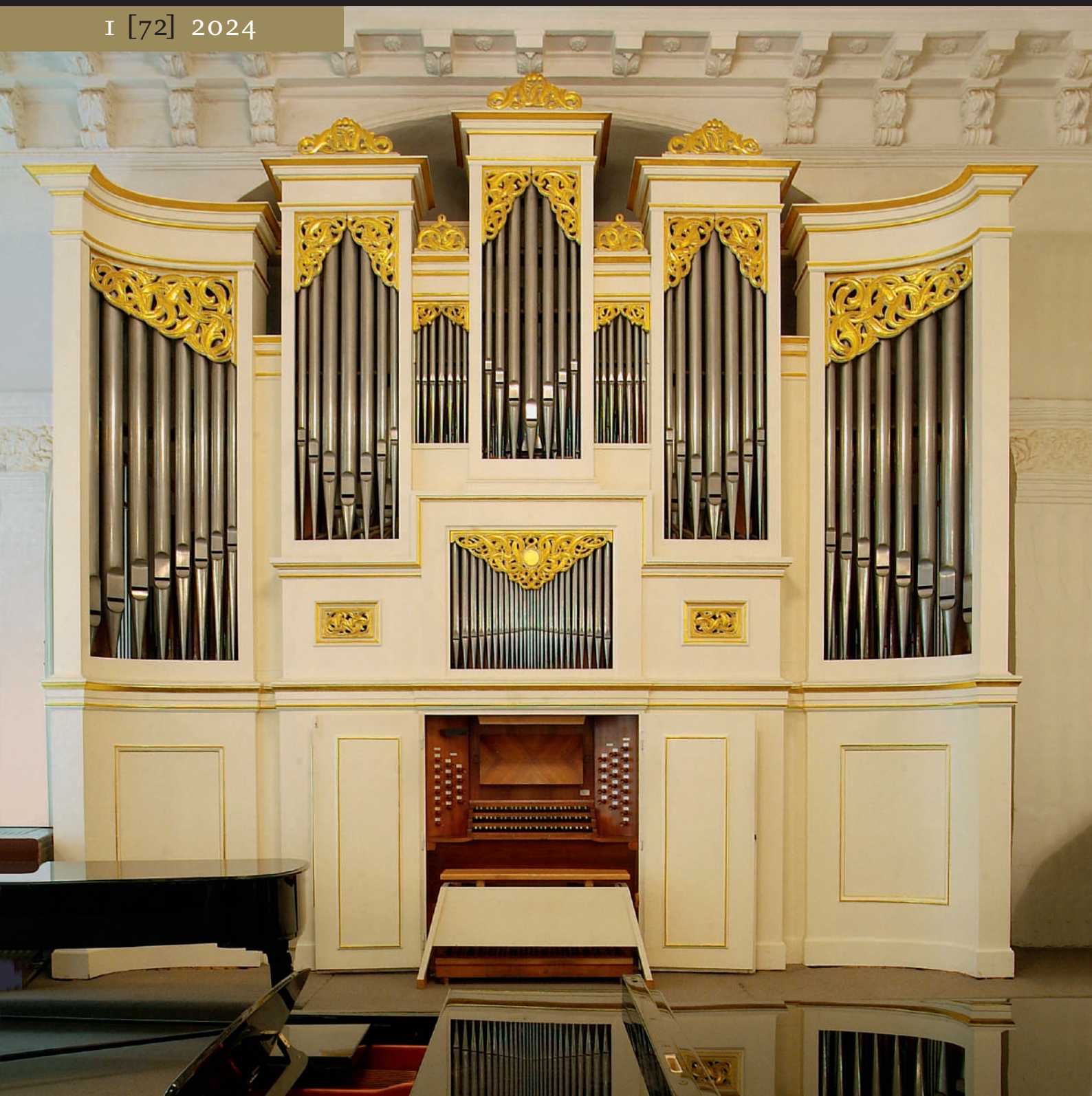




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ISSN 2220 – 1769

I [72] 2024





НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ
М.И.Глинки

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

16+

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

ACTUAL
PROBLEMS
OF HIGH
MUSICAL
EDUCATION

ISSN 2220–1769

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по
надзору в сфере связи,
информационных технологий
и массовых коммуникаций
(свидетельство о регистрации
СМИ ПИ № ФС77-65182
от 28.03.2016).

Издается с 2009 года.
Выходит 4 раза в год.
Подписной индекс по каталогу
«Пресса России» 82885.

Свободная цена.

Компьютерная верстка

М. С. Лежнева

Дизайн обложки

В. А. Музыченко

Корректор

Л. А. Зелексон

Дата выхода в свет:

01.04.2024

Формат 60×84/8.

Усл. печ. л. 7,44. Тираж 100 экз.

Заказ № 10-2024.

Издание включено в систему
Российского индекса науч-
ного цитирования (Договор
№ 205-06/2022 от 20.06.2022).

Учредитель и издатель:

федеральное государствен-
ное бюджетное образова-
тельное учреждение высшего
образования «Нижегородская
государственная консервато-
рия им. М. И. Глинки».

Адрес издателя и редакции:

603005, Нижегородская обл.,
г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.
nngk.izdaniya@yandex.ru

Отпечатано:

ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консервато-
рия им. М. И. Глинки»
603005, Нижегородская обл.,
г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.
<https://nnovcons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным
специальностям

- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение),
- 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),
- 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии
и профильных специалистов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях Комитета по публикацион-
ной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакто-
ров — The European Association of Science Editors (EASE).

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы ста-
тей.

Метаданные статей журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования»
размещены в базах данных компании HYPERLINK <http://www.ebsco.com/EBSCO> Publishing на
платформе EBSCOhost.

Главный редактор:

Сиднева Татьяна Борисовна — доктор культурологии, профессор (Нижний Новгород)

Заместитель главного редактора:

Зароднюк Оксана Михайловна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Редакционный совет:

Афасижев Марат Нурбиевич — доктор философских наук, профессор (Москва)

Кузнецова Елена Игоревна — доктор философских наук, доцент (Нижний Новгород)

Смирнова Наталия Михайловна — доктор философских наук, профессор, руководитель сектора
философских проблем творчества, главный научный сотрудник (Москва)

Радеев Артем Евгеньевич — доктор философских наук, доцент (Санкт-Петербург)

Брагина Наталья Николаевна — доктор культурологии, доцент (Нижний Новгород)

Крылова Александра Владимировна — доктор культурологии, профессор РГК (Ростов-на-Дону)

Амрахова Анна Амраховна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Валькова Вера Борисовна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Дулова Екатерина Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, генеральный директор
Большого театра Беларуси (Минск, Беларусь)

Евдокимова Алла Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Кром Анна Евгеньевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Левая Тамара Николаевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Савенко Светлана Ильинична — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
профессор (Москва)

Сыров Валерий Николаевич — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник
(Нижний Новгород)

Зандер Мартин — профессор (Детмольд, Германия; Базель, Швейцария)

Пэн Чэн — кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник (Шанхай, КНР)

Чан Вионг Тхань — кандидат искусствоведения, преподаватель (Ханой, Вьетнам)

Ульянова Римма Арташессовна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Приданова Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент (Нижний Новгород)

Булычева Елена Ивановна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Бухарова Тамара Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент (Нижний Новгород)

Железнова Тамара Яковлевна — кандидат педагогических наук, профессор (Нижний Новгород)

Артемьева Елена Владимировна — кандидат исторических наук, доцент (Нижний Новгород)

Зелексон Лев Арнольдович — кандидат физико-математических наук, доцент (Нижний Новгород)

The journal publishes scientific articles, the subject matter of which corresponds to scientific specialties

- 5.10.1. Theory and history of culture, arts (cultural studies),
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (art history),
- 5.10.1. Theory and history of culture, art (philosophical sciences),
- 5.10.3. Types of art (musical art) (art history)

Articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews by members of the editorial board and specialized specialists.

Fees are not paid for the publication of materials submitted to the editorial office.

The editorial policy of the journal is based on the recommendations of the Committee on Publication Ethics (COPE), The European Association of Science Editors (EASE).

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

The authors of the articles are responsible for the accuracy of the information provided in the publications.

The metadata of the articles of the journal «Actual Problems of High Musical Education» are placed in the databases of the HYPERLINK company <http://www.ebsco.com/EBSCO> Publishing on the EBSCOhost platform.

Editor-in-Chief:

Sidneva Tatiana B. — Doctor of Cultural Studies, Professor (Nizhny Novgorod)

Senior Editor:

Zarodnyuk Oksana M. — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Board of advisory editors:

Afasizhev Marat N. — Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Moscow)

Kuznetsova Elena I. — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Smirnova Natalia M. — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of Philosophical Problems of Creativity, Chief Researcher (Moscow)

Radeev Artem E. — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor (Saint Petersburg)

Bragina Natalya N. — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Krylova Alexandra V. — Doctor of Cultural Studies, Professor (Rostov-on-Don)

Amrahova Anna A. — Doctor of Arts, Professor (Moscow)

Valkova Vera B. — Doctor of Art History, Professor (Moscow)

Dulova Ekaterina N. — Doctor of Arts, Professor, General Director of the Bolshoi Theater (Minsk, Belarus)

Evdokimova Alla A. — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Zenkin Konstantin V. — Doctor of Arts, Professor (Moscow)

Krom Anna E. — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Levaya Tamara N. — Doctor of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Savenko Svetlana I. — Doctor of Arts, Leading Researcher, Professor (Moscow)

Syrov Valery N. — Doctor of Art History, Professor, Researcher (Nizhny Novgorod)

Zander M. — Professor (Detmold, Germany; Basel, Switzerland)

Peng Cheng — Candidate of Art History, Professor, Leading Researcher (Shanghai, China)

Chan Viong Thanh — Candidate of Art History, Lecturer (Hanoi, Vietnam)

Ulyanova Rimma A. — Candidate of Art History, Professor (Nizhny Novgorod)

Pridanova Elena V. — Candidate of Art History, Associate professor (Nizhny Novgorod)

Bulycheva Elena I. — Doctor of Arts, Professor (Nizhny Novgorod)

Bukharova Tamara G. — Candidate of Philology, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Zheleznova Tamara Y. — Candidate of Pedagogical Sciences, Professor (Nizhny Novgorod)

Artemyeva Elena V. — Candidate of Historical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

Zelekson Lev A. — Candidate of Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor (Nizhny Novgorod)

ISSN 2220–1769

The journal is registered in the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (The certificate of registration is ПИ № ФИ77-65182 from March 28, 2016).

Founded 2009.

Frequency: 4 times a year.

Subscription index for to the catalog «Press of Russia» 82885.

Free price.

Make-up graphic:

M. S. Lezhneva

Cover designer:

V. A. Muzychenko

Press-corrector:

L. A. Zelekson

Date of publication:

1 April 2024

Format 60×84/8.

Pr. sh. 7,44. 100 copies .

Order No. 10-2024.

The journal is registered in the system of the Russian Science Citation Index (Contract no. 205-06/2022 from June 20, 2022).

Founder and Publisher:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

Publisher and editorial address:

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005,

nngk.izdaniya@yandex.ru

Printed:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005

<https://nnovcons.ru>

nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.001

Проблемы теории и истории музыки

<i>Цюй Ва.</i> Звуковые образы традиционных национальных музыкальных инструментов в современной китайской фортепианной музыке	8
<i>Гуревич В. А.</i> Последние письма Г. Г. Нейгауза	14
<i>Москвина О. А.</i> “Sonnengesang” С. Губайдулиной: движение от звука к кадру	19
<i>Петри Э. К.</i> «Ночной смотр» К. Лёве и М. И. Глинки: особенности интерпретации текста	26
<i>Бойко Г. Р.</i> Вокальное творчество Ростислава Бойко: четыре романса на стихи Сергея Есенина	36
<i>Никифорова Ю. В., Левая Т. Н.</i> Десятников и Стравинский: поэтика диалога	44
<i>Финкельштейн Ю. А.</i> Николай Николаевич Черепнин: особенности оркестрового стиля	49

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

<i>Гуань Чэнюань.</i> Некоторые принципы и приемы китайского народного пения в опере «Пламя и весенний ветер погубят древний город»	60
<i>Сяо Цяосун.</i> «Шуюнь» для двух скрипок, фортепиано и перкуссии Цзя Дациня: на пересечении китайской традиции и европейского музыкального авангарда	68
<i>Ян Тэн, Варламов Д. И.</i> Развитие китайской вокальной музыки XX века в контексте процессов академизации искусства	76
<i>У Вэй.</i> Музыка глубокого тыла периода антияпонской войны в Китае. К методологии исследования	85

Вопросы этномузыкологии

<i>Харлов А. В.</i> Бытовые традиционные внеобрядовые выкрики. Взгляд нижегородского фольклориста	96
<i>Ню Цзюньи.</i> Стилистические особенности тунбайских горских песен китайской провинции Хэнань	106

Рецензии

<i>Сиднева Т. Б.</i> Рецензия на книгу «150 лет. Нижегородское музыкальное училище имени М. А. Балакирева (1873-2023)»	112
--	-----

Content

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.001

Problems of music theory and history

<i>Qu Wa</i> . Imitation of the sound of musical instruments of ancient China in modern works for piano	8
<i>Gurevich Vladimir A</i> . Last letters by H. G. Neuhaus	14
<i>Moskvina Olga A</i> . “Sonnengesang” by S. Gubaidulina: Movement from Sound to Frame	19
<i>Petri Elvira K</i> . “The Joy of Love and the Sorrow of Love”: German Folk Songs from the Liederhort collection	26
<i>Boyko Galina R</i> . Vocal creativity of Rostislav Boyko: four romances based on poems by Sergei Yesenin	36
<i>Nickiforova Julia V., Levaya Tamara N</i> . Desyatnikov and Stravinsky: poetics of dialogue	44
<i>Finkelshtein Yuliya A</i> . Features of Nikolai Cherepnin’s orchestral style	49

Problems of theory and history of performing arts

<i>Guan Chengyuan</i> . Some principles and techniques of Chinese folk singing in the opera “Struggles in An Ancient City”	60
<i>Xiao Qiaosong</i> . “Shu yun” for two violins, piano and percussion by Jia Daqun: at the intersection of Chinese tradition and European musical avant-garde	68
<i>Yang Teng, Varlamov Dmitrii I</i> . The development of Chinese vocal music of the 20th century in the context of the processes of academization of art	76
<i>Wu Wei</i> . Music in the Deep Rear during the Anti-Japanese War in China: Research Methodology	85

Questions of Ethnomusicology

<i>Kharlov Andrey V</i> . Household traditional extra-ritual shouts: view of a Nizhny Novgorod folklorist	96
<i>Niu Junyi</i> . Stylistic features of Tongbai mountain songs of the Chinese province of Henan	106

Reviews

<i>Sidneva Tatiana B</i> . Review of the book “150 years. Nizhny Novgorod Music College named after M. A. Balakirev (1873–2023)”	112
--	-----

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 1 (72). С. 8–13.

Actual problems of high musical education. 2024. No 1 (72). P. 8–13

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.002

Звуковые образы традиционных национальных музыкальных инструментов в современной китайской фортепианной музыке

Цюй Ва

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: quwa2009@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3373-400X>

Аннотация. Автор статьи рассматривает разносторонний диалог традиционной инструментальной культуры и процесс адаптации европейского фортепиано как важные стилиобразующие факторы современной фортепианной музыки Китая. Этот процесс обеспечивает сохранение и актуализацию звучания древнейших национальных инструментов на профессиональной сцене. Он же существенно обновляет сонорно-колористические функции фортепиано, стимулируя поиск новых идей композиторов и исполнителей.

Изучение современной фортепианной музыки Китая открывает для исследователя целый ряд ее специфических и оригинальных аспектов. Один из них, сохраняя свою уникальность, является достаточно универсальным, поскольку не только предопределяет жанровые модели, языковые и композиционные технологии, но и обуславливает новую трактовку фортепиано. Речь идет о «возрождении» китайскими композиторами XX — начала XXI века, живущими сегодня в разных странах мира, образа и звучания древнейших национальных инструментов. Осознание этого феномена музыкантами, исследователями и слушателями видится в поле напряженного взаимодействия современной музыкальной стилистики с глубоко укоренившимися в культуре Китая традициями исполнительства на народных инструментах. В этом взаимодействии автор определяет продуктивные пути вхождения европейского фортепиано в культуру страны.

Ключевые слова: китайская фортепианная музыка, транскрипция, китайские композиторы, традиционная инструментальная культура

Для цитирования: Цюй Ва. Звуковые образы традиционных национальных музыкальных инструментов в современной китайской фортепианной музыке // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 8–13. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.002>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Imitation of the sound of musical instruments of ancient China in modern works for piano

Qu Wa

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: quwa2009@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3373-400X>

Abstract. The author of the article considers the versatile dialogue of traditional instrumental culture and the process of adaptation of the European piano as important styling factors of modern Chinese piano music. This process ensures the preservation and updating of the sound of the oldest national instruments on the professional stage. It also significantly updates sonorocoloristic functions of the piano, stimulating the search for new ideas of composers and performers.

The study of modern Chinese piano music reveals to the researcher a number of its specific and original aspects. One of them, while preserving its uniqueness, is quite universal, since it not only predetermines genre models, language and compositional technologies, but also determines a new interpretation of the piano. We are talking about «revival» of Chinese composers of the XX - XXI century, living today in different countries of the world, images and sounds of the oldest national instruments. The awareness of this phenomenon among musicians, researchers and listeners is seen in the field of intense interaction of modern musical style with the traditions deeply rooted in Chinese culture of performing on folk instruments. In this interaction, the author defines productive ways of entering the European piano into the country's culture.

Keywords: Chinese piano music, transcription, Chinese composers, traditional instrumental culture

For citation: Qu Wa. Imitation of the sound of musical instruments of ancient China in modern works for piano. Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2024;1(72); 8–13 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.002>

В Китае история создания и усовершенствования некоторых традиционных музыкальных инструментов насчитывает несколько тысячелетий. Например, возраст одной из самых древних китайских флейт около 8000 лет. Однако большая часть инструментария возникла в эпоху Чуньцю (770–476 гг. до н.э.). При этом национальные инструменты (как древние, так и современные), отличаются широким разнообразием материалов их изготовления, специфической «архитектурой», приемами игры и сферой бытования. Примечательно, что по двум последним характеристикам (способам звукоизвлечения и условиям бытования) мы находим достаточно много совпадений с аналогичными традициями других стран, в том числе и европейских.

Однако археологическая и исследовательская работа даже с наиболее древними музыкальными инструментами различных областей Китая свидетельствует о том, что материалы изготовления и, следовательно, их тембровые характеристики чрезвычайно многообразны и нередко достаточно оригинальны. Даже в самых ранних классификациях музыкальных инструментов, предпринятых китайскими учеными древности, насчитывается восемь различных групп природных и предварительно обработанных материалов, предназначенных для их изготовления. Доминирующими материалами были (и часто остаются до сих пор) бамбук, драгоценный нефрит, индийское мелколиственное сандаловое дерево, старый эвкалипт и шелковые нити.

В данной статье мы делаем акцент на тех из них, которые не только сохранились в современной китайской культуре, но дали композиторам богатый звуковой материал, позволивший укорениться фортепиано – западному инациональному инструменту – на национальной почве, и обрести фортепианной музыке Китая самобытность и уникальность.

История композиторской фортепианной музыки Китая, в отличие от традиционной инструментальной, очень непродолжительна и насчитывает около 100 лет (однако известно, что, первая коммерческая партия клавишных инструментов была завезена в Китай в 1842 году [1]). Последовательно возраставший интерес к фортепиано активно мотивировался студенческим движением «Четверто-

го мая». Дело в том, что его участники распевали тексты революционного содержания на мелодии известных зарубежных массовых песен, аккомпанируя себе именно на фортепиано, поскольку ладовый строй традиционных китайских инструментов был несовместим с ладовой структурой европейской мелодики. Процесс ускорился еще и из-за того, что в первые годы XX столетия начинали активно развиваться различные разновидности массовой патриотической песни (У Ген-Ир называет их школьными, имея в виду главных адресатов таких сочинений — детей и молодежь [2, с. 75]).

Универсальные возможности фортепиано, а также развитие консерваторского образования (первая консерватория в Китае была открыта в Шанхае в 1927 году) обеспечили китайской музыке новую ситуацию: традиционные инструменты, в особенности древние, начали последовательно вытесняться.

На фоне многообразных поисков китайских композиторов второй половины XX в. выделяется большая группа сочинений, наиболее тесно связанных с осознанием необходимости реконструировать звучание древнейших китайских инструментов. Речь в первую очередь идет о фортепианных транскрипциях, получивших широкое распространение именно в данный исторический период. Вплоть до сегодняшнего дня этот музыкальный опыт остается одним из основополагающих в формировании нового арсенала средств для отражения национальных особенностей «языка» музыки и для создания новых жанрово-стилистических приемов в китайской фортепианной музыке XX — начала XXI вв. Кроме того, частое обращение к произведениям такого рода обусловлено их легкостью для восприятия широкой и разнородной слушательской аудиторией.

Именно к середине 1970-х годов появляется ряд фортепианных транскрипций, авторы которых обращаются к имитациям традиционного национального инструментария. Среди наиболее известных переложений такого рода назовем «Отражение луны в источнике» Чу Ванхуа (р. 1941), «Осенняя луна над озером Пинху» Чэнь Пэйсюня (1922–2006), «Флейта и барабаны на закате» Ли Инхуа (1927–2007), «Три взгляда на цветущую сливу» и «Сотня птиц поклоняются фениксу» Ван Цзяньчжуна (1933–2016).

На рубеже «старого» и Нового времени китайские ученые для обозначения национальных инструментов стали использовать определение «*Хуася*» (древнее название Китая), отделив их тем самым от более поздних, завезенных из других стран. Но для китайской культуры решающую роль в процессе иноземных заимствований значительно раньше сыграл Великий Шелковый путь, существующий более двух тысяч лет. Благодаря ему культуры многих стран Древнего Востока значительно обогатили китайскую музыку новыми инструментами, которые со временем нашли свою устойчивую нишу в профессиональном искусстве Китая и сохраняют ее вплоть до сегодняшнего дня. Став со временем также своеобразными символами страны, эти инструменты (или их «эхо») нередко являются предметом звуковых фантазий в различных жанрах современной китайской музыки. Достаточно назвать в этой связи лютню *пипа*, духовой язычковый *били* (ныне инструмент называется *гуань*), барабаны *цзегу*, *цянскую* (тангутскую) флейту *цянди* и др.

Рассмотрим, как имитируются китайские традиционные духовые инструменты в современной фортепианной музыке на отдельных примерах. Оригинальностью звучания отличалась группа духовых инструментов, корпус которых сделан из специально обработанной тыквы. Это разновидности губного органа *юй* и *шэн*, варган *хуан*. Но чаще всего, в китайской фортепианной музыке XX века авторы мастерски имитируют звучание таких духовых инструментов из бамбука, как продольная флейта *сяо*, флейта *юэ* (детальные исследования китайских народных инструментов принадлежат Чэнь Цзефэн [3], Е Цоган [4] и Дай Вэй [5]). Звучание отдельных инструментов этой группы виртуозно имитирует в своих фортепианных прелюдиях классик XX века, композитор и пианист Чу Ванхуа (ныне живет в Австралии). Одна из них — «Бамбук на ветру» («*Чжэнсяоинь*», 1961). Китайское название этого сочинения довольно сложно поддается переводу. Английский вариант — «*Bamboo in the wind*» («Бамбук на ветру») не соответствует буквальному значению китайских иероглифов: «*чжэн*» — цитра; «*сяо*» — продольная бамбуковая флейта, «*инь*» — особая напевная форма декламации стихотворений. Во втором разделе пьесы, имитируя звучание флейты *сяо*, Чу Ванхуа использует ритмически простую мелодию, изложенную секундовыми и кварто-квинтовыми созвучиями, без синкоп, с обильной орнаменти-

кой, форшлагами (см. подробнее [6, с. 129–132]).

Звучание духового язычкового инструмента *соны* имитируется в транскрипции композитора-пианиста Ван Цзяньжуна (1933–2016) — «Сотня птиц поклоняется фениксу» (1972). Она представляет собой переложение для фортепиано пьесы для *соны* и оркестра традиционных инструментов. Автор находит оригинальные сонорно-кolorистические приемы. Для имитации звука *соны* — инструмента, способного, в частности, подражать пению птиц, музыкант использует множество трелей и мордентов. К необычному глиссандирующему строю инструмента материал пьесы приближен благодаря многочисленным альтерациям. Динамические, регистровые, фактурные контрасты передают диалог солирующих духовых и оркестрового *tutti*. Преобладание в фортепианной фактуре кварто-квинтовых вертикалей с вкраплением секундовых созвучий подчеркивает прозрачное линейное звучание и несколько диссонирующий строй традиционного китайского оркестра.

Народные струнные инструменты также широко представлены в качестве звуковых образов фортепианных пьес китайских композиторов. В уже упомянутой пьесе Чу Ванхуа «Бамбук на ветру» аккомпанемент в партии правой руки в виде арпеджированного движения по нисходящим ступеням пентатонического лада дублирует опорные (попадающие на сильные доли) звуки мелодии и напоминает «бесплотное» звучание цитры *чжэн*, или *гучжэн* (кит. *гу* — «древний»). Еще один пример имитации того же традиционного инструмента находим в каденционном разделе прелюдии (*Lento poi accel.*). Пассаж по ступеням китайского лада *гун* (мажорный лад) имитирует скольжение по струнам обеими руками.

Транскрипция Ван Цзяньжуна «Три взгляда на цветущую сливу» (буквальный перевод названия — «Песня о цветах сливы в трех куплетах», 1972) связана с образом и звучанием лютни — *пипы*. Ее особенность заключается в определенной пластике игры: «пи» движение рукой вниз, «па» — обратное движение вверх. С целью имитации звучания пипы композитор обильно использует *martellato* «пустых» аккордов, кварто-квинтовые и секундовые созвучия.

Обращение к имитации звучаний традиционных инструментов на рояле далеко выходит за пределы жанра транскрипции. К примеру, имитация лютни *пипа* становится эстетическим центром прелюдии для левой руки Чу Ванхуа «Багровая река» (2002). Так, переход от кластерной

техники к репетиционному движению на одном звуке в среднем разделе точно воспроизводит эффект игры на лютне *pipa*. Даже пианистически неудобные кварто-квинтовые вертикали, гармонизирующие мелодическую линию, обусловлены самой природой китайской лютни.

Обратимся к имитированию популярного струнного инструмента эрху.

В качестве одного из ярких примеров представим здесь концертную пьесу для фортепиано «Отражение луны в источнике» Чу Ванхуа. Выбор именно этого сочинения не случаен. Дело в том, что фортепианное творчество Чу Ванхуа в целом (около 200 опусов) ярко демонстрирует ведущие тенденции и характеристики, определяющие китайскую фортепианную музыку на современном этапе: непосредственную проекцию на творческий процесс истории страны и ее идеологии, поиск интеркультурных контактов, заботу о сохранении национальных художественных традиций и влияние русской композиторской и пианистической школы. Вместе с тем пример и опыт Чу Ванхуа достаточно оригинальны. Покинув Китай в начале 1980-х годов, художник оказался вдалеке от эпицентра современной музыкальной культуры Европы и США. Полемика реализации его устремлений стала «классика» XX в.: стихия прокофьевских ритмов, додекафония, сонорно-колористическая и ударная трактовка инструмента. Воспитанный «на глубинах» китайской художественной культуры: музыкальном фольклоре, древнем понятии «*вэньжэнь*», различных формах китайского традиционного театра, Чу Ванхуа свой талант композитора, пианиста, просветителя и педагога сосредоточил на конкретных возможностях органичного синтеза древнейших китайских музыкальных традиций, романтических жанров и современного фортепианного пространства.

Основой сочинения Чу Ванхуа «Отражение луны в источнике» стала пьеса, изначально предназначенная для китайского двухструнного смычкового инструмента эрху. (Этот оригинальный инструмент, появившийся в Китае в эпоху правления династии Тан, 618–907, продолжал привлекать внимание китайских композиторов на протяжении всего XX в., созданные современными музыкантами произведения для эрху составляют основной концертный репертуар китайских исполнителей). Автором пьесы был слепой музыкант-импровизатор Хуа Яньцзюнь, известным под именем А Бин (1893–1950) [7, с. 13]. Музыка А Бина — создателя основного совре-

менного репертуара для эрху — неизменно покоряла сердца не одного поколения слушателей своим драматизмом, ощущением одиночества и обреченности. Появление пьесы Чу Ванхуа было вызвано не столько восхищением природой красивейшего курортного места Хуэйшань (городской округ Уси провинции Цзянсу), сколько размышлениями автора о собственной судьбе.

В пьесе Чу Ванхуа не ставил перед собой задачу тембровой имитации звучания традиционного эрху на фортепиано. Однако удивительный эффект близости с его звучанием возникает благодаря «запаздыванию» каждой шестнадцатой доли в пунктирном ритме. Не изменив первоначального характера музыки, композитор обогатил ее фортепианной полифонической фактурой. В данном случае Чу подчеркнул сонорно-колористические возможности рояля, прибегнув к созданию более плотного звучания, к аккордовому изложению мелодии и использованию всего фортепианного диапазона.

Нередко современные китайские композиторы имитируют звучание традиционных инструментов, струны для которых с древних времен делали из различных видов шелка. Например, цитры: *цинъ* (7-струнная), *сэ* (в древности 50-, позже 25-струнная), *чжэнь* (13–25-струнные), а также древняя ударная цитра *чжэу* (обычно 13-струнная). Приемы имитации звучания струнных обнаруживаются в транскрипции Чэнь Пэйсюня (1922–2006) под названием «Осенняя луна над озером Пинху» (1975), часто исполняемой в Китае и за рубежом пианистами разных поколений. В ней композитор сохранил звуковые эффекты ряда струнных китайских инструментов, таких, как *янцинъ* (тип цимбал), *цинъцинъ* (щипковый лютневый), *хэнсяо* (поперечная флейта), с помощью непрерывной вибрации звуков мелких длительностей в разных регистрах, многочисленных украшений, тремоло и трелей. «Пустые» созвучия во вступлении и заключении пьесы рисуют картину бескрайнего спокойного озера, создавая ощущение безграничного пространства. Витиеватая мелодия по звукам пентатоники, вплетенная к тому же в фактурное движение других голосов, вобрала в себя черты, свойственные народной музыке провинции Гуандун.

В фортепианной музыке также обнаруживаются примеры имитирования китайских ударных инструментов. Среди древнекитайских металлических колоколов, разнообразных по форме и звучанию, выделяется «колокол гимнов» — *сун-*

чжун. Он устанавливался, как правило, во время древнейшего ритуала императорских стрельб из лука на западе стрельбища [8, с. 69]. «Отзвуки» именно такого колокола имитированы в заключительной части (под названием «Шум прибора») фортепианной сюиты Ван Лишаня (1933–2013) «По картинам японского художника Каии Хигасияма» (известной в Китае как «Доншанкуй», 1979). При этом, колокольность в данной пьесе китайского композитора явно ассоциируется с финалом («Богатырские ворота») фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки», благодаря пианистическим приемам расширения музыкального пространства: активному использованию крайних регистров при «органной» гармонической поддержке октав в среднем и нижнем пласте фактуры. Имитация звучания колокола *сунчжун* с учетом его специфики приобрела у Ван Лишаня более свободное метроритмическое и интервальное изложение с преобладанием репетиционной техники. Однако сонорно-колористические возможности фортепиано реализованы здесь вне связи с европейской традицией, поскольку отсутствуют ритмическая дробь и кварто-квинтовые «покачивания».

Следует отметить, что к имитации звучания китайских инструментов обращались и музыканты других стран. Показательны в этом плане «Пять концертных этюдов» русского композитора первой волны иммиграции Александра Николаевича Черепнина, прожившего большую часть жизни за пределами России. Приехав в Шанхай в апреле 1934 года с концертами, известный к тому времени петербургский пианист планировал трехмесячные гастроли, но остался в Китае до конца 1937 года и, даже покинув страну, не прерывал контактов с ней практически до конца жизни [9].

В своем цикле концертных этюдов ор. 52, созданном в Китае еще в 1936 году, Черепнин «реконструирует» на фортепиано звучание разнообразных китайских национальных инструментов, виртуозно и изобретательно играя различными тембрами, фактурными и техническими приемами и артикуляционными находками (включая педализацию и штриховую палитру). Так, для создания эффекта подражания лютне *nuna* в третьем этюде «Посвящение Китаю» Черепнин использует оstinatное ритмическое движение, репетиционную технику, *martellato*, причудливые ладовые обороты, *sforzando* и в основном беспедальное звучание. Тем самым акцентируется внимание на блестящей имитации приёмов игры на пипе в

стремительном темпе. Несмотря на постоянную пульсацию, нерегулярную акцентность и интонационное варьирование, создается ощущение импровизации, характерной для китайской инструментальной музыки в целом.

В четвертом этюде («Гиньоль») Черепнина изобретательно воплощены образы кукольных персонажей, характерных для любого национального кукольного театра, что позволяет рассматривать эту пьесу в контексте разных национальных традиций. Не менее фантазийно воспроизводит автор и инструментальное сопровождение к кукольному спектаклю. Так, фа-диез-мажорный фрагмент (такты 56–69) характеризует сочетание репетиционной техники и мортелатных штрихов, имитирующих звучание оркестра китайских народных инструментов. Возникает ассоциация с лаконичным красочным вступлением перед театральной сценой, поскольку «оркестр в китайском театре ... при помощи своеобразных оркестровых лейтмотивов поясняет сценическое действие и предвосхищает будущее событие» [2, с. 317].

Как видим, приемами имитации на фортепиано звучания старинных китайских инструментов часто выступают нетрадиционные способы звукоизвлечения. Пожалуй, самым современным примером такого рода может служить использование препарированного фортепиано в IV части («Фантазия») симфонии «Мечта о Шелковом пути», написанной в 2016 году коллективом композиторов — преподавателей Шанхайской консерватории. С одной стороны, фортепиано имитирует звучание целой группы старинных инструментов разнонационального происхождения, например, лютни и близких к ней. С другой — этот прием устанавливает тесные связи тембрового колорита с современной музыкой.

Многочисленные приемы фортепианной звуковой реконструкции традиционных инструментов нередко сами авторы связывают с образами Китая. Примерами такой художественной символизации могут служить не только Этюды Черепнина или симфония «Мечта о Шелковом пути», но и сюита «Воспоминания» современного композитора Тан Дуна (р. 1957) или программная пьеса «*Instantes d'un Opéra de Pékin*» («Музыкальный фрагмент из Пекинской оперы») китайского и французского композитора Чэнь Цигана (р. 1951).

Таким образом, способы звуковой имитации древних китайских инструментов с помощью фортепиано многочисленны и разнообразны. Все они позволяют не только значительно об-

новить образ современного инструмента, но и реконструировать многомерное пространственно-временное поле, где различные аутентичные звучания формировали оригинальную и многослойную музыкальную культуру, древнейшую по своим истокам и, тем не менее, актуально отражающую звуковой профиль настоящего.

Список источников

1. Ван Юэцин. Прибытие Маттео Риччи в Китай 400 лет назад, и появление фортепиано в провинции Гуандун. URL: <http://www.chinanews.com/cul/2014/01-07/5703940.shtml> (Дата обращения: 03.07.2023) (на кит.яз.)
2. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050600. Художественное образование Санкт-Петербург [и др.]: Лань: Планета музыки, 2010. 541 с.
3. Чэнь Цзефэн. Учебное пособие по китайской народной музыке. Пекин: Высшее образование, 2012. 176 с. (на кит.яз.)
4. Е Цоган. Китайская музыка и музыкальные инструменты. Тайвань: Фэнчэ, 2005. 141 с. (на кит. яз.)
5. Дай Вэй. Краткая история музыкальной культуры Китая. Гонконг: Чжунхэ, 2011. 216 с. (на кит. яз.)
6. Цюй Ва. Фортепианное творчество Чу Ванхуа в контексте китайской музыки XX века: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 233 с.
7. Чу Ванхуа. О фортепианной пьесе «Отражение луны в источнике» без суеты // Фортепианное искусство. Вып. 1. Пекин: Китайское народное музыкальное издательство, 1999. С. 13–15 (на кит. яз.).
8. Хань Гаонянь. Народные обряды и эволюция поэзии доциньской эпохи. Пекин: Чжунхуашуцзюй, 2006. 364 с. (на кит.яз.)
9. Рубан Н. Л. Восточные мотивы в фортепианных сочинениях А. Черепнина // Современное искусство Востока: сб. мат-лов Междунар. науч. конф. (Москва, 6–9 октября 2015). Москва, 2017. С. 342–348.
- (Accessed 05 December 2023).
2. Y, Gen-Ir. (2010), *Istoriya muzyki Vostochnoy Azii: Kitay, Koreya, Yaponiya: uchebnoe posobie dlya studentov vysshikh uchebnykh zavedeniy, obuchayushchikhsya po napravleniyu 050600* [History of East Asian Music: China, Korea, Japan: textbook for students of higher educational institutions studying in the direction of 050600], Lan; Planeta muzyki, Saint-Petersburg, Russia.
3. Chen, Jifeng (2012), *A concise tutorial on Chinese ethnic music*, Higher Education Press, Beijing, China.
4. Ye, Cuogang (2005), *Chinese music and musical instruments*, Windmill Press, Taiwan, China.
5. Dai, Wei (2011), *A Brief History of Chinese Music Culture*, Hong Kong Zhonghe Publishing, Hong Kong, China.
6. Qu, Wa (2015), “Piano creativity of Chu Wanhua in the context of Chinese music of the XX century”, Dissertation of the Candidate of Art History, Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-na-Donu, Russia.
7. Chu, Wanghua (1999), “About the piano piece «The spring mirrored the moon»”, *Piano Artistry*, vol. 1, pp. 13–15.
8. Han, Gaonian (2006), *Folk rituals and the evolution of poetry of the pre-Qin era*, Zhong Hua Book Company, Beijing, China.
9. Ruban, N. L. (2017), “Oriental motives in A. Cherepnin’s piano compositions. Contemporary Art of the East”, *Sovremennoe iskusstvo Vostoka: sbornik materialov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Collection of materials of the International Scientific Conference Moscow Museum of Modern Art; State Institute of Art Studies, Moscow, Russia, pp. 342–348.

Информация об авторе

Цюй Ва — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

Information about the author

Qu Wa — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Pedagogy and Performance

Статья поступила в редакцию 02.12.2023; одобрена после рецензирования 26.01.2024; принята к публикации 26.01.2024

The article was submitted 02.12.2023; approved after reviewing 26.01.2024; accepted for publication 26.01.2024

References

1. Wang, Yuehua (2014), “Four hundred years ago, Matteo Ricci came all the way to Guangdong with a European piano”, available at: <http://www.chinanews.com/cul/2014/01-07/5703940.shtml>

Научная статья

УДК 78.071

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.003

Последние письма Г. Г. Нейгауза

Гуревич Владимир Абрамович

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: gurevich@mail.ru; ORCID 0000-0001-6652-1368

Аннотация. Данная статья является закономерным продолжением серии исследований В. А. Гуревича о своей матери — Софье Михайловне Хентовой (1922–2002) — советской пианистке, музыковед, педагоге, журналистке. Софья Михайловна вела активную переписку со многими деятелями искусства в числе которых — художники, писатели, режиссеры театра и кино, музыканты. В данной статье — публикуемые впервые письма великого советского педагога и пианиста Генриха Густавовича Нейгауза (1888–1964), направленные Софье Михайловне Хентовой, волею судьбы оказавшиеся последними свидетельствами их многолетних творческих контактов. Появление этих писем связано было с подготовкой к печати сборника статей «Выдающиеся пианисты-педагоги о своем искусстве», для которого С. М. Хентова собрала ряд уникальных материалов, авторами которых явились крупнейшие представители фортепианной педагогики XX века. Написанные на исходе жизненного пути великого мастера, письма Г. Г. Нейгауза неопровержимо свидетельствуют о продолжавшемся до последних дней его земного пути процессе творческих поисков, стремлении открывать новые страницы, новые возможности современного фортепианного педагогического искусства. Особый колорит текстам придает глубоко личностный оттенок, запечатленный в подробностях, деталях, оценке прошлого и настоящего, грустной и светлой интонации, пронизывающей каждую строку писем.

Ключевые слова. Пианизм, педагогика, научная концепция, творческая индивидуальность, исполнение, интерпретация.

Для цитирования: Гуревич В. А. Последние письма Г. Г. Нейгауза // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 14–18. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.003>

Original article

Last letters by H. G. Neuhaus

Gurevich Vladimir A.

The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia

E-mail: gurevich@mail.ru; ORCID 0000-0001-6652-1368

Abstract. This article is a natural continuation of V. A. Gurevich's series of research on his mother, Sofia Mikhailovna Khentova (1922–2002), a Soviet pianist, musicologist, teacher, and journalist. Sofia Mikhailovna kept an active correspondence with many artists, including painters, writers, theater and film directors, and musicians. This article presents the first published letters of the great Soviet pedagogue and pianist Heinrich Gustavovich Neuhaus (1888–1964) sent to Sophia Mikhailovna Hentova, which, by fate, turned out to be the last evidence of their long-term creative contacts. The appearance of these letters was connected with the preparation for publication of a collection of articles “Outstanding piano teachers about their art”, for which S. M. Khentova collected a number of unique materials, the authors of which were the largest masters of piano pedagogy of the twentieth century. Written at the end of the great master's life, the letters of H. G. Neuhaus irrefutably testify to the process of creative searches that continued until the last days of his earthly journey, the desire to open new pages, new possibilities of modern piano pedagogical art. A special flavor is given to the texts by a deeply personal shade, imprinted in details, details, an assessment of the past and present, a sad and bright intonation that permeates every line of letters.

Keywords: Pianism, pedagogy, scientific concept, creative individuality, execution, interpretation

For citation: Gurevich V. A. Last letters by H. G. Neuhaus. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2024; 1(72); 14–18 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.003>

В огромном, насчитывающем десятки тысяч страниц архиве Софьи Михайловны Хентовой¹ находится множество уникальных материалов, отразивших ее беспримерную по творческой про-

дуктивности (48 опубликованных книг и свыше тысячи статей) научную и публицистическую деятельность. Есть в этом хранилище и сотни писем: живые следы общения с выдающимися

деятели мировой культуры XX века: музыкантами, писателями, художниками, артистами и режиссерами театра и кино. Переписка с ними всегда была предметом особого внимания Софьи Михайловны. Она позволяла ей «держать руку на пульсе» современной художественной жизни страны и мира, не говоря уже о помощи в конкретной работе над очередной книгой или статьей. К числу таких писем относятся и письма Генриха Густавовича Нейгауза², с искренней симпатией относившегося к Хентовой еще со времен учебы Софьи Михайловны в Московской консерватории в классе Льва Николаевича Оборина.

Первая же встреча великого педагога с Софьей Хентовой состоялась еще в конце 1930-х годов, когда семнадцатилетняя выпускница Витебского музыкального училища приехала на «смотрины» в столицу. Перед ней был выбор: поступать в Московскую или в Ленинградскую консерваторию. Хентова показала свою программу нескольким московским профессорам, в том числе Г. Г. Нейгаузу и удостоилась его положительного отклика. Семейные обстоятельства в итоге сложились все-таки в пользу Ленинграда, где жил и работал старший брат Софьи Михайловны. Поэтому осенью 1940 года она стала студенткой первого курса ленинградского вуза по классу профессора Григория Михайловича Бузе. Летом 1941-го с началом войны учеба оказалась прерванной. Софья Михайловна продолжила фортепианное образование в эвакуации в Горьком, в тамошнем музыкальном училище, под руководством Нины Николаевны Полуэктовой. Став лауреатом Всероссийского конкурса музыкальных училищ, Хентова смогла в 1943 году с группой горьковских журналистов (а журналистика стала ее второй профессией) побывать в еще не освободившемся от блокады Ленинграде. Но Ленинградская консерватория находилась тогда в эвакуации в Ташкенте. И Софья Михайловна приняла решение перевестись в Московскую консерваторию, тем паче, что слушавший ее на конкурсе Л. Н. Оборин обещал взять Хентову в свой класс. Свое обещание Лев Николаевич выполнил, и она три года провела в стенах московского вуза, в классе своего главного учителя. Так что вернувшийся из свердловской ссылки Г. Г. Нейгауз стал свидетелем пианистических успехов Хентовой консерваторских лет, что сыграло, бесспорно, позитивную роль в его добром благожелательном отношении ко всему, что она делала в дальнейшем на пианистическом поприще.

Разумеется, творческие контакты двух музы-

кантов стали носить постоянный характер после того, как увидели свет ее статьи и монографии о крупнейших мастерах мировой фортепианной музыки. Нейгауз был рецензентом книг Хентовой об Эмиле Гилельсе [3], Маргарите Лонг [4], Артуре Рубинштейне [4], с которым Нейгауз дружил с елисаветградских отроческих лет. Генрих Густавович никогда не отказывал Софье Михайловне в рекомендациях и советах. В частности, во многом благодаря его поддержке лучшему ученику Хентовой Виталию Берзону удалось прорваться в число участников Международного конкурса имени М. Лонг и Ж. Тибо и стать лауреатом этого престижного соревнования. Софья Михайловна многократно присутствовала на занятиях Нейгауза в консерватории, итогом которых стали ее дневниковые записи, отразившиеся в статьях о фортепианном исполнительстве и педагогике.

Особое значение приводимых писем определяется тем фактом, что все они относятся к последнему году жизни великого педагога и рассказывают о замысле нового труда о фортепианной игре, который был задуман в ответ на просьбу Хентовой написать статью для планировавшегося сборника «Выдающиеся педагоги-пианисты о своем искусстве».

Письмо, датированное 1 октября 1964 года, оказалось, по-видимому, последним, написанным Генрихом Густавовичем Нейгаузом, ушедшим из жизни 10 октября того же года.

Письмо первое³.

29\VI\64 Планерское Крым ул. Калинина 11.

Многоуважаемая София Михайловна!

Письмо Ваше я получил — и страшно устыдился: я совершенно забыл о данном Вам обещании, где-то подспудно тлело: я что-то должен написать, но что?

Теперь Вы меня вывели из забвения, но вероятно я уже все прозевал: я ведь ни слова не написал, а сборник должен появиться (или печататься) уже в июле! Что мне делать? Не скрою от Вас, что мне страшно надоела фортепианно-педагогическая тема — на свете столько гораздо более интересных вопросов!

Но в общем Ваше письмо меня как-то «рас толкало»; я подумал, что о моем опыте и моих мыслях по поводу форт(е)пианной игры и педаг(о)гики я мог бы написать совсем по-другому, чем я это сделал в моей книжке; я мог бы даже преодолеть мою неохоту. Но вряд ли я смогу это быстро написать, тем более, что я некоторое время

болел (сердце не хотело работать — теперь лучше, но апатия, физиологический «пессимизм» ужасные). Поэтому прошу Вас написать мне сейчас же, стоит ли начинать, не поздно ли? А если все-таки захотите что-нибудь мое напечатать, то каковы крайние сроки предоставления рукописей? Думаю, что я уже все проморгал.

Если Вам нетрудно, дайте краткую телеграмму: стоит или не стоит. В соответствии с этим буду писать — или не писать. Простите старика за его дырявую голову. Буду рад известию от Вас. Вы очень хорошо сделали, что написали об Оборине; знаете известный палиндром Софроницкого: велик Оборин, он робок и лев.

Искренне приветствую Вас

Ваш Г. Нейгауз

Комментарий. Идея создания сборника статей крупнейших педагогов-пианистов — представителей ведущих мировых пианистических школ — возникла у С. М. Хентовой в начале 1960-х годов как следствие ее работы над циклом монографий о мастерах современного пианизма (книги об Э. Гилельсе, В. Клиберне, Д. Шостаковиче-пианисте, Артуре Рубинштейне, Л. Оборине, М. Федоровой, перевод книги А. Стоянова и др.). В связи с этим Софья Михайловна обратилась к ряду выдающихся пианистов-педагогов с просьбой написать свои соображения по вопросам фортепианной культуры и ее проблемам, уделив основное внимание педагогике, но не ограничиваясь ею. Естественно, одним из первых был Г. Г. Нейгауз. Весной 1963 года, поздравляя Генриха Густавовича с 75-летием, Софья Михайловна заручилась его согласием.

Письмо второе.

10\VII\64 Планерское Крым ул. Калинина 11.

Дорогая Софья Михайловна!

Постараюсь исполнить Вашу просьбу, хотя до сих пор ни тени «вдохновения» не могу в себе отыскать. Но сегодня сяду что-то записывать. Мне только очень неловко, что из-за меня задерживается выпуск книжки. Об этих темах — которые Вы наметили — довольно трудно писать сжато и лаконично, а я так не люблю размазывать! Но знаю, что именно детали, напр(имер): наблюдения за совершенно различными учениками и стремление подвести их елико возможно к одной цели (как я ее понимаю), и вытекающее из этого разнообразие приемов, было бы, пожалуй, интереснее, чем констатация общеизвестных, «обязательных» истин. Но с другой стороны мне,

как старому старику, выдавшему виды, хочется по возможности свести весь мой опыт к кратким *теоретическим положениям*, но боюсь, что это будет «сухо» и непривлекательно. Ну, посмотрим, авось вылезу из этого трудного двойственного положения. Я вернусь в Москву в первых числах сентября, беда в том, что до этого я никак здесь не смогу представить мою рукопись, переписанную на машинке, как полагается в таких случаях. Что, если бы мы отложили присылку Вам готовой, уже переписанной рукописи, скажем, до 5-го сентября? Впрочем — это вряд ли Вас устроит, потому что остальные записки ведь уже готовы?

Напишите мне об этом, пожалуйста!

Беда со мной, — иногда голова лопается от мыслей, а иногда, как сейчас — старческая лень одолевает и совершенная пустота в душе!

Шлю Вам сердечный привет и с нетерпением жду книжку о Шостаковиче-пианисте.

Искренне Ваш Г. Нейгауз

Комментарий. Письмо, ярко демонстрирующее постоянное желание Нейгауза искать и находить нечто новое в давно знакомых общеизвестных темах. Крайне ценно стремление Генриха Густавовича обобщить свой опыт в кратких теоретических положениях. Возможно, оно все же было в какой-то степени зафиксировано в его черновых записях, еще не найденных и не проанализированных исследователями.

Письмо третье.

6\VIII\64 Планерское

Дорогая глубокоуважаемая

София Михайловна!

Мне страшно стыдно, но должен Вас огорчить: здоровье мое настолько плохо, что гл(авным) обр(азом) лежу, даже ходить стало трудно, нога болит (сосуды, склероз) — сердце ведет себя неприлично: непрерывные перебои и смятение, держусь лекарствами. Не могу заставить себя, в связи с этим состоянием, начать писать то, что Вам обещал, но еще не потерял надежду, что если мне станет хоть немного лучше, то что-нибудь напишу, хотя, конечно, немного, м.б. вроде «preamble» (преамбулы — *В. Г.*) к книжке, на большее, ей богу, не способен. Голова как-то удивительно опустела. Не знаю даже, с чего начать. Даже краткий перечень тем, которые Вы наметили, — это почти тема моей биографии (музыкальной ее части), а я думаю больше об Э. Т. А. Гофмане. Придется найти форму среднюю между биографией и эпитафией.

Представляю себе ясно, как Вы мною недо-

вольны, и угрызаюсь безмерно! С головой у меня тоже неладно, — несносные спазмы сосудов изгоняют всякие хорошие мысли. Но читал все-таки много. Замечательно: «Музыкальная поэтика» Стравинского. Умнейшая книга! Читаю по-французски, перевод тяжелый. Все, что он говорит об исполнительстве (двуединство: *execution* и *interpretation* (исполнение и интерпретация — В. Г.) совершенно совпадает с моими взглядами. У Хиндемита тоже много верного об исполнительстве. Но вернуться к исполнительству Моцарта или Баха так же невозможно, как вернуться к первобытному коммунизму.

Дорогая София Михайловна! Напишите мне быстро, пока я еще не уехал, как Вам представляется то, о чем я должен написать. М.б., это меня сдвинет с мертвой точки. Я еще не потерял надежды, что вдруг «очухаюсь» — и быстро напишу. Не сердитесь на меня очень. Я совсем больной. А это настраивает мысли на особый лад.

Сердечный привет

Ваш Г. Нейгауз

Комментарий. Письмо удивительное по внутренней эмоциональной силе и интеллектуальной мощи. Тяжелобольной человек, понимающий, что жизнь подходит к завершению, вопреки ситуации, полон мыслей и идей и не собирается поддаваться мрачным предчувствиям. Сравнение с Э. Т. А. Гофманом и особенно ироническое уподобление будущей статьи то ли биографии, то ли эпитафии, не говоря уже об афористически точной оценке прочитанной литературы (Стравинский (по-французски!) и Хиндемит) неопровержимо свидетельствуют об особом, беспредельно волевом характере нейгаузовского интеллекта.

Письмо четвертое.

1X\64

Многоуважаемая София Михайловна!

Вот мои печальные события. Ваше письмо из Коктебеля было мне передано (хотя с опозданием, потому что с оказией). Я его прочел, вкладку тоже — и после потерял все это, совершенно нелепо и непонятно (у меня иногда «делают порядок», после чего я ничего найти не могу). Теперь отвечаю Вам: я уже больше недели лежу в больнице (Институт им. акад(емика) Вишневого, Б. Серпуховская 27) и дело довольно серьезное — сердце не хочет работать, и его всячески заставляют и уговаривают, кажется — дело долгое. Если Вам не лень, София Михайловна, пришлите мне еще раз текст этой «декларации», я склонен ее подписать, толь-

ко не надо *никаких фамилий* лауреатов-педагогов). Сие — на случай, если Вы считаете, что нужно хоть какое-нибудь мое участие в этом сборнике.

Пишите мне лучше на мой дом. адрес: Москва, Г-146, Комсомольский проспект, 27, кв. 92.

(Имел письмо: хотят меня переводить в Америке, Франции, Польше etc. Я не очень этого хочу, книжка (ф.и(скусство)) слишком все-таки носит отпечаток своего времени, где господствовали 4 К: культы, культики, культишки, культяпки.

Будьте здоровы и напишите, пожалуйста.

Вашего «Шостаковича» получил, прочел и писал Вам об этом.

Сердечные приветы

Г. Нейгауз

Комментарий. Понимая всю серьезность болезни Г. Г. Нейгауза, С. М. Хентова на основе его высказываний подготовила в сжатом виде текст, который являл собой краткий перечень узловых вопросов современной фортепианной педагогики, и послала его Генриху Густавовичу. Повторно этот материал Софья Михайловна послать не успела: письмо Нейгауза пришло в Ленинград накануне его ухода из жизни 10 октября 1964 года.

В заключение позволю себе привести текст выступления С. М. Хентовой на прощании с Г. Г. Нейгаузом. Софья Михайловна сохранила его вместе с последними письмами великого музыканта:

«Из жизни ушел сегодня не один человек. Ушло целое поколение, эпоха в советском фортепианном искусстве, истории Московской консерватории. В XX веке не было педагога-пианиста, более значительного, чем Генрих Густавович Нейгауз. Он связал три фортепианных культуры: русскую, польскую, немецкую. Он создал школу, и сегодня пианисты, музыканты во всем мире оплакивают эту потерю. Но сила Нейгауза была не только в его исключительном таланте: он жил страстно, полно, ярко и ничто человеческое не было ему чуждо. Как всякая выдающаяся личность, он оказал огромное влияние не только на тех, кто с ним часто и непосредственно общался здесь, в этих стенах. Он обладал магнетической силой великого таланта, привлекавшей людей, влиявшей на их отношение к искусству. Я бы сказала, что он обладал редкой способностью заражать людей своей блистательной талантливостью.

Ленинград ему многим обязан. Он приезжал к нам часто. Совсем недавно, в 1962 году после тяжелой операции он все же приехал на празднование 100-летия консерватории. Нельзя забы-

вать, что очень давно, три десятилетия назад он одним из первых играл фортепианные сочинения молодого Дмитрия Шостаковича, когда их еще мало признавали, он и его ученики помогли признать Прокофьева. Ленинградские композиторы видели в нем музыканта, который умеет видеть в новых сочинениях лучшее и поддерживать эти ростки с чутьем и доброжелательностью.

Значение каждой потери определяет время. Музыкантам будет сейчас много труднее противостоять потоку делового пианизма, против которого восставал Нейгауз, и сохранить возвышенный дух фортепианного исполнительства. Хранить память — значит хранить дела человека: его педагогику, его литературное наследие — Нейгауз был блестящим музыкальным писателем — его игру. Это сейчас всеобщая цель.

Генрих Густавович Нейгауз многое сделал для людей, и люди навсегда сохранят о нем благодарную память».

Примечания

¹Софья Михайловна Хентова (1922–2002) — советская пианистка, ученица Л. Н. Оборина, представительница игумновской фортепианной школы. Педагог Ленинградской консерватории. Автор научных публикаций о Д. Д. Шостаковиче, а также выдающихся пианистах XX века — Э. Гилельсе, В. Клиберне, А. Рубинштейне. Подробнее о С. М. Хентовой см.: [1].

²Генрих Густавович Нейгауз (1888–1964) — выдающийся советский педагог и пианист. Блестящий интерпретатор произведений А. Н. Скрябина. Фортепианная школа Г. Г. Нейгауза известна во всем мире, среди его учеников признанные мастера фортепианного искусства XX века — Э. Гилельс, С. Рихтер, Т. Гутман, Б. Маранц и многие другие. Подробнее о нем см.: [2].

³Из архива С. М. Хентовой. Санкт-Петербург.

Список источников

1. Гуревич В. А. Жизнь и судьба музыканта (к столетию С. М. Хентовой) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3 (65). С. 49–55
2. Маранц Б. С. Генрих Нейгауз // Берта Маранц: Играть? Обязательно играть! Воспоминания, статьи, переписка. К 100-летию со дня рождения. Нижний Новгород: ДЭКОМ, 2007. С.303–307.
3. Хентова С. М. Эмиль Гилельс. М.: Музгиз, 1959. 181 с.

4. Лонг М. Фортепиано: школа упражнений / ред. С. М. Хентова. Л.: Музгиз, 1963. 125 с.
5. Хентова С. М. Артур Рубинштейн. М.: Советский композитор, 1971. 161 с.

References

1. Gurevich, V. A. (2022), “The life and destiny of the musician (to the centenary of S. M. Khentova)”, *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 3 (65), pp. 49–55.
2. Marants, B. S. (2007), “Heinrich Neuhaus”, *Berta Marants: Igrat'? Obyazatel'no igrat'! Vospominaniya, stat'i, perepiska. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Bertha Marantz: Play? Be sure to play! Memoirs, articles, correspondence. To the 100th anniversary of his birth], DEKOM, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 303–307
3. Khentova, S. M. (1959), *Emil Gilel's* [Emil Gilels], Muzgiz, Moscow, USSR.
4. Long, M. (1963), *Fortepiano: shkola uprazhneniy* [Piano: a school of exercises], ed. by S. M. Khentova, Muzgiz, Leningrad, USSR.
5. Khentova, S. M. (1971), *Artur Rubinshteyn* [Arthur Rubinstein], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.

Информация об авторе

В. А. Гуревич — доктор искусствоведения, профессор

Information about the author

V. A. Gurevich — Doctor of Musical art, Professor

Статья поступила в редакцию 03.02.2024; одобрена после рецензирования 03.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 03.02.2024; approved after reviewing 03.03.2024; accepted for publication 23.03.2024.

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.004

“Sonnengesang” С. Губайдулиной: движение от звука к кадру**Москвина Ольга Александровна**

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: olmos1970@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8793-9773>

Аннотация. В статье автор делает попытку рассмотреть идею создания «религиозного кинематографа» в произведении “Sonnengesang” С. Губайдулиной (1997). Эта мысль вписана в сложную драматургическую «структуру» сочинения. Не являясь главной, она обогащает и «визуализирует» восприятие сакрального образа св. Франциска Ассизского, чей жизненный путь недвусмысленно пересекается с крестным путем Христа — одним из главных стимулов для построения религиозных миров композитора. «Визуализация» партитуры подразумевает комплекс музыкально-театральных приёмов, связанных с идеей жеста. Опытный кинокомпозитор, Губайдулина прибегает к использованию крупных и общих планов, к приему параллельного монтажа. Высказывается мысль, что возможным стимулом к созданию «религиозного кинематографа» Губайдулиной стал фильм Р. Росселини «Франциск, менестрель Божий» (1950). Оба опуса сближают камерная трактовка жанра, афористичность высказывания, условность (символичность) языка и в то же время — документальная точность повествования. В результате возникает ощущение звукового кинематографа без материальной визуализации, рожденного на стыке двух стихий — музыки и кино. «Религиозный кинематограф» Губайдулиной, созданный с помощью музыкальной драматургии и средств «музыкального театра», стал одним из открытий композитора в рамках синтеза искусств.

Ключевые слова: Губайдулина, “Sonnengesang”, св. Франциск Ассизский, синтез искусств, «религиозный кинематограф»

Для цитирования: Москвина О. А. “Sonnengesang” С. Губайдулиной: движение от звука к кадру // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 19–25. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.004>.

Original article

“Sonnengesang” by S. Gubaidulina: Movement from Sound to Frame**Moskvina Olga A.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: olmos1970@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8793-9773>

Abstract. In the article, the author attempts to consider the concept of creating a “religious cinema” in the work “Sonnengesang” by S. Gubaidulina (1997). This concept is embedded within the complex dramatic structure of the work and, although not the primary one, enriches and visualizes the perception of sacred ideas through the lens of the individuality of St. Francis of Assisi. The life path of St. Francis clearly intersects with that of Christ, and this intersection forms the basis for the composer’s creation of religious worlds.

The visualization of the musical score is achieved through the use of musical and theatrical techniques associated with the concept of gesture. As a skilled film composer, Gubaidulina employs large and generalized camera angles, as well as the technique of parallel editing, in her work. It is proposed that the film “Francis, the Minstrel of God” (1950), directed by R. Rossellini, served as a possible inspiration for Gubaidulina in the development of her own “religious cinematic” vision. Both operas are united by the chamber performance of the genre, aphoristic speech, conventional language (symbolism), and, at the same time, documentary accuracy in the narrative. As a result, there is a sense of sound cinema without visual material, born at the intersection of two elements — music and cinema. The “religious cinematography” of Gubaidulina, created with the aid of musical drama and means of “musical theatre”, has become one of the composers’ discoveries within the context of art synthesis.

Keywords: Gubaidulina, “Sonnengesang”, Saint Francis of Assisi, art synthesis, “religious film”

For citation: Moskvina O. A. “Sonnengesang” by S. Gubaidulina: Movement from Sound to Frame. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1 (72); 19–25 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.004>.

«Гимн Солнцу Святого Франциска Ассизского» был написан Губайдулиной в 1997 году и справедливо считается одним из самых светлых, солнечных ее сочинений. Парадоксально, что «солнечность», убедительно характеризующая личность художника, отмечаемая абсолютно всеми собеседниками и интервьюерами, свет человеческой приязненности, чистого разума, доброго, истинно христианского чувства, льющийся со страниц, где каким-то образом высказывается София Асгатовна, входит в острейшее противоречие с эмоциональным наполнением многих ее партитур. Разумеется, речь не идет о противоречиях, так или иначе связанных с категорией нравственности (в художественном смысле слова). Путь порицания зла, подразумевающий глубокое и безжалостное познание его природы, как мы знаем, явился одной из основ творческого наследия Шостаковича, но не стал вектором Губайдулиной, хотя она безусловно наследовала духовному учителю, — во всяком случае, оценочные категории так называемых «вечных» тем у этих художников совпадают.

Не рискуем отнести отмеченную полярность на счет «бинарных оппозиций», лежащих в основе композиторского метода Губайдулиной в силу слишком широкого толкования, однако такого рода казус все же объясним, и природа его не «человеческая», а исключительно творческая — в более тесном, чем упоминалось ранее, смысле слова [2]. Религиозная (христианская) идея, питающая один из столпов губайдулинского наследия, многотомный «богословский труд», каковым является внушительный комплекс сочинений на христианскую тематику, в основе своей имеет совсем не радостный посыл, заключенный в евангельских, страстных, по преимуществу, «сюжетах»: это история мытарств, мучений, гибели Христа, далеко не всегда эмоционально уравновешенная последующими Вознесением, Преображением и идеей справедливости и торжества Царства Божия. Поэтому большинство страниц религиозной музыки Губайдулиной экспрессивно, открыто драматично.

Как бы то ни было, «Гимн Солнцу» (или «Похвала Творению») — партитура, напоенная солнечным светом. В заглавии сочинения композитором дана исчерпывающая «формула света»: “Sonnengesang” посвящен Мстиславу Ростроповичу и имеет подзаголовок «Гимн Солнцу Святого Франциска Ассизского». В аннотации к сочинению Губайдулина пишет: «(Пьеса) связа-

на по своему смыслу и характеру с его (Мстислава Ростроповича) личностью, которая в моем воображении неизменно *озарена солнцем, солнечным светом, солнечной энергией* (курсив мой — О. М.)» [1, с. 42]. И далее: «Необыкновенная мощь и глубина звука его виолончели побуждала мое воображение к какому-то очень важному *музыкальному жесту* (курсив мой — О. М.) и позволяла мне отважиться на то, чтобы взять для этого сочинения текст гимна Солнцу Святого Франциска Ассизского. Конечно, это было очень дерзко с моей стороны. Но очень важно для того, чтобы открыть *солнечность* (курсив мой — О. М.) личности гениального музыканта — Мстислава Ростроповича» [1, с. 42].

В данном высказывании очень важна характеристика «музыкального жеста». Понятно, что здесь София Асгатовна имеет в виду собственную композиторскую мысль, однако слово выбрано не случайно, вне зависимости от того, считать ли этот выбор сознательным. Речь идет о «дерзости» в обращении к великому тексту св. Франциска Ассизского, однако одновременно с этим подчеркивается иная мысль. Идея жеста как такового, жеста как психофизиологического процесса в этом сочинении очень велика — настолько велика, что она, в итоге, проходя ряд «сюжетных» ситуаций, превращается в инструментальный театр солиста. Имеет смысл связать идею жеста с яркой театральностью Мстислава Ростроповича как исполнителя (как личности, впрочем, тоже), поскольку именно партии солирующей виолончели отданы абсолютно все музыкальные «жесты». С другой стороны, виолончельная партия выполняет иную, сугубо драматургическую роль в партитуре, поэтому к «жестуляции» этого рода есть смысл вернуться.

Св. Франциск был не только человеком, при жизни заслужившим репутацию святого (к канонизации это имеет косвенное отношение), не только видным деятелем церкви, — Франциск Ассизский был поэтом. Лауда «Гимн Солнцу» — одно из выдающихся поэтических творений европейского средневековья и существенный вклад в историю мировой литературы (в противном случае лауда просто не дожидаясь до наших дней). Вновь слово Софии Асгатовне: «Я понимала, что этот текст ни в коем случае нельзя распевать. Ни в коем случае нельзя с помощью музыки усилить экспрессию этого гимна. Музыка при соприкосновении с этими святыми текстами ни в коем случае не должна быть какой-то изысканной,

претенциозно-усложненной или преувеличенно-увлекательной. Это — прославление Творца и Его творения очень скромным, простым христианином-миноритом» [1, с. 42]. И далее: «Поэтому я старалась сделать партию хора очень сдержанной и даже скрытой. И всю экспрессию отдать в руки виолончелиста и ударников. Участники же хора очень часто являются теми, кто отвечает на эту экспрессию. Именно поэтому в центре пьесы поставлен эпизод “Респонсория”: солист своим жестом (glissandi смычком на флексатоне) вызывает ответы хора» [1, с. 42].

Как уже неоднократно было отмечено, замысел у Софии Асгатовны очень часто не бывает равным результату по степени (или точности) совпадения, однако конечный итог — звучащая партитура — мало того, что становится равным, но зачастую превосходит изначальную мысль по высоте (сложности, смысловой неоднозначности) художественного результата. В данном случае речь идет о партии хора, не раз выводящей свою роль за пределы «сдержанности и скрытости» в область той самой экспрессии, которой стремится избежать композитор, но от которой уйти не в силах. Эта мысль кажется справедливой в отношении не только хоровой партии, но и всей партитуры.

Драматургическая «партия» “Sonnengesang”, по мысли Губайдулиной, многоаспектна. Первая линия, связанная с текстом лауды, лежит на поверхности и представляет собой членение формы на четыре эпизода в соответствии со строфами:

1. Прославление Творца и его творения — Солнца и Луны;
2. Прославление Творца — создателя четырех стихий: воздуха, воды, огня и земли;
3. Прославление жизни;
4. Прославление смерти [1, с. 43].

От прославления стихии природы, т.е. жизни во всех ее проявлениях — к прославлению смерти, — такова драматургическая идея сочинения, четко обозначающая разделы формы. Отметим, что идея эта к тому же абсолютно христианская: не просто принятие, а прославление смерти — одна из основных мыслей, питающих христианские богословские труды. В данном случае мысль вложена в уста католического святого, излагается на староитальянском языке, близком к латыни, поэтому она неизбежно подсвечена идеей католицизма, хотя прямых, в том числе «материальных» (музыкальных) доказательств тому немного. Чему вряд ли стоит удивляться: София Асгатовна, крещенная в православной вере,

принципиально «экуменический» художник, и, пожалуй, эта позиция заслуживает и уважения, и доверия. В любом случае, конфессиональная мысль здесь далеко не главная.

Следующая драматургическая идея связана «с мотивом обертонового ряда, с достижением на всех четырех струнах виолончели одиннадцатого обертона» [1, с. 43]. Далее, продолжает автор, идея обертонового ряда делит форму в целом на два крупных раздела. Это тот самый, уже отмеченный эпизод «инструментального театра», когда солист перестраивает свой инструмент до предельно низкого строя, играет у подставки, на самой подставке, за подставкой, на подгрифнике, уходит от виолончели к другим инструментам, вызывая ответные реплики хора, чтобы в итоге возвратиться к своему инструменту и достичь в эпизоде «Прославление смерти» небесных высот верхнего регистра [1, с. 43].

Еще одна мысль, не высказанная, но подразумеваемая автором, — линия жизни св. Франциска, своеобразное житие солирующей виолончели, которое можно уподобить инструментальным пассажирам (вербальный хоровой план в данном случае исполняет «параллельную партию»), а, значит, провести «биографическую параллель» с крестным путем Христа, что, собственно, Губайдулиной и подразумевается.

Наконец, можно предположить идею, не заявленную, но последовательно воплощенную художником: создание еще одной версии жития св. Франциска, находящейся на стыке двух стихий — музыки и кинематографа. Это так называемый «религиозный кинематограф», созданный с помощью музыкальной драматургии, — воображаемый кинематограф, скорее представление о нем, визуализация услышанного, «сочинение кинематографа», если воспользоваться крылатым словом С. Савенко по отношению к адаптации фольклора в творчестве Стравинского [3]. Партитура Губайдулиной настолько кинематографична, что есть смысл говорить о крупных и общих планах, о параллельном монтаже, — в общем, о настоящей кинодраматургии, созданной музыкальными и подкрепленной, помимо воображаемо-визуальных, театральными средствами. На этой идее есть смысл остановиться подробнее.

Здесь не обойтись без анализа существующих киноверсий жития св. Франциска. Возьмем за основу наиболее крупные достижения в этой области.

Рассмотрим три из них, расположив по уровню приближения к миру “Sonnengesang”. Воз-

можно, что София Асгатовна, готовясь к написанию «Хвалы Солнцу», посмотрела ряд экранизаций, посвященных св. Франциску (хотя доподлинно об этом не известно). Все три киноленты, о которых пойдет речь, могли быть увидены Губайдулиной на киноэкране либо в видеOVERSII (от времени написания «Похвалы Творению» до появления интернет-платформы youtube остается еще семь лет). Не стоит забывать и о том, что в Советском Союзе композитор активно — и успешно — писала музыку для кино и мультипликации, поэтому секреты синтеза звука и кадра были ей известны и, предположим, нашли отражение и в данном случае.

Начнем с фильма «Франциск» (Francesco) 1989 года, режиссер Лилиана Кавани. Прославившаяся гениальным «Ночным портье» (1974), итальянка по происхождению, Кавани через пятнадцать лет после грандиозного успеха своей лучшей картины берется за «байопик» легендарного соотечественника... и терпит неудачу. Тому виной целый комплекс причин. На наш взгляд, одной из них стал проблемный кастинг, в результате которого Кавани поместила в кадр лица, несоотносимые с эпохой Средневековья. Непохожесть, недостоверность типажей не в силах завуалировать ни аутентичные рубища, в которые они одеты, ни, в целом, удачно подобранные декорации и костюмы. Микки Рурк, приглашенный на главную роль, до сих пор ассоциируется с американским секс-символом конца 1980-х — начала 90-х, а то, что называют гламуром, и подлинный облик святого (или тот комплекс средств, что убедит в его подлинности) кажется несовместимым. Одним словом, фильм Кавани не стал творческим достижением ни в плане фильмографии самого режиссера, ни в перечне киноработ, посвященных биографии св. Франциска.

Более удачной смотрится попытка известного киноитальянца Франко Дзефирелли «Брат Солнце, сестра Луна». Картина, снятая в 1972 году на базе киностудий Италии и Великобритании, оказалась приближена к голливудским стандартам, — как приближена, и даже более того, полностью подчинена им знаменитая «Ромео и Джульетта», снятая кинорежиссером за несколько лет до «Брата Солнца», в 1968. На голливудский стандарт «работают» внятный сюжет (любая идея должна быть доступно высказана), красочная, даже роскошная для 70-х годов прошлого века цветопередача, чарующие виды итальянской природы, щедро выложенные в кадре,

и органичный кастинг, позволивший увидеть в роли молодого Франциска Грэма Фолкнера, настоящего ренессансного красавца. Разумеется, финал картины также был выполнен в голливудском «жанре» happy end. Кинокритики проводят параллели «Брата Солнца» с философией хиппи, и эта мысль имеет под собой основания: сюжетной основой фильма стали молодые годы святого, и круг идей, высказанный главным героем и монахами его ордена, по сути, такими же юношами, коррелируют с лозунгами хиппи: полная духовная свобода, в том числе от предрассудков, развенчивание буржуазных устоев, конечным итогом которых становится странничество, «бегство в добровольную бедность» и, наконец, создание ордена единомышленников (нельзя не провести параллель с коммунарами хиппи в XX веке).

Рискнем предположить, что София Асгатовна вряд ли была вдохновлена киноработой Ф. Дзефирелли: голливудский глянец не может привлекать художника, творческий метод которого В. Холопова назвала «параметром экспрессии». Однако ренессансный свет, которым озарена картина «Брат Солнце, сестра Луна», к слову, входящий в некоторое противоречие с общепринятым представлением об эпохе Средневековья, возможно, повлиял на «солнечность» партитуры Губайдулиной, на ее, в общем-то, мажорную тональность.

Вряд ли ошибемся, если назовем третью экранизацию наиболее приближенной к миру «Sonnengesang». Автор фильма «Франциск, менестрель Божий» (Francesco, giullare di Dio), 1950, — режиссер Роберто Росселлини, тоже итальянец, один из провозвестников неореализма в кинематографе. Отметим, что близка духу губайдулинской «Хвалы Солнцу» самая ранняя из упомянутых экранизаций, и тому есть ряд причин, связанных не столько со временем создания киноопуса, сколько с его эстетикой. Немаловажно, что сценарий создавался совместно с Ф. Феллини, признанным мастером мирового кинематографа. Литературной основой сценария стали «Цветочки Франциска Ассизского», классическое собрание народных легенд о жизни св. Франциска и его первых сподвижников, которые принято считать одним из примечательных литературных памятников Средневековья. Проникновенные в своей простоте тексты, незамысловатая, ясная сюжетная канва — достоинства первоисточника нашли продолжение в версии итальянского кинемастера. Фильм выстроен как ряд новелл из жизни святого, согласно структуре «Цветочков».

Характерные черты киноязыка Росселлини таковы: в первую очередь, это черно-белая гамма, в данном случае достигающая двух целей — близости к «наивному» первоисточнику и, значит, ощущения достоверности; стилистически точное, «унисонное» звучание черно-белого кадра, в противовес многовекторному, избыточному цветному, — характерное, кстати, как для кинематографа, так и для искусства фотографии. Сублильный неказистый Франческо (в главной роли Назарио Джерарди) вписывается в «общий кадр» Росселлини и кажется стилистически верным решением, прямым попаданием в образ. Камерность кинокартины перекликается с жанром и составом губайдулинской версии, афористичность высказывания также можно считать общей приметой. Язык киноленты близок притче, он условен, однако налицо и кинореализм, впоследствии сделавший имя мастеру. Любопытно, что похожий синтез наблюдается в «Похвале творению» Губайдулиной — соотнесем его с обобщенностью «программы», с религиозной символикой разного рода, с одной стороны, с другой — с документально точной, скрупулезной до мелочей, «кинолентой» о страстях Христовых.

Еще одно совпадение: стилистически фильм близок театральной постановке, мастер практически не пользуется типичными киноприемами вроде крупных планов, широких обзоров кинокамеры, возможностей монтажа, его задача — рассказать о жизни св. Франциска ясными, немудреными кинословами. Фильм снят практически в театральных декорациях, одной камерой. Тот же принцип — влияние театральной эстетики — уже был отмечен и в «Похвале творению». Наконец, и «Франциск, менестрель Божий», и «Хвала Солнцу» — опусы, напоенные солнечным светом, который не в силах затушевать ни черно-белая пленка, ни губайдулинская экспрессивность, которая редко когда пребывает в «солнечном» строе.

Отметим основные моменты в драматургии сочинения, близкие принципам киноискусства.

В первом эпизоде (если отталкиваться от принципа строфической структуры текста) драматургический прием представлен «параллельным монтажом» (или многоплановой драматургией) партий солирующей виолончели и хора (с ц. 18). Партия хора, построенная на горизонтальном и вертикальном сцеплении чистых квинт, дает почти беспримесное ощущение средневекового католического богослужения, чистого, строгого и холодного; страстный, напряженно-изло-

манный виолончельный голос как бы отвергает предложенный ему компромисс. Возможно предположить, что Губайдулину вдохновил эпизод из жизни св. Франциска, когда юный искатель истины отрекается от церкви, обнажив себя догола в пределе храма¹.

Наиболее благодатен в данном аспекте эпизод «Прославление Смерти» (последняя строфа лауды).

Здесь Губайдулина «рисует» одну из своих излюбленных сакральных фигур: распрямление креста до мучительной и божественной вертикали, призванной разъединить навечно и слить в единое целое два полюса истины (ц. 104). Псалмодированные реплики хора, доносящиеся как бы издалека, представляют собой вполне кинематографический прием, дающий представление о двуплановой (как минимум) драматургии. Столь же зрелищен внезапный обрыв солирующей партии с высочайшего c^2 в бездну большой октавы (с ц. 105). Всего за несколько тактов виолончель достигает звукового предела — C большой октавы (ц. 111), до этого в последний раз сопоставив темперированный и натуральный *cis* (ц. 107-110). Сам автор называет этот момент концом эпизода «Жизнь», в общем-то, наглядно продемонстрировав ее предел физическими возможностями инструмента. Этот же эпизод делит форму сочинения на две неравные по величине, но по драматургической важности сопоставимые части. По мысли Губайдулиной, это момент, когда солист покидает свой инструмент и, после ряда манипуляций, включающего в себя игру на других инструментах и дирижерский жест, вновь возвращается к нему. С сакрально-символической точки зрения трактовка эпизода абсолютно прозрачна: смерть-Преображение-Жизнь. Однако «материальные» находки автора столь блистательны, что есть смысл задержаться на них подробней.

Нельзя не согласиться с И. Великовской в том, что выход за пределы возможностей инструмента символизирует преодоление границ физического тела. Исследователь соотносит упомянутый эпизод с мистическим эксцессом из жизни Св. Франциска, связанным с переживанием крестной смерти Христа². Пожалуй, данная трактовка лежит на поверхности, учитывая интерес Софии Асгатовны к теме смерти и в сакральном, и в физическом смысле слова, — не даром еще в эпизодах, посвященных прославлению жизни, тема смерти исподволь, а затем все явственней и явственней, начинала звучать. Момент преодоления физического тяготения был уже не раз апро-

бирован композитором в сочинениях, подразумевающих страстный сюжет; однако, именно здесь выход за пределы жизни растянут во времени и, пожалуй, более зрелищен, более театрален и даже кинематографичен: солист перестраивает струну *C* до *gis* контроктавы. Достижение звуковых низин сопровождается мертвенными щелчками грифа и потусторонним флажолетным звукоизвлечением. Поочередно обыгрываются *C-dur*, *B-dur*, *A-dur* 'ные трезвучия, подавая в символическом ключе начальную тональную идею сочинения.

Игра на подставке и за подставкой используется и в данном случае, однако вместо смычка предполагается деревянная палочка, способная извлекать из разных частей инструмента сухие, исключительно неживые звуки. Разнообразные приемы звукоизвлечения приближают восприятие струнного инструмента к ударному, как бы предвосхищая идею ухода солиста от виолончели к барабану (ц. 120). Эпизод, начиная с ц. 123, Губайдулина обозначает как «респонсорий». Текст, понятный без перевода (“*Domine miserere Amen*”), хор произносит говорком, как бы теряясь в пространстве, утрачивая, возможно, и духовные ориентиры. В похожем качестве выступают так называемые «хроматические хоралы» в инструментальных сочинениях Губайдулиной: “*Offertorium*”, “*Detto-II*”, «И: Празднество в разгаре». Последующие действия солиста просты и спасительны — и очень подробно выписаны композитором (ц. 124). Во время респонсория солист проходит весь полукруг хористов, в седьмой раз (сакральный смысл числа очевиден) извлекает звук на флексатоне, на сей раз оборачиваясь лицом к публике, выдерживает паузу (не смотря при этом на публику), после чего возвращается к своему инструменту — возвращается в новую жизнь, не покидая при этом пространства смерти. Это квинтэссенция театральности в “*Sonnengesang*”.

Момент «возвращения» также подчеркнут: автор предпосылает ремарку к ц. 125: «Настройка струны До». Щелчки перестройки на сей раз воспринимаются обнадеживающе, ведь они связаны с неуклонным *anabasis* солирующей партии. Однако малосекундовые, тритоновые интонации, воскрешающие одну из основных тем «Хвалы Солнцу», ударные, звук которых напоминает погребальный звон (ц. 126-130), говорят о пребывании в мире, откуда нет возврата. Значительные строфы лауды — о том же:

Хвала тебе, Господи мой, за сестру нашу Смерть,

*Ее же никто из живущих не минует;
Но горе почившим во грехе смертном!
Блажен, кто обретает себя в час свой последний*

*Верным святому Твоему изволению:
Смерть вторая повредить ему не может.
Славьте и хвалите Господа моего, величайте его,*

И да служит ему всякое дыхание с великим смирением!

(Перевод С. Аверинцева) [4, с. 8-11].

Эпизод «Прославление Смерти» очень небольшой, он занимает всего несколько партитурных листов, но событийно насыщенный. На струне *C* солирующая виолончель сопоставляет *fis* и *fis* пониженное; разница в $\frac{1}{4}$ тона, не фиксируемая обычным ухом, для посвященных колоссальна. Именно с этого рубежа партия виолончели взмывает вверх и уже не покидает завоеванных пространств (с. ц. 145 и далее). Вознесение «тонально»: светлейший *Fis* уже ничем не может быть поколеблен, а партия виолончели, кружась легчайшими тремоло и глиссандо, в последнем такте улетает как бы за пределы инструмента, что, по мнению И. Великовской, означает вознесение души св. Франциска [5]. Кинематографический «рисунок» данного эпизода довольно прозрачен.

Предположим, что кинематографический опыт композитора позволил ему «снять» фильм-притчу о св. Франциске музыкально-театральными средствами, создать собственный «религиозный кинематограф» — конечно, воображаемый, но понятный и видимый посвященным. Этот жанр привнесен в музыкальную партитуру извне. Возможно, именно «Франциск, менестрель Божий» авторства Р. Росселлини вдохновил Губайдулину на создание собственной версии жития католического святого. «Франциск» близок театральной постановке, язык его условен, как язык жития, и по отношению к этому жанру фильм, несомненно, можно считать режиссерской удачей. По-видимому, отражение жизни (даже если это жизнь великого святого) в реалистичных красках, в кинодвижении сопротивляется жанру жития, и примером тому могут служить неудачные «байопики» Дзефирелли и Кавани. Рискнем предположить, что жанры (и даже виды искусств), умеющие изъясняться символами: литература, живопись, театр, — могут быть конгениальными религиозной мысли. Если упомянутые сюжеты берется отражать кинематограф, он должен быть условным. И. Губайдулина в “*Sonnengesang*” «снимает» условное

кино, прибегая к киноприемам крупного и общего планов, монтажа (в эпизодах, где хоровая партия драматургически противопоставлена виолончельной); ставит театральную пьесу (в эпизодах, когда солист покидает свой инструмент и перемещается по сцене), пользуясь киноязыком и возможностями инструментального театра как музыкальным приемом — и не более того. В результате возникает ощущение звукового кинематографа без визуализации — как бы «кино без кино».

Солнечная музыка «Похвалы Солнцу» основана на собственном прочтении жития св. Франциска, смыкающимся с великомученическим путем Христа. Сложность, разветвленность замысла, отраженная в совокупности драматургических пластов, в непростом жанровом синтезе, к тому же выходящем за пределы собственно музыки, уравнивается сакральным словом, звучащим прозрачно, просто, светло. Истина всегда проста, как бы говорит София Асгатовна, — труден лишь путь к ее обретению.

Примечания

¹И. Кавани, и Дзефирелли не проходят мимо этого — действительно, очень кинематографического — эпизода.

²Велик соблазн увидеть здесь вариацию на тему 5 картины из «Пиковой дамы» Чайковского, однако Губайдулина, как мастер кинодраматургии, скорее всего, дала так называемый «общий план» бесчисленных кинопримеров симультанного действия, выраженный в звуке. Пастырь и паства, как сакральное преломление принципа частного и всеобщего, замкнуты в пределах крупного и общего планов (им и исчерпываются), причем последний отнюдь не лишен выразительности, хотя, как правило, эмоционально разъединен со страдающим «героем».

Список источников

1. Холопова В. Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М.: Композитор, 2001. 56 с.
2. Москвина О. А. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности: дис. ... канд. иск. Н. Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2017. 287 с.
3. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
4. Итальянская поэзия XIII-XIX вв. в русских

переводах: Сборник / сост. Р. Дубровкин. М.: Радуга, 1992. 815 с.

5. Шевцова И. В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. 222 с.

References

1. Holopova, V. N. (2001), *Sofiya Gubajdulina. Putevoditel po proizvedeniyam* [Sofia Gubaidulina. A guide to the works] Kompozitor, Moscow, Russia.
2. Moskvina, O. A. (2017), "Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious and symbolic programming", Dissertation of the Candidate of Art History, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Savenko, S. I. (2001), *Mir Stravinskogo* [Stravinsky's World], Kompozitor, Moscow, Russia.
4. Dubrovkin, R. (ed.) (1992), *Italian poetry of the XIII-XIX centuries in Russian translations: Collection* [Ital'yanskaya poeziya XIII-XIX vv. v russkikh perevodah: sbornik], Raduga, Moscow, Russia.
5. Shevcova, I. V. (2013), "Sofia Gubaidulina's compositions for cello: problems of musical content, composition and interpretation of the instrument", Dissertation of the Candidate of Art History, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia.

Информация об авторе

О. А. Москвина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки

Information about the author

O. A. Moskvina — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory

Статья поступила в редакцию 17.01.2024; одобрена после рецензирования 07.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 17.01.2024; approved after reviewing 07.03.2024; accepted for publication 23.03.2024.

Научная статья

УДК 398.83, 784.4

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.005

«Радость любви и печаль любви»: немецкие народные песни из собрания Liederhort

Петри Эльвира Корнеевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

Аннотация. Классическое собрание немецких народных песен Liederhort не слишком известно в российском музыкознании. Между тем оно явилось источником вдохновения для многих композиторов эпохи романтизма и более позднего времени. Коллекцию песен начинал собирать Людвиг Эрк, а завершил и систематизировал Франц Бёме. Изданный им трехтомный труд до сих пор считается незаменимым справочником для исследования немецких народных песен. Он назван «Deutscher Liederhort» («Библиотека немецких песен»), но часто обозначается сокращённо как «Erk-Böhme» или просто – Liederhort. Его значение можно сравнить с «Волшебным рогом мальчика» Брентано и Арнима.

Цель данной работы – рассмотреть один из разделов Liederhort – любовные песни. Также в статье анализируются песни из других разделов, сходные по тематике.

Даны нотные примеры песен, выявлено их происхождение, определена их взаимосвязь с музыкой хоралов, положение в немецкой песенной культуре, связь с историей и народными обрядами. Приводится информация об авторах музыки и текста. Особо отмечены песни, которые до сих пор бытуют и в современной музыкальной культуре – профессиональной и любительской.

Переводы немецких текстов сделаны в большинстве случаев автором статьи. Исключение составляют тексты, ранее опубликованные в России в сборниках немецкой поэзии – имя переводчика в них указано. Тексты на средневековых диалектах, требующие специальных знаний оставлены без перевода.

Ключевые слова: песня, Lieberslieder, Зильхер, Tagelieder, Kiltgesänge, свадебные песни

Для цитирования: Петри Э. К. «Радость любви и печаль любви»: немецкие народные песни из собрания Liederhort // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 26–35. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.005>.

Original article

“The Joy of Love and the Sorrow of Love”: German Folk Songs from the Liederhort collection

Petri Elvira K.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,

E-mail: e-petri@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4650-9816>

Abstract. The classical collection of German folk songs Liederhort is not well known in Russian musicology. Meanwhile, it was a source of inspiration for many composers of the romantic direction, as well as later ones. The collection of songs began to be collected by Ludwig Erk, and completed and systematized by Franz Böhme. The three-volume work he published is still considered an indispensable standard and reference book for the study of German folk songs. It is called the Deutscher Liederhort (“German Song Library”), but is often abbreviated as “Erk-Böhme” (after the editorial name), or simply Liederhort.

Its meaning can be compared to the Boy’s Magic Horn by Brentano and Arnim. The purpose of this work is to consider one of the sections of Liederhort - love songs. Sometimes songs from other sections, similar in theme, are also analyzed.

Musical examples of songs are given (many are published for the first time), the origin of the songs, their interchange with the music of chorales, their position in the German song culture, connection with history and folk rituals are revealed. Information about the authors of music and text (where available) is provided. The songs that exist in modern musical culture - professional and amateur - are especially noted, having withstood the test of time.

Translations of German texts belong mostly to the author of the article. The exception is texts previously published in Russia in collections of German poetry - the name of the translator is indicated in them. Texts in medieval dialects requiring special knowledge were left without translation.

Keywords: song, Lieberslieder, Silcher, Tagelieder, Kiltgesänge, wedding songs.

For citation: Petri E. K. "The Joy of Love and the Sorrow of Love": German Folk Songs from the Liederhort collection. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of higher music education*. 2024;1(72); 26–35 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.005>

Любовные песни (Lieberslieder) составляют внушительную часть песенного наследия немцев. В классическом собрании XIX века Liederhort (Эрка-Бёме) они образуют две подгруппы: Lieder von glücklicher Liebe (Песни о счастливой любви) и Lieder von unglücklicher Liebe (Песни о несчастливой любви). В современных хрестоматиях на родной песни часто раздел о них озаглавлен так, как в названии данной статьи.

Рассмотрим некоторые песни подробнее. В первой подгруппе назовем песню «All mein Gedanken» («Все мои мысли»), она обнаружена в 1452 г. в рукописи псалмов Лохаймского сборника, это один из самых известных источников старой немецкой песни. Многие псалмы в основе имели светскую музыку, что способствовало их запоминанию прихожанами лютеранской церкви. Версия песни, которая публикуется в современ-

Пример 1
Example 1

All mein Ge-dan-ken, die ich hab, die sind bei dir. Du, du, du
Du aus-er-wähl-ter en-ger Trost, bleib stet bei mir!
sollst an mich ge-den-ken; haett ich al-ler Wuensch ge-wallt, von dir wollt ich nicht
II
wen ken.

ных хрестоматиях, появилась на 150 лет позднее, чем в Лохаймском сборнике (*Пример 1*).

*Все мои мысли о тебе, ты мое утешение,
Твоя кротость и нежность — мое богатство.*

Многовековое взаимодействие хорала и народной песни сказалось на мелодике немецких песен: распевы для старинных песен нетипичны, в них в основном выдерживается принцип «слог против ноты». Обработку этого произведения в XIX столетии сделал Брамс для смешанного четырехголосного хора. Он бережно сохранил и подтекстовку, и несимметричность строения мелодии.

Самая известная немецкая песня о счастливой любви — «Ännchen von Tharau» («Анке из Тарау»). Автором музыки был Генрих Альберт

(1604–1651) — композитор и писатель, он сочинил около 170 произведений. Текст принадлежит Симону Даху (1605–1659) — поэту, преподавателю, а затем и ректору Кенигсбергского университета. Песню он написал в честь свадьбы друга, пастора одной из церквей, и девушки-сироты Анны. В студенческие годы 20-летний поэт зарабатывал на жизнь, сочиняя стихи «на случай» по заказам, всего создал 1700 таких произведений. Первоначальное название песни — «Пальма», она была изображена на гербе жениха Анны. Музыкальное произведение включало и такой куплет:

*Пальму не сломит ветер шальной,
И не погубит ливень и зной.
Пальма все так же горда и стройна —
Выстоит наша любовь, как она¹.*

Пример 2. Фрагмент текста:

*Анке из Тарау — свет моих дней.
Все, чем я жив, заключается в ней:
Анке из Тарау — сердце мое,
Честь и богатство, еда и питье.
Пылким доверьем меня проняла,
Страсть мою, боль мою — все приняла.
Может весь мир провалиться на дно,*

Мы порешили стать заодно².

Генрих Альберт, тогда соборный органист, сочинил мелодию. Через сто лет Иоганн Готфрид Гердер перевел текст стихотворения с нижне-саксонского диалекта на литературный немецкий язык. Затем Гердер включил песню в свой сборник «Голоса народов в песнях», изданный в 1778–1779 годах. Еще через несколько десят-

Пример 2
Example 2



Рис. 1. Памятник Анхен из Тарау в г. Клайпеда (бывший Мемель), Литва
Ill. 1. Ankhen Monument from Tarau in Klaipeda (former Memel), Lithuania



ков лет «Анке из Тарау» была издана в сборнике Клеманса Бретано и Людвига Ахима фон Арнима «Волшебный рог мальчика» (1806–1808), и с тех пор песня приобрела общенациональную славу.

Нужно понимать, что большинство песен, которые остались в репертуаре немцев от далеких времен, поются уже на другие мелодии. Как и вербальный язык, мелодии изменяются в беге

времени. Много сделал для «осовременивания» наследия XVI–XVII вв. Филипп Фридрих Зильхер (1789–1860), немецкий капельмейстер и композитор, автор кантат и гимнов, собиратель немецких народных песен. Он же и написал новый вариант мелодии к песне «Анке из Тарау». Грაციозно-танцевальная, легкая, она как бы является портретом девушки. Зильхер был музыкальным руко-

водителем в Тюбингенском университете и создал множество произведений для хора, известных не только в Германии, но и за ее пределами. Его обработки народных песен входят в Германии в репертуар самых известных хоровых коллективов, но также часто звучат в быту. «Анке из Тарау» в XVII веке была совсем другой (Пример 3).

Немного имеется песен о любви, где сохранились имена реальных лиц. Удивительно и то, что остались церковь, где прошло детство Анны,

различные документы, по которым можно проследить ее жизнь. Возможно потому, что среди ее потомков Эрнст Теодор Амадей Гофман — знаменитый немецкий писатель-романтик и композитор. В г. Клайпеде установлен памятник Анке [1].

Перейдем ко второй группе песен. Одна из самых известных — «Ade zur guten Nacht» («Прощай, доброй ночи»). Ее содержание вызывает ассоциации с первой песней цикла Шуберта «Зимний путь» (Пример 4).

Пример 3
Example 3



Пример 4
Example 4



Песня получила широкое распространение после 1847 года, авторы музыки и текста неизвестны, мелодия — из Швабии, но встречается и во Франконии.

*Прощай, спокойной ночи!
Я ухожу, мой друг.
Зеленый клевер летом
Так украшал наш луг!
Теперь же белым снегом
Засыпало поля.
Прощай, спокойной ночи!
Не любишь ты меня.*

Вильгельм Мюллер, автор текста, сознательно ориентировался, как и многие поэты-романтики, на стиль немецкой народной лирической песни.

Зеленый клевер фигурирует во многих песнях о несбывшихся надеждах. Это — символ. Зеленый цвет имеет в немецкой народной культуре двойственную характеристику. С одной стороны, это цвет весны, молодости, жизненных сил. Но! Для рациональных немцев надежда не есть нечто реальное, она может обмануть, мечты не всегда сбываются. В свадебном обряде на невесту одевают зеленый венок, символ того, что она еще не настоящая

жена. Этот венок часто обыгрывается в народных песнях. В немецком языке имеется множество фразеологизмов с негативным отношением к зеленому цветку. «Зеленый король» (в картах) означает обман. «Хвалить зеленый клевер» — ироническое выражение, значит, превозносить до небес нечто, того не стоящее. «Зеленая новость!» — соответствует разочарованному возгласу: «Вот те и раз!» [2].

Еще одна популярная песня «Es fiel ein Reif» («Как иней пал»). В русских изданиях автором текста называют Генриха Гейне, в немецких —

Вильгельма Цуккальмаглио (1803–1869). Мелодия записана в 1807 году, это старинная эльзасская народная песня (Пример 5).

*На поляну иней пал
Середь вешней ночи:
Познобил он, погубил
Алые цветочки.
Темной ночью с молодым
Девушка бежала:
Ни родимой, ни отцу
Слова не сказала.*

Пример 5
Example 5



Пример 6
Example 6



*В чуждеальной стороне
Горе да несчастье,
И повянули они,
Как цветы в ненастье⁴.*

Минорный лад не характерен для немецкой народной песни. В сборнике «Wenn alle Brunnlein fließen. Ausgewählte deutsche Volkslieder» (Leipzig / Dresden: Peters, 1984) (Когда бегут все ручейки. Избранные немецкие народных песен) из 166-ти песен только семь минорных. Это составляет 4,2%. Примерно такое же соотношение и в других хрестоматиях народной песни. Вероятно, немецкому слушателю мелодия «Es fiel ein Reif» должна казаться оригинальной.

К этому тексту обращались Мендельсон, Зильхер, Шуберт, Шуман, Танеев и другие композиторы.

Приведем пример еще одной немецкой народной песни, популярной в разных странах, — «Untreue» («Измена»). Авторы ее известны: музыку написал немецкий священник Фридрих Глюк, текст — поэт Йозеф фон Эйхендорф.

В первых двух куплетах песни «прогнозируются» события «Зимнего пути» Шуберта, отчасти и «Прекрасной мельничихи». Приведем фрагмент (Пример 6).

*Шумит на мельнице прохладная вода,
Любимая здесь больше не живет.
Недолго верной оставалась мне она,
Кольцо потеряно, а в сердце боль растет.
Что делать мне? Бродячим музыкантом
стать?
Ходить от дома к дому по стране*

*И песни свои грустные играть
О ветреной любимой, обо мне.*

Песня была широко известна и в XX в. под названием «Das zerbrochene Ringlein» («Разбитое колечко»), она звучала во Франции (в исполнении Мирей Матье), в Италии, в США. Имелась публикация и в Советском Союзе, в сборнике песен для 5 класса (Л., 1962). В русском издании изменен текст, это пионерская песня у костра. Название — «Сумерки». В современной Германии песня тоже звучит и в сольном исполнении под гитару, и в переложении для хора Ф. Зильхера.

Еще одна песня, которая существует во многих вариантах — «Hätt ich dich nicht gesehen»

(«Если бы я тебя не видела»). Большинство немецких народных сольных песен исполняется от лица мужчины, но эта песня имеет и «мужской» и «женский» варианты (Пример 7).

*Когда тебя не вижу,
Могу ль счастливой быть?
Мне сердце приказало
Тебя одного любить.
Любовь моя большая
Далеко меня завела
И сделала несчастной,
Лишила покоя и сна.
А он на меня не смотрит
И — новая напасть! —*

Пример 7
Example 7



*С ним рядом стоит другая
И хочет его украсть.*

Большинство немецких народных песен содержат описание действия, они наполнены глаголами. Но лирические, естественно, исключение, они наполнены описанием чувств.

Ряд песен о любви помещен в другие разделы Liederhort. Их название на немецком языке Tagelieder und Kiltgesänge.

Дневные песни (Tagelieder), названы так на романских языках в честь рассвета (на фр. Alba — Альба), представляют собой придворный жанр средневековой лирической поэзии, их содержание — тайная встреча и прощание двух влюбленных на рассвете, после ночи любви. Жанр был разработан окситанскими трубадурами и труверами из северной Франции и развивался в дальнейшем менестрелями на средневерхненемецком языке⁵.

Tagelied включает диалог влюбленных, визуализирует картину рассвета через характерные мотивы, такие как утренний свет, пение птиц, и пре-

дупреждающий сигнал стражи на городских башнях, ночная стража должна была отмечать начало дня пением или сигналом трубы. Тексты трубадуров и менестрелей часто закреплялись и в народной песне, хотя имя автора оставалось неизвестным. К сожалению, не удалось найти мелодию следующей песни, автор — трубадур.

*Боярышник листвою в саду поник,
Где донна с другом ловят каждый миг:
Вот-вот рожка раздастся первый клик!
Увы, рассвет, ты слишком поспешил...
— Ах, если б ночь Господь навеки дал,
И милый мой меня не покидал,
И страж забыл свой утренний сигнал.
Увы, рассвет, ты слишком поспешил...*

Расставание влюбленных в песне, как правило, вынужденное, счастьем мешают завистники, ревнивый муж или враждебное общество.

Приведем пример народной дневной песни «Der Morgenstern» («Утренняя звезда»). Она имеется в собрании Людвиг Уланда, в 1893 году опу-

бликована и в Liederhort (Пример 8).

*Утренняя звезда нас поднимает,
Запела лесная птичка,
Над горами и долинами
Звучит песня соловья*

Текст песни на нижненемецком языке (диалект), мелодия из берлинской рукописи XV столетия. Авторы неизвестны. Язык XV столетия не был похож на современный, но в Архиве народных немецких песен, где дан этот пример, приводится транскрипция, которая позволяет всё же понять содержание.

Прощание Ромео с Джульеттой в трагедии Шекспира и второй акт оперы Рихарда Вагнера

«Тристан и Изольда» — это театрализованные формы дневной песни.

Взаимодействие хора и песни шло не только на уровне нотного текста, принципов организации мелодии, оно коснулось и символики. Трогательные песни о расставании влюбленных в свете утренней звезды, возможно, связаны с образом света в хорах, свет — символ Христа. Высокое чувство любви, о которой поется в «Der Morgenstern», приобретает сакральный оттенок [3].

Название раздела Kiltgesänge трудно перевести точно на русский язык. Слово произошло от древнего обычая Torschen bîligen. В Средневековье в неко-

Пример 8
Example 8



торых областях Германии он назывался Kilt, возможный перевод — «репетиционная ночь воздержания», «ночной визит», «пробная ночь». Обычай особенно был распространен в XV–XVI вв. среди крестьян, но практиковался и в бюргерстве. В идеале это разрешение влюбленному юноше провести ночью несколько часов на тайном свидании в комнате у девушки, когда ничего другого не разрешалось, кроме поцелуев и объятий. При этом девушка лежала в постели одетая, как бы таким образом, «застрахованная от всех козней Эроса» [4, с. 66]. «Тайна» же была чистой условностью, как и обязательное проникновение парня в дом не через дверь, а через какое-нибудь дальнее от двери окошко или через чердак (одно из названий этого обычая Fensterln — окошко).

Немецкий ученый, писатель и политический деятель Эдуард Фукс (1870–1940), автор книги «История нравов», утверждал, что этот обычай сохранялся в некоторых областях и в начале XX века. Однако в современных хрестоматиях нотного примера песни этого жанра автору статьи

найти не удалось. Дважды предпринятые немецкой общественностью попытки «облагородить» народную песню — первая при Лютере, вторая в начале XIX века — дали определенный результат: в публичном пространстве такие песни почти не появляются. Только не нужно думать, что «плохие» песни совсем исчезли, подобная ветвь народной культуры (или сорняк?) существует, более всего обнаруживая себя во время карнавала.

Что касается Kiltlieder (эротической песни), удалось обнаружить информацию об одной — «Вчерашний вечер для новичков», она рассказывает о ночных посиделках молодой пары. Датируется второй половиной XVIII века, автор неизвестен. Распространялась песня в основном в устной традиции, но и публикация, по крайней мере одна, появлялась в «Сборнике немецких народных песен», выпущенном И. Г. Бюшингом и Ф. фон дер Хагеном в 1807 году. Мелодия «Вчерашнего вечера» заимствована из песни «Мысли свободны», одной из любимых немцами, она была опубликована в 1770 г.

Свобода в ней понимается в рамках политики. Но почти одновременно появился и пародийный вариант — «Die Getränke sind frei» («Выпивка — свободно»). Понимание свободы здесь интерпретируется довольно широко — это свободная (бесплатная) выпивка. А такое превращение «святого» в «профанное» характерно для европейских карнавальных традиций. Вербальный текст «Вчерашнего вечера» обнаружить не удалось. Мелодия та же, что в песне «Die Getränke sind frei» (Пример 9).

К сожалению, сборник Бюшинга недоступен для изучения. Остается лишь догадываться, что

«свободно» во «Вчерашнем вечере». Фраза текста «Вчера вечером в девять часов» стала своеобразным маркером и других эротических песен. Подобный жанр существует и поныне. Приведем в качестве примера песню начала XX века «Ich kann des Abends» («Я могу вечером»). Мелодия и текст записаны в Лотарингии в 1926 году. Текст выстроен в форме диалога юноши и девушки. В песне 13 строф.

Не могу вечером заснуть, пойду к моей любимой и устроюсь по-домашнему.

— Ах, дорогая, вставай и пусти меня тайно

Пример 9
Example 9

Die Ge-traen-ke sind frei, wir wolln ei-nen he-ben! Wer im-mer das sei: Der
Spen-der soll le-ben! Man darf nichi fer-ges-sen, drei Bier und ein Es-sen, drum Le-ber ver-
zeih, die Ge-traen-ke ist frei!

Пример 10
Example 10

Ich kann des A-bends nit Schla-fen gehn muss erst zu der Herz al-ler-lieb-sten gehn ganz hei-me-lich. Ich kann des A-bends nicht schla-fen gehn, muss
erst zu der Herz-al-ler-lieb-sten gehn ganz hei-me-lich.

в свою маленькую комнатку.

— Не встану и не пуцу, пока папа и мама не заснут (Пример 10).

Наконец, родители засыпают, и парень после долгих переговоров проникает в комнатку. Утром идилия завершилась:

Прощай, дорогая, моя большая любовь закончилась.

Пойду искать что-нибудь не такое домашнее.

Остановимся коротко и на свадебных песнях. Свадебные традиции Германии разнообразны и отличаются сохранением некоторых отголосков

языческих обрядов, которые в современности имеют, скорее, игровой характер.

Парень должен был ухаживать за понравившейся девушкой, сопровождать ее на праздники и танцевать с ней. Перед официальным сватовством юноша обычно тайно, ночью, встречался с девушкой и делал ей предложение (вероятно, это отголосок обычая Kilt).

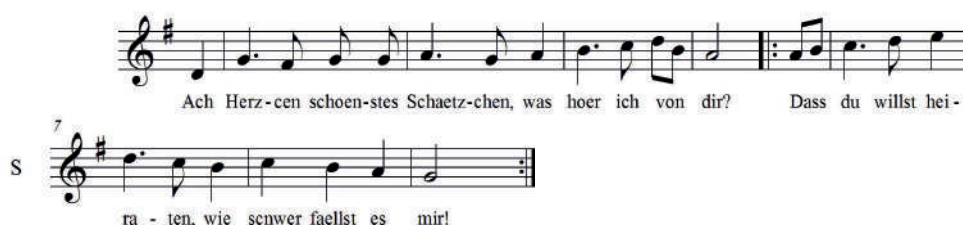
До сих пор сохранилась традиция устраивать в четверг перед свадьбой польтерабенд (Polterabend) — «вечер шума, грохота». Приглашенные на ужин гости — чем больше, тем лучше —

приносят с собой старую фарфоровую, глиняную, стеклянную посуду и разбивают ее на мелкие осколки. Считается, что шум отпугивает нечистую силу. А жених с невестой демонстрируют «совместное ведение хозяйства», выметая осколки.

Свадебное платье невесты было символом ее чистоты, девственности. В XVIII веке только в высших кругах невеста была в белом, а в бюргерской среде подвенечное платье было голубым или черным, из бархата или шелка. Крестьянская невеста и в XX веке была одета в черное платье, белую вуаль и на голове носила зеленый венок или корону,

накрытую белым покрывалом. Подружки невесты были одеты так же, чтобы злой дух ее не узнал и не смог нанести вреда. Свадебные туфли покупала невеста, но расплатиться за них была обязана мелкими монетами — даже в наше время девочки начинают с детства копить монеты на туфли — это своеобразная демонстрация умения экономить, для немцев — весьма положительное качество. Венок, круг, кольцо — свадебные символы во многих странах. Во время венчания вокруг пары лежала полным кругом гирлянда из веток хвойных деревьев. Перед входом в дом молодоженам подавали бокал вина,

Пример 11
Example 11



Пример 12
Example 12



сделав из него плоток, новобрачные разбивали его о дверь: разбитый бокал означал счастливый брак. «Кража невесты» тоже была частью свадебной игры. Во время пира, между переменной блюд гости танцевали. А после прощального танца невесты с нее снимали венок, а фату разрывали и раздавали клочки незамужним девушкам.

Приведем примеры свадебных песен. «Ach Herzchen schönstes Schätzchen, was hör ich von dir?» («Ах, милая, что о тебе я слышал?»). В Архиве немецкой народной песни к ней есть примечание — Polterabendlied. Поется она парнями в окружении жениха, это своеобразная попытка «запугать» невесту сложностями дальнейшей жизни.

*Так ты выходишь замуж, милая моя?
И будет у тебя теперь своя семья?
И где же счастье? Дети плачут, муж ворчит,
Свекровь тебе на помощь не спешит.
Мое колечко выкинешь теперь,
И в новом доме для меня закрыта дверь.
Не выйдешь с нами погулять, когда взошла луна,
И если с горя кто застрелится — твоя вина!*
(Пример 11).

Сватать невесту шел обычно отец жениха или кто-либо из его родственников или друзей — человек уважаемый, с XIX века этим занимался брачный посредник-профессионал. На севере такого человека называли Freiersmann (буквально «жени-

хов человек»), на юге Heiratsmann («хайратсман», дословно «брачный человек»). Лишь в очень редких случаях сватала женщина.

Свадебный ритуал включал множество особенностей, различных в регионах Германии, здесь нет возможности все их рассмотреть. Общая черта: все же на свадьбах преобладала музыка для танцев, пение находилось на втором плане.

Приведем пример поздравительной песни. Повторяющийся в тексте возглас «Hoch!» примерно соответствует русскому «Ура!». «Es leben» — «Да здравствует!». Короткая песня напоминает русское многолетие (Пример 12).

Исполняется эта здравица каноном. В Германии такая форма пения распространена широко. В некоторых системах классификации каноны выделяются в самостоятельный раздел независимо от содержания. В мелодии песни присутствует звукоизобразительное начало: интонации напоминают раскачку колокола, подхваченную звуком маленьких колокольчиков. Многоголосие еще больше усиливает этот эффект.

Разнообразные в отношении содержания немецкие любовные песни имеют некоторые общие черты в мелодике: опору на диатонику, мажорный лад, хоральный тип подтекстовки, преобладание танцевальных ритмов и ямбических. Эти черты не создают уникального жанрового стиля: ранняя профессионализация в развитии немецкой народной песни (миннезанг, мейстерзанг) привела к некоторой унификации музыкального языка.

Примечания

¹Перевод И. Томан.

²Перевод Л. Гинзбурга.

³Земли Баварии вдоль реки Майн.

⁴Перевод М. Михайлова.

⁵Обозначение периода в истории немецкого языка примерно с 1050 по 1350 годы. Это литературный язык, на нем написаны «Песнь о нибелунгах», «Парсифаль», стихи Вальтера фон дер Фогельвейде.

Список источников

1. Анхен из Тарау. Как все было на самом деле. URL: <https://ren-ar.livejournal.com/169345.html> (дата обращения 26.12.2022).
2. Немецко-русский фразеологический словарь / ред. Л. Э. Бинович, Н. Н. Гришин. М.: Русский язык, 1975. 656 с.
3. Домбраускене Г. Н. Музыкально-риторический символ «божественного сияния» в метатекстах

протестантских гимнов Филиппа Николаи // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 9. Ч. 1. С. 43–46. URL: <https://www.gramota.net/materials/3/2013/9-1/10.html> (дата обращения 27.12. 2022).

4. Фукс Э. История нравов. Смоленск: Русич, 2007. 622 с.

References

1. “Ankhen from Tarau. How it really was”, [*Ankhen iz Tarau. Kak vse bylo na samom dele*], available at: <https://ren-ar.livejournal.com/169345.html> (Accessed 26 December 2022).
2. Binovich, L. E. (ed.) and Grishin, N. N. (ed.) (1975), *Nemetsko-russkiy frazeologicheskiy slovar'* [German-Russian Phraseological Dictionary, ed. the second, corrected and supplemented], Russkiy yazyk, Moscow, USSR.
3. Dombrasukene, G. N. (2013), “Musical and rhetorical symbol of “divine radiance” in the metatexts of Protestant hymns by Philip Nicolai”, *Istoricheskiye, filosofskkiye, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], vol. 9, part 1, pp. 43–46, available at: <https://www.gramota.net/materials/3/2013/9-1/10.html> (Accessed 27 December 2022).
4. Fuchs, E. (2007), *Istoriya npravov* [History of morals], Rusich, Smolensk, Russia.

Информация об авторе

Э. К. Петри — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

Information about the author

E. K. Petri — Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 06.03.2023; одобрена после рецензирования 01.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 06.03.2023; approved after reviewing 01.03.2024; accepted for publication 23.03.2024.

Научная статья

УДК 784

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.006

Вокальное творчество Ростислава Бойко: четыре романса на стихи Сергея Есенина

Бойко Галина Ростиславовна

Институт современного искусства, Москва, Россия

E-mail: g.boiko@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5397-4444>

Аннотация. Статья посвящена творчеству композитора Ростислава Бойко — автора симфонической, инструментальной, хоровой и вокальной музыки, музыки для детей. В данной работе анализируется небольшая часть вокального наследия композитора. Рассматриваются наиболее популярные и ценные в художественном отношении романсы на стихи Сергея Есенина: «Над окошком месяц», «Черемуха душистая», «Тихо розы бегут по полям», «Удел желанный». Избранные для исследования произведения Ростислава Бойко типичны для стиля композитора и несут ярко выраженный национальный характер. Главное выразительное средство романсов — мелодия, органично сочетающаяся с полнозвучной партией фортепиано. Выбранные сочинения свидетельствуют о глубоком понимании композитором природы человеческого голоса, отличаются красотой мелодического и ладогармонического языка, богатством метроритмики и ясностью формы. Существенную роль играет и смысловая нагрузка поэтических текстов. В рассматриваемых вокальных произведениях Ростислава Бойко творчески проявляется яркая краска русского романса и восточный колорит. Сделан вывод, что национальный характер произведений Ростислава Бойко не условно-стилизированный, а связан с живыми народно-песенными истоками. Автор статьи обосновывает непреходящую ценность творчества Ростислава Бойко, его актуальность и созвучность сегодняшнему времени, в котором романсы занимают одну из ведущих позиций.

Ключевые слова: Ростислав Бойко, вокальное творчество, романсы, музыка, стихи Сергея Есенина

Для цитирования: Бойко Г. Р. Вокальное творчество Ростислава Бойко: четыре романса на стихи Сергея Есенина // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 36–43. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.006>

Original article

Vocal creativity of Rostislav Boyko: four romances based on poems by Sergei Yesenin

Boyko Galina R.

Institute of Modern Art, Moscow, Russia

E-mail: g.boiko@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5397-4444>

Abstract. The article is devoted to the creativity of composer Rostislav Boyko — the author of symphonic, instrumental, choral and vocal music, music for children. This study analyzes a small part of the composer's vocal heritage. The most popular and artistically valuable romances based on the poems of Sergei Yesenin are considered: — “There is a moon over the window”, “Sweet cherry”, “Quietly the roses are running through the fields”, “A desirable lot”. The analysis of the musical form of the selected romances was made for the first time. The author of the article notes that the works of Rostislav Boyko selected for the study are typical of the composer's style and have a pronounced national character. The basis of Rostislav Boyko's romances is a melody harmoniously combined with a consistently full-sounding piano part. However, the textual load of poetic texts also plays a significant role. The bright color of Russian romance and oriental flavor creatively manifests itself in the vocal works of Rostislav Boyko under consideration. It is concluded that the national character of Rostislav Boyko's works is not conventionally stylized, but is connected with living folk song origins. The author of the article substantiates the enduring value of Rostislav Boyko's creativity, its relevance and consonance with today's time, in which romances occupy one of the leading positions.

Keywords: Rostislav Boyko, vocal creativity, romances, music, poems by Sergei Yesenin

For citation: Boyko G. R. Vocal creativity of Rostislav Boyko: four romances based on poems by Sergei Yesenin. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1(72); 36–43 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.006>

Прошло более двадцати лет, как ушел из жизни заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Государственной премии России, композитор Ростислав Григорьевич Бойко. Ученик Александра Свешникова (первый выпуск Московского Хорового училища) и Арама Хачатуряна (первый студент Хачатуряна в Московской консерватории), Ростислав Бойко получил блестящее образование. Не случайно еще в консерватории Арам Ильич Хачатурян написал студенту Р. Бойко: «Вы, хотя и медленно, на мой взгляд, но зато прочно строите Дом своей Музыки. У Вас есть фундамент. А ведь некоторые начинают с украшений, приспосабливаются к чужим вкусам, не выработав прежде своего» [1, с. 128].

Ростислав Григорьевич Бойко начал свой творческий путь в конце сороковых годов прошлого века. Его произведения исполняли и записывали выдающиеся музыканты XX века, среди которых — Евгений Светланов, Владимир Федосеев, Боб Бернхардт, Юрий Силантьев, Зденек Махачек, Владислав Соколов, Виктор Попов, Николай Гяуров, Александр Ведерников. Время идет вперед, но музыка Ростислава Григорьевича Бойко живет и продолжает звучать. Его произведения исполняются не только профессиональными коллективами и солистами, но и студентами вузов и колледжей, учащимися детских музыкальных школ и участниками художественной самодеятельности. Только в 2022 году музыка Р. Бойко неоднократно звучала на таких престижных площадках, как Большой зал Московской консерватории, Московский международный дом музыки, Кафедральный Собор в городе Калининграде, Новосибирский театр оперы и балета, «Московский Пасхальный Фестиваль» (художественный руководитель — Валерий Гергиев), Московский детский музыкально-драматический театр «Поколение» (Москва). Сегодня музыку Ростислава Бойко исполняют такие коллективы и музыканты, как «Мастера хорового пения» под управлением Льва Конторовича, Академический хор Аппарата Государственной думы РФ (художественный руководитель и главный дирижер — Николай Азаров), дирижер Дмитрий Юровский, органистка Евгения Кривицкая... [2; 3; 4].

Чтобы понять личность художника, необходимо знать его истоки. Отец композитора — Григорий Тарасович Бойко был артистом Ленинградского государственного академического Малого театра оперы и балета (ныне Михайловский театр, который носит имя Мусоргского). Мать — Ксения Васильевна Бойко (Полуботко) обладала краси-

вым голосом и училась в музыкальном училище на вокальном факультете. С детства перед будущим композитором был открыт волшебный мир оперного театра. Для него это был родной дом. Будущий композитор по слуху подбирал арии из «Севильского Цирюльника» Джоакино Россини, «Аиды» Джузеппе Верди, «Фауста» Шарля Гуно. Так как у мальчика был хороший голос, родители отдали его в школу при Ленинградской хоровой капелле. А уже в 1944 году в жизни Ростислава Бойко начался новый этап. Он стал учащимся Государственного хорового училища в Москве, организованного Александром Васильевичем Свешниковым. С раннего детства Ростислав Бойко был связан с пением, прекрасно знал и понимал природу человеческого голоса, любил певцов, бесконечно уважал и поддерживал со многими дружеские отношения.

Именно эта сторона творчества композитора, связанная с вокальным искусством, и прежде всего романсовое наследие — цель данной работы.

Романсовое творчество Ростислава Бойко весьма обширно. Он прекрасно знал русскую и зарубежную литературу. Как говорил сам композитор, — «Я много читал, чтение заменяло театр, кино и другие развлечения» [1, с. 7]. И для своих романсов Ростислав Григорьевич выбирал поэзию классиков — Исаакяна, Пушкина, Есенина, Гейне. Еще один важный факт для понимания сути вокального творчества композитора — то, что он представитель московской композиторской школы, имеющей свои богатые традиции. «Тематика его произведений и его стиль носят ярко выраженный национальный характер...» [1, с. 3] — так писал о композиторе Георгий Свиридов.

Формат данной статьи не позволяет рассмотреть все девять романсов, написанных композитором на стихи Есенина, поэтому мы остановимся на четырех романсах, выбор которых не случаен. В этих вокальных произведениях проявились наиболее сильные стороны творчества композитора — истинно русский характер его музыки и умение создавать национальный колорит. Композиторы по-разному ощущают поэзию русских и зарубежных авторов, не всегда привлекая национальную окраску в свои произведения. Но Ростислав Григорьевич Бойко принадлежал к тем художникам, у которых, как он говорил, «колорит речи вызывает колорит музыкальный» [1, с. 82]. Неудивительно, что Р. Бойко с его утонченным восприятием слова обратился к стихам Сергея Есенина, выбрав, с одной стороны, тексты с русской тематикой, а с другой стороны — стихи из «Персидских мо-

тивов». Сам композитор объяснил свой выбор словами «Ритм завораживает» [1, С. 82]. Несомненно, что Ростислава Бойко, как и многих других композиторов, привлекли песенность и музыкальность творчества великого поэта. В книге «Портреты советских композиторов» В. Викторов замечает, что Р. Бойко «останавливается на тех произведениях, в которых поэт прибегает к музыкальным ассоциациям» [1, с. 82]. Для В. Викторова очевиден выбор композитора текстов для своих романсов, он нашел в них музыку.

Так, в первом рассматриваемом романсе «Над окошком месяц» мы встречаем такие слова, как «тальянки голос одинокий» [5, с. 39]. Мелодия с неожиданными квинтовыми и секстовыми распевами в экспозиции романса подчеркивает меланхолию стихов Есенина и близка народным интонациям. Композитор чутко уловил антитезу в стихах Есенина, выразив это в противопоставлении средней части экспозиции и репризы. Яркий и краткий средний раздел романса состоит из четырехтактного периода с эмоциональным

Пример 1. Романс «Над окошком месяц»
Example 1. The romance "There is a month above the window"

Пример 2. Романс «Черемуха душистая»
Example 2. The romance "Sweet Cherry"

всплеском на верхней ноте (первая кульминация) в вокальной партии. Нервозность поэтических строк в середине романса подчеркивается ровными восьмыми, которые композитор просит спеть *ten.*, в сочетании со сменой темпа и динамики в каждом такте (Пример 1).

Реприза практически полностью повторяет экспозицию. Однако, благодаря стихам Есенина первые четыре такта репризы воспринимается не меланхолично, а приподнято, а вторая кульмина-

ция звучит особенно драматично, хотя композитор ничего не изменил в нотах. «Над окошком месяц» написан в классической простой трехчастной репризной форме, что достаточно типично для такого жанра, как романс. Однако, за счет того, что размер на протяжении периодов (в экспозиции и репризе) переменный, происходит иллюзия нарушения квадратности, хотя период традиционно состоит из двух предложений по восемь тактов каждое. Этот эффект достигается и благодаря дополнению в фор-

тепианной партии, основанному на втором предложении и сочиненному *piu mosso*, что придает ему характер послесловия и одновременно вступления ко второй части. Использование полных каденций, то есть тех, что оканчиваются на тонике в характерной для композитора ладовой игре («мажоро-минорные переливы» [6, с. 38]), в том числе создают в музыке неизменное, безысходное и, как и сам указал композитор в начале романса, «потерянное» состояние. Таким образом, мы видим, что Р. Бойко сумел различными музыкальными средствами подчеркнуть противопоставление прошлого и настоящего героя стихотворения Есенина. Грусть и безысходность типичны для многих русских народных песен, но Р. Бойко не стилизует народную песню. Свободное дыхание и напевность романса не копируют народную песню, а как отметил Николай Кутузов,

композитор, «используя народные формы и приемы, тонким чутьем художника определяя соотношение традиционного и нового, разговаривает со слушателем своим языком глубоко национальным и современным» [1, с. 127].

Самый популярный и самый часто исполняемый романс Ростислава Бойко — это «Черемуха душистая» (Пример 2).

Темой произведения Есенина выступает родная природа и пробуждение чувств, которое объединяет все живое в вечной гармонии, в том неуловимом, но четком ритме, в котором бьются сердца всех живых существ. Композитор точно уловил этот ритм, который красной строкой проходит через весь романс в партии фортепиано. Р. Бойко сумел подобрать выразительные средства для объединения двух планов, заложенных в стихот-

Пример 3. Романс «Тихо розы бегут по полям»
Example 3. The romance "Quietly the roses are running through the fields"

Соч. 26 №5

ворении Есенина, — воспевающая красоту природы льющаяся мелодия и мерцающий мягкими гармоническими переходами аккомпанемент, как пульс робких влюбленных. Романс написан в классической простой трехчастной репризной форме. Распевная мелодия в экспозиции погружает нас в лирическую картину окружающего мира. Небольшая, более подвижная средняя часть, подчеркивает переход от образа черемухи к образу ручья. В репризе композитор практически повторяет мелодию, но меняет партию фортепиано. Синкопа заменяется ровными восьмыми и укрупнением фактуры аккомпанемента, что придает торжественность репризе романса. Автор статьи задается вопросом, где в этом романсе музыкальный образ стихов, который присутствует в роман-

сах на стихи Есенина? При детальном изучении романса становится понятно, что Ростислав Бойко сделал повторение первой части стихотворения, а у Сергея Есенина есть продолжение, в котором присутствуют слова, связанные с музыкой. «Ручей волной гремучею все ветки обдаёт и вкрадчиво под кручею ей песенки поёт» [5, с. 48].

Романс «Тихо розы бегут по полям» написан на слова стихотворения «Свет вечерний шафранного края» (Пример 3).

В стихотворении Есенина шесть строф, в каждой по пять строк. Повторяется строка, которая в первой строфе является второй и пятой, а в последней — первой и пятой. Композитор использовал только первую и шестую строфу стихотворения и дал название романсу по повторяющейся

строке. Романс «Тихо розы бегут по полям» — самый близкий к восточным интонационным переливам и распевам, с необычным мелодическим и ритмическим рисунком. Слышатся интонационные особенности ориентальной музыки, которую Ростислав Бойко великолепно знал и чувствовал. Восточный колорит этого романса выражен в его мелодии, в которой явственно ощутима связь с народными истоками. Вокальная партия достаточно изощренная с характерным для народов Востока вокализированием без текста. Композитор использовал прием неоднократного варьированного ритмомелодического повторения секвенций вокального распева, который развиваясь и постепенно повышаясь достигает кульминации в напряженном регистре. Этот прием неоднократно ис-

пользовался русскими композиторами. Например, в песне Шемаханской царицы в опере Римского-Корсакова «Золотой Петушок» или в романсе Ратмира в опере Глинки «Руслан и Людмила». Но все-таки основой музыки романса являются песни народов Кавказа. Например, армянская народная песня «Журавль» или грузинская народная песня «Ах! Не дари мне, милая...». Романс, благодаря переменному размеру, воспринимается как свободный напев, который подчеркивает песенный восточный колорит. Написан романс в куплетно-вариационной форме, однако небольшие различия в аккомпанементе подчеркивают рифму стихов Есенина, поэтому по ощущению романс можно воспринимать как классическую строфическую форму. И опять в стихотворении Есенина просле-

Пример 4. Романс «Удел желанный»
Example 4. The romance "The desired Lot"



живается связь с музыкой — «пел Хаям» [5, с. 55]!

Последний рассматриваемый романс — «Удел желанный» («Воздух прозрачный и синий»). Задорный, с четким ритмом и ярким выходом на ноту *C* третьей октавы [5, с. 62], романс часто привлекает исполнителей. Стихотворение Есенина трудно отнести к определенному жанру, скорее всего, это ответ поэта на западноевропейские сонеты. Стихотворение напоминает таинственную мелодию, воспевающую мечту о месте, где нет печали и тревог. Композитор же написал партию вокалиста как заклинание, дав в нотах соответствующую ремарку «как бы заклиная» [5, с. 59] (Пример 4).

Таким образом, основная тема часто проходит в партии пианиста, голос же роль ритмического *ostinato*. Романс написан в очень редкой для вокала концентрической форме. Разделы после кульминации в середине *B-dur* хоть и варьируются по сравнению с экспозицией, но проходят в обратном

порядке. Если начинается романс небольшими периодами по два такта, то в репризе, подчеркивая связь с народной музыкой, появляются нечетные периоды, зачастую по пять тактов, (то есть не квадратные), однотональные (кроме завершающего второй раздел из *B* в *C-dur*) и повторного строения. В этом романсе музыкальной ассоциацией являются слова «Флейта Гасана» [5, с. 61] с выходом на *b* (си бемоль второй октавы). Есть пометка композитора, что «эту ноту можно исполнять фальцетом» [5, с. 61]. Очевидно для того, чтобы придать ноте флейтовую и восточную окраску.

Ростислав Бойко, выбирая поэтические тексты для рассматриваемых романсов, опирался на ритм, песенность и национальный колорит в творчестве Сергея Есенина. Будучи истинно русским композитором, Ростислав Бойко прекрасно знал и чувствовал особенности восточной музыки. Но национальное своеобразие музыки не условно-

стилизованное, а основывалось на знания народного творчества, помноженное на интуицию, талант и умение точно распределить традиционное и новое в своих сочинениях. Используя классические мелодико-гармонические средства и опираясь на знания фольклора, композитор сочинил романсы, отличающиеся самобытностью и своеобразием. Можно сказать, что Р. Бойко нашел точный эквивалент стихам Есенина. Лиричность романсов композитора полностью совпала с сущностью поэзии Сергея Есенина. Р. Бойко ввел нас в прекрасный мир стихов великого русского поэта, которые в сочетании с музыкой приобрели новое звучание.

Рис. 1. Р. Бойко на репетиции Академического хора русской песни ЦТ и ВР. Справа — художественный руководитель и дирижер Н. В. Кутузов

III. 1. R. Boyko at the rehearsal of the Academic Choir of the Russian Song of the Central Television and the All-Union Radio. On the right is the artistic director and conductor N. V. Kutuzov



Рис. 3. Р. Бойко на авторском юбилейном вечере в Большом зале консерватории. Слева направо: А Ведерников, Е. Светланов, Р. Бойко, Н. Кутузов

III. 3. R. Boyko at the author's anniversary party in the Great Hall of the Conservatory. From left to right: A Vedernikov, E. Svetlanov, R. Boyko, N. Kutuzov



Романсы Ростислава Бойко пользовались и продолжают пользоваться популярностью. Не случайно на X Всесоюзном конкурсе имени М. И. Глинки больше половины участников исполняли романсы композитора. На VII Международном конкурсе имени П. И. Чайковского романсы Ростислава Бойко на стихи Сергея Есенина входили в обязательную программу вокалистов. Их исполняли не только перечисленные ранее певцы, но и Любовь Казарновская, Владислав Пьявко, Карлис Зариныш, солисты Большого театра Андрей Сальников и Максим Пастер. И сегодня молодые вокалисты продолжают исполнять романсы

Рис. 2. Дирижер Ю. Силантьев на репетиции оперы Р. Бойко «Станция Заваялка»

III. 2. Conductor Yu. Silantyev at the rehearsal of R. Boyko's opera "Zavalyayka Station"



Рис. 4. На встрече выпускников Московской консерватории, окончивших МГХУ. Слева направо: А. Белокуров, Б. Куликов, Р. Щедрин, А. Свешников,

А. Голанд, Г. Ковалев, Р. Бойко

III. 4. At a meeting of graduates of the Moscow Conservatory who graduated from Moscow State University. From left to right: A. Belokurov, B. Kulikov, R. Shchedrin, A. Svechnikov, A. Goland, G. Kovalev, R. Boyko



Рис. 5. Р. Бойко с учителем, Арамом Ильичом Хачатуряном
Ill. 5. R. Boyko with his teacher, Aram I. Khachaturian



композитора. Певцов привлекает в романсах Ростислава Григорьевича Бойко то, что они вокальны и очень удобны для исполнения, так как композитор четко мыслил вокальными категориями. Музыка же свежа по мелодии и гармоническому складу. Именно поэтому преподаватели высших и средних учебных заведений включают в репертуар своих студентов произведения Ростислава Бойко. Например, Константин Павлович Лисовский не только сам был великолепным исполнителем его музыки, но и продолжал пополнять репертуар своих студентов в Академии Гнесиных романсами композитора.

В завершение хотелось бы процитировать слова Ростислава Григорьевича Бойко, точно характеризующие суть его творчества. «Мелодия — это душа композитора. Научить его создавать мелодии нельзя. Каждая птица поет собственную песню, которая является частью ее природы» [1, с. 126].

Список источников

1. Викторов В. Ростислав Бойко. Монографический очерк. М.: Сов. композитор, 1985. 160 с.
2. Захаров Ю. К., Захарова Л. В. Творческое содружество В. С. Попова с современными авторами хоровой музыки Произведения Т. Корганова и Р. Бойко в исполнении хоровых коллективов Академии хорового искусства // Вестник АХИ. 2017. № 7. С. 17–38.
3. Ермакова С. С. Вокально-хоровая музыка Р. Г. Бойко для детей и юношества // Сохранение и развитие традиций отечественной хоровой культуры: Материалы IV Всероссийской научно-практической конференции, Чебоксары, 22 марта 2019 года. Чебоксары: Плакат, 2019. С. 115–119.

4. Садовский М. Р. Слава (о Ростиславе Григорьевиче Бойко) // Шкаф, полный времени: Книга размышлений. URL: http://www.sol-net.ee/parents/p15_r08.html (дата обращения: 24.02.2024).
5. Бойко Р. Романсы для голоса и фортепиано. М.: Сов. композитор, 1983. 111 с.
6. Равинович Л. Л. Черты стиля Ростислава Бойко на примере цикла «Зимнее утро» на стихи А. С. Пушкина // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2023. № (3). С. 34–40.

References

1. Viktorov, V. (1985), *Rostislav Boyko. Monograficheskiy ocherk* [Rostislav Boyko. Monographic essay], Soviet composer, Moscow, USSR.
2. Zakharov, Yu. K. and Zakharova, L. V. (2017), "Creative collaboration of V. S. Popov with modern authors of choral music Works by T. Korganov and R. Boyko performed by choral groups of the Academy of Choral Art", *Vestnik Akademii horovogo iskusstva* [Bulletin of the Academy of Choral Art], vol. 7, pp. 17–38.
3. Ermakova, S. S. (2019), "Vocal and choral music by R. G. Boyko for children and youth", *Sohranenie i razvitie traditsiy otechestvennoj horovoj kul'tury: Materialy IV Vserossijskoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [Preservation and development of the traditions of Russian choral culture: Materials of the IV All-Russian Scientific and Practical Conference], Poster, Cheboksary, Russia, pp. 115–119.
4. Sadovsky, M. R. (2004), "Slava (about Rosti-

slav Grigoryevich Boyko)”, *Closet full of time: A book of reflections*, available at: http://www.solnet.ee/parents/p15_r08.html (Accessed 24 February 2024).

5. Boyko, R. (1983), *Romansy dlya golosa i forte-piano* [Romances for voice and piano], Soviet composer, Moscow, USSR.
6. Ravikovich, L.L. (2023), “Features of the style of Rostislav Boyko on the example of the cycle «Winter Morning» based on the poems of A.S.Pushkin”, *Elektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Hvorostovskogo “ARTE”* [Electronic scientific research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky “ARTE”], vol. 3, pp. 34–40.

Информация об авторе

Г. Р. Бойко — старший преподаватель кафедры академического пения

Information about the author

G. R. Boyko — Senior lecturer at the Academic Vocal Department

Статья поступила в редакцию 20.01.2024; одобрена после рецензирования 23.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 20.01.2024; approved after reviewing 23.03.2024; accepted for publication 23.03.2024

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.007

Десятников и Стравинский: поэтика диалога

Никифорова Юлия Владимировна¹, Левая Тамара Николаевна²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

¹ E-mail: nickiforova.iuliya2013@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8704-4682>

² E-mail: levgez@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1871-0444>

Аннотация. В статье рассматривается типологическая связь творческих методов Л. А. Десятникова и И. Ф. Стравинского. Анализируется понятие музыкального диалога, отражающее взаимодействие в их произведениях индивидуального и заимствованного. В музыке обоих композиторов диалог существует как игровое взаимодействие различных стилей. Отличительными чертами творчества Стравинского являются взаимодействие с музыкой прошлого и настоящего, обращение к иным стилям и эпохам, смешение разнообразных стилистических пластов и диалог с таковыми. На примере его творчества можно наблюдать различные стилистические и жанровые феномены, когда заимствованные формулы переносятся в современный контекст и используются в качестве импульса к индивидуальному высказыванию. Подобный способ сочетания стилистических моделей прослеживается и в произведениях Десятникова – в частности, диалогичность проявляется в авторском жанре «комментария». Описывается характерная для Десятникова и его современников форма диалога как припоминания – эмоционально окрашенного, личного восприятия и воспроизведения музыки прошлого. Восприятие музыки прошлых эпох сквозь призму индивидуального стиля порождает чувство ностальгии – еще одно качество, играющее важную роль в эстетической системе Десятникова. В ходе исследования затрагиваются понятия диалога М. Бубера и М. М. Бахтина, и выделяются возможные трактовки диалога – как психологически напряженного столкновения либо азартной артистической игры.

Ключевые слова: Леонид Десятников, Игорь Стравинский, диалог, комментарий, музыкальная память

Для цитирования: Никифорова Ю. В., Левая Т. Н. Десятников и Стравинский: поэтика диалога // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 44–48. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.007>

Original article

Desyatnikov and Stravinsky: poetics of dialogue

Nickiforova Julia V.¹, Levaya Tamara N.²

^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

¹ E-mail: nickiforova.iuliya2013@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8704-4682>

² E-mail: levgez@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1871-0444>

Abstract. The article examines the typological connection between the creative methods of L. A. Desyatnikov and I. F. Stravinsky. The concept of musical dialogue is analyzed, reflecting the interaction of the individual and the borrowed in their works. In the music of both composers, dialogue exists as a playful interaction of different styles. The distinctive features of Stravinsky's work are interaction with the music of the past and present, appeal to other styles and eras, mixing of various stylistic layers and dialogue with them. Using the example of his work, one can observe various stylistic and genre phenomena, when borrowed formulas are transferred to a modern context and used as an impulse for an individual statement. A similar way of combining style models can be traced in Desyatnikov's works - in particular, dialogism is manifested in the author's genre of "commentary". The form of dialogue characteristic of Desyatnikov and his contemporaries is described as recollection - emotionally charged, personal perception and reproduction of the music of the past. Perceiving the music of past eras through the prism of individual style gives rise to a feeling of nostalgia - another quality that plays an important role in Desyatnikov's aesthetic system. In the course of the study, the concepts of dialogue between M. Buber and M. M. Bakhtin are touched upon, and possible interpretations of the dialogue are highlighted - as a psychologically intense collision or a gambling artistic game.

Keywords: Leonid Desyatnikov, Igor Stravinsky, dialogue, commentary, musical memory

For citation: Nickiforova J. V., Levaya T. N. Desyatnikov and Stravinsky: poetics of dialogue. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1(72); 44–48 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.007>

Музыка Леонида Десятникова возникает в сопряжении собственного и заимствованного материала, балансируя между цитатами и аллюзиями, явными и размытыми намеками. По мнению писателя Владимира Сорокина, автора либретто к опере «Дети Розенталя», Десятников «в музыке делает приблизительно то же самое, что я в литературе: так же трепетно относится к классике, не как к чему-то мертвому и музейным вазам, которые можно переставить из одного шкафа в другой, обтерев пыль, а как к живым стихиям» [1, с. 24]. Помимо очевидных, узнаваемых источников (Ф. Шуберт, Р. Шуман, П. И. Чайковский, Д. Д. Шостакович и другие), в произведениях Десятникова проявляется влияние его предшественника, Игоря Стравинского.

Заявив в одном из интервью, что «это композитор, который был моей личной obsessией» [2, с. 28], Десятников обозначил тем самым внутренний код собственной музыки. И код этот можно расшифровать как постоянный диалог с мировой культурой. Соприкосновение и взаимодействие с музыкой прошлого и настоящего, смешение разнообразных стиливых пластов и диалог с таковыми были одной из отличительных черт творчества Стравинского. В его музыке сложился новый подход к стилизации — не ограничиваясь воспроизведением характерных форм, жанров и оборотов, композитор переносит заимствованные музыкальные модели в контекст современной культуры. Подобное соединение индивидуально-современного и заимствованного-прошлого С. И. Савенко обозначает термином «вариации на стиль»: «стилизиция нового типа не предполагает, как раньше, “подчинения” всей системы средств выразительности избранному стилю; скорее здесь имеет место обратное явление: подчинение “моделей” современному художественному мышлению, очень искусное по оформлению» [3, с. 281]. Преемственную линию подобных стиливых вариаций продолжает Леонид Десятников, не только воплощая в музыке творческий подход Стравинского, но и косвенно к нему обращаясь — например, через название симфонии “The Rite of Winter 1949” («Зима священная 1949 года»).

Соприкосновение с чужими (но не чуждыми) стилями и идеями для Стравинского означает диалог — понятие, широко использующееся в литературе, посвященной его творчеству. Заимствованные музыкальные идеи становятся не столько фундаментом, сколько импульсом для развития собственного в синтезе с «чужим». В

недавно изданной работе «Музыкальные диалоги Игоря Стравинского» Н. А. Брагинская [4] выделяет несколько форм диалогического взаимодействия композитора с музыкальной культурой — через чужой язык, национальные музыкальные стереотипы, характерные жанры и формы, характерные темброво-фактурные и ритмико-гармонические обороты, типы мышления. Автор указывает на важность для Стравинского концепции диалога, сформулированной немецким философом Мартином Бубером. В понимании Бубера диалог — не общение между субъектом и объектом, но единение между Я и Ты — двумя субъектами, двумя индивидуальностями. И далее, диалог способствует не противопоставлению, но единению участников. Осваивая русский и европейский художественные опыты, Стравинский сплетал с ними свой индивидуальный язык, «оживляя» уже застывшие формы и формулы, обращаясь с музыкальным прошлым не как с исторической данностью, но с жизнеспособным материалом, на почве которого способны вырасти новые, современные произведения. По собственному выражению, Стравинский занимался «ремонтom старых кораблей», поскольку «всякая эпоха обретает свое лицо лишь при ретроспективном взгляде» [5, с. 302].

Диалог с творческими методами Стравинского и диалог как собственно творческий метод, общение с иными стилями и эпохами, определяет и музыку современного композитора Леонида Десятникова, продолжающего линию петербургской композиторской школы. К творчеству Стравинского отсылает универсализм Десятникова, охват внушительного стиливого диапазона, объективный, дистанцированный подход к материалу. На уровне методов связь прослеживается в таких аспектах как ироническое, отстраненное отношение к материалу, театральность, игровое начало и четкая композиционная логика. В подходе композиторов к музыкальному искусству проявляются эстетические принципы современной им культуры: у Стравинского — театральная условность, у Десятникова — постмодернистское сочетание несочетаемого.

При всем сходстве методов Десятникова и Стравинского следует отметить и коренные различия в их подходах, связанные с индивидуальными предпочтениями авторов и с разными настроениями времени, в которое жили и работали композиторы. Стравинский утверждает автономность музыки, не связанной с другими видами искус-

ства, хотя и выступающей органической частью его условного театра. В музыке Десятникова, в свою очередь, ярко проявляется синтез со словом — значительную часть корпуса его произведений занимает вокальная и хоровая музыка, а в инструментальных сочинениях подтекст проявляется в названиях. Антиромантизм Стравинского, в целом свойственный эпохе 1910-20-х годов, сменяет «романтическая нота» ряда произведений Десятникова, который, кроме того, достаточно редко обращается к классической эстетике. Эмоциональное начало, лирическая направленность отличают десятниковский стиль (что, возможно, обусловило и его интерес к музыке композиторов-романтиков — наряду с барочными и фольклорными аллюзиями), но не противоречат рациональному аспекту творчества. Об этом свидетельствуют четко выстроенные и выверенные формы, продуманные детали и чувство баланса, пропорциональности в сочетании разнородных элементов. Рационален и подход к выбору источников; практически любой музыкальный материал, независимо от его принадлежности к «высокому» или «низкому» искусству, может стать импульсом к созданию сочинения — в своем первоначальном виде или измененный до неузнаваемости. Можно вновь провести параллель с подходом к композиции Стравинского, с его идеей порядка и конкретностью в музыкальном и литературном изложении мыслей.

Обращение к музыкальному опыту прошлого в музыке Десятникова можно описать понятием *музыкальной памяти*; диалог здесь принимает форму припоминания и возвращения к прошлому, восприятия его сквозь личную, индивидуальную призму. Прошлое в произведениях существует одновременно на нескольких уровнях: как историческое прошлое — музыка прошедших эпох и прошлое личное — воспоминания о музыке, услышанной в детстве. Через фортепианный цикл «Буковинские песни», 24 прелюдии для фортепиано (2017), автор сквозь время обращается к предшественникам, вступая в диалог с прелюдиями Ф. Шопена, А. Н. Скрябина, Д. Д. Шостаковича, разворачивая перед слушателями историю становления и развития жанра. Далее, цикл в некоторой мере продолжает традиции работы с фольклором русских композиторов-современников — В. А. Гаврилина, Б. И. Тищенко, С. М. Слонимского, Р. К. Щедрина. Для композитора также имеет личное значение украинский фольклорный материал, легший в основу «Песен» и воспринятый в довольно ши-

роком историческом и культурном контексте (по словам Десятникова, он слышал эти песни еще в своем харьковском детстве, впитав их «с молоком кухонной радиоточки» [6]).

Столь личностно окрашенное отношение к минувшим временам позволяет видеть в музыке Десятникова не только «гены» Стравинского. Тема памяти, диалога с прошлым и его осмысления становится актуальной в отечественной музыке 1970-х годов. Можно выделить отдельный пласт «мемориальных» произведений, музыкальных приношений и посвящений в творчестве ряда советских композиторов. Свойственная постмодернизму иронично-отстраненная манера обращения с чужими текстами сменяется в таких случаях личным, сокровенным тоном высказывания. Обостренное ощущение внутренней связи с прошедшими эпохами и их творцами, стилистика, воспринятая сквозь призму индивидуального стиля, порождает чувство ностальгии — еще одно качество, играющее важную роль в эстетической системе Десятникова и других композиторов, работавших в это время. Подобное личное освоение музыкального языка прошлого, особая эмоциональная окрашенность возникающего стилизового диалога определяют и общий характер высказывания, и ретроспективную, внутреннюю направленность музыки.

Близок роду диалога и жанр *комментария* — обозначение, которое Десятников вводит в обиход, описывая такие свои произведения, как «По направлению к Свану» (комментарий к «Лебедю» К. Сен-Санса) и «Как старый шарманщик» (диалог с «Шарманщиком» Ф. Шуберта). В основе жанра комментария — узнаваемое для просвещенных слушателей музыкальное сочинение, некая модель, и вместе с ней — ее контекст, воспроизведенный «дух эпохи». Понятие комментария схоже с «вариациями на стиль» или «методами работы с моделью» (М. С. Друскин), поскольку данные термины опираются на воспроизведение в разной степени точности определенной стилистической модели и ее контекста. Вместе с тем в некоторых «комментариях» Десятникова диалог с чужим материалом приобретает особую напряженность и остроту.

Более «скромными», в отношении авторского вмешательства в материал, представляются десятниковские обработки произведений И. С. Баха, Д. Д. Шостаковича, А. Пьяццоллы. Впрочем, в пьесе «По канве Астора» музыка Пьяццоллы интерпретируется с достаточно вы-

сокой степенью свободы. Опираясь сразу на несколько пьес, Десятников одновременно передает собственные впечатления от произведений Пьяццоллы и исследует природу жанра танго, изменяя и приспособлявая его под собственный язык. Отметим также оркестровую версию «Предисловия к полному собранию моих сочинений и краткого размышления по поводу этого предисловия» Шостаковича, которая образует своего рода «комментарий к комментарию».

Здесь уместно вспомнить трактовку диалога М. Бахтиным: диалог есть самоцель, само действие, в котором раскрывается суть материала — и собственного, и заимствованного. Предположим, что суть комментирования не в противопоставлении, но в одновременном сосуществовании разных индивидуальностей. В творческом подходе Десятникова, вслед за Стравинским, вновь отражается попытка исследовать различные стилевые и жанровые феномены, не отстраняясь, но вживаясь в избранный материал.

Вместе с тем, диалог в их творчестве — это не психологически напряженный конфликт в духе Шостаковича [7]. У Десятникова он чаще обретает характер азартной артистической игры. Это не столкновение характеров, подобное диалогам в произведениях Достоевского, на основе которых строится концепция Бахтина. В диалогах такого типа, литературных, либо музыкальных (если иметь в виду Шостаковича), скрывается этическая подоплека, в то время как в музыке и Десятникова, и Стравинского диалог существует не столько в этической, сколько в эстетической плоскости, как игровое взаимодействие различных стилей. Утверждение Десятникова, что «у музыки нет этического измерения» [8, с. 171], в этом смысле весьма показательно — даже со скидкой на сознательную провокативность некоторых его высказываний. Тем самым он вновь подчеркивает, что практически любой музыкальный материал, вне зависимости от источника, может стать почвой для диалога — диалога, основы которого были заложены Стравинским и который продолжает существовать как возможность общения с иными стилями и эпохами.

Список источников

1. Бедерова Ю. Леонид Десятников: Моя опера — это объяснение в любви классической опере XIX века // Леонид Десятников — Владимир Сорокин. Дети Розенталя / ред.-сост. Т. Белова. М.: Литературно-издательский от-

- дел Большого театра России, 2005. С. 17–20.
2. Паппенина Ю. Подражание искусству // Эксперт Северо-Запад. 2013. №48. С. 28–29.
3. Савенко С. И. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И. Ф. Стравинский: статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 276–301.
4. Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб.: Контраст: Издательство имени Н. И. Новикова, 2023. 344 с.
5. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. А. Линник; ред.пер. Г. А. Орлова; послесл. и общ. ред. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 447 с.
6. Мунин А. Музыка Леонида Десятникова. Краткий словарь критика. 17.05.2018. URL: <https://zimamagazine.com/2018/05/desyatnikov/> (дата обращения: 24.02.2024).
7. Левая Т. Н. Д. Д. Шостакович и М. М. Бахтин (Некоторые параллели) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 2000. № 3–4. С. 17–27.
8. Мунин А. Фермата: разговоры с композиторами. М.: Новое издательство, 2019. 446 с.

References

1. Bederova, Yu. (2005), “Leonid Desyatnikov: My opera is a declaration of love to the classical opera of the 19th century”, *Leonid Desyatnikov — Vladimir Sorokin. Deti Rozentalya*, pp. 17–20.
2. Pappenina, Yu. (2013), “Imitation of art”, *Ekspert Severo-Zapad* [Expert North-West], no. 48, pp. 28–29.
3. Savenko, S. I. (1973), “On the question of the unity of Stravinsky’s style”, In: D’yachkova, L. (ed.) (1973), *I. F. Stravinskij: stat’i i materialy* [I. F. Stravinsky: articles and materials], pp. 276–301.
4. Braginskaya, N. A. (2023), *Muzykal’nye dialogi Igorya Stravinskogo* [Musical dialogues by Igor Stravinsky], Kontrast, Izdatel’sтво imeni N. I. Novikova, Saint Petersburg, Russia.
5. Stravinsky, I. F. (1971), *Dialogi. Vospominaniya, razmyshleniya, kommentarii* [Dialogues and a Diary], Translated by Linnik, V. A., in Orlova, G.A. (ed.), Druskin M.S. (ed.), *Muzyka*, Leningrad, USSR.
6. ZIMA Magazine (2018), “Music by Leonid Desyatnikov. A Brief Critic’s Dictionary”, available at: <https://zimamagazine.com/2018/05/desyatnikov/> (Accessed 24 February 2024).

7. Levaya, T. N. (2000), "D. D. Shostakovich and M. M. Bakhtin (Some parallels)", *Dialog. Kar-naval. Hronotop* [Dialogue. Carnival. Chrono-tope], vol. 3–4, pp. 17–27.
8. Munipov, A. (2019), *Fermata: razgovory s kompozitorami* [Fermata: conversations with composers], Novoe izdatel'stvo, Moscow, Russia.

Информация об авторах

Ю. В. Никифорова — аспирантка кафедры истории музыки

Т. Н. Левая — заведующая кафедрой истории музыки, доктор искусствоведения, профессор

Information about the authors

J. V. Nickiforova — Postgraduate Student of the Department of Music History

T. N. Levaya — Head of the Department of Music History, Doctor of Musical art, Professor

Вклад авторов

Никифорова Ю. В. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследований, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Левая Т. Н. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, разви-

тие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Nikiforova Y. V. — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Levaya T. N. — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), research, writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content), approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 06.03.2024; одобрена после рецензирования 23.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 06.03.2024; approved after reviewing 23.03.2024; accepted for publication 23.03.2024

Научная статья

УДК 78.071

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.009

Особенности оркестрового стиля Николая Черепнина

Финкельштейн Юлия Анатольевна

Институт «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета

им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Россия

E-mail: ula_df@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/ORCID 0000-0001-6584-4835>

Аннотация. В центре внимания — черты оркестрового стиля Николая Черепнина. Он является автором ряда произведений в разных жанрах, основоположником дирижерской школы в нашей стране. Ученик Н. А. Римско-го-Корсакова, он унаследовал от него огромный интерес к оркестру и свойствам инструментов, который нашел выражение во всех видах деятельности музыканта. Рассматриваются особенности дирижерской деятельности и практики Черепнина в руководстве оркестром. Отмечено, что музыкант практиковался в дирижировании всю свою жизнь. Изучение современных партитур способствовало росту его эрудиции, что положительно отразилось на педагогике и формировании дирижерской школы в нашей стране. Композиторское творчество отличается постоянными поисками новых средств, в том числе — и в области звука. Подчеркнутая декоративность музыкальных картин Черепнина является одним из их достоинств. Впервые приводится анализ Концерта для фортепиано с оркестром до-диез минор Черепнина, до сих пор не становившегося предметом исследования музыковедов. Показано, что сочинение демонстрирует повышенное внимание композитора к оркестру, его красочной выразительности. Для него типичны преобладание изобразительности, картинности в воплощении семантики сказки. Выявлено, что оркестровый стиль Николая Черепнина является промежуточным этапом между пониманием оркестра Н. А. Римским-Корсаковым и его трактовкой молодыми композиторами — И. Стравинским, С. Прокофьевым, Александром Черепниным и другими.

Ключевые слова: Николай Черепнин, композитор, дирижер, оркестр, русская музыка начала XX века, серебряный век, музыкальный модерн, концерт для фортепиано с оркестром

Для цитирования: Финкельштейн Ю. А. Особенности оркестрового стиля Николая Черепнина // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 49–59. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.009>

Original article

Features of Nikolai Cherepnin's orchestral style

Finkelshtein Yuliya A.

Institute “Maimonides Academy” of the The Kosygin State University of Russia, Moscow, Russia

E-mail: ula_df@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/ORCID 0000-0001-6584-4835>

Abstract. The focus is on the features of Nikolai Cherepnin's orchestral style. He is the author of a number of works in various genres, the founder of the conducting school in our country. A student of N. Rimsky-Korsakov, he inherited from him a great interest in the orchestra and the properties of instruments, which found expression in all types of musician's activities. The features of Cherepnin's conducting activity and practice in leading the orchestra are considered. It is noted that the musician has been practicing conducting all his life. The study of modern scores contributed to the growth of his erudition, which had a positive impact on pedagogy and the formation of a conducting school in our country. Compositional creativity is characterized by constant search for new means, including in the field of sound. The emphasized decorative nature of Cherepnin's musical paintings is one of their advantages. For the first time, an analysis of Cherepnin's Piano Concerto in C-sharp Minor, which has not yet been the subject of research by musicologists, is presented. It is shown that the composition demonstrates the composer's increased attention to the orchestra and its colorful expressiveness. The predominance of figurativeness and picturesqueness in the embodiment of the semantics of a fairy tale is typical for him. It is revealed that Nikolai Cherepnin's orchestral style is an intermediate stage between Rimsky-Korsakov's understanding of the orchestra and its interpretation by young composers I. Stravinsky, S. Prokofiev, Alexander Cherepnin and others.

Keywords: Nikolai Cherepnin, composer, conductor, orchestra, Russian music of the early twentieth century, silver age, musical modern, piano concerto

For citation: Finkelshtein Y. A. Features of Nikolai Cherepnin's orchestral style. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1(72); 49–59 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.009>

Творческая личность Николая Николаевича Черепнина (1873–1945) все чаще привлекает исследователей, желающих прикоснуться к удивительной атмосфере эпохи, в которую он жил. «“Серебряный век” в истории русской культуры навсегда останется ослепительно ярким многогранным кристаллом, отразившим исключительное разнообразие тенденций, индивидуальных стилей, периодом небывалого творческого подъема в области философии, литературы, живописи, театра и музыки», — справедливо утверждает В. Логинова [1, с. 3].

Имя Черепнина накрепко связано с триумфом русского балета. Именно он оказался первым автором, к которому обратился Сергей Дягилев в самом начале своего проекта «Русских сезонов», фактически ставших лабораторией новой музыки. Обладая глубокими знаниями о современном искусстве, вращаясь в среде художников и музыкантов, изменивших облик искусства XX века, Черепнин участвовал в создании произведений, перевернувших представление о современном балетном спектакле, принесших композитору мировую известность, — «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо». Стремление к новаторству Черепнина подчеркивают в своих высказываниях современники Сергей Дягилев [2, с. 481], Ю. Шапорин [3, с. 8], М. Глинский [4, с. 303]. Краткую характеристику композитору дает его ученик — С. С. Прокофьев: «Н. Черепнин, которому хотя и свойственен эклектизм, — композитор, обладающий истинным вкусом; пишет он в достаточно самобытной манере, его произведения великолепно инструментованы» [цит. по: 5, с. 29]. Высоко оценивает творчество молодого Черепнина В. Стасов: «Черепнин (ученик Римского-Корсакова) оказывается замечательным талантом, кажется, много обещает. Скерцо и Анданте его симфонии слабоваты... Но 1-я и 4-я части просто превосходны. Из всех новоприбывших после Лядова и Глазунова этот самый замечательный» [6, с. 281]. О. Томпакова — автор первой наиболее полной монографии о Николае Черепнине [7] — считает его удивительно своеобразным художником, а В. Логинова указывает, что композитор «обладал самостоятельным и неповторимым обликом в контексте художественной культуры начала XX века и сказал собственное слово, внес заметный творческий вклад в мировое музыкально-художественное наследие» [1, с. 148].

Композитор, дирижер, пианист, педагог, аранжировщик, Черепнин действительно был одной из фигур, оказавших влияние на развитие музыкального искусства своего времени. Он счи-

тался одним из передовых художников, активно участвовал в концертной жизни Петербурга, был членом Беляевского кружка, входил в объединение «Мир искусства». Огромную роль в формировании его интересов и карьеры сыграл учитель — Н. А. Римский-Корсаков, чью поддержку музыкант чувствовал постоянно. Его сын, Александр Черепнин, характеризует отца как выдающегося композитора, блестящего дирижера и великого педагога.

В российском музыковедении достаточно глубоко проработан вопрос осмысления композиторского наследия Черепнина, развивающегося в русле тенденций музыкального модерна. Гибкий, эволюционирующий от одного произведения к другому стиль композитора, экспериментирующего, пробующего новые средства буквально в каждом своем следующем сочинении, аккумулирует основные черты модерна, представляет собой «культурный срез эпохи», концентрацию типичных для нее особенностей, обнажает пристрастия и увлечения эрудита его времени.

Музыкальный язык его балетов в разные периоды ассимилирует черты стилей Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, Глазунова, Лядова, Дебюсси, Равеля, Скрябина, Стравинского, предвосхищая явление интертекстуальности, характерной для постмодерна. В его балетах 20-х годов, средства которых были продиктованы вкусами и пристрастиями заказчиков, имеют место тенденции к обнаружению в музыкальной ткани собственных произведений влияний разных стиливых течений или конкретных авторов.

Деятельность Черепнина как дирижера и аранжировщика до сих пор оставалась за гранью интересов музыковедов, в то время как прояснение этих аспектов проливает свет на особенности оркестрового стиля композитора. Огромную долю своего времени он отдавал анализу современных произведений, инструментовке, созданию переложений. С 1901 по 1943 годы были созданы аранжировки и редакции произведений Л. Делиба (балет «Ручей» совместно с В. П. Калафати), Р. Шумана («Бабочки»), М. Мусорского (оркестровая редакция и завершение оперы «Сорочинская ярмарка»), Л. Минкуса (балет «Дон Кихот»), М. Соколовского (опера «Мельник-колдун, обманщик и сват»), Н. Римского-Корсакова, С. Боборыкина. Огромный интерес вызывает его оркестровый вариант «Тати-тати» — коллективного произведения, представляющего собой парафразы на одну простую тему и написанного Бородиным, Кюи, Лядовым, Римским-Корсаковым и Листом¹. Исследователи считают, что эта музыкальная шутка

является «не формальным соединением вариаций, а целостным концертным произведением, созданным на основе совместной работы четырех выдающихся русских музыкантов» [8, с. 221]. Первое исполнение оригинальной версии состоялось между 1887 и 1891 годом (указывают Лесовиченко и Шефова, [8, с. 224]). Почти полвека спустя Черепнин инструментовал эти пьесы. Он «не отказался от применения свойственных его оркестровому почерку ритмической изобретательности и тембровых сочетаний <...> Партитура пронизана тонкостью и изысканностью оркестрового колорита, многообразием приемов и штрихов различных инструментальных групп» [8, с. 225]. Создавая оркестровую версию, композитор также выступил как соавтор, внося изменения и добавления в музыкальный текст.

Дирижерская деятельность Черепнина оценивалась современниками неоднозначно. Так, она подвергалась критике со стороны его учеников. «Беспомощным» за дирижерским пультом, но «способным дать “из первого ряда” много ценных и тонких советов» называет Н. Малько своего учителя [9, с. 33]. Воспоминания С. Прокофьева содержат страницы, демонстрирующие его общение с Николаем Черепниным в классе дирижирования, плодотворное и полезное для молодого композитора. Прокофьев ценил Черепнина и посвятил ему Юмористическое скерцо для четырех фаготов (1912, ор. 12 bis). Их диалоги, в подробностях приведенные Прокофьевым, наполнены теплотой и вдохновлены творческой энергией. Очевидно, что оценка Черепнина Прокофьевым достаточно объективна: «Черепнин просто-напросто превосходно преподавал музыкальную сторону, а чисто техническая сторона дирижирования у него иногда хромала» [10, с. 411]. Яркий портрет музыканта предстает в следующем описании: «Среди моих преподавателей Черепнин был самый живой и интересный музыкант, хотя весь сшитый из контрастов; всегда живо и содержательно говорил о дирижерстве, а станет за пюпитр — и оркестр в его руках разваливается» [10, с. 338].

Наиболее систематизированные воспоминания о музыканте содержатся в книге А. Гаука, начало учебы которого в Петербургской консерватории датируется осенью 1912 года. Музыкант посвятил своему учителю целую главу в своих мемуарах. Именно в его труде мы обнаруживаем, наконец, развернутую характеристику этого важного аспекта деятельности композитора: «Нельзя сказать, что Черепнин был выдающимся дирижером, но он был безусловно выдающимся

музыкантом с большим вкусом и знаниями. Это он первый поддержал Прокофьева как композитора. Он первый старался разбудить в нас умение истолковывать музыку и приучал нас не идти на поводу у прописных истин и узаконенных традиций. В классе Черепнина можно было услышать и поговорить о новых тогда французских композиторах: Дебюсси, Равеле, Дюка. Можно было разбирать оркестр Рихарда Штрауса, хотя последнего очень в консерватории не жаловали. Превосходно зная оркестр, Черепнин требовал, чтобы мы умели инструментовать, и каждый из нас слышал свои работы в младшем оркестре. В те годы, когда рамки дозволенного были строго ограничены, Черепнин все время шел самостоятельной дорогой и нацеливал на неизведанное» [11, с. 31].

Благодаря этим высказываниям, создающим объективный портрет музыканта, становится ясно, что его многогранная творческая деятельность фокусируется вокруг одного ресурса, который более всех волновал Черепнина и являлся источником вдохновения — оркестровых средств. Повышенное внимание к колористике, поиски в области тембровой выразительности в этот период в музыкальном искусстве становятся характерными для творчества многих композиторов. Путь Черепнина неразрывно связан с его исполнительской деятельностью. Сочиняя музыку, дирижируя, преподавая чтение партитур, он неизменно взаимодействовал с оркестром. Практика дирижера и преподавание дирижирования сопутствовали ему всю жизнь.

Не стоит забывать, что профессиональной дирижерской школы в России не существовало, и сам Черепнин участвовал в ее создании. Он работал дирижером в Мариинском театре, когда в 1905 году был приглашен Римским-Корсаковым для преподавания в Петербургской консерватории; в 1906 году он основал первый в России класс дирижирования. Благодаря этому студенты имели возможность регулярно проводить репетиции с младшим оркестром, осваивая азы дирижерской практики. Посещение его класса и разучивание партитур с ним оказалось полезным для развития знаний о свойствах инструментов оркестра, включение в учебный процесс анализа современной музыки значительно повышало уровень эрудиции учащихся. Оркестр — по утверждению исследователей — самый сложный из «музыкальных инструментов», и его руководителю приходится иметь дело не только с инструментами, применяя знания об их свойствах, но и с музыкантами, которые играют на них. Специфика этого «тем-

ного дела» (как охарактеризовал руководство оркестром Римский-Корсаков) состоит в необходимости обладания глубокими знаниями о музыкальном произведении, мануальными навыками и умениями взаимодействовать с живыми людьми. Музыкант снова и снова обращался к управлению оркестром. Несколько лет (до 1916 года) Черепнин был бессменным руководителем коллектива «Русских сезонов», концертирующего в Европе, и только его прогрессирующая глухота стала причиной окончания концертной его деятельности.

«Высокообразованным музыкантом и превосходным знатоком оркестра» называет Череп-

нина Т. Н. Левая [12, с. 103–104]. На наш взгляд, приверженность к оркестру является основным интересом музыканта и ключом к пониманию его творческих исканий. «Лабораторией» композитора, в которой наиболее очевидна эволюция его музыкального языка, становится балет. Девять балетов Черепнина обозначают путь жанра от позднеромантических композиций к проявлению черт модерна. Эстетические принципы стиля, такие как культ красоты, эстетизм, широко понимаемая театральность, условность, интерес к поэтике искусства других эпох, воплотились в темах и сюжетах спектаклей. Общей для всех балетов Черепнина

Пример 1. Н. Н. Черепнин. Концерт *cis-moll* для фортепиано с оркестром
Example 1. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra



становится их связь с визуальными искусствами, определившая яркий колорит произведений. Красочность сочинениям придает мастерски выполненная оркестровка. Являясь превосходным колористом, знатоком оркестра, Черепнин в полную силу использует всю выразительность тембровых красок для создания музыкального ряда, не уступающего по яркости и пышности визуальному. Его партитуры поражают богатой орнаментикой каждого оркестрового голоса [13, с. 63–64]. В этом проявляется принадлежность музыканта петербургской традиции. Так, Т. Левая повествует о существенной роли *изображения* в творчестве композиторов петербургской школы, указывает на первостепенность «искусства представления», противопоставляя его «искусству переживания» московской [12, с. 88]. Условность, эстетизм, приверженность к театральности в широком понимании реализуются в языке балетов Черепнина и его программных произведениях для оркестра.

Колористические искания Черепнина в сфере оркестровки находят свое воплощение в партитуре его симфонических произведений, балетах, кон-

церте. Одним из ярких примеров подобного стиля является Концерт для фортепиано с оркестром *cis-moll* op. 30 (1907 г.) Черепнина, в котором автор предстает тонким лириком. Произведение посвящено Марии Карловне Бенуа-Эфрон, матери жены композитора. Концерт Черепнина до сих пор не становился предметом тщательного анализа музыковедов, краткая его характеристика представлена в книге О. М. Томпаковой, которая обращает внимание на близость к листовскому симфонизму, влияние эстетических критериев искусства Скрябина [7, с. 27]. Композиция стала единственным произведением в жанре концерта для инструмента с оркестром в творчестве Н. Черепнина.

Концерт Николая Черепнина не избалован вниманием исполнителей. Данный факт никак не характеризует качество произведения. Е. Долинская в своем исследовании о русских фортепианных концертах XX столетия, одной из задач которого, по словам автора, становится пробуждение интереса к незаслуженно забытым и малоизвестным образцам, отмечает, что из этого наследия всего несколько опусов пользуются исключитель-

ной популярностью у интерпретаторов. При всем многообразии воплощений жанра в русском музыкальном искусстве «проверку» на любовь публики успешно прошли только концерты П. Чайковского, А. Скрябина, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича и Р. Щедрина [14, с. 6–7]. Между тем, каждый из примеров интересен своей трактовкой жанра композитором и внедрением в него черт индивидуального стиля творца.

Логика построения композиции концерта основана на противопоставлении в его драматургии сурового, мрачного и поэтичного, светлого лирического образов. Эти две ипостаси получают свое изложение и развитие уже в недрах вступления. Вступительный раздел концерта декларирует решительный, пафосный, героический, величественный, энергичный образ, для характеристики которого композитор применяет волевые интонации.

Пример 2. Н. Н. Черепнин. Концерт cis-moll для фортепиано с оркестром
Example 2. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra



Пример 3. Н. Н. Черепнин. Концерт cis-moll для фортепиано с оркестром
Example 3. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra



Первые такты поручены валторнам, деревянным духовым и струнным. Противоположный эстетический полюс — утонченный, возвышенный образ — создан благодаря обращению к солирующему гобой, одному из любимых тембров композитора, исполняющему гибкую, пластичную мелодию. В пространстве вступления зарождается и фантастическая сфера; в этом эпизоде она представлена расходящимися от центра к периферии по хроматизму терциями у деревянных духовых.

После экспозиции у оркестра материал вступления проводится в партии солиста (Пример 1). Аккордовая фактура сохраняется и в новом эпизоде, демонстрирующем продолжение развития героической линии.

Музыкальная ткань следующего фрагмента в рамках экспозиции воспроизводит струщуюся фактуру ноктюрнов Ф. Шопена. Композитор создает мятущийся, взволнованный образ (Пример 2).

Арпеджированное изложение аккомпанемента продолжается и в новом эпизоде, принадлежащем иной образной сфере (побочная партия); мелодия в верхнем голосе становится более явно выраженной, выпуклой (Пример 3).

Эпизоды, в которых солист играет без оркестра, на протяжении всего концерта довольно продолжительны. Его партия отвечает условиям жанра — она виртуозна, в ней преобладает эффектное концертное звучание, провозглашающее беспредельные возможности инструмента. В речитативе солиста

в первом разделе композиции появляются аккорды, предполагающие запись на трех нотных строчках.

В состав оркестра введены литавры, треугольник, колокольчики. Для обозначения семантики сказки композитор применяет оркестровые красочные средства: он использует тембры флейты

рисс., колокольчиков, pizz. струнных, струнных с сурдиной (Пример 4).

В лирических эпизодах композитор обращается к тембру английского рожка. В русло побочной партии слушателя вводит соло именно этого инструмента (Пример 5).

Пример 4. Н. Н. Черепнин. Концерт cis-moll для фортепиано с оркестром
Example 4. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra

15 Molto tranquillo.
Cor. I.
Camp. Solo
p marcato
pp
con sord.
pp
pp
p piaz.
16 Molto tranquillo.

Пример 5. Н. Н. Черепнин. Концерт cis-moll для фортепиано с оркестром
Example 5. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra

Cor. Ing. Solo
p espr.
poco dim.
Andante molto sostenuto.
p
p espress.
p più p dim.
p dim.
p dim.
p dim.
pp
pp
pp
Andante molto sostenuto.

В этом разделе, представляющем лирический центр сочинения, композитор предпочитает совместные дуэты солиста и деревянных духовых соло — английского рожка, гобоя, кларнета, ф-гота. Все красочные средства оркестра привлека-

ются им для обрисовки образов лирической сферы. Созданию состояния очарования миром грез способствуют протяжные звуки валторн и низких струнных, трели фортепиано в высоком регистре, зыбкая колышущаяся фактура партии солиста,

сохраняющаяся на протяжении всего фрагмента. Мягкие соло духовых призваны воплотить близость к природе, использование колокольчиков ассоциируется с фантастическими фрагментами в музыкальном искусстве. Погружению слушателя в мир волшебства способствует выдвижение на первый план последовательности гармоний и фактурных пластов. Поначалу сочетаются чистые трезвучия: после долгого звучания E-dur появляется Es-dur, Ges-dur, вслед за ними следует цепь

аккордов, основанных на структуре малого мажорного септаккорда, поднимающихся по звукам целотоновой гаммы — от B до Fis (с доминантовым тоном каждого из аккордов в басу). Движение приводит к доминантовой гармонии E-dur, представленной ее нонаккордом без терцового тона. Преобладание фонизма малого мажорного септаккорда в энгармонических последовательностях вызывает ассоциации со страницами творчества А. Н. Скрябина.

Пример 6. Н. Н. Черепнин. Концерт cis-moll для фортепиано с оркестром
Example 6. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra

The image shows a page of a musical score for piano and orchestra. It consists of eight staves. The top four staves are for the piano (right hand and left hand), and the bottom four staves are for the orchestra (strings and woodwinds). The key signature is C-sharp minor (three sharps). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *molto pesante*. There are also markings for *m. d.* (mezzo-dolce) and *m. s.* (mezzo-solito). The score is written in a complex, modern style with many accidentals and dynamic changes.

После пантеистического эпизода следует реприза, материал изложен у оркестра, в звучании которого достигает своей кульминации.

Каденция солиста носит черты рапсодийности. Она развернута, виртуозна, содержательна, основана на смене образов, различных по настроению. Композитор демонстрирует удивительную изобретательность в области фортепианной фактуры. Он задействует весь регистр инструмента, используя для записи его партии семь нотных

строк (Пример 6). Продолжительность каденции составляет около пяти минут. Композитор четко отделяет эти разделы друг от друга; почти весь материал экспозиции теперь проходит в партии солиста, получая колористическое развитие — реализуется в тембре фортепиано.

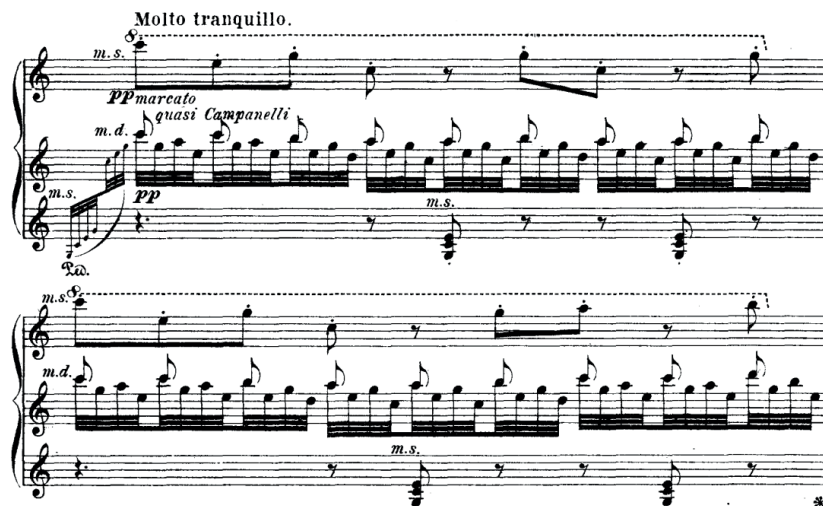
Таинственные мерцающие блики, воплощение которых в оркестре было поручено колокольчикам, получают свою интерпретацию и в партии солиста (Пример 7).

Подражание праздничному перезвону колокольчиков ближе к финалу концерта подчеркивает ударную функцию фортепиано. Яркости кульминации способствует введение блестящего звучания трелей треугольника, прорезающих толщу оркестра (Пример 8).

В драматургии концерта обнаруживается неоднозначная трактовка звенящих тембров оркестра — как средства привнесения черт русского стиля или создания образно-эмоциональных состояний, тяготеющих к сказочной тематике.

В заключении возвращается тревожное на-

Пример 7. Н. Н. Черепнин. Концерт до-диез-минор для фортепиано с оркестром
Example 7. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra



Пример 8. Н. Н. Черепнин. Концерт до-диез-минор для фортепиано с оркестром
Example 8. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra



строение, изложенное в начале концерта. В последних тактах утверждается героический образ.

Концерт Николая Черепнина вбирает в себя черты жанра, сложившиеся к началу XX столетия, особенности музыкального модерна и индивидуального стиля композитора. В музыкальной ткани сочинения описательность преобладает над действием,

что усиливает эпические черты в его драматургии. Мотивное развитие в этом концерте заменяется тембровым, действие — созерцанием. Поэтому композиция представляется статичной, в ней отсутствует разработанность, преобладает красочность. Наряду с героическими и лирическими образами в содержании опуса присутствует семантика сказки, что

типично для русского искусства вообще и в частности — стиля Римского-Корсакова. Реализация фантастической тематики в музыке особенно ярко проявляется в композициях модерна рубежа веков и позже — в творчестве Лядова, Стравинского, Метнера, Прокофьева, находит свою интерпретацию и в произведениях Черепнина.

Композитор привносит в жанр концерта для фортепиано с оркестром черты, присущие его стилю в целом: высокий драматизм, типичный для русских концертов начала XX века, в нем сочетается с колористичностью, эпичностью, сказочностью. В Концерте проявилась тенденция к одночастности, нашедшая выражение также в концертах Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, С. С. Прокофьева. «Русские» знаки обнаруживаются в колокольности, воспринятой от концертов Рахманинова (подражание перезвону в заключительном разделе композиции). Важное место в сочинении занимают ансамбли солиста с сольными инструментами — гобоя, кларнета, английского рожка, фагота. Тембр солирующего инструмента четко противопоставляется оркестру, подчеркивая его богатые возможности. Практически полностью репризное проведение материала поручено фортепиано, демонстрируются его технические и красочные потенции. Ярко обозначена возрастающая роль изобразительности, иллюстративности: взамен разработочного раздела в центре композиции вырастает фантастический эпизод, воссоздающий мир грез, для чего композитор активно применяет тембровые средства.

Владение оркестровыми красками и превосходное знание свойств инструментов позволяет Черепнину создавать музыкальные полотна, подчеркивающие колористическое начало. Музыковеды называют его мастером декоративно-колористической оркестровки и изысканной стилизации. Это выразилось и в его духовной музыке. Так, Н. С. Гуляницкая отмечает: «Н. Н. Черепнин в ор. 51 № 4, наоборот, удивляет не аскетизмом, а царственной гармонией, сочетающей диатонику и хроматику, восхищает пышной фактурой (до 8 голосов), приподнимающей и возвышающей образ» [15, с. 45]. Блестящее знание оркестра композитором проявилось в мастерстве его хоровой «оркестровки». «Всенощная ор. 51 — наглядный пример этого письма, позволяющего находить специфические краски для каждого номера цикла», — считает исследователь [15, с. 111].

Творчество Николая Черепнина обозначает переходный период между трактовкой оркестра

Римским-Корсаковым и дерзкими экспериментами Стравинского и Прокофьева в области оркестровки. Его новаторские идеи в понимании свойств оркестровых тембров, изложенные на уроках, были восприняты молодым Прокофьевым. Безусловно, композитор оказал влияние на формирование стиля своего сына — Александра Черепнина. Его поиски в области тембровой выразительности обозначили один из векторов развития русского музыкального искусства.

В истории русской музыкальной культуры Черепнин по праву навсегда останется непревзойденным мастером оркестра. Именно со знанием выразительности этого «инструмента» связана его деятельность дирижера, педагога, композитора. За многие годы своей работы Черепнин накопил не только колоссальный опыт дирижирования, но и исключительные знания в области оркестрового письма, в которой он предстает пытливым исследователем, применяющим все свои открытия на практике. Безусловно, занятия в классе Римского-Корсакова стали основой компетентности музыканта, которую Черепнину удалось развить и преумножить. Огромный интерес к свойствам инструментов, типичный для мастеров школы Римского-Корсакова, становится ключевым моментом его новаторства. Эта тенденция характерна для музыкального искусства XX века с его постоянными опытами в области звука: именно звук становится полем, в котором совершаются поиски композиторами новой экспрессии.

Примечания

¹24 вариации и 15 пьес на неизменяемую известную тему для маленьких пианистов.

Список источников

1. *Логинова В. А.* О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (Ребиков, Н. Черепнин, Станчинский): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская Академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2002. 190 с.
2. Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью: переписка: современники о Дягилеве: [в 2-х т.] / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 2. 1982. 574 с.
3. *Шапорин Ю. А.* Воспоминания о Н. А. Соловове, М. О. Штейнберге, Н. Н. Черепнине. 1960-е. Рукопись. РГАЛИ, ф. 2642, оп. 1, ед.

- хр. 142.
4. Глинский М. «Красная маска». Хореодрама Н. Н. Черепнина // РМГ. 1916. № 12. Стб. 268–276.
 5. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / сост., ред. и комментарии В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
 6. Стасов В. В. Письма к родным. Т. 3. Ч. 1. М.: Музгиз, 1962. 420 с.
 7. Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1991. 113 с.
 8. Лесовиченко А. М., Шефова Е. А. Музыка для способных играть одним пальцем: «Парафразы» А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова и их оркестровая версия в инструментовке Н. Н. Черепнина // Вестник КемГУКИ. 2018. № 42. С. 221–226.
 9. Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л.: Музыка, 1972. 383 с.
 10. Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е доп. М.: Советский композитор, 1982. 600 с.
 11. Гаук А. В. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1975. 296 с.
 12. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исследования. М.: Музыка, 1991. 166 с.
 13. Финкельштейн Ю. А. Балетное творчество Н. Н. Черепнина в контексте идей эпохи: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2012. 294 с.
 14. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. М.: Московская консерватория Издательский дом Композитор, 2006. 560 с.
 15. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 218 с.
 - Russian art: articles, open letters, interviews: correspondence: contemporaries about Diaghilev], vol. 2, Fine Arts, Moscow, USSR.
 3. Shaporin, Yu. (1960), *Vospominaniya o N. A. Sokolove, M. O. Shtejnberge, N. N. Cherepnine. 1960-e. Rukopis* [A. Memories of N. A. Sokolov, M. O. Steinberg, N. N. Cherepnin. The 1960s. The manuscript], RGALI, f. 2642, op. 1, unit chr. 142.
 4. Glinsky, M. (1916), “«The Red Mask». Choreodrama by N. N. Cherepnin”, *Russkaya Muzykalnaya Gazeta* [Russian Music Newspaper], vol. 12, Stb. 268–276.
 5. Varunts, V. P. (1991), *Prokofev o Prokofeve. Stati i intervyyu* [Prokofiev about Prokofiev. Articles and interviews], Soviet composer, Moscow, USSR.
 6. Stasov, V. V. (1962), Letters to relatives, vol. 3, part 1, Muzgiz, Moscow, USSR.
 7. Tompakova, O. M. (1991), *Nikolaj Nikolaevich Cherepnin: Oчерk zhizni i tvorchestva* [Nikolay Nikolaevich Cherepnin: An essay on life and creativity], Music, Moscow, USSR.
 8. Lesovichenko, A. M. (ed.) and Shefova, E. A. (ed.) (2018), “Music for those who can play with one finger: «Paraphrases» by A. P. Borodin, C. A. Kui, A. K. Lyadov, N. A. Rimsky-Korsakov and their orchestral version in N. N. Cherepnin’s instrumentation”, *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of KemGUKI], vol. 42, pp. 221–226.
 9. Malko, N. A. (1972), *Vospominaniya. Stati. Pisma* [Memoirs. Articles. Letters], Music, Moscow, USSR.
 10. Prokofiev, S. S. (1982), *Avtobiografiya* [Autobiography], Soviet composer, Moscow, USSR.
 11. Gauk, A. V. (1975), *Memuary. Izbrannye stati. Vospominaniya sovremennikov* [Memoirs. Selected articles. Memoirs of contemporaries], Soviet composer, Moscow, USSR.
 12. Levaya, T. N. (1991), *Russkaya muzyka nachala HKH veka v hudozhestvennom kontekste epohi: Issledovaniya* [Russian music of the early twentieth century in the artistic context of the epoch: Research], Music, Moscow, USSR.
 13. Finkelstein, J. A. (2012), “Ballet creativity of N. N. Cherepnin in the context of the ideas of the epoch”, Dissertation of the Candidate of Art History, Gnessin Academy, Moscow, Russia.
 14. Dolinskaya, E. B. (2006), *Fortepiannyj koncert v russkoj muzyke XX stoletiya. Issledovatel’skie oчерki* [Piano concerto in Russian music of the twentieth century. Research essays], Composer,

References

1. Loginova, V. A. (2002), “On musical composition of the early twentieth century: on the problem of the author’s style (Rebikov, N. Cherepnin, Stanchinsky)”, Dissertation of the Candidate of Art History, Gnessin Academy, Moscow, Russia.
2. Silberstein, I. S. (ed.), and Samkov, V. A. (ed.) (1982), *Sergej Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat’i, otkrytye pis’m’a, interv’yu: perepiska: sovremenniki o Dyagileve* [Sergei Diaghilev and

Moscow, Russia.

15. Gulyanitskaya, N. S. (2002), *Poetika muzykal'noj kompozicii: Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka* [The poetics of musical composition: Theoretical aspects of Russian sacred music of the XX century], Languages of Slavic culture, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Ю. А. Финкельштейн — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения

Information about the author

J. A. Finkelstein — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Musicology

Статья поступила в редакцию 05.12.2023; одобрена после рецензирования 01.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 05.12.2023; approved after reviewing 01.03.2024; accepted for publication 23.03.2024

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 1 (72). С. 60–67.
Actual problems of high musical education. 2024. No 1 (72). P. 60–67.

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.010

Некоторые принципы и приемы китайского народного пения в опере «Пламя и весенний ветер погубят древний город»

Гуань Чэнюань

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: 1070045615@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9609-1742>

Аннотация. В статье обсуждаются особенности применения ряда ключевых принципов и приемов народного пения в жанре китайской народной оперы. Материалом для анализа послужила широко известная в Китае опера Ван Цзунцзе и Чжан Чжоя «Пламя и весенний ветер погубят древний город» (2005). На ее примере проанализированы характерные для национального вокального искусства певческие принципы «точного выражения текста», «интонирования певческого звука», «передачи эмоций через пение», а также использование вокальных приемов «ТуоЦян» и «КуньЦян». Автор приходит к выводу, что в вокальных партиях оперы «Пламя и весенний ветер погубят древний город» не только активно используются названные принципы и приемы, но и присутствуют для проявления в пении элементов импровизации.

Ключевые слова: китайская народная опера, музыка, голос, прием, принцип

Для цитирования: Гуань Чэнюань. Некоторые принципы и приемы китайского народного пения в опере «Пламя и весенний ветер погубят древний город» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 60–67. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.010>

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Some principles and techniques of Chinese folk singing in the opera “Struggles in An Ancient City”

Guan Chengyuan

The Herzen State Pedagogical University of Russia, St-Petersburg, Russia
E-mail: 1070045615@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9609-1742>

Abstract. The article delves into the process of how the famous Austrian violinist of the early 20th century, F. Kreisler, developed. The article discusses the features of the application of important principles and specific techniques of Chinese folk singing in the genre of modern Chinese folk opera. The material for the analysis was the widely known opera in China by Wang Zujie and Zhang Zhuoi “Struggles in An Ancient City” (2005). Using her example, the singing principles characteristic of the national vocal art are analyzed: “accurate transmission of the text”, “intonation of the singing sound”, “transmission of emotions through singing”, as well as the use of vocal techniques “TuoQiang” and “KunQiang”. The author concludes that the opera combines the tendency to master the achievements of the European vocal school and the “protective” tendency, realized through the widespread use of the principles and techniques of Chinese folk singing.

Keywords: Chinese folk opera, music, voice, technique, principle

For citation: Guan Chengyuan. Some principles and techniques of Chinese folk singing in the opera “Struggles in An Ancient City”. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1(72); 60–67 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.010>

Китайская народная вокальная музыка имеет тысячелетнюю историю. В процессе ее развития сформировались уникальные певческие приемы, особые формы выражения чувств и разветвленная жанровая система.

Соединение народной певческой традиции и приемов европейского академического пения является характерной чертой одного из популярных в наши дни жанров китайского оперного искусства — народной оперы (民族歌剧). Целью настоящей статьи стало раскрытие принципов и приемов народного пения в китайской народной опере «Пламя и весенний ветер погубят древний город» («野火春风斗古城»), сочиненной в 2005 году композиторами Ван Цзунцзе (王祖皆) и Чжан Чжоя (张卓娅).

Данная опера представляет интерес и как самостоятельное художественное целое, и как пример произведения, в котором своеобразно отразился синтез китайской и западноевропейской культур. По справедливому замечанию исследователя, в процессе разнообразных пересечений «восточной» и «западной» традиций «оперный жанр, как один из главных в китайской музыке, оказывается доминантным» [1, с. 3]. Интеграция базовых составляющих оперного жанра коснулась, в частности, вокальных приемов.

Изначальные коренные отличия китайской и западноевропейской певческой традиции обусловлены, прежде всего, их внутренней природой. Западноевропейская вокальная школа, основные принципы которой начали формироваться в XVI веке, изначально была далека от народной манеры пения и опиралась на искусственно поставленное дыхание и разработанный фальцет.

В китайской традиционной вокальной музыке певцы используют лишь примарный диапазон, в котором наиболее ярко проявляется тембровая индивидуальность, но голоса при этом звучат естественно. Так, в пекинской опере диапазон голоса певца всегда вторичен по отношению к тембру. Тембры же напрямую связаны с амплуа героев: «Дань или маодань, шэн или сяошэн — это не только типические персонажи <...>, но и присущие им краски голоса в рамках диапазона, не простирающегося, как правило, за пределы от одной до полутора октав» [2, с. 280].

Для описания тембра китайской народной музыки часто используются термины «яркий, высокий, сладкий, мягкий, чистый». Смысл этих слов в полной мере отражает тембральные характеристики китайского народного вокального звука, ко-

торый отличает китайскую народную вокальную музыку от других национальных школ. Несмотря на то, что в процессе своего развития народная вокальная музыка менялась, яркий, высокий, мягкий и чистый тембр оставался основным ее качеством. Хотя в традиционной китайской опере существуют подобные баритону и меццо-сопрано «густые и глубокие» тембры, в китайской народной музыке они не доминируют.

Цзинь Телинь, известный китайский педагог по вокалу, в качестве фундаментальных основ народного пения выделяет «голос, стиль и эмоции» [3, с. 43]. Автор учебного пособия по вокалу Ван Шикуй в качестве ключевых принципов указывает «интонирование певческого звука», «передачу эмоций через пение», «точное выражение текста», «исполнение различных музыкальных стилей» [4, с. 165–167].

Рассмотрим реализацию этих принципов в музыке оперы «Пламя и весенний ветер погубят древний город». Написанная на сюжет одноименного классического «красного романа» Ли Инру (李英儒), изданного в 1950-е годы, опера посвящена теме войны, сопротивления японскому вторжению и рассказывает о борьбе подпольщиков Коммунистической партии Китая с врагом. В ней отражены храбрость и мудрость комиссара Ян Сяодуна, решительность и бесстрашие одной из сестер-подпольщиц — Цзиньхуань, мягкость и спокойствие другой сестры — Иньхуань. Доброта, величие, мужество и твердость матери Яна противостоят коварству и хитрости предателя Гао Цыпина. Олицетворением внешнего врага становится японский офицер Дуо Тянь.

Наличие в опере двух планов конфликта — внешнего (противостояние Китая и Японии) и внутреннего (предательство одного из подпольщиков и гибель вследствие этого Ян Му, матери главного героя), контраст характеров двух сестер, одна из которых приносит себя в жертву ради свободы руководителя движения, душевные переживания героев дают богатый материал для музыкальной интерпретации.

Авторы оперы «Пламя и весенний ветер погубят древний город» в полной мере реализуют принцип «исполнения в разных стилях», органично соединяя в одном произведении разные манеры исполнения.

Главный герой оперы — комиссар Ян Сяодун, его мать Ян Му и командующий обороной Гуань Цзинтао исполняют свои партии в народной манере, японский офицер Дуо Тянь — в европейской академической. Сестры-подпольщицы Цзиньхуань и Иньхуань «поют в манере региональных сицую» [5, с. 7]. Выше уже говорилось, что соединение на-

родной и академической манер является одним из характерных признаков китайских народных опер. Этому жанру также свойственно присутствие в музыкальном языке элементов регионального фольклора. Ван Цзунцзе и Чжан Чжоя ввели в свою оперу еще и эстрадную манеру пения. Современный эстрадный стиль предполагают партия студентки университета Чэнь Яо, получившей в подарок от дедушки роман Ли Инру и в процессе его чтения погружившейся в прошлое, а также партия предавшего свою страну и свой народ Гао Цыпина.

То, что именно партия японского офицера Дуо Тяна написана в технике *bel canto*, имеет глубокий драматургический смысл. Его фигура, таким образом, противостоит всем остальным героям оперы. Некоторые исследователи китайской оперы считают практически невозможным использование

техники *bel canto* «во время исполнения китайской песни, особенно народной» [2, с. 282]. Здесь же хочется заметить, что, характеризуя европейской вокальной манерой негативную сторону конфликта, авторы не стремятся к национальной идентификации, а, напротив, в максимально обобщенной форме маркируют «чужое».

Что касается партии Гао Цыпина, то в данном случае эстрадный характер исполнения подчеркивает негативное отношение высокодуховного человека (в широком смысле) к развлекательной музыке низкого качества. Нравственная составляющая всегда была отличительной чертой китайской культуры, которая обладает всеобщностью, совершенно не свойственной европейскому искусству. В Китае принято считать, что музыка не только должна обладать внутренней гармонией, но и нахо-

Пример 1. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 16 «Баллада о родине» (такты 38–40)
Example 1. Opera "Struggles in An Ancient City"
No. 16 "The Ballad of the Motherland" (bars 38–40)



диться в равновесии с космосом и миром природы, «с общественными и политическими обстоятельствами, с психическими и физиологическими наклонностями человека» [6, с. 3]. Именно об этом писал в начале XX века Лю Да-дзинь в книге «Китайская музыка», изданной в Харбине в переводе Г. Баранова в 1924 году.

Принцип «точного выражения текста» является одним из самых важных для китайской музыки и происходит из фонетических особенностей языка. Во-первых, в китайском языке большую долю составляют согласные, их 21, а гласных менее 10. Для того чтобы в пении слова звучали четко и отра-

жали особенности произношения китайских иероглифов, согласные произносятся быстро и сильно, а гласные — ровно и беспрепятственно. Сохранение гласных неизменными является основой для обеспечения ровного звучания, а также важным фактором, обеспечивающим резонанс для придания громкости звуку. Закрытие звука происходит быстро и легко, а быстрая и легкая вокализация делает конец слова точным и четким и, в свою очередь, подготавливает к началу следующего слова.

Во-вторых, более важными являются согласные, большая часть которых формируется в передней части рта, за исключением «g», «k» и «h».

Их нужно произносить быстро и с силой, с ударом дыхания, чтобы снять сопротивление.

Слова китайского языка, отображаемые иероглифами, изначально моносложны. В настоящее время большинство слов являются сложными и состоят из двух корней (бисиллабика), и, соответственно, из двух иероглифов. При этом каждый корень имеет свое ударение. Поэтому, как было отмечено автором настоящего исследования в статье, посвященной особенностям сценического и музыкального воплощения женских образов в китайской народной опере [7], в вокальных партиях довольно часто применяется прием, характерный для китайской традиционной оперы — «一拍一板» («один звук — один акцент»), когда каждый звук мелодии маркируется, акцентируется.

В опере «Пламя и весенний ветер погубят древ-

ний город» этот прием встречается многократно. В частности, его роль велика в хоре № 16 из шестой сцены — «Балладе о Родине». Так, в 38–40 тактах хора все слова в ключевом предложении («天黑天亮都为你开着门: Для тебя день и ночь открыта дверь») омузыкалены с помощью этого приема (*Пример 1*).

Слово «门» («дверь»), как несущее наибольшую смысловую нагрузку, подчеркнуто другим приемом, получившим название «ТуюЦян» («拖腔»). ТуюЦян, как правило, начинается с долгого звука, за которым следуют сложное украшение из коротких длительностей и итоговый звук-завершение. Он распространен в китайском народном пении, а также в традиционной китайской опере и используется для длинного слогового распева, усиливающего эмоциональный тонус текста. ТуюЦян может быть длинным или коротким, исполь-

**Пример 2. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 16 «Баллада о родине» (такты 41–42)
Example 2. Opera "Struggles in An Ancient City"
No.16 "The Ballad of the Motherland" (bars 41–42)**



зоваться в середине предложения или в его конце. В указанном хоре композиторы используют этот прием в конце предложения. Здесь тоска по родному городу достигает пика и требует соответствующих средств выражения (*Пример 2*).

Принцип, получивший название «интонирование певческого звука», также представляется весьма важным в силу интонационных особенностей китайского языка. Существует четыре *тона иероглифа*: высокий (шан), низкий (пин), восходящий (жу) и нисходящий (цюй) [6, с. 23]. Каждый иероглиф имеет свой тон как при изолированном произнесении, так и в контексте. Когда мелодия

в песне не соответствует тону самого слова, слушатели могут неверно понять текст и неверно истолковать ситуацию, поэтому певец может добавить в мелодию форшлагги, способствующие адекватному восприятию смысла.

Например, в песне Цзиньхуань «Вечные молодые годы» (№ 25 из девятой сцены) в начале второго куплета песни, слово «也» («также») имеет третий тон, данное слово должно появляться после восходящего движения. Поэтому певцы обычно добавляют *es* перед *ges*, чтобы иероглиф «也» звучанием более соответствовал речевому произношению (*Пример 3*).

Также широко используется *portamento*. Например, в песне «Вечные молодые годы», слово «呀» («ах») в предложении «Дочь в огне войны») является восклицанием, не имеющим лексического значения и ограничений по тону в китайском произношении. В этом случае высота определяется по предыдущему тону. Поскольку китайский иероглиф перед ним произносится в восходящем

тоне, певцы обычно «скользят» от *f* к *es*, что создает более мягкий звуковой эффект, чем прямое пение тона *es* (Пример 4).

Нужно заметить, что подобные добавления звучат в китайской опере очень естественно, поскольку доля импровизации в ней долгое время оставалась очень высокой, наследуя народной культуре, музыкальный материал в которой «не

Пример 3. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 25 «Вечные молодые годы» (такты 15–18)
Example 3. Opera “Struggles in An Ancient City”
No. 25 “Eternal Young Years” (bars 15–18)

Пример 4. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 25 «Вечные молодые годы» (такты 24–28)
Example 4. Opera “Struggles in An Ancient City”
No. 25 “Eternal Young Years” (bars 24–28)

фиксирован записью, а традиционно передается из поколения в поколение непосредственно, как устное народное творчество» [8, с. 8].

Орнаментация после основного тона мелодии также является распространенным приемом выразительности. Певцы часто добавляют нижний мордент к последней ноте. В песне № 27 сцены 9

оперы «Пламя и весенний ветер погубят древний город» в первой строке «Мы почувствуем запах цветов, когда одержим победу» после последней ноты — *f* «我家住在古城边» быстро следует вспомогательная *e*, а затем снова *f* (Пример 5).

Наконец, принцип «передачи эмоций через пение», который, несомненно, реализуется в любом

вокальном жанре, в китайской народной опере чрезвычайно важен. Жанр народной оперы, предназначенный для предельно широкого круга слушателей и призванный нести высокие морально-этические ценности, — один из самых эмоционально открытых жанров среди всех существующих.

Одним из приемов, позволяющих добиться высокого эмоционального накала, является «КуньЦян»

(«哭腔»), использующийся для выражения грусти, печали, плача. Суть его заключается в повторении одних и тех же мотивов с изменяющимся «движением голоса». «Хороший певец никогда не поет двух фраз песни одинаково» [6, с. 23], — пишет Лю Дадзинь. Большие возможности для тембрового варьирования предоставляет скорбный номер «Мы почувствуем запах цветов, когда одержим победу».

**Пример 5. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 27 «Мы почувствуем запах цветов, когда одержим победу» (такты 21–24)
Example 5. Opera “Struggles in An Ancient City”
No. 27 “We will smell the flowers when we win” (bars 21–24)**

**Пример 6. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 27 «Мы почувствуем запах цветов, когда одержим победу» (такты 33–37)
Example 6. Opera “Struggles in An Ancient City”
No. 27 “We will smell the flowers when we win” (bars 33–37)**

Фрагмент из песни «Вечные молодые годы» — «Луна, свети мне снова, звездный свет, посмотри на меня снова» — является горькой мольбой Цзиньхуань. Здесь певица имеет возможность сделать исполнение максимально проникновенным за счет применения КуньЦян (Пример 6).

Таким образом, опера Ван Цзунцзе и Чжан

Чжоя «Пламя и весенний ветер погубят древний город» является примером активного применения принципов и приемов китайского народного пения. Наряду с этим, помимо характерных для народного пения элементов, отраженных в нотном тексте произведения, авторы предоставляют вокалистам широкие возможности для импровизационности,

которая проявляется сообразно интонационному строю китайского языка (Пример 7).

Сохранение традиций — миссия художника любой нации. «То, что стремится выразить народная музыка, — это культурная душа нации. Поэтому «стиль народной вокальной музыки, как правило, в высокой степени воспроизводит особенности национальной культуры и в полной мере выражает художественную экспрессию, присущую только определенной этнической группе» [9, с. 123].

Список источников

1. Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера как отражение культуры по-

стмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2021. 25 с.

2. Люй Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры // Манускрипт. 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 278–282.
3. Чэнь Цзе. Виды и особенности народного вокального пения // Голос Желтой реки. 2019. № 15. С. 43–44.
4. Ван Шикуй. Практические учебные материалы по китайскому национальному вокальному пению. Пекин: Издательство культуры

Пример 7. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 25 «Вечные молодые годы» (такты 29–38)
Example 7. Opera “Struggles in An Ancient City”
No.25 “Eternal Young Years” (bars 29–38)

и искусства, 2004. 374 с.

5. Ван Мяо. Стилиевой плюрализм в китайской опере XXI века на военную тему // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология. 2019. № 6(27). С. 5–10.
6. Лю Да-дзинь. Китайская музыка / Пер. Г. Баранова. Харбин: Типолиграфия товарищества «ОЗО», 1924. 26 с.
7. Гуань Ченюань. Особенности воплощения

женских героических образов в китайской народной опере // Культурный код. 2023. № 3. С. 51–64.

8. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2010. 24 с.

9. Лю Юэжуй. Анализ типов и особенностей методов китайского вокального народного пения // Лес искусств. 2021. № 2. С. 122–123.

References

1. Zhu, Linji (2021), “Contemporary Chinese chamber opera as a reflection of postmodern culture”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia.
2. Liu, Jiaying (2019), “Singing technique in the vocal traditions of Chinese musical culture”, *Manuskript* [Manuscript], vol. 12, no. 11, pp. 278–282.
3. Chen, Jie (2019), “Types and features of folk vocal singing”, *Golos Zheltoy reki* [Voice of the Yellow River], no. 15, pp. 43–44.
4. Wang, Shikui (2004), *Prakticheskie uchebnye materialy po kitayskomu natsional'nomu vokal'nomu peniyu* [Practical teaching materials for Chinese national vocal singing], Izdatel'stvo kul'tury i iskusstva, Beijing, China.
5. Wang, Miao (2019), “Stylistic pluralism in 21st century Chinese opera on a military theme”, *Nauchnyy forum: Filologiya, iskusstvovedenie i kul'turologiya* [Scientific forum: Philology, art history and cultural studies], no. 6 (27), pp. 5–10.
6. Liu, Dajin (1924), *Kitayskaya muzyka* [Chinese music], Translation by G. Baranov, Typo-lithography of the OZO partnership, Harbin, China.
7. Guan, Chenyuan (2023), “Features of the embodiment of female heroic images in Chinese folk opera”, *Kul'turnyy kod* [Cultural code], no. 3, pp. 51–64.
8. Zhang, Lizhen (2010), “Contemporary Chinese opera (history and development prospects)”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, St. Petersburg, Russia.
9. Liu, Yuerui (2021), “Analysis of types and features of methods of Chinese vocal folk singing”, *Les iskusstv* [Forest of Arts], no. 2, pp. 122–123.

Информация об авторе

Гуань Чэнюань — аспирант института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Information about the author

Guan Chengyuan — student of the postgraduate of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University

Статья поступила в редакцию 19.12.2023; одобрена после рецензирования 22.02.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 19.12.2023; approved after reviewing 22.02.2024; accepted for publication 23.03.2024

Научная статья

УДК 785.7

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.011

«Шуюнь» для двух скрипок, фортепиано и перкуссии Цзя Дацюня: на пересечении китайской традиции и европейского музыкального авангарда

Сяо Цяосун

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: 1606004809@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8489-5185>

Аннотация. Камерный ансамбль «Шуюнь» (1995) Цзя Дацюня является примером программной трактовки жанра, восходящей в истории китайской музыки к первому образцу такого рода – трио «В горах Тайваня» (1949) Цзяна Вэнье. Программное содержание произведения в целом связано с воссозданием средствами «чистой музыки» особенностей сычуаньской оперы (первая и третья части). Вторая часть «Узор на скале» передаёт впечатления композитора от покрытых трещинами древних гор Сычуани. Произведение написано в русле сближения китайской традиции и музыкального авангарда. Анализируя стилевые особенности сочинения, автор статьи показывает, что применённые Цзя Дацюнем европейские композиторские техники и приёмы письма, в том числе авангардные, служат раскрытию образов китайского музыкального театра и воссозданию специфического языка китайской традиционной музыки. Интонационный и метроритмический компоненты обнаруживают тесное взаимодействие в их фиксируемой и нефиксируемой нотами формах. Нефиксируемые элементы генетически восходят к музыкальному языку сычуаньской оперы, но воссоздаются современными композиторскими средствами. В развитии тематизма композитор использует как традиционные полифонические приёмы (в том числе, зеркальную имитацию), так и микрополифонию, характерную для современной музыки.

Ключевые слова: музыка XX века, камерно-инструментальные жанры, ансамбль, Цзя Дацюнь, «Шуюнь», тематизм, полифония, техники современной композиции.

Для цитирования: Сяо Цяосун. «Шуюнь» для двух скрипок, фортепиано и перкуссии Цзя Дацюня: на пересечении китайской традиции и европейского музыкального авангарда // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 68–75. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.011>.

Original article

“Shu yun” for two violins, piano and percussion by Jia Daqun: at the intersection of Chinese tradition and European musical avant-garde

Xiao Qiaosong

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: 1606004809@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8489-5185>

Abstract. The chamber ensemble "Shu yun" (1995) by Jia Daqun is an example of a programmatic interpretation of the genre, dating back in the history of Chinese music to the first example of this kind – the trio "In the Mountains of Taiwan" (1949) by Jiang Wenye. The programmatic content of the work as a whole is associated with the recreation by means of "pure music" of the features of the Sichuan opera (the first and third parts). The second part "Pattern on the Rock" conveys the composer's impressions of the cracked ancient mountains of Sichuan. The work is written in line with the convergence of Chinese tradition and the musical avant-garde. Analyzing the stylistic features of the composition, the author of the article shows that the European compositional techniques and writing techniques used by Jia Daqun, including avant-garde ones, serve to reveal the images of Chinese musical theater and recreate the specific musical language of Chinese traditional music. Intonation and metrorhythmic components show close interaction in their fixed and unfixed forms. Unfixed elements genetically go back to the musical language of Sichuan opera, but are recreated by modern compositional means. In the development of thematism, the composer uses both traditional polyphonic techniques (including mirror imitation) and micro-polyphony, characteristic of modern music.

Keywords: music of the twentieth century, chamber and instrumental genres, ensemble, Jia Daqun, "Shu yun", thematism, polyphony, techniques of modern composition

For citation: Xiao Qiaosong. "Shu yun" for two violins, piano and percussion by Jia Daqun: at the intersection of Chinese tradition and European musical avant-garde. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1(72); 68–75 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.011>.

Камерный ансамбль Цзя Дацинь «Шуюнь»¹ (1995) был назван критиками «китайской классикой XX века» [1;2]. Произведение написано для двух скрипок, фортепиано и перкуссии в авангардной манере. В то же время композитор передал в нем самобытный музыкальный колорит древней Сычуани (Башу)²: он досконально изучил и применил основные музыкальные элементы сычуаньской оперы, соединив их с современной западной техникой композиции. В квартете Цзя Дацинь обращается к следующим современным техникам: микрополифонии, серийной технике.

В целом программное содержание произведения можно прокомментировать следующим образом. В первой части «Высокий напев» композитор с помощью скрипки изображает пение персонажа сычуаньской оперы. Другие «участ-

ники оперы» его подхватывают, а ударные инструменты помогают усилить эмоции и национальный колорит. Вторая часть «Узор на скале» передает впечатления композитора от покрытых трещинами древних гор Сычуани. Третья часть «Альбом масок» является кульминацией произведения. В ней языком музыки изображаются типичные театральные образы — мужской (шэн), женский (дань), общий (цин) и комический (чоу).

Каждая из трех частей произведения раскрывает отдельную грань духовной культуры родного края композитора, которая накладывает свой отпечаток на особенности тематизма, в том числе тембра и метроритма, а также на его полифоническое развитие. Рассмотрим подробнее стилевые аспекты произведения.

Тематизм. Композиция сочинения базиру-

Пример 1. I часть, первая тема
Example 1. Part I, first theme



Пример 2. I часть, вторая тема
Example 2. Part I, second theme



ется на трех основных темах, две из которых экспонируются в первой части произведения, а одна — в третьей.

Первая тема звучит в начале произведения в партии первой скрипки (Пример 1).

Она задумчива, ее нежный, трепетный характер предопределен искусной имитацией высокого (в традициях китайского театра) человеческого голоса. Интонационную основу темы образует трихорд $d^2 — e^2 — a^2$, входящий в пентатонный лад. Для воссоздания мелодики высокого напева традиционной сычуаньской оперы композитор использует современные музыкальные элементы: мелодический остов украшен *glissando* больших и малых секунд, создающим авангардный эффект микротонов и придающим музыке характерную интонационную неопреде-

ленность. Исследователь «Шуюнь» Ван Ибо находит в неопределенных секундах первой темы сонорные черты [3]. Композитор отказывается от трактовки опорного трихорда в русле традиционной пентатоники. Добавление звуков gis^2 приводит к появлению увеличенной кварты $d^2 — gis^2$, которая придает звучанию диссонантность. Ассоциируясь с пронзительностью, резкостью высокого напева сычуаньской оперы, данная интонация сообщает музыке сценическую достоверность. Развитие первой темы происходит по принципу вычленения и ритмического варьирования отдельных ее интонаций.

Вторая тема появляется в такте 25 (партия второй скрипки, Пример 2).

Она более решительна и интонационно определена, чем первая тема. Построенная на дина-

мических контрастах *piano* и *mezzo forte*, вторая тема звучит в плотном инструментальном обрамлении. Ее сопровождает выразительный контрапункт первой скрипки, а также мерные аккорды фортепиано. Перкуссионные шумовые эффекты делают контраст с первой темой еще более ярким.

Поскольку в мелодии второй темы отсутствуют орнаментальные секундовые *glissando*, исчезает и ощущение реалистичного, безыскусного человеческого голоса. Однако интонационная логика темы свидетельствует, что при всем

контрасте с первой темой (начальный решительный скачок на м.7) она имеет с ней и черты сходства. Малая секунда *fis²—g²* создает похожий эффект размытых, неопределенных микротонов. В обеих темах часто повторяется ломаная интонация в пунктирном ритме.

В «Высоком напеве» и «Узоре на скале» развивается исключительно материал двух обозначенных выше тем. Лишь в 84 такте третьей части «Альбом масок» в партии первой скрипки появляется **третья тема** (Пример 3).

Пример 3. III часть, третья тема
Example 3. Part III, third theme



Изложенная в медленном темпе, она изящна и спокойна. Скорее всего, это музыкальное воплощение «женской маски» (дань) сычуаньской оперы. Начало темы украшено малосекундовыми *glissando*, как в первой теме, а мелодический рисунок напоминает вторую тему (широкий восходящий скачок с заполнением). Таким образом, три темы, контрастирующие с точки зрения музыкальных образов, оказываются тесно связанными между собой с точки зрения звуковосотности. При этом главенствующее положение занимает первая тема, поскольку она очерчивает круг интонаций, из которых в дальнейшем складываются вторая и третья темы.

Тембр. Важным средством создания колорита сычуаньской оперы в сочинении Цзя Дацюня является тембровая характерность. Предпосылкой к этому является использование широкого арсенала перкуссии (в общей сложности задействовано 17 видов инструментов), разделенной на три группы.

Скрипки и фортепиано нередко трактуются автором как носители тембра, а не мелодические инструменты. С их участием образуются протяженные эпизоды, имитирующие звучание оркестра сычуаньской оперы. Они включают в себя два вида тембрового проявления скрипок и фортепиано — звуки неопределенной и определенной высоты.

Сложная комбинация тех и других используется композитором, к примеру, в «Узоре на скале». В завершении средней части произведения

в качестве подготовки репризы звучит перкуссионный эпизод. Лаконичный в плане средств выражения, он, тем не менее, создает значительное эмоциональное напряжение, в чем главную роль играют необычные тембровые решения. В 65-69 тактах вторая скрипка солирует в обрамлении ритмического *ostinato* там-тама и первой скрипки. Характерен искусственный, «металлический» тембр, достигаемый необычными приемами игры аккомпанирующих инструментов: на там-таме звук извлекается металлическим прутком, а на скрипке — приемом игры на мостике.

В конце 69 такта колорит начинает сгущаться: к ансамблю подключаются маримба, тамбурины и фортепиано, а функции инструментов перераспределяются. Мелодия исполняется маримбой, а остальные участники ансамбля ее обрамляют. Аккомпанемент представляет новое тембровое решение: вторая скрипка извлекает двойные «бренчащие» звуки за мостиком, а первая скрипка звучит так высоко, что ее звуки фиксированной высоты воспринимаются как своего рода «тембровая вершина» продолжающегося ритмического *ostinato*. На противоположном акустическом полюсе — низкие фортепианные кластеры, которые усиливают загадочность и в то же время эмоциональное напряжение данного эпизода.

Заслуживает внимания и прием резкого звукового нарастания, вызываемого последовательным подключением инструментов разной при-

роды. Так, в перкуссионном эпизоде «Высокого напева» тембровое усиление осуществляется при помощи скрипок. Эпизод начинает соло китайской тарелки, построенное на дроблении ритма (данный прием характерен для музыкального сопровождения китайской традиционной драмы). Учащенный ритм подхватывает барабан тангу (堂鼓), а затем скрипки. Исполняемые у подставки, согласно авторским указаниям, скрипичные партии складываются из диссонирующих интервалов (Пример 4).

Метроритм. Как известно, в музыке XX века ритмический и метрический аспекты получили беспрецедентное развитие — от множества не-

периодических, математически организованных форм метроритма до безметрической музыки.

В контексте этих процессов сложился и метроритм «Шуюнь». Формально он основан на принципах неперериодичности и интуитивной свободы метра и темпа, выражаемых в китайском музыкальном театре понятием «саньбань»³. Однако внутри завершенных эпизодов трех частей произведения Цзя Дациня обнаруживается множество рационально организованных, специфических комбинаций ритма и метра. Внешне, казалось бы, хаотичный ритмический материал оказывается упорядоченным, при том, что музыка не теряет свободы дыхания и непосредственности выражения.

Пример 4. I часть, тембровое нарастание
Example 4. Part I, timbre rise

Одним из методов организации уникального метроритма становится взаимодействие остинатных фигур. Яркий пример такого рода обнаруживается во второй части «Узор на скале». Чтобы понять суть авторского метода, достаточно рассмотреть только партию фортепиано. Она складывается из полифонического наложения двух остинатных фигур (Пример 5).

Левая рука многократно исполняет семизвучную фразу $B1 - A - Fis - E - Es - As - D$, мелодия которой происходит из второй темы и охватывает семь восьмых. В размере 4/4 каждая следующая фигура смещается вперед на одну восьмую. Таким образом, складывается восьми-тактовый цикл, пройдя который, остинато возвращается в исходное положение.

Мелодия, исполняемая правой рукой, происходит из первой темы. В данном случае полный

цикл образует последовательность ритмических групп $5/4 (d^2 - gis^2 - e^2 - a^2) + 4/4 (f^2 - es^2 - h' - c^2) + 5/4 (es^2 - b' - c^2)$ ⁴. С ним взаимодействует цикл $7/8 (\times 8)$. В результате несовпадения циклов двух *ostinato* образуется неперериодическое, разноакцентное целое. Принимая во внимание то, что в данном туттийном эпизоде остальные инструменты исполняют ритмически самостоятельный материал, можно приблизительно определить выразительный смысл взаимодействия остинатных фигур. На наш взгляд, он заключается в эффекте плотного диссонантного звукового потока, создающего образ некоей враждебной стихии, возможно, мощного ветра, овевающего древние скалы.

Помимо взаимодействия ритмических *ostinato* на уровень метода организации метроритма в произведении Цзя Дациня выходят изменения ости-

натной фигуры. Они концентрируют внутреннюю энергию музыкального развития, метрические акценты преодолеваются, в результате чего, фактически, перестраивается модель метроритма. Музыка становится сложной и изменчивой, непредсказуемой и внешне «беспорядочной», поскольку уловить закономерности изменения метроритма на слух почти невозможно. Однако анализ показывает, что композитор освобождает метроритм рационально, используя арифметические прогрессии. Тем самым строго контролируются мельчайшие детали музыкального процесса на каждой его стадии, а художественный результат оказывается отнюдь не непредвиденным.

Так, в экспозиции «Узора на скале» композитор полностью ломает метроритмическую

модель и реорганизует соотношение метра и ритма. Партия фортепиано начинается с исполнения уже описанной остинатной фигуры в левой руке, причем последовательность звуков *Bl — A — Fis — E — Es — As — D* укладывается в ритм 7/8. Отметим, что вместе с «квартовым аккордом» правой руки данная фигура образует двенадцатитоновую серию. Затем, по мере музыкального развития, исходная фраза усекается на одну восьмую, то есть изменяется по принципу убывающей арифметической прогрессии. Соответственно числовому ряду восьмых (7/8 — 6/8 — 5/8 — 4/8 — 3/8 — 2/8 — 1/8) убывает и количество звуков, задействованных в партиях обеих рук: 12 — 11 — 10 — 9 — 8 — 7 — 6. При этом фразы вступают через временной интер-

Пример 5. II часть, взаимодействие остинатных фигур
Example 5. Part II, interaction of ostinato figures



вал, не подчиненный прогрессии. А если учесть то, что интенсивно меняется не только ритм, но и размер, данный эпизод ансамбля Цзя Дациня предстает воплощением максимальной свободы в условиях постоянства темпа и мелкой счетной единицы. Метафорический смысл подобной метроритмической «неправильности» обусловлен программным заголовком: возможно, так воссоздаются контуры неровных трещин на скале, которая и сама имеет причудливые очертания.

Особенности метроритмической сферы в произведении могут быть связаны и со стремлением композитора в ряде фрагментов имитировать звучание ударных инструментов традиционного оркестра сычуаньской оперы. Характерно, что для этого привлекаются даже мелодические

по своей природе скрипки. Тем самым национальный колорит усиливается, а в партитуру попадают немелодические, сугубо ритмизованные фрагменты. Так, в 51 такте первой части начинается большой ритмический эпизод с многократными повторами ритмического рисунка, подражающего рисунку ударных в сычуаньской опере. С 51 такта три фактурных пласта (скрипичный, перкуссионный и фортепианный) получают различную ритмику и акцентуацию (Пример 6).

Такого рода эпизоды повторяются многократно. Они несут яркий звукоизобразительный посыл, придавая звучанию театрально-сценический колорит.

Полифония. В «Шуюнь» композитор использует как традиционные полифонические

Пример 6. I часть, ритмический фрагмент
Example 6. Part I, rhythmic fragment

Пример 7. II часть, зеркальная имитация
Example 7. Part II, mirror imitation

приемы, так и микрополифонию⁵, характерную для современной музыки. Из традиционных приемов обращает на себя внимание, прежде всего, точная имитация. Благодаря ей скрипичное исполнение в «Высоком напеве» обретает текучесть и непрерывность развития.

Встречается в квартете Цзя Дацуня и зеркальная имитация. Она, как и точная имитация, используется композитором весьма искусно. Например, в тактах 19-24 «Узора на скале» интонационный материал восходит к интервалу ув.4 из первой темы (Пример 7). При этом звук a^1 служит для двух голосов осью симметрии. В результате мелодия первой темы обретает в произведении еще большее значение.

В контексте быстрого ритмизованного звукового потока зеркальная имитация резко смещает внимание с ритмического плана на мелодический, тем самым расширяя интонационные границы второй части квартета.

Полифоническая техника в «Шуюнь» включает и более сложные случаи имитационного взаимодействия голосов. С конца 24 такта «Вы-

сокого напева» в партии первой скрипки звучит мелодия, выросшая из первой темы. Контрапунктом к ней вторая скрипка вначале исполняет вторую тему, а затем в 26 такте — канон ту же мелодию, что и первая скрипка. В 28 такте каноническое взаимодействие струнных становится интенсивнее: ответ вступает через одну метрическую долю в интервал большой секунды, причем в 29-30 тактах ему противостоит вторая тема в зеркальном отражении. Выразительный смысл данного эпизода очевиден: персонажи сычуаньской оперы ведут все более взволнованный диалог, в котором они то повторяют фразы друг друга, то напоминают спетое раньше.

Прием микрополифонии встречается в квартете Цзя Дацуня в завершении первой части. Композитор поместил в плотную микрополифоническую фактуру первую тему. Она проводится через одну восьмую в партиях шести инструментов: Vln I — Perc II — Vln II — Perc I — Pno — Perc III. Композитор как бы бросает на главную тему «прощальный взгляд». Характерно, что у колокольчиков и фортепиано тема звучит в боль-

Пример 8. I часть, микрополифония
Example 8. Part I, micropolyphony

шесекундовом «утолщении», создающем предпосылки к кластерному восприятию данного эпизода, в котором сычуаньский колорит достигает максимального сгущения (Пример 8).

В камерном ансамбле Цзя Дацуня музыкальный язык сычуаньской оперы взаимодействует с современными техниками композиции — микрополифонией и серийной техникой. Точкой соприкосновения столь разных традиций становятся нефиксируемые элементы нотного текста из области метроритма и интонации. Характерный прием коротких *glissando*, впервые примененный в скрипичных произведениях Ма Сыцунюм в середине XX века, служит теперь стилизации не игры на народных струнных инструментах, а манеры пения в спектаклях традиционного музыкального театра. Можно констатировать, что композитор сумел освоить такие приемы письма, которые служат органичному воплощению образов китайской оперы, актуализируя специфический язык традиционной музыки для современной аудитории.

Примечания

¹ Китайское словосочетание «Шуюнь» сложно перевести на русский язык. Иероглифом «Шу (蜀)» в настоящее время обозначают провинцию Сычуань в Китае, которая в эпоху Чжоу (475 г. до н.э.-221 г. до н.э.) существовала как отдельное государство. Второй китайский иероглиф «юнь» (韵) в названии означает «гармоничный и приятный звук», в древности так обозначали поэтиче-

ский ритм. В контексте данного названия могут подразумеваться такие значения этого иероглифа, как мелодия, ритм или стиль.

² Башу (巴蜀) — территория провинции Сычуань, на которой в эпоху Чжоу (1045 до н. э. — 221 до н. э.) находились царства Ба и Шу. Сычуаньская опера (川剧 — чуаньцзюй) — разновидность китайского традиционного музыкального театра в юго-западном Китае. Сформировалась примерно 400 лет назад в конце династии Мин (1368-1644). Характерные черты сычуаньской оперы — манера пения высоким голосом и прием мгновенной смены масок.

³ «Группа свободных метро-темпов саньбань (散板, букв. «расхлябанный», «недисциплинированный») представлена определением «свободно играется, свободно поется»» [4, с. 12].

⁴ Буквенное обозначение нот для наглядности дано по верхним звукам партии правой руки.

⁵ Микрополифония — техника композиции, разработанная Дьердем Лигети. Голоса, образующие микрополифоническую фактуру, соотносятся по принципу канона, но располагаются чрезвычайно сжато по высоте и во времени. В результате музыкальная ткань воспринимается не как полифоническая, а скорее, как кластерная.

Список источников

1. Цзя Дацунь. URL: <https://baike.baidu.com/item/贾达群> (дата обращения: 03.07.2019).
2. Сяо Цяосун. Китайский камерный ансамбль с участием фортепиано в диалоге с европей-

ской моделью жанра // Манускрипт. 2023. Т. 16. № 2. С. 140–145.

3. Ван Ибо. Формализация музыкального языка на примере произведения «Шуюнь» // Художественное образование. 2012. №11. С. 67–68. (王艺播. 从音乐语言的表述看音乐形式化过程—以作品《蜀韵》为例. 《艺术教育》2012年11期. 页67-68).
4. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2011. 28 с.

References

1. “Czya Daczun” (2019), available at: <https://baike.baidu.com/item/贾达群> (Accessed 03 Jule 2019).
2. Syao, Czyaosun (2023), “Chinese chamber ensemble using piano in dialogue with the gaming model of the genre”, *Manuskript* [Manuscript], vol. 16, no. 2, pp. 140–145.
3. Van, Ibo (2012), “Formalization of musical language using the example of the work «Shuyun»”, *Khudozhestvennoye obrazovaniye* [Art educa-

tion], no. 11, pp. 67–68. (王艺播. 从音乐语言的表述看音乐形式化过程—以作品《蜀韵》为例. 《艺术教育》2012年11期. 页67-68).

4. Budaeva, T. (2011), “Music of traditional Chinese theater Jingju: Peking Opera”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Сяо Цяосун — аспирант кафедры истории музыки

Information about the author

Xiao Qiaosong — Postgraduate Student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 15.12.2023; одобрена после рецензирования 01.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 15.12.2023; approved after reviewing 01.03.2024; accepted for publication 23.03.2024.

Научная статья

УДК 784

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.012

Развитие китайской вокальной музыки XX века в контексте процессов академизации искусства

Ян Тэн¹, Варламов Дмитрий Иванович²

^{1,2} Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, Саратов, Россия,

¹ E-mail: herr_yangteng@foxmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7501-8850>

² E-mail: varlamov2004@inbox.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7742-5037>

Аннотация. Вокальное искусство Китая, одно из самых древних в мире, не прекращает своего развития на протяжении тысячелетий. Начиная со второй половины XIX века, этот процесс стал особенно интенсивным: в китайской культуре появилось «бельканто», под которым китайские музыканты подразумевали общеевропейскую манеру пения, Пекинская опера, современное национальное пение. В XX веке национальная вокальная музыка Китая начала активно перенимать западные музыкальные традиции, чему способствовало основательное знакомство с ними и обучение музыкантов Китая в Европе, в том числе в Советском Союзе, и Америке. При этом особые национальные условия Китая потребовали активной разработки нового способа пения, сформировавшегося на двойной основе – европейской и китайской. Этот способ можно определить, как «национальное академическое пение». Хотя в науке сформировался большой корпус работ об истории вокальной музыки Китая до сих пор нет единого мнения о сущностных особенностях ее становления, терминологического единства в определениях. В данной работе для уточнения и обобщения имеющихся в научной литературе данных предлагается применять понятие «академизация», которое активно используется в исследованиях о музыке для народных инструментов, также проходящей схожие пути развития. Авторы статьи делают вывод, что инновации в китайской вокальной культуре сегодня стали следствием процессов академизации.

Ключевые слова: Китайский вокал, академизация, народная вокальная музыка, пение академической традиции, «национальное академическое пение», русское «ученое пение»

Для цитирования: Ян Тэн, Варламов Д. И. Развитие китайской вокальной музыки XX века в контексте процессов академизации искусства // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 76–84. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.012>

Original article

The development of Chinese vocal music of the 20th century in the context of the processes of academization of art

Yang Teng¹, Varlamov Dmitrii I.²

^{1,2} Saratov State Conservatoire, Saratov, Russia,

¹ E-mail: herr_yangteng@foxmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-7501-8850>

² E-mail: varlamov2004@inbox.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7742-5037>

Abstract. The vocal art of China, which is among the oldest in the world, has continuously developed for thousands of years. Since the second half of the 19th century, this development process has become especially intense, with the introduction of “bel canto”, a pan-European singing style, into Chinese culture. This included the Beijing Opera and modern national singing styles.

In the 20th century, the Chinese national vocal music began to adopt Western musical influences, facilitated by the thorough familiarity with these traditions and the training of Chinese musicians abroad, including in Europe and the United States. At the same time, China's unique national context required the development of a distinct singing method, formed on the basis of both European and Chinese traditions. This style can be described as “national academic singing”. Although a significant body of research on the history of Chinese vocal music has been conducted in the field of science, there still exists no consensus on its essential characteristics and terminology. In this article, in an effort to clarify and synthesize the available data in the scholarly literature, we propose to apply the concept of “academization,” which is actively employed in research on folk instrument music, which also undergoes a similar developmental process. The authors conclude that the innovations in Chinese vocal culture that are currently taking place are a consequence of these academization processes.

Key words: Chinese vocal, academization, folk vocal music, singing of the academic tradition, “national academic singing”, Russian “scholarly singing”

For citation: Yang Teng, Varlamov D. I. The development of Chinese vocal music of the 20th century in the context of the processes of academization of art. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024;1(72); 76–84 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.012>

С внедрением достижений западной цивилизации в Китае с XIX по XX века в разных сферах жизни начали происходить изменения. В области музыкального искусства этот период получил название «новая музыка», введенное в оборот искусствоведом Дай Юй [1].

Вокальное искусство Китая, одно из самых древних в мире, также претерпело глубокие изменения в XX веке, вступив в диалог с западными традициями пения. Этому способствовало обучение китайских музыкантов за рубежом — в Европе, в том числе в Советском Союзе, и Америке.

Вопрос о развитии китайского вокального искусства в XX веке изучался достаточно широко. Так, опубликованы работы Чжоу Сяоянь «Путь развития китайского вокального музыкального искусства» [2] и Ма Чао «Краткий обзор истории китайского вокального искусства» [3]; защищены диссертации Яо Вэй «Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России» [4], Ян Бо «Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы» [5] и др. Основной акцент в этих исследованиях сделан на изучении истории развития китайского вокального искусства, основных направлений, факторов происходящих в нем изменений. Однако до сих пор среди исследователей нет единого мнения о сущностных особенностях ее становления и терминологического единства.

Для определения процессов изменения китайского вокального искусства в XX веке целесообразно использовать наиболее адекватный термин, каковым представляется «академизация». Цель работы состоит в обосновании и изучении соотношения путей развития традиционного китайского вокала и европейского бельканто в рамках проблемы академизации. Кроме того, научно актуальным сегодня является обозначение сходства и различий в характере академизации русского народного пения и китайской вокальной музыки — эта проблема косвенно затрагивается в работе, хотя, несомненно, еще ждет своего исследователя.

Исследования об академизации в отдельных сферах музыкального искусства в последнее время появляются все чаще. Эта идея особенно глу-

боко раскрыта в литературе о музыке для народных инструментов (таковы диссертационные исследования О. И. Спешиловой [6], Ван Дэцун [7], Чжао Мин [8]). В отношении искусства в целом, можно указать на недавнюю кандидатскую диссертацию «Процесс академизации преподавания китайской живописи на основе анализа материалов Шанхайской академии изящных искусств в ранний период истории Китайской Республики (1912-1937 гг.)». Ее автор Су Цзунхуэй под «академизацией» понимает процесс создания академий, т. е. высших учебных учреждений, соответствующих принципам системы западного образования. Речь идет о создании ВУЗов, разработке учебных проектов и других связанных с ними документов, но не затрагивается суть академизации как процесса развития искусства [9].

Европейские исследователи (например, «Процессы академизации в высшем музыкальном образовании: на примере Швеции» К. Йоханссона, Э. Георгий-Хемминга [10] и «Академические музыканты. Как студенты-музыканты в Швеции пересматривают представления о знаниях и компетентности» Н. Мoberга [11]) также используют понятие, но в ином смысле, отличном от русскоязычных источников. Термин трактуется более узко, как увеличение процента научных исследований в образовательных учреждениях искусства.

Среди российских ученых разработкой теории академизации искусства и образования активно занимается Д. И. Варламов. Он рассматривает академизацию как процесс эволюции искусства в контексте изменения художественного мышления, языка и творчества, их развитие от синкретичного фольклора к современному универсальному типу. В целом ученый наметил методологические подходы, выявил закономерности, определил их «рамки» (десинкретизация, интеграция, естественный и искусственный отбор) и тенденции (позитивные и негативные), выделил типы (естественная и искусственная), виды (глобальная и индивидуальная), технологии (отчуждение, гравитация, социализация) академизации искусства и образования, а также этапы академизации русского народного инструментального исполнительства, сущность и парадигмы фольклора и академического искусства, разработал модель

академизации, дал определения основным понятиям: «академическое музыкальное искусство», «академизация», «постакадемический синдром», «десинкретизация», «отчуждение», «гравитация», «феномен идеознания», «парадигма академического искусства и образования» [12].

При рассмотрении так называемого «периода новой музыки», как показали научные поиски Д. И. Варламова, речь идет только о времени *активной* академизации китайской музыки [12, с. 34]. Однако исторически китайская музыка прошла долгий *первичный этап* академизации, длившийся многие столетия, и пришла к *поздней стадии* академизации в начале XX века, прежде всего под влиянием западной, а позже и русской музыки.

Движение по пути десинкретизации музыкального мышления и языка возникло в Китае еще во времена династии Шан (1600 г. до н. э. — 1046 г. до н. э.). Именно тогда зародились два направления музыки: одно служило для развлечения правящего класса, другое для сакральных целей (жертвоприношений). Факт десинкретизации — разделения на типы творчества — становится временной границей и точкой отсчета процесса академизации [13, с. 75].

Что касается сохранения и передачи музыкальной информации, то еще через несколько столетий, в V веке нашей эры в Китае зародился самый ранний способ передачи музыки с помощью письменности (табулатура). Он назывался «Уэнцы пу» (文字谱 wénzì pǔ) и фиксировал музыкальный материал с помощью иероглифов, дополненных инструкциями. Затем, еще через несколько столетий возникает зрелая письменная система под названием «Гончэ пу» (工尺谱 Gōngchě pǔ), представляющая собой фиксированные китайские иероглифы в качестве слогового названия звуков и определенные символы в качестве маркеров доли. Появление и развитие музыкальной письменности активизировало и ускорило сам процесс академизации. Кроме того, с точки зрения теории, проблема темпериации беспокоила китайских музыкантов на протяжении первого и второго тысячелетий н. э. Во времена династии Мин (1368-1911 гг. н. э.) музыкант Чжу Цзайюй разработал математическую теорию равномерно темперированного музыкального строя, но ее не восприняли: весь Китай еще использовал старый метод. И только с проникновением в страну европейской музыкальной системы, проблема темпериации начала решаться. Однако еще до усиления влияния европейской культуры в

китайской уже отмечается достаточно высокий уровень академизации, особенно в национальных драмах во главе с Пекинской оперой.

Согласно концепции Д. И. Варламова, в период, который мы обозначили как позднюю стадию академизации, имели место: 1) создание оригинального репертуара, представленного унифицированными жанрами, формами и творческими методами; 2) разработка усовершенствованных конструкций инструментов, удовлетворяющих требованиям хроматизации, а также соответствие тембра эстетике звуковых представлений социоэтнической общности и одновременно требованиям унифицированного языка искусства [12, с. 15].

Первая из указанных тенденций проявляется в создании китайскими композиторами произведений, основанных на европейских жанрах и формах в соответствии с западной композиционной техникой. Типичные сочинения активной стадии академизации — кантата «Желтая река» (黄河大合唱 Huánghé dàhéchàng; 1939) [9] и симфония «Национальное освобождение» (民族解放交响曲 Mínzú jiěfàng jiāoxiǎng qǔ 1941) Сянь Синхая (冼星海 Xiǎn xīnghǎi; 1905-1945); романсы «Весенние думы» (春思曲 Chūn sī qǔ; 1932), «Цветы не цветы» (花非花 Huā fēi huā; 1933) Хуан Цзы (黄自 Huáng zì; 1904-1938); фортепианная пьеса «Флейта-пикколо пастуха» (牧童短笛 Mùtóng duǎndí; 1934) Хэ Лютина (贺绿汀 Hè lǜtīng; 1903-1999) [14; 15] и др.

В этих произведениях используются исключительно западные композиционные приемы, но они основаны на китайских национальных традициях.

Вторая тенденция — разработка усовершенствованных конструкций инструментов — нашла отражение в процессе реконструкции китайских традиционных музыкальных инструментов, начавшемся в XX веке [16].

Научные поиски Д. И. Варламова связаны с областью инструментального искусства. Но резонно адаптировать его теорию и для изучения истории вокальной музыки Китая в XX веке.

Между тем, при оценке вокального искусства китайскими педагогами, как прошедшего века, так и настоящего, отмечается «создание нового способа пения». Чжоу Сяоянь (周小燕 Zhōu xiǎoyàn; 1917-2016), профессор и директор Шанхайской консерватории, легендарное колоратурное сопрано («китайский соловей»), заявила на симпозиуме китайской вокальной музыки в Гонконге (1992): «Необходимо создать новую систему китайского вокального искусства, которая сочетала бы в себе технику бельканто и особенности традиционного

китайского вокала» [2, с. 45-46]. Это означает, что для Чжоу Сяоянь техника бельканто и связанный с ней способ пения не завершают процесс академизации в области вокала, что для нее важна еще и национальная составляющая.

Представитель того же поколения профессор Шэнь Сян (沈湘 Shěn xiāng; 1921-1993), известный как «Карузо Китая», заведовавший много лет кафедрой оперной подготовки Центральной консерватории (Пекин), также выступил на упомянутом выше симпозиуме 1992 года. Он отметил новации, которые заявили о себе к 1990-м годам: «Теперь в Китае существует новый вид пения, который использует западные техники пения (в данном контексте — бельканто или академическое пение. — Я. Т.), но сохраняет вкус традиционной китайской вокальной музыки» [17, с. 92].

Уже в новом веке третий представитель старшего поколения педагогов Лан Юйсю (郎毓秀 Láng yùxiù; 1918-2012), заведующая факультетом вокальной музыки и оперы Сычуаньской консерватории, певица (сопрано), написала в автобиографии (2006): «Академическая техника пения бельканто, которая позволяет долго петь, не чувствуя усталости в голосовых связках, должна быть интегрирована в китайские народные песни, чтобы достичь наилучших результатов» [17, с. 137]. Как видим, речь идет уже о прямом приложении европейской техники пения не только к академическим сочинениям, но и к исполнению произведений других жанров, в данном случае — народных песен.

Мы привели и проанализировали кратко мнения известных вокалистов-педагогов, которые представляют разные консерватории. Все они в один голос заявляют о необходимости использования европейских техник при исполнении китайских сочинений, видят в этом развитие нового способа пения.

Китайские искусствоведы также активно изучают это явление с теоретической стороны. Поиск по названию, ключевым словам и аннотации «бельканто (美声 měishēng)»; «слияние (融合 Rónghé)»; «народное пение (民族唱法 Mínzú chàngǎ)», в CNKI¹ дает 676 единиц источников. Среди них 11 кандидатских и 146 магистерских диссертаций. Когда мы искали «китаизацию бельканто», мы получили 63 результата, один из которых был маркирован как кандидатская диссертация.

Укажем, что в развитии традиционной китайской музыки в китайских академических кругах были определены три формы вокального исполнительства [2; 17; 18; 19; 20; 21]:

1. Пение песен разных этносов (民歌唱法 Míngē chàngǎ). Эти песни распространялись среди людей в устной форме.
2. Пение в китайской опере (драме) (戏曲唱法 Xìqǔ chàngǎ), в том числе пекинской опере. Оно требует профессиональной подготовки.
3. Концертное исполнение отдельных частей из китайской оперы (драмы) или других произведений (曲艺唱法 Qǔyì chàngǎ; 说唱 shuō chàng).

Эти три способа пения обычно обозначаются словом «народный вокал» (民族声乐 Mínzú shēngyuè) в современном контексте. По мнению авторов данной статьи, первая форма пения похожа на фольклорное исполнительство, вторая — на исполнение оперы в европейском стиле, а третья подобна исполнению оперных арий на концертах и камерного пения европейской традиции. Все три формы стали активно развиваться с приходом европейского академического пения в Китай, ознаменовав резкий качественный рост академизации вокального искусства в стране. В то же время этот процесс носил характер острый и полемичный.

Певцы, представлявшие традиционную китайскую вокальную музыку, настороженно воспринимали иностранное бельканто и ради защиты своей традиции и статуса высмеивали такой способ пения в простонародных выражениях: во время пения все тело трясется, как после заражения малярией; артикуляция чрезвычайно мутная; звук пения подобен бычьему мычанию; во рту при пении словно находится оливка. Они критиковали приверженцев бельканто — видели в этом раболепство перед западной культурой [19, с. 58].

Певцы бельканто с элитарными взглядами также не жалели язвительных слов в ответ. Они говорили, что традиционный народный вокал — это «деревенский» способ пения (土唱法 Tǔ chàngǎ); его техники не имеют никакой научной основы; звук голоса натянутый, узкий, как громкий выкрик [2, с. 42]. Особенно жаркие дискуссии разгорелись в 1950-х годах. Они получили название «борьба между зарубежным и местным (土洋之争 tǔyáng zhī zhēng)» [19, с. 58]. Слово «борьба» было ключевым.

После десятилетий полемики, Лю Чжимин (刘芝明 Liú zhīmíng), заместитель министра культуры КНР, предложил на всекитайской конференции по преподаванию вокальной музыки (1957) (全国声乐教学会议) такое решение: «С одной стороны, необходимо продолжать изучать и осваи-

вать бельканто европейской традиции, а затем сочетать его с традицией китайского искусства, с другой, китайский народный вокал нуждается в дальнейшем развитии и совершенствовании. Только так может быть создано новое вокальное искусство, продолжится развитие вокальной музыки в Китае» [22, с. 2]. Таким образом, отношение между пением китайской и европейской традиции сменилось — от противопоставления к объединению. С того момента академизация вокальной музыки в Китае характеризуется поисками нового способа пения, синтезирующего европейскую традицию и народный вокал.

Его создание до начала XXI века оценивается известным современным профессором Китайской консерватории (Пекин) Цзинь Телином как достижение вершины академизации китайской вокальной музыки [21, с. 33].

По мнению Цзинь Телина, этот новый тип пения характеризуется «научностью» [21, с. 193–194]. Научная природа заключается в возможности в наибольшей степени защитить голос, позволяя певцу брать как высокие, так и низкие ноты, как громкие, так и тихие; при этом тембр певца показывает его выучку и соответствие эстетическим запросам общества [21, с. 194]. В то же время такое пение сохраняет признаки китайской традиции.

В конце XX века сохранение традиций китайского вокала певица и педагог Чжоу Сяоянь видела в следовании двум требованиям: «字正腔圆 Zì zhèng qiāng yuán» (петь с четкой дикцией и правильным произношением) и «声情并茂 Shēng qíng bìng mào» (голос и эмоции, выраженные певцом, должны соответствовать эстетическим запросам китайского населения) [2, с. 43].

Обратим внимание также на то, что в Китае пока нет единого названия для характеризуемого нами стиля пения. Ряд определений таков: «народное пение» (民族唱法), «ново-народное пение» (新民族唱法), «народное пение нового способа» (民族新唱法), «народное пение академической школы» (学院派民族唱法) и др. Автор данной статьи полагает, что этот новый вид пения можно было бы назвать «китайское академическое национальное пение».

Если бы это явление имело место только в Китае, то его нельзя было бы назвать общим законом. Наше обращение к исследованиям по русскому народному пению показало, что оно имеет сходные с китайскими тенденции развития.

М. И. Белоусенко, ученый Белгородского института искусств и культуры, в недавней статье

«Сравнительный анализ академического, народного и эстрадного вокала» (2020) пришел к выводу о том, что в России имеет место новое развитие русского народного пения: «Полуприкрытая манера — это результат частичного использования академической манеры звукообразования в процессе народного пения. Руководители народных хоров Г. Верева и Л. Христиансен называли полуприкрытую манеру народного пения “ученым пением”» [23, с. 184]. По словам Белоусенко, «полуприкрытая манера», во-первых, — это удержание гортани в среднем положении, т. е. не совсем опущенной (как в академическом вокале) и не совсем приподнятой вверх (как при фольклорном пении), во-вторых — это возможность народному певцу расширить свой диапазон и легко петь высокие ноты, не меняя природный тембр. Нетрудно видеть, что русское народное пение также заимствовало вокальную технику из европейского академического и стало «полуприкрытым». Многолетнее изучение европейской манеры пения автором данной статьи позволяет добавить к объяснению использования прикрытого звука в бельканто несколько уточнений: это характерно преимущественно для мужских голосов, поющих в высоком регистре. При этом требуется, чтобы в верхнем регистре гласная «а» произносилась как «о», а «о» как «у». С помощью этой техники мужской голос может получить тембр высокого регистра, унифицированный с тембром естественного диапазона (средним и низким).

Китайские ученые и вокалисты называют эту технику «научной», а русские близким понятием «ученым пением». Музыканты обеих стран считают, что академическое пение связано с «научностью», т. е. особыми, выстроенными и проверенными методами обучения.

Однако китайские музыканты волна за волной продвигаются вперед в попытках найти путь создания нового способа пения с китайской спецификой. Это, как мы думаем, связано с разными национальными условиями России и Китая. Исторически со времен Петра Великого Россия играла важную роль в Европе, сама являясь частью европейского культурного круга. Поэтому у России нет ощущения конца государственного и национального существования. Китай всегда был лидером восточноазиатского культурного круга в истории и считал себя самой передовой цивилизацией. Когда британцы вторглись в Китай (1840) и принесли с собой более развитую цивилизацию индустриальной эпохи, китайцы ис-

пытали беспрецедентное чувство кризиса. После поражения династии Цин в китайско-японской войне 1894-1895 годов китайцы обнаружили, что даже Япония, некогда незначительная, может обрести поразительную мощь благодаря «вестернизации». В итоге они сформировали модель развития, основанную на китайской культуре, дополненной западными нововведениями.

Изложим несколько заключительных выводов.

Академизация вокальной музыки в Китае пошла по пути заимствования техник академического пения на основе народной вокальной музыки. Однако из-за особых национальных условий в Китае сформировалась синтетическая манера пения.

Как было обозначено, до появления западного бельканто, китайское вокальное искусство прошло большой путь развития. Это и позволило после введения западного бельканто традиционному китайскому вокалу быстро и продуктивно войти в русло академизации. Результатом стал новый тип пения.

Отметим два главных «признака» академизации в сфере вокального искусства: 1) вокальная техника основывается на европейской традиции. Такая манера может в наибольшей степени защитить голос певца, позволяет ему петь в течение длительного времени и расширять вокальный диапазон певца; 2) при этом сохраняются признаки китайского традиционного вокала: отчетливое произношение на родном языке; 3) голос и эмоции соответствуют эстетическим ожиданиям китайского населения.

Примечание

¹ CNKI владеет системой под названием «Интегрированная система ресурсов знаний Китая», включающей журналы, докторские диссертации, магистерские диссертации, труды, газеты, ежегодники, статистические ежегодники, электронные книги, патенты и стандарты.

Список источников

1. Дай Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости». Дисс.... канд. иск.; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Н. Новгород, 2017. 238 с.
2. Чжоу Сяоянь. Путь развития китайского вокального искусства // Музыкальное искусство. 1992. №.02. С. 36-46.
3. Ма Чао. Краткий обзор истории китайского вокального искусства // Культурная жизнь Юга России. 2023. №2 (89). С.105-114.
4. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России. Дисс.... канд. пед. Наук; Астраханский государственный университет. Астрахань, 2015. 196 с.
5. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы. Дисс.... канд. иск.; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Н. Новгород, 2017. 186 с.
6. Снешилова О. И. Особенности развития аккордеонного искусства в России: автореф. дисс. ... к. иск. Магнитогорск, 2006. 24 с.
7. Ван Дэцун. Творчество китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного искусства. Дисс.... канд. иск.; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Н. Новгород, 2016. 163 с.
8. Чжао Мин. Баянно-аккордеонное искусство в Китае: генезис, современное состояние и перспективы. Дисс.... канд. иск. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Н. Новгород, 2021. 213 с.
9. Су Цунхуэй. Процесс академизации преподавания китайской живописи: взятие за основу анализа Шанхайской академии изящных искусств в ранний период Китайской Республики (1912-1937 гг.). Дисс.... канд. иск.; Китайская академия искусств. Hangzhou, 2022. 282 с.
10. Johansson K, Georgii-Hemming E. Processes of academization in higher music education: the case of Sweden // British Journal of Music Education. 2021. №.38(2). С. 173-186.
11. Moberg N. Academic musicians. How music performance students in Sweden re-/negotiate notions of knowledge and competence // Nordic Research in Music Education. Yearbook Vol. 19. 2018. pp. 53-74.
12. Варламов Д. И. Академизация и постакадемический синдром в музыкальном искусстве и образовании: монографический сборник статей. Изд. 2-е, доп. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2021. 185 с.
13. Варламов Д. И., Ян Тэн. Академические тенденции в китайской музыке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. №.4. С.73-80.
14. Ли Юэхе. Становление и развитие жанра кантаты в музыкальной культуре Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального об-

- разования. 2019. № 4 (54). 2019. С. 80-86.
15. Мао Нань. Китаизация западной флейты: из истории флейтового искусства Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4 (54). 2019. С. 87-93.
16. Ян Тэн. Реконструкция национальных музыкальных инструментов в контексте развития китайской музыки 1930-х годов // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире: Сборник статей по материалам IV Международной научно-практической конференции 6-7 апреля 2023 года. Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2023. С. 119-128.
17. Ли Цзиньвэй, Ли Цзиньюань. Искусство преподавания вокальной музыки Шэнь Сяна. Пекин: Издательство Китайского радио и телевидения. 2008. 535 с.
18. Цзян Цзябио. Мастер вокала Лан Юйсю. Пекин: Издательство «Народная музыка», 2006. 207 с.
19. Ван Сулан. От «борьбы между импортным и местным» к сосуществованию трех видов пения, а также о создании национальной школы вокальной музыки // Вестник Столичного педагогического университета (социально-научное издание). 1995. № 03. С. 57-61.
20. Лю Дун. Концепция, характеристики, преимущества и недостатки «новонародного пения» // Хуан Чжун (Вестник Уханьской консерватории). 2007. № 02. С.33-36.
21. Цзинь Телин. Сборник для обучения вокалу Цзинь Телина. Пекин: Издательство «Народная музыка». 2008. 203 с.
22. Лю Чжимин. Итоговый доклад заместителя министра Лю Чжимина Министерства культуры КНР на всекитайской конференции по преподаванию вокальной музыки. Пекин: Издательство «Народная музыка», 1957. № 03. С. 2-5.
23. Белоусенко М. И. Сравнительный анализ академического, народного и эстрадного вокала // Наука. Искусство. Культура. 2020. №2 (26). С. 182-186.
- ment of Chinese vocal art”, *Muzykal'noe iskusstvo* [Musical art], vol.02, pp. 36-46.
3. Ma, Chao (2023), “A brief overview of the history of Chinese vocal art”, *Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], vol.2(89), pp. 105-114.
4. Yao, Wei (2015), “Training of vocal art specialists in the systems of higher musical education in China and Russia”, Ph.D. dissertation, musical education, Astrakhan State University, Astrakhan, Russia.
5. Yang, Bo (2017), “Dynamics of development of professional solo singing in China: education, pedagogical and performing principles”, Ph.D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
6. Speshilova. O. I. (2006), “Features of the development of accordion art in Russia”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Magnitogorsk, Russia.
7. Wang, Decong (2016), “The work of Chinese composers in the context of the formation of national accordion art”, Ph.D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
8. Zhao, Min (2021), “Bayan-accordion art in China: genesis, current state and prospects”, Ph.D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
9. Su, Zonghui (2022), “The Academicalization Process of Chinese Painting Teaching: Taking as the core of analysis Shanghai Academy of Fine Arts in the early period of the Republic of China (1912-1937)”, Ph.D. dissertation, musical art, China academy of art, Hangzhou, China.
10. Johansson, K. and Georgii-Hemming, E (2021), “Processes of academization in higher music education: the case of Sweden”, *British Journal of Music Education*, vol.38(2), pp. 173-186.
11. Moberg N. (2018), “Academic musicians. How music performance students in Sweden re-/negotiate notions of knowledge and competence”, *Nordic Research in Music Education. Yearbook*, vol.19, pp. 53-74.
12. Varlamov, D. I. (2021), *Akademizaciya i postakademicheskij sindrom v muzykal'nom iskusstve i obrazovanii: monograficheskij sbornik statej* [Academization and post-academic syndrome in musical art and education: monographic collection of articles], Saratov, Russia.
13. Varlamov, D. I. and Yang, Teng (2023), “Academic trends in Chinese music”, *Vestnik Saratovskoj konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya*

References

1. Dai, Yu (2017), “Elements of traditional culture in New Chinese music of the «opening period»”, Ph.D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
2. Zhou, Xiaoyan (1992), “The path of develop-

- [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history], vol. 4, pp. 73-80.
14. Liu, Yuehe (2019), "The formation and development of the cantata genre in the musical culture of China", *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher music education], vol.4(54), pp. 80-86.
 15. Mao, Nan (2019), "Sinicization of the Western flute: from the history of flute art in China", *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current problems of higher music education], vol.4(54), pp. 87-93.
 16. Yang, Teng (2023), "Reconstruction of national musical instruments in the context of the development of Chinese music of the 1930s", *Muzykal'naja nauka i kompozitorskoe tvorchestvo v sovremennoy mire: Sbornik statej po materialam IV Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii 6-7 aprelya 2023 goda* [Musical science and composing in the modern world: Collection of articles based on the materials of the IV International Scientific and Practical Conference on April 6-7, 2023.], Astrakhan, pp. 119-128.
 17. Li, Jinwei and Li, Jinyuan (2008), *Iskusstvo prepodavaniya vokal'noj muzyki Shjen' Sjana* [The Art of Teaching Vocal Music by Shen Xiang], China Radio and Television Publishing House, Beijing, China.
 18. Jiang, Jiabao (2006), *Master vokala Lan Jujsju* [Vocal master Lang Yuxiu], Publishing house "Folk music", Beijing, China.
 19. Wang, Sulan (1995), "From the «struggle between imported and local» to the coexistence of three types of singing, as well as the creation of a national school of vocal music", *Vestnik Stolichnogo pedagogicheskogo universiteta (social'no-nauchnoe izdanie)* [Bulletin of the Capital Pedagogical University (social and scientific publication)], vol. 3, pp. 57-61.
 20. Liu, Dong (2007), "Concept, characteristics, advantages, and disadvantages of «new folk singing»", *Huan Chzhun (Vestnik Uhan'skoj konservatorii)* [Huang Zhong (Bulletin of the Wuhan Conservatory)], vol. 2, pp.33-36.
 21. Jin, Tielin (2008), *Sbornik dlja obuchenija vokalu Czin' Telina* [Collection for vocal training by Jin Tielin], Publishing house "Folk music", Beijing, China.
 22. Liu, Zhiming (1957), "Final report of Deputy Minister Liu Zhiming of the Ministry of Culture of the People's Republic of China at the All-China Conference on Teaching Vocal Music «Abstract»", Publishing house "Folk music", vol.3, pp. 2-5.
 23. Belousenko, M. I. (2020), "Comparative analysis of academic, folk and pop vocals", *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura* [Science. Art. Culture], vol. 2 (26), pp. 182-186.

Информация об авторах

Ян Тэн — аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики

Д. И. Варламов — заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, доктор искусствоведения, доктор педагогических наук, профессор

Information about the authors

Yang Teng — postgraduate student of the Department of History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy

D. I. Varlamov — Head of the Department of History and Theory of Performing Arts and Music Pedagogy, Doctor of Art History, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor

Вклад авторов

Ян Тэн — участие в разработке концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследований, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Варламов Д. И. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Yang Teng — participation in the development of the research concept (formation of the idea, devel-

opment of the key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Varlamov D. I. — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept),

research, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 22.02.2024; одобрена после рецензирования 23.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 22.02.2024; approved after reviewing 23.03.2024; accepted for publication 23.03.2024.

Научная статья

УДК 78.072.2, 78.071.4

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.014

Музыка глубокого тыла периода антияпонской войны в Китае. К методологии исследования

У Вэй

Чунцинский педагогический университет, Чунцин, Китай

E-mail: 289610057@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5747-4156>

Аннотация. В глубоком тылу в период антияпонской войны (1937-1945 гг.) руководство юго-западного фронта смогло преодолеть множество трудностей посредством пропаганды идей объединения и укрепления воли китайского народа. В этом процессе определяющую роль сыграло музыкальное искусство, а также периодика просветительской направленности: еженедельные газеты «Новая музыка» и «Чюньчжун» («Народ»), ежедневное издание «Синьхуа». Это стало неоценимым вкладом в окончательную победу Китая над агрессором. В то же время музыкальные мероприятия глубокого тыла во время антияпонской войны не были однозначно пропагандистскими, они были весьма сложны, многообразны и обладали своими особенностями. Существуют различные мнения о том, как исследовать, систематизировать музыку этого периода и анализировать ее особенности.

Целью данной статьи является определение наиболее продуктивной методологии изучения проблемы. Для достижения этой цели музыка периода антияпонской войны рассматривается в трех аспектах: с точки зрения принадлежности к коммунистической идеологии, ее музыкальной реализации и функции времени.

Ключевые слова: глубокий тыл антияпонской войны в Китае, «красная» музыка, образовательная деятельность

Благодарности: Работа выполнена в рамках Государственного гранта Китая (Грант по социальным наукам Китая). Проект (История партии. Становление партии) «Систематизация и исследования истории “красной музыки” большого тыла антияпонской войны». Проект № 21BDJ090. Результат промежуточных исследований

Для цитирования: У Вэй. Музыка глубокого тыла периода антияпонской войны в Китае. К методологии исследования // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 85–95. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.014>

Original article

Music in the Deep Rear during the Anti-Japanese War in China: Research Methodology

Wu Wei

Chongqing Normal University, Chongqing, China

E-mail: 289610057@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5747-4156>

Abstract. During the deep rear operations in the period of the Anti-Japanese War in China (1937-1945), the leadership of the Southwest Front was able to overcome many difficulties through the propaganda of ideas of unity and strengthening the will of the people. In this process, a decisive role was played by musical art, as well as periodicals of educational orientation: the weekly newspapers “New Music” and “Chunzhong” (“People”), and the daily edition “Xinhua”. This made an invaluable contribution to the final victory over the aggressor. At the same time, musical events in the deep rear during the Anti-Japanese War were not unequivocally propagandistic; they were complex, diverse, and had their own peculiarities. There are various opinions on how to research, systematize the music of this period, and analyze its features. The aim of this article is to determine the most productive methodology for studying the problem. To achieve this goal, the music of the period of the Anti-Japanese War is considered in three aspects: from the perspective of belonging to communist ideology, its musical realization, and the function of time.

Keywords: deep rear of the Anti-Japanese War in China, «red» music, educational activities

Acknowledgements: This work was conducted within the framework of a State Grant from China (Chinese Social Sciences Grant). The project (The history of the party. Formation of the party) “Systematization and research of the history of the «red music» of the great rear of the anti-Japanese war”. Project No. 21BDJ090. The result of intermediate studies.

For citation: Wu Wei. Music in the Deep Rear during the Anti-Japanese War in China: Research Methodology. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1 (72); 85–95 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.014>

Действенная роль музыкального искусства в борьбе с внешним врагом — тема, которая сохраняет свою важную значимость и актуальность в различные эпохи. XX век вошел в историю как драматическое время мировых войн и социальных революций, потрясших устои мира. Но даже в страшные периоды глобальных катастроф XX столетия — когда стала реальной угроза гибели всего человечества, когда жизни огромного числа людей подвергались серьезной опасности — искусство тем не менее продолжало создаваться, откликаясь на трагические события войн, побуждая к сопротивлению врагу и поднимая нравственный и патриотический настрой людей. Среди подтверждений высокой роли искусства в сложный период испытаний — творчество писателей, поэтов, композиторов Советского Союза в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов (см., например: [1]). Творческие подвиги, равные боевым, совершали артисты и музыканты-исполнители, которые в составе концертных бригад выступали в тылу и на передовой фронта. Пианист Владимир Софроницкий, в первые дни Великой Отечественной войны выступавший с концертами академической музыки перед бойцами и тружениками тыла, писал: «Может быть, только в эти дни по-настоящему я понял и почувствовал величие бетховенской “Аппассионаты” и героическую призывность Третьей сонаты Скрябина» (Цит. по: [2, с. 14]). Процессы важной значимости происходили в китайском искусстве в годы антияпонской войны 1937–1945 годов [3; 4; 5; 6].

Проблема существования музыки в годы военного противостояния изучается в разных национальных традициях. Эта тема затрагивает многие аспекты: композиторское творчество, просветительскую деятельность исполнителей-солистов и музыкальных коллективов, музыкальную журналистику, научные исследования. В современной науке проблема влияния музыки на сознание людей и состояние общества в экстремальных условиях военных событий представляется одной из наиболее актуальных. Подтверждением этому является проведение массовых праздников, парадов Победы, выставок, фестивалей («Песня в военной шинели», 2015, 2020, Москва; Фестиваль патриотической музыки в Чунцине, 2024), форумов («Музыка войны и мира» в Москве, 2015), публикации материалов о военных событиях, исследований (см., например: [7]).

В Китае во время антияпонской войны 1937–1945 годов музыка стала одной из самых действенных сфер влияния на сознание людей с целью их

объединения и сплочения, пробуждения и поднятия боевого духа народа. Можно сказать, что музыка стала одним из победоносных орудий на этой войне. В частности, в городе Чунцин (который являлся центром глубокого тыла) для укрепления чувства патриотизма, поднятия боевого духа, сплочения против вражеского нашествия и упрочнения линии фронта руководство юго-западного фронта распространяло «красную» музыку (музыку, непосредственно или обобщенно отражающую коммунистическую идеологию, утверждающую единство народа, торжество труда и равенства людей), опираясь на такие музыкальные издания, как: еженедельные журналы «Новая музыка» и «Народ», а также ежедневная газета «Синьхуа». Эти издания внесли неоценимый вклад в окончательную победу в антияпонской войне.

Музыкальные мероприятия периода антияпонской войны в последние годы стали предметом пристального изучения в Китае. На данный момент существует очень много различных мнений о том, как следует рассматривать и исследовать музыку глубокого тыла. Автору данной статьи видится необходимым определить, по каким критериям следует анализировать и систематизировать музыку военного времени, чтобы сохранить самое ценное и важное для дальнейшего изучения материала. Автор убежден, что для понимания художественной ценности и социально-нравственного содержания музыки глубокого тыла антияпонской войны необходимо изучить контекст культуры этого периода, понять особенности исторических событий времени, выявить условия создания музыкальных произведений. Сохранилось большое количество достоверных источников и документов, содержащих необходимую информацию. Во время войны на «передовой линии» фронта и в тылу происходили серьезные изменения, соответственно за эти годы менялись функции и роль музыкальных мероприятий.

Понятие «глубокий тыл» вошло в употребление в стране только после потери Китаем города Ухань. С этого периода и до победы определения «передовая линия» и «глубокий тыл» утвердились как достаточно стабильные понятия. В то же время многие ученые полагают, что территориальное расположение глубокого тыла во время войны менялось и этот термин закреплялся за определенным регионом временно. Среди мест, которые дольше всего считались «глубоким тылом», в качестве его центров выделяют город Чунцин и провинцию Сычуань, в которую были включены юго-западная часть Юньнань, провинции

Гуйчжоу, Гуанси, Сикан, северо-западная часть провинции Шэньси, провинции Ганьсу, Нинся, Цинхай и окраины (эти регионы находились под управлением партии Гоминьдан¹ — национального правительства 1926–1949 гг.). По причине сложности положения в стране существование музыки остается самым спорным вопросом — и по территориальному, и по временному критериям.

1. О социальной значимости музыки

Социальные и духовно-нравственные свойства музыки, ее государственное значение являются предметом обсуждения с древнейших времен. Понимание государственного значения музыки составляет одну из важнейших основ философии Конфуция — непререкаемого авторитета в Китае во все времена. Например, в главе «Вэйский князь Лин Гун»² труда Конфуция под названием «Лунь Юй» присутствуют характерные рассуждения. «Янь Юань спросил: “Как следует управлять государством?” Учитель ответил: “Введи календарь [династии] Ся, езди в повозках [династии] Илья, носи ритуальную шапку [династии] Чжоу, что касается музыки, то возьми [музыку] Шао и У. Запрети мелодии [царства] Чжэн, изгони льстецов: мелодии Чжэн непристойны, а льстецы опасны”». Там же в главе «Ян Хо»³ Учитель сказал: «Я ненавижу, когда фиолетовый цвет затмевает ярко-красный. Я ненавижу, когда мелодии Чжэн портят древние мелодии. Я ненавижу, когда болтуны губят государство и семьи» [8].

Конфуций здесь осуждает «непристойную» музыку царства Чжэн, которая развращает людей, и противопоставляет ей истинную древнюю музыку — церемониальные мелодии *яюэ*⁴. Подобное противопоставление является классическим примером обсуждения различных музыкальных направлений. Противопоставление «развратной» музыки царства Чжэн и достойной и благородной *яюэ* — это пример определения социального и государственного смысла музыкального искусства.

В XX веке в Китае традиция использования музыкального искусства в государственных целях и в идеологической пропаганде приобрела огромное значение. В качестве примера обращения к музыке политических деятелей для повышения гражданского самосознания можно привести выпуск еженедельного журнала «Новая молодежь» («新青年») июня 1923 года, где Цюй Цюбо (瞿秋白)⁵ опубликовал пролетарский гимн «Интернационал» в китайском переводе с упрощенной цифровой нотной записью и свою собственную песню под названием «Красный прилив». В ноябре

того же года коммунистическая партия выпустила работу «Вопросы образования и просвещения» («教育宣传问题决议案»), в которой было написано следующее: «Необходимо издавать брошюры с доступными песнями, в тексте которых будут содержаться ответы на распространенные злободневные вопросы. Необходимо активно развивать пропаганду в стране, с этой целью музыка должна стать ее главным орудием» [9, с. 209]. В декабре 1929 года на Гутяньской конференции (古田会议) приняли резолюцию IX Съезда четвертой армии коммунистической партии («中国共产党红军第四军第九次代表大会决议案»), где было обозначено следующее четкое требование: «Члены партии должны инициативно каталогизировать революционные песни и сочинять произведения, отражающие эмоциональный настрой разных слоев общества» [10, с. 101]. В приведенной цитате подчеркивается важная роль музыки как идеологического и политического орудия пропаганды. Столетний путь развития коммунистической партии всегда сопровождался музыкой и может рассматриваться как век существования и развития «красного» (то есть коммунистического, нацеленного на демократизацию, единение и народность) музыкального искусства.

«Красная музыка» — одна из главных линий развития музыкальной культуры Китая последнего столетия. Музыкальные произведения данной направленности составляют огромный пласт китайского искусства, которое в разные исторические периоды выполняло важную идеологическую роль. Можно утверждать, что специфику «красной музыки» можно охарактеризовать как революционную, воодушевляющую и позитивную, отличающуюся жизнерадостностью и олицетворяющую торжество человеческого существования.

Необходимо отметить, что «красная музыка» изменялась с течением времени. В разные исторические периоды, под влиянием различных обстоятельств менялось содержание музыки, темы, способы звукового воплощения. В период Новодемократической революции (июль 1921 — октябрь 1949 гг.) главными темами «красной музыки» были поднятие боевого духа народа, идеи свободы и равенства людей, освобождение родной страны от врага, противостояние японским агрессорам и т.д. Но в разные этапы истории Китая (в период Великой революции, аграрной революции, антияпонских войн, в том числе войны 1937–1945 и Освободительной войны⁶) эти темы имели особенности воплощения.

Во время Великой революции главными идеями, которые транслировались «красной музы-

кой», были идеи революционных преобразований страны. Среди наиболее значимых назовем такие музыкальные произведения этого периода, как: «Красный прилив» (1923) Цюй Цюбо⁷, «Патриотический гимн в память о движении 4 мая» (1924) композитора Сяо Мэй (萧友梅).

В период аграрной революции появились новые характерные темы: основными произведениями «красной музыки» стали «Повсюду в августе цветет османтус»⁸ (1929) труппы «Красное солнце» (红日剧团编), «Три основных закона дисциплины и памятка из восьми пунктов» (1935) с текстом Чэн Тань (程坦) и музыкой И Мин (佚名) и другие.

Во время антияпонской войны содержание «красной музыки» в основном отражало военные события и находилось в прямой зависимости от изменений на фронте. Доминирующими темами были борьба с агрессором, героизм воинов, воодушевление и укрепление боевого духа, стремление приблизить победу. Среди наиболее характерных сочинений назовем «Марш противостояния противнику» (1933) — слова Ань Э (安娥), музыка Жэнь Гуан (任光); «Марш добровольцев» (1935) — текст Тянь Хань (田汉), музыка Ни Эр (聂耳); «Колыбельная Великой стены» (1937) — текст Пань Цзенун (潘子农), музыка Ли Сюэань (刘雪庵); «Марш большого меча» (1937) — музыка и текст Май Синь (麦新); «На реке Цзялинцзян» (1939) — текст Дуаньму Хунлянь (端木蕻良), музыка Хэ Лютин (贺绿汀); «Если нет коммунистической партии, то нет нового Китая» (1943) — музыка и текст Цао Хосин (曹火星); «Празднуя победу» (1945) — текст Хэ Цзинчжи (贺敬之), музыка Ли Ни (李尼) и другие.

Во время Освободительной войны главными темами «красной музыки» были освобождение родной земли и уничтожение врага. Среди главных сочинений: «Защищая центральную партию» (1947) — текст и музыка Сяо Цзи (肖纪); «Прорываясь через Дабешань»⁹ (1947) — текст Ван Чжиши (王知十), музыка Ши Лэмэн (时乐濛); «Победная песня» (1948) — текст и музыка Ли Вэй (李伟) и многие другие.

В годы Социалистической революции (октябрь 1949 — декабрь 1978) и в период становления нового государства главными темами «красной музыки» стало стремление сделать свою страну сильной и процветающей. Среди сочинений, написанных на данном этапе, главными являются «Воспевая Родину» (1950) — текст и музыка Ван Шэнь (王莘); «Да здравствует социализм» (1957)¹⁰ — текст Си Ян (希扬), музыка Ли Хуаньчжи (李焕之); «Мы шагаем по большой дороге»

(1963) — текст и музыка Цзе Фу (劫夫); «Ради Родины мы добудем нефть» (1964) — слова Сюэ Чжугу (薛柱国), музыка Цинь Юнчэн (秦咏诚) и др.

В период реформ и открытости (декабрь 1978 — ноябрь 2012) и модернизации социализма основными темами коммунистического музыкального искусства были непосредственно политика реформ и открытости, возвращение на Родину, особые экономические районы, формирование партий и так далее. Основными сочинениями стали «На полях, наполненных надеждой» (1981) — слова Сяо Гуан (晓光), музыка Ши Гуаннань (施光南); «Песнь семи корифеев»¹¹ (1998) — текст Вэнь Идо (闻一多), музыка Ли Хайин (李海鹰); «Весенняя история» (1994) — слова Цзян Кайжу (蒋开儒) и Е Сюйцюань (叶旭全), музыка Ван Югуй (王佑贵); «На реке» (2002) — текст Сяо Гуан (晓光), музыка Инь Цин (印青) и другие.

Такие темы, как путь к возрождению страны, борьба с бедностью, здоровая экологическая культура и подобные, стали популярными в период новой эпохи китайского социализма (с ноября 2012 года по настоящее время). В этот период были написаны следующие сочинения: «На пути к возрождению» (2009) — слова Ли Вэйфу (李维福), музыка Инь Цин (印青); «Вновь отправляемся» (2018) — слова Цюй Юань (屈塬), музыка Ван Бэй (王备); «Своих не бросаем» (2019) — слова Цюй Юань (屈塬) и музыка Чжан Цяньи (张千一); «Родные зеленые горы и синие воды» (2019) — слова Чжао Дамин (赵大明), музыка Ян Фань (杨帆) и др.

Тематическое содержание «красной музыки» глубокого тыла антияпонской войны неразрывно связано с политической деятельностью коммунистической партии Китая. Когда война против японских захватчиков приобрела угрожающие масштабы, для китайской нации настал самый опасный момент. Китайская коммунистическая партия призывала к объединению людей против захватчиков и стремилась добиться тесного сотрудничества двух партий (коммунистической партии и Гоминьдан). Центральный Совет коммунистической партии Китая отправил Чжоу Эньлай (周恩来) с декларацией ЦК КПК о сотрудничестве с партией Гоминьдан к Чан Кайши (蒋介石). 22 сентября 1937 года ЦИК Гоминьдана (Центральный исполнительный комитет Национальной партии Китая) обнародовал данную декларацию. А уже 23 сентября глава партии Гоминьдан Чан Кайши опубликовал свою речь, произнесенную в Лушань (庐山), где признавал необходимость сотрудничества двух партий Китая [13, с. 74].

Для более эффективной работы в регионах, находящихся в зоне боевых действий, руководством коммунистической партии Китая было решено распустить управление Чанган (长江, или Янцзы) и организовать южное бюро ЦК КПК. В январе 1939 года оно было открыто в городе Чунцин с целью продвижения, единения и укрепления сотрудничества между партиями для сопротивления японским захватчикам. Для иллюстрации атмосферы, создававшейся ЦК КПК, приведем примеры их лозунгов: «До конца сопротивляться агрессору! Против капитуляции! Сохранять единство! Противостоять расколам! Твердо держаться прогресса и сопротивляться регрессии!» [14, с. 1–2].

В период, когда страна и китайский народ находились на грани исчезновения, внутренние конфликты отошли на второй план — жители Китая выбрали своим приоритетом борьбу против японских захватчиков. В это время содержание «красной музыки» менее отражает внутренние социальные противоречия, а концентрируется на темах борьбы с агрессором и захватчиками. При этом в музыке доминировал жизнеутверждающий и оптимистический настрой.

2. Формы воплощения музыкального образа

В настоящее время в исследовательских кругах «красную музыку» нередко приравнивают к «красным песням». Появление подобной точки зрения вызвано тем, что песенное искусство имеет широкое распространение в массах и является более доступным для восприятия и изучения, поскольку музыка в песне находится в тесной связи с поэтическим текстом. В то же время наследие «красной музыки» достаточно велико, оно распространено и до сих пор имеет серьезное влияние как на профессиональное искусство, так и на широкие круги любителей музыки. «Красную музыку» нельзя приравнивать к «красным песням» — существует еще большой пласт фортепианной, оркестровой, симфонической, камерной музыки, музыкальная теория и критика, которые близки коммунистической идеологии. Многие считают, что понятие «красная музыка» не нуждается в подробном изучении, так как все, что ее касается, весьма очевидно. Однако подобный подход очень поверхностен, а «прощание с революцией и создание новой музыки — это два ключевых момента, которые затормаживают изучение красной музыки»¹². За последние 30 лет искусствоведение Китая стремительно развивалось, но изучение коммунистической музыки было отодвинуто на второй план вплоть до 2019 года. Издательство «Китайские технологии» и Педагоги-

ческий университет Цзянси (南昌) совместно провели Первый всекитайский форум по музыкальной культуре «красной музыки» в городе Наньчан (江西). Такие представленные на форуме доклады, как «Теория и структура научного исследования “красной музыки” — переосмысление и обсуждение научных исследований» автора Ли Шиюань (李诗原), изменили статус изучения «красной музыки» и доказали, что ее исследования могут быть проведены на гораздо более высоком содержательном уровне. Для адекватного понимания музыкальной культуры военного периода важным является исследование непосредственно звучащих произведений (массовых выступлений, различных концертов, оперных постановок), а также анализ нотных изданий, музыкальной теории, критики и литературы по музыкальному искусству. Все вышеперечисленное позволяет оценить важную роль музыкальных мероприятий в противостоянии китайского народа японской агрессии (равно как и в антифашистской борьбе во всем мире), поскольку в военное время взаимная связь социальных, политических, экономических процессов особенно крепка.

В годы войны город Чунцин, ставший мощным культурным центром антифашистского противостояния на Дальнем Востоке, естественно оказался способным к синтезу западного и восточного художественного наследия. Кроме того, данный период можно рассматривать как активный и продуктивный взаимообмен музыкальных традиций различных народностей Китайского государства. Под влиянием открытого взаимодействия музыки разных регионов Китая, а также восприятия и освоения западноевропейских музыкальных жанров и стилей произошел новый рывок развития «красной музыки» глубокого тыла антияпонской войны.

Вместе с тем необходимо отметить, что развитие музыкального искусства в Чунцине, центре тыловой жизни государства времени антияпонской войны, проходило весьма непросто. По инициативе КПК был реализован второй совместный проект двух партий, связанный с военным положением. Несмотря на внутренние конфликты и борьбу за власть в стране, партия Гоминьдан дала согласие на работу таких организаций, как управление Восьмой армией¹³, ежедневной газеты «Синьхуа» и других органов коммунистической партии на территории глубокого тыла.

Давление на коммунистическую партию со стороны Гоминьдана никогда не прекращалось, отчего становление «красной музыки» было весьма проблематичным, а процесс организации

музыкальных мероприятий часто шел по принципу «В тебе есть я, во мне есть ты. Есть что-то от каждого в другом» («你中有我, 我中有你») — темы мероприятий совмещались, организации реструктурировались и меняли свои функции. Под руководством управления Южного бюро коммунистической партии Третий департамент народного правления был преобразован в Отдел по культуре, который совместно с другими организациями начал выпускать еженедельный журнал под названием «Синьхуа» и ежемесячное издание

«Новая музыка». Эти издания внесли неоценимый вклад в будущую победу с помощью развития движения Новой музыки, пропаганды «красной музыки», а также укрепления и продвижения идеи единого фронта. Руководство управления Южного бюро оценило данную работу, Чжоу Энлай лично встречался с главным редактором ежемесячного журнала «Новая музыка» Ли Лин (李凌) и сформулировал ряд требований к деятельности музыкальных организаций в их деле объединения против захватчиков [16].

Пример 1
Example 1

国民革命歌

$1 = G \frac{4}{4}$

卞庸词

1	2	3	1		1	2	3	1		3	4	5	-		3	4	5	-					
打	倒	列	强,		打	倒	列	强,		除	军	阀!			除	军	阀!						
5	6	5	4	3	1		5	6	5	4	3	1		3	5	1	-		3	5	1	-	
国	民	革	命	成	功,		国	民	革	命	成	功,		齐	欢	唱,		齐	欢	唱。			

На основании этих требований «красная музыка» глубокого тыла антияпонской войны стала менее однозначной и прямолинейной. Связь произведений с коммунистической идеологией стала «опосредованной» и отражала многообразие общечеловеческих смыслов. Вопрос о причислении к социально-политической позиции коммунистической партии массовых песен военного периода, детских музыкально-театральных представлений, творчества сторонников движения Новой музыки, образцов народной музыки и др. остается открытым. Все это подтверждает особую сложность времени, которое поставило страну перед необходимостью объединения всех позитивных сил. Конфуцианское понимание музыкального искусства вновь стало как никогда актуальным. Произошло слияние социально-политических задач с общегосударственными, и это требовало особо пристального внимания к музыке.

3. Постижение музыкального содержания в разные периоды времени

Содержание одного и того же сочинения в разные периоды времени, как известно, может

меняться и по-разному интерпретироваться в разных национальных традициях и регионах. Особенно это касается вокальных произведений, так как для них нередко сочиняются новые тексты, благодаря которым смысл музыкальных сочинений может радикально измениться.

В разные периоды истории страны ставился вопрос о необходимости повышения уровня музыкального образования в общественных школах. Долгое время в Китае уровень музыкального образования в общественных школах был недопустимо слабым¹⁴, а музыкантов-специалистов было крайне мало. В данной сфере особенно показательны исследования школьных песен: поскольку людей с музыкальным образованием было недостаточно, песни для школьников сочинялись с большим количеством заимствований. Часто использовалась зарубежная музыка, к которой писали новые тексты. Ярким примером такого рода сочинений является песня «Прощание» («送别») Ли Шутун (李叔同), мелодия и поэтический текст которой вторичен¹⁵. «Песня про двух тигрят» основана на детском французском вокальном сочинении про

брата Якова¹⁶, после создания нового текста к музыкальному материалу это произведение приобрело революционное содержание. Помимо этого, перед Северным походом¹⁷ правительство Гуандун (провинция КНР) использовало именно эту мелодию в национальном гимне, в надежде, что гимн приобретет популярность. Во время Северного похода с помощью тысячи солдат данное произведение распространилось по всему Китаю и имело огромный резонанс в народе. Как мы смогли увидеть, даже заимствованная западная музыка со значительными изменениями в определенном историческом контексте могла иметь сильное влияние на китайский народ (*Пример 1* [11, с. 24]).

В таком историческом контексте в городе Чунцин, который был центром глубокого тыла антияпонской войны, была продолжена и развита музыкальная традиция, которая представляла собой синтез западноевропейской и китайской музыки, сплав разнообразных музыкальных культур и адаптирована к ситуации военного времени. Создавались новые вокальные, симфонические, инструментальные сочинения, проводились мероприятия с актуальной открыто выраженной военной тематикой. В то же время в глубоком тылу антияпонской войны были распространены некоторые образцы древней китайской традиционной музыки и западноевропейских сочинений, которые были связаны с военной тематикой. Например, сочинение для пипы «Засада со всех сторон» («十面埋伏») или «Дом летающих кинжалов»), основанное на древнем музыкальном материале, часто исполнялось в рамках агитационных концертных мероприятий с целью поднятия патриотического духа. Этот пример показывает, как на фоне исторических событий древнее произведение приобрело новые смыслы.

Автор данной работы считает, что сочинение, даже созданное задолго до антияпонской войны, но исполняемое в этот период, может рассматриваться в контексте «красной музыки». Китайская традиционная музыка имеет многотысячелетнюю историю, за это время она стала неотъемлемой частью жизни общества — по этим причинам традиционная китайская музыка стала действенным средством при выполнении агитационной военной работы патриотической направленности. Многие традиционные китайские сочинения, а также европейская музыка прошлых эпох приобрели обновленные смыслы и воспринимались как действенное средство борьбы с японскими агрессорами.

Необходимо особенно выделить советскую музыку, которая была широко распространена в глу-

боком тылу во время антияпонской войны. Русская Октябрьская революция оказала определяющее влияние на распространение в Китае философских концепций марксизма и ленинизма. В Китае утвердилось понимание того, что Советский Союз стал первым государством, которое успешно реализовало идеи марксизма. Китайская коммунистическая партия развивалась под сильным и непосредственным влиянием Октябрьской революции и всячески следовала за Советским Союзом.

В 30-е годы XX века в китайском музыкальном сообществе даже сформировалась инициативная группа по изучению дружественной советской музыки. Основными членами этой организации были Ни Эр (聂耳), Жэнь Гуан (任光), Чжан Шу (张曙) и другие (участники этого сообщества в дальнейшем стали основной массой музыкального Союза драматических артистов левого лагеря) — они призывали активно изучать советскую музыку [18]. Можно сказать, что «красная музыка» и советская музыка имеют крепкие родственные связи.

Руководство Южного бюро глубокого тыла управления ЦК КПК в еженедельном журнале «Синьхуа» и ежемесячном издании «Новая музыка» опубликовало большое количество статей по музыкальной теории и сочинения советских композиторов. Среди изданных произведений были такие сочинения в переводе Чжао Фэн (赵汾) и Бай Чэнхэ (白澄合), как: «Катюша» — текст М. Исаковского, музыка М. Блантера; «Соловей» — текст и музыка В. Соловьева-Седого; «Эй, ухнем» — музыка А. Александрова на текст В. Харитонов и др. Среди характерных статей того времени были: «Красная армия и советская музыкальная культура» (журнал «Красная музыка», февраль 1939 года) в переводе Шэ Лунь (社论) и Чжао Фэн (赵汾), «Горький и музыка» в переводе Ся Болин (夏波林) и Чжао Фэн (赵汾), «Лекции по гармонии (с 1 по 8)» (Московская государственная консерватория) в переводе Чжан Хундао (张洪岛) и другие. Эти теоретические тексты имели важное значение в агитационной работе глубокого тыла и в формировании «красной музыки».

Советские музыкальные сочинения, научные статьи и мероприятия, проведенные Советским Союзом в Китае, в данном историческом контексте можно изучать как примеры укрепления коммунистической доктрины. Кроме этого, советская музыкальная традиция и китайская культура глубокого тыла взаимопроникали и влияли друг на друга благодаря проведению совместных музыкальных мероприятий. Среди подобных событий можно

назвать радиоспектакли в декабре 1940 года, где участвовали детская труппа и музыкальная группа школы Юй Цай (育才 — школа одаренных детей) и исполняли песни для китайского народа [19, с. 24].

На основе проведенного исследования «красной музыки» глубокого тыла антияпонской войны можно сделать следующие выводы. Во-первых, мы не должны ограничиваться сочинениями, созданными непосредственно во время этой войны — необходимо рассматривать также примеры древней китайской и зарубежной музыки, которые активно исполнялись в это время.

Во-вторых, исследование «красной музыки» глубокого тыла антияпонской войны неотделимо от социально-политической концепции коммунистического искусства и его роли в сложный поворотный период истории страны. С момента становления коммунистической партии в Китае «красная музыка» неизменно являлась главным агитационным орудием и частью системы идеологии коммунистической партии Китая. В то же время исследователь должен понимать и общий контекст многотысячелетней истории страны, в которой музыка изначально придавалось фундаментальное государственное значение в жизни.

В 1923 году с момента перевода и издания Цюй Цюбай гимна «Интернационал» и печати собственного сочинения «Красный прилив» уже прошло более ста лет. За этот век «красная музыка» прошла непростой путь эволюции. История «красной музыки» в условиях глубокого тыла антияпонской войны изучена недостаточно, так как территории глубокого тыла на момент войны преимущественно находились под влиянием партии Гоминьдан. В связи с этим музыкальное наследие данной области требует углубленного и внимательного изучения.

Когда развернулись крупные военные действия, и китайский народ оказался лицом к лицу перед большой опасностью, коммунистическая партия выдвинула лозунг «Сплоченность есть сила» («团结一切可以团结的力量») и активно продвигала работу по объединению фронта и сплочению народа против агрессора. Единая борьба стала важной целью глубокого тыла КПК. «Красная музыка», будучи одним из важных средств агитационной работы, по содержанию была очень разнообразна, на фоне сложных политических условий — зачастую специфична и сложна. Именно эти характеристики музыкального искусства добавляют трудности в выявлении и последующем изучении коммунистической музыки глубокого

тыла антияпонской войны.

Изучение музыки глубокого тыла требует необходимой системности на основе архивных и документальных источников. Автор данной статьи выдвигает предложение создать отдельное направление исследования «красной музыки» глубокого тыла антияпонской войны. Продуктивная работа возможна только при условии реконструкции всех форм и способов музыкальной деятельности (сочинения новых произведений, исполнения музыки прошлых эпох, работы организаций и учреждений, музыкальной критики и научных трудов того времени).

«Настроить свой слух...». Это изречение Конфуция означало «назвать себя преемником древних мудрецов» [20, с. 274]. Древнекитайский учитель постиг своей жизнью и проповедовал то, что музыкальная настроенность души, как истинное состояние человека в его отношении к миру, открывается только в праведных мыслях и поступках. Сам Конфуций глубоко понимал, что только исторический опыт помогает в жизни выявить и понять вечное и непреходящее. История деятельности Китая в период антияпонской агрессии подтвердила, насколько важна «музыкальная настроенность» в объединении народа по защите высоких духовно-нравственных ценностей.

Примечания

¹Для более детального понимания определения «глубокий тыл» можно ознакомиться со следующими работами китайских ученых: Пань Сюнь (潘洵). О становлении и развитии статуса глубокого тыла антияпонской войны. Чэнду: Социальная наука [Журнал Юго-Западного университета]. 2 выпуск, 2012; Чжоу Юн (周勇). О мнениях, методах и способах исследования Антияпонской войны на примере глубокого тыла. Пекин: Исследования антияпонской войны [журнал]. 3 выпуск, 2012; Чжоу Юн. О некоторых фундаментальных вопросах исследования глубокого тыла антияпонской войны. Чунцин: Журнал университета Чунцин. 6 выпуск, 2015; Гао Шихуа (高士华). Вопрос территории в исследованиях большого тыла Антияпонской войны. Пекин: «История» [Ежемесячный журнал]. 8 выпуск, 2021.

²Правитель царства Вэй. Его именем названа 15 глава «Лунь Юй».

³Ян Хо — это один из вариантов имени луского политического деятеля VI–V вв. до н.э., также его звали Ян Ху.

⁴Яюэ — это жанр классической китайской музыки, церемониальная, ритуальная, каноническая

музыка.

⁵Цюй Цюбо (1899–1935) — китайский публицист, прозаик и литературный критик.

⁶Освободительная война — это 2-я фаза гражданской войны в Китае (1945–1949).

⁷Мелодия песни «Красный прилив» заимствована из кунцзюй (昆曲) — это одна из старейших и сохранившихся до наших дней разновидностей китайской оперы (по-другому, уньшаньская опера). Типовая мелодия, что легла в основу данной песни, называется «синьшуйлин» («新水令»). Текст «Красного прилива» представляет собой семисловные стихи без регламентированной последовательности тонов. Эти слова красочно передают картины природы и душевные порывы: и «бурлящий красный прилив, движение облаков и пробуждение после невероятно долгого сна...» [11, с. 2–3].

⁸Песня «Повсюду в августе цветет османтус» была написана в честь победы восстания уезда Шаннань (商南), когда в восточную Хэнань (河南) пришла советская власть. Это произведение написано на основе местной народной песни под названием «Восемь лоскутов парчи» («八段锦»). Текст песни отражает радость и волнение народа, который смог создать новое общество на основе рабочего класса: «Повсюду в августе цветет османтус, развеваются красные флаги, кругом горят фонари, озаряя новый мир...» [12].

⁹Дабешань — это горный хребет, который располагается на границе провинций Аньхой, Хэнань и Хубэй.

¹⁰В конце 1956 года социализм успешно закрепился в стране, и начался первый этап его становления. По этой причине в упомянутый период появилась масса хвалебных песен о социализме, а также о делах и свершениях коммунистической партии на территории Китая, которые в корне изменили жизнь в стране.

¹¹В честь празднования возвращения Макао (澳门), Аомынь или Аомэнь — автономная территория в составе КНР) в 1998 году Центральным телевидением был снят крупномасштабный документальный фильм, главной темой которого стала «Песня семи корифеев». Текст этого сочинения был основан на словах произведения 1925 года под названием «Песнь семи корифеев — Макао».

¹²«Прощание с революцией» — так называется книга китайских философов Ли Цзэху (李泽厚) и Лю Цайфу (刘再复), которые полагают, что создание новой музыки и нового музыкознания в Китае — это два современных исторических

веяния. Революция как путь глобальных общественных и политических изменений отходит на второй план, вследствие чего появляются исследования новых способов и механизмов реализации художественных идей. Ли Шиюань считает, что под влиянием нового исторического контекста в течение последних 30 лет изучение «красной музыки» было отодвинуто на второй план [15].

¹³Восьмая армия — это название Народно-освободительной армии Китая в 1937–1949 гг.

¹⁴Согласно историческим записям, музыкальное образование в общественных школах Китая начало свой путь лишь в 1907 году. 8 марта 1907 года правительство цинской империи (清政府 — правительство империи Цин в 1644–1911 гг.) опубликовало указ об Уставе женских школ, где впервые «музыка» была указана в качестве одного из факультативных учебных предметов для начальных и высших школ [17].

¹⁵«Прощание» было создано Ли Шутун во время обучения в Японии на основе произведения «Тоска скитальца» («旅愁») японского композитора Цюаньтун Цюси (犬童球溪), которое, в свою очередь, написано на основе сочинения «Dreaming of Home and Mother» американского композитора и врача Джона Понда Ордвэя (John P. Ordway).

¹⁶Имеется так же другой перевод — «Монах Яков». Мелодия запоминающаяся, известна по всему миру, имеются версии на французском, английском, итальянском, испанском языках и т. д.

¹⁷Северный поход — это поход Национально-Революционной Армии против северных милитаристов (1926–1927 гг.).

Список источников

1. Батюк Л. И. Культура России в годы Великой Отечественной войны: автореферат дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.02 / Рос. эконом. акад. им. Г. В. Плеханова. М., 2005. 22 с.
2. Музыка на фронтах Великой Отечественной войны: Статьи. Воспоминания / ред. и вступ. статья Г. Пожидаева; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. М.: Музыка, 1970. 255 с.
3. У Вэй. Музыкальная деятельность в Чунцине в период антияпонской войны (во временной столице Чунцин) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 2 (48). С. 70–78.
4. У Вэй. Музыка для китайских народных инструментов в период антияпонской войны

- 1937–1945 годов (на примере города Чунцин) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 1 (51). С. 82–87.
5. У Вэй. Детское музыкальное образование Китая в период антияпонской войны 1937–1945 годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 3 (53). С. 49–54.
6. У Вэй. Музыкальные журналы города Чунцин во время антияпонской войны (1937–1945) // Музыкальное образование и наука. 2019. № 1 (10). С. 21–22.
7. XX век. Музыка войны и мира: материалы международной научной конференции / ред.-сост. Е. С. Власова, К. В. Зенкин, М. А. Карачевская. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 613 с.
8. «“郑声淫”蕴含多重意指», 《中国社会科学报》2020年1月13日(Сунь Кэчэн. О многозначности выражения «развратная музыка царства Чжэн» // Китайская социология. 2020. Вып. от 13 января).
9. 《中共中央文件选集（第1册）》，北京：中共中央党校出版社，1989年版，第206页(Избранные документы Центрального комитета Коммунистической партии Китая. Т. 1. Пекин: Издательство партийной школы Центрального комитета Коммунистической партии Китая, 1989).
10. 《毛泽东文集（第1卷）》，北京：人民出版社，1993年版，第101页(Центр изучения партийных документов при ЦК КПК. Сборник Мао Цзэдуна. Т. 1. Пекин: Народное издательство, 1993).
11. 《中国共产党历史歌典——歌声中的百年风华》人民音乐出版社、中共党史出版社，2021年第 (Песенные шедевры китайской коммунистической партии. Столетняя история вокальной музыки. Пекин: Народная музыка; История коммунистической партии Китая, Китайская ассоциации музыкантов, 2021).
12. 《论<八月桂花遍地开>经典化路径与要义, 信阳师范学院学报（哲学社科版）, 2018年第5期 (Хань Дацян. «Повсюду в августе цветет османтус» об основных моментах и преобразованиях // Журнал Синьянского педагогического университета (издание философии и социальных наук). 2018. № 5)
13. 《中国共产党简史》，北京：人民出版社、中国党史出版社，2021年，第。(Исторический очерк коммунистической партии. Пекин: Народное издательство; История коммунистической партии Китая, 2021).
14. 《中共南方局史》，北京：中共党史出版社，2009 年第。(История южного бюро китайской коммунистической партии // Исследовательский кабинет по истории китайской коммунистической партии города Чунцин. Пекин: История китайской коммунистической партии, 2009).
15. 李诗原：《红色音乐研究的学科理论与问题框架——音乐学术研究的反思与探讨（四）》，《音乐研究》，2020年第2期 (Ли Шиюань. Теория и структура научного исследования “красной музыки” — переосмысление и обсуждение научных исследований. Часть 4. Пекин: Музыкальные исследования., 2020. Вып. 2).
16. 李凌：《忆周总理和新音乐运动的二、三事》，《人民音乐》1978年第1期 (Ли Лин. Воспоминания о некоторых делах нового музыкального движения и премьеры «Чжоу». Пекин: Народная музыка, 1978. Вып. 1).
17. 吴伟：《中国近代音乐教育目标考略》，《音乐探索》，2013年第3期。(У Вэй. Музыкальные предметы в истории Китая // Музыкальные исследования. 2013. № 3).
18. 中国艺术研究院音乐研究所《中国音乐词典》编辑部编：《中国音乐词典》，人民音乐出版社，1985年版第375、508页。(Музыкальное исследование Института исследования искусств Китая // Китайский музыкальный словарь. Пекин: Народное издательство, 1985. С. 375–508).
19. 吴伟：《重庆抗战音乐活动》，四川大学出版社，2018年版第。(У Вэй. Музыкальные мероприятия во время антияпонской войны в городе Чунцин. Сычуань: Издательство Университета провинции Сычуань, 2018).
20. Малявин В. В. Конфуций. М.: Молодая гвардия, 1992. 335 с.

Referenses

1. Batyuk, L.I. (2005), “Culture of Russia during the Great Patriotic War”, Abstract of the dissertation of the Candidate of Historical Sciences, Russian Economical Academy of Sciences named after G. V. Plekhanov, Moscow, Russia.
2. Pozhidaev, G. (ed) (1970), *Muzyka na frontah Velikoj Otechestvennoj vojny: Stati. Vospominaniya* [Music on the fronts of the Great Patriotic War: Articles. Memories], Music, Moscow, USSR.
3. Wu, Wei (2018), “Musical activity in Chongqing during the anti-Japanese War (in the temporary

- capital of Chongqing)” *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], vol. 2 (48), pp. 70–78.
4. Wu, Wei (2019), “Music for Chinese folk instruments during the anti-Japanese War of 1937–1945 (on the example of the city of Chongqing)”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], vol. 1 (51), pp. 82–87.
 5. Wu, Wei (2019), “Children’s musical education in China during the anti-Japanese War of 1937–1945”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], vol. 3 (53), pp. 49–54.
 6. Wu, Wei (2019), “Music magazines of the city of Chongqing during the anti-Japanese War (1937–1945)”, *Muzykalnoe obrazovanie i nauka* [Musical education and Science], vol. 1 (10), pp. 21–22.
 7. Vlasova, E. S. (ed.), and Zenkin, K. V. (ed.), and Karachevskaya, M. A. (ed.) (2016), *XX vek. Muzyka vojny i mira: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [XX century. Music of war and peace: materials of the international scientific conference], Progress-Tradition, Moscow, Russia.
 8. Sun, Kecheng (2020), “On the ambiguity of the expression «depraved music of the Zheng kingdom»”, *Zhongguo shehui kexue bao* [Chinese Sociology], vol. dated January 13.
 9. *Zhonggong zhongyang wenjian xuanji* [Selected documents of the Central Committee of the Communist Party of China] (1989), vol. 1, Publishing House of the Party School of the Central Committee of the Communist Party of China, Beijing, China.
 10. “Center for the Study of Party Documents under the CPC Central Committee” (1993), *Maozedong wenji* [Collection of Mao Zedong], vol. 1, People’s Publishing House, Beijing, Russia.
 11. *Zhongguo gongchandang lishi gedian—gesheng zhong de bai nian fenghua* [Song masterpieces of the Chinese Communist Party. A century-old history of vocal music] (2021), Folk Music; History of the Communist Party of China, Chinese Association of Musicians, Beijing, China.
 12. Han, Daqiang (2018), “«Osmanthus blooms everywhere in August» on the main points and transformations”, *Xinyang shifan xueyuan xuebao (zhexue shekeban)* [Journal of Xinyang Pedagogical University (edition of Philosophy and Social Sciences)], vol. 5.
 13. *Zhongguo gongchandang jianshi* [Historical sketch of the Communist Party] (2021), People’s Publishing House; History of the Communist Party of China, Beijing, China.
 14. “History of the Southern Bureau of the Chinese Communist Party” (2009), *Zhonggong nanfangju shi* [Research Cabinet on the history of the Chinese Communist Party of Chongqing], The History of the Chinese Communist Party, Beijing, China.
 15. Li, Shiyuan (2020), *Hongse yinle yanjiu de xueke lilun yu wenti kuangjia —yinle xueshu yanjiu de fansi yu tantao (si)* [The theory and structure of scientific research of «red music» is a rethinking and discussion of scientific research. Part 4.], Musical Studies, Beijing, China, vol. 2.
 16. Li, Lin (1978), *Yizhou zongli he xin yinle yundong de er, san shi* [Memories of some of the affairs of the new musical movement and the premiere of «Zhou»], Folk Music, Beijing, China, vol. 1).
 17. Wu, Wei (2013), “Musical subjects in the History of China”, *Yinle tansuo* [Musical studies], vol. 3.
 18. “Musical research of the Institute for the Study of the Arts of China” (1985), *Zhongguo yinle cidian* [Chinese Musical Dictionary], People’s Publishing House, Beijing, China, pp. 375–508.
 19. Wu, Wei (2018), *Zhongqing kangzhan yinle huodong* [Musical events during the anti-Japanese War in Chongqing], Sichuan Provincial University Press, Sichuan, China.
 20. Malyavin, V.V. (1992), *Konfucij* [Confucius], Molodaya Gvardiya, Moscow, Russia.

Информация об авторе

У Вэй — профессор, заведующий кафедрой вокального искусства, проректор по научной работе

Information about the author

Wu Wei — Professor, Head of the Department of Vocal Arts, Vice-Rector for Research

Статья поступила в редакцию 17.12.2023; одобрена после рецензирования 07.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 17.12.2023; approved after reviewing 07.03.2024; accepted for publication 23.03.2024.

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 1 (72). С. 96–105.

Actual problems of high musical education. 2024. No 1 (72). P. 96–105.

Научная статья

УДК 78.1

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.013

Бытовые традиционные внеобрядовые выкрики: взгляд нижегородского фольклориста¹

Харлов Андрей Владимирович

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: artandy79@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4816-7239>

Аннотация. В статье рассматриваются ситуативно-бытовые неприуроченные к определенным обрядам выкрики как образец интонационно-тембрового спонтанного эмоционального «всплеска». Актуальной является попытка рассмотрения традиционных криков-возгласов, не связанных с ритуальной практикой и возникающих внезапно как реакция на потенциально негативную бытовую ситуацию с позиции раннефольклорных принципов интонационного развития. Цель работы – изучение простейших звуковых систем и способности эволюционного развития архаичных интонационно-ладовых преобразований – нисходящий спадающий ход в узком диапазоне, выявление звуковысотного контура и тонов, определяющих границы звукоряда, а также выявление фактов тембровой доминанции над высотной организацией. Новизна заключается в обосновании необходимости применения современных компьютерных алгоритмов звукового анализа как метода изучения архаичного голосового инструментария, способствующего пониманию конструктивных особенностей возгласных звуковых форм. В статье приводится подробный алгоритм практического поэтапного анализа возгласного тембра с помощью аналитического рассмотрения спектрального состава с целью выявления доминирующих гармоник, подчеркивающих яркость и «пробивной» характер выкрика. Автором предлагается практический способ компьютерного визуального моделирования на основе распознавания интонационных сегментов, позволяющий выявить ряд закономерностей внутреннего развития тембро-интонационного комплекса возгласа. В статье подчеркивается важность изучения дальнейшей эволюции раннефольклорных принципов интонационного развития в рамках логики исторической преемственности.

Ключевые слова: фольклор, бытовые крики-возгласы, простейшие интонационные системы, компьютерный звуковой анализ

Для цитирования: Харлов А. В. Бытовые традиционные внеобрядовые выкрики: взгляд нижегородского фольклориста // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 96–105. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.013>.

QUESTIONS OF ETHNOMUSICOLOGY

Original article

Household traditional extra-ritual shouts: view of a Nizhny Novgorod folklorist

Kharlov Andrey V.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: artandy79@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4816-7239>

Abstract. The article considers situational and everyday non-timed shouts as a sample of intonation-timbre spontaneous emotional “outburst”. An attempt to consider traditional shouts-exclamations that are not related to ritual practice and arise suddenly as a reaction to a potentially negative everyday situation from the perspective of early folklore principles of intonation development is relevant. The purpose of the work is to study the simplest sound systems and the ability of the evolutionary development of archaic intonation-fret primordial formations – a descending stroke in a narrow range, the identification of the pitch contour and tones defining the boundaries of the scale, as well as the identification of the facts of timbre dominance over the high-altitude organization. The novelty lies in the justification of the need to use modern computer algorithms of sound analysis as a method of studying archaic voice tools that contribute to understanding the design features of exclamation sound forms. The article provides a detailed algorithm for practical step-by-step analysis of the vocal timbre using analytical consideration of the spectral composition in order to identify dominant

harmonics that emphasize the brightness and “punchy” nature of the shout. The author proposes a practical method of computer visual modeling based on the recognition of intonation segments, which allows to identify a number of patterns of internal development of the timbre-intonation complex of the exclamation. The article emphasizes the importance of further evolution of the early folklore principles of intonation development within the logic of historical continuity.

Keywords: folklore, household shouts, the simplest intonation systems, computer sound analysis.

For citation: Kharlov A. V. Household traditional extra-ritual shouts: view of a Nizhny Novgorod folklorist. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 1 (72); 96–105 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.013>.

Человеческий голос является природным музыкальным инструментом с безграничными, но все еще недостаточно изученными возможностями. В последнее время в сферу интересов этномузыкологов попадали не только привычные вокальные жанры, но и особые «малые» традиционные — возгласы, ритуальные крики, пастушьи голосовые сигналы и т.п. Разработкой данной тематики занимались Г.П. Парадовская [1], М.А. Лобанов [2], Г.И. Плещук [3], В.И. Сподина [4] и другие фольклористы. Наиболее близкой по проблематике автор считает работу И.С. Поповой о звуковом аспекте интонируемых выкриков [5; 6]. основополагающим фундаментом является публикация Э.Е. Алексеева «Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект», где затрагиваются важные аспекты изучения голоса человека как музыкального инструмента в рамках «создания одной из возможных рабочих моделей, отражающих некоторые существенные стороны формирующихся простейших звуковысотных систем сольно-вокального склада» [7, с. 27].

Исследованию звуковых систем в человеческой коммуникации посвящен ряд работ ученых в других областях науки, включая лингвистику, антропологию, археологию и другие. Так, синкретизм вербального и интонационного компонентов с позиции эволюции языка и музыки рассматривает профессор археологии и антропологии Стивен Митен (Steven Mithen) в книге «Поющие неандертальцы: происхождение музыки, языка, ума и тела» [8]. Крупнейший специалист в области социофонетики Н.Б. Цибуля указывает, что «тембр голоса в отечественной школе языкознания принято рассматривать как компонент интонации» [9, с. 246].

Жанровые предпочтения этномузыкологов, стремящихся выявить архаические интонационно-ладовые и ритмические модели песенных образцов, чаще всего сводятся к обрядовому фольклору и относящимся к нему вербально-доминирующим возгласным формам звукоизвлечения: крик, ритуальное голошение, причет и т.п. Однако ос-

мысливание подобных сегментов «как способа обрядового интонирования, пронизывающего всю систему фольклора, затрагивая различные жанры» [6, с. 63], как правило, не включает в сферу интересов внеобрядовые ситуативно-бытовые выкрики, образующие, по нашему мнению, категорию раннефольклорных «микро-жанров», сохранивших архаичное «темброво-интонационное своеобразие произнесения слова — императивно-возгласную тембральность» [6, с. 64]. На бытовой аспект существования ранней мелодики указывает и Э.Е. Алексеев: «уяснение смысла порой легче достигается на сниженном, бытовом уровне <...>, иногда даже на границе с бессмысленным, там, где последнее лишь начинает осмысливаться» [7, с. 26].

История возникновения подобных голосовых сигналов уходит в далекое прошлое, когда человек с помощью крика реагировал на агрессию диких зверей, пытаясь громким звуком напугать потенциальных обидчиков. Именно своей внезапностью и непредсказуемостью отличаются подобные возгласы от исследуемых этномузыкологами ритуальных кликов и лесных кличей, выполняющих, прежде всего, функцию одной из первых форм обрядовой коммуникации у древних людей.

Бытовые внеобрядовые выкрики мы можем разделить на две категории — сознательно произносимые и спонтанные. В первую входят привычные подготовленные зовы-оповещения (связанные с коммуникативным поведенческим сценарием общения на расстоянии). О подобных мелодиях, «употребляющихся в качестве сигнала — лесного ауканья» <...> пишет М.А. Лобанов, указывая на необычный характер таких вокализов, распеваемых на гласные «У» [2, с. 120].

Ко второй мы относим краткие повелительно-приказные внезапные звуковые эмоциональные «всплески», трудно идентифицируемые в вербальном и музыкальном планах, но, безусловно, относящиеся к категории, имеющей признаки временного интонационного развития. На эту категорию возгласов мы и обратим внимание как на содержащую элементы «простейших звуковысотных систем» [7, с. 27], берущих свое начало

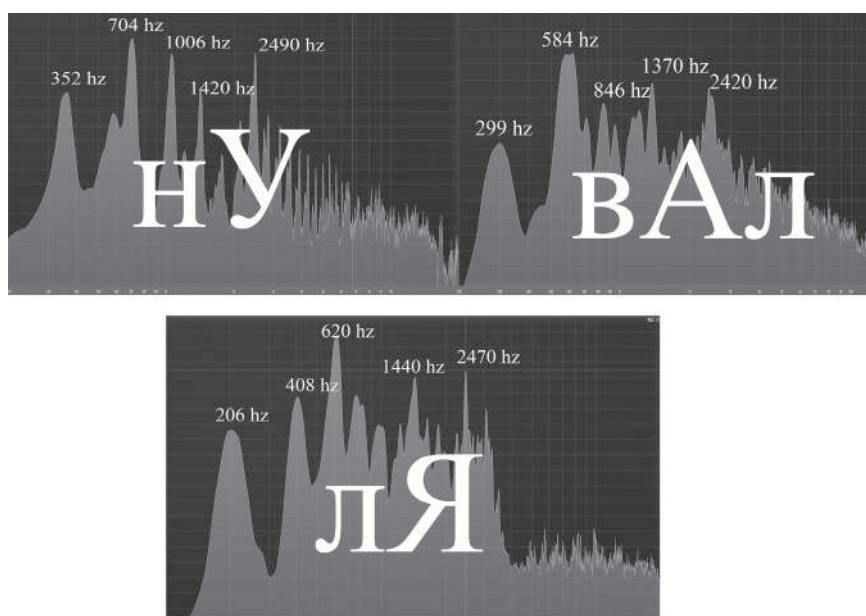
в глубине веков и представляющих собой одну из малоизученных областей этномузыкологии.

В силу неожиданности своего возникновения в момент беседы либо резкой кратковременной смены обыденного течения дня они представляют интерес этномузыколога как быстрая голосовая реакция человека на неожиданную ситуацию (как положительную, так и потенциально негативную). По нашему мнению, перед фольклористами, решившими посвятить свои исследования изучению подобных выкриков, неизбежно встанут две проблемы — сложность фиксации такого материала и ограниченность привычных методов исследования, касающихся прежде всего способов нотировки и репрезентации.

Первая проблема связана с непредсказуемостью их возникновения в процессе полевого опроса, что отражается на крайне малом количестве записанных образцов, вторая — с применяемым алгоритмом звукового анализа.

Автор статьи неоднократно обращался к проблеме анализа вокальных фольклорных жанров с применением программных студийных алгоритмов. На наш взгляд, изучение голоса человека как уникального традиционного инструмента с помощью современных методов компьютерного звукового анализа позволяет выявить ряд закономерностей внутреннего развития темброво-интонационного комплекса, ранее не фиксируемых этномузыкологами, применяющими привыч-

Рис. 1. Частотный спектр доминирующих гармоник возгласа
III. 1. Frequency spectrum of the dominant harmonics of the exclamation



ные методы нотировки.

Прежде чем непосредственно приступить к рассмотрению конкретных бытовых выкриков, следует подчеркнуть необходимость комплексного анализа возгласных звуковых форм, предусматривающего использование академического интонационно-семиотического метода и современных технических программных компьютерных средств, выявляющих особенности подобных звучащих конструкций.

Сам процесс анализа может быть разбит на следующие этапы:

1. Тембровый, предполагающий практический анализ тесситурно-характерного звучания, обусловленного различной степенью напряженности голосового ап-

парата, а также изучение потенциальных возможностей использования «тембра-крика в выражении воли и намерений человека» [5, с. 182], реализуемых в контексте «общей содержательной направленности звучания» [5].

2. Интонационный, связанный с выявлением звуковысотного контура, «вершина которого связана с основным фразовым акцентом» [1, с. 122].
3. Ладифункциональный, фиксирующий «взаимосвязи системного характера между составляющими высотную шкалу ступенями» [7, с. 31].

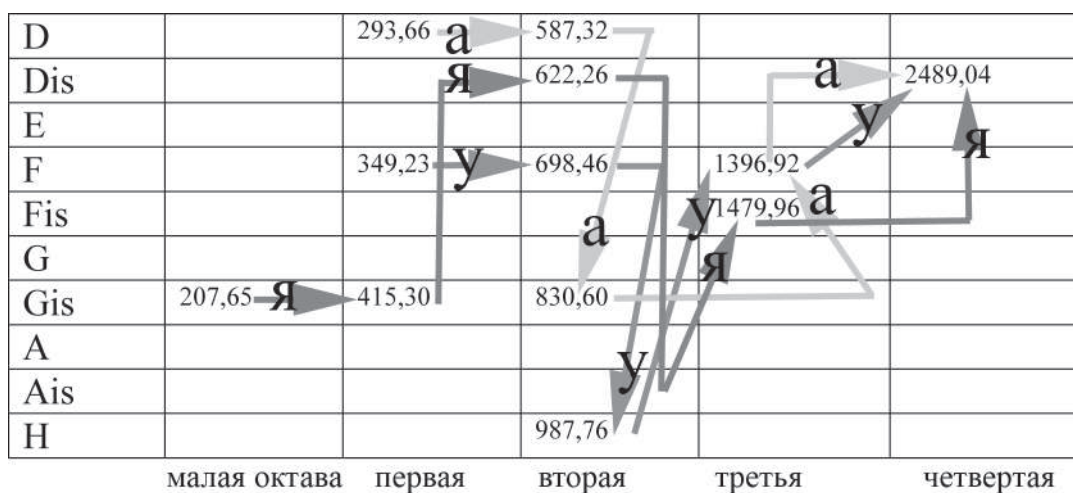
Общение с фольклористами чаще всего воспринимается коренным сельским населени-

ем серьезно. Респонденты негативно относятся к посторонним раздражающим факторам, нарушающим ход разговора. Так, в 2011 году в селе Б. Отары Воскресенского района² во время уличной беседы неожиданно в разговор «вмешалась» большая собака с явно недружественными намерениями. Мужчина неожиданно резким низким голосом громко выкрикнул «А ну вал-ля на гу назад». Фразу можно транскрипировать как «А ну, вали, а ну назад». Интерес вызвали 2-я, 3-я фонемы («У», «А») и 4-я гласная («Я»)³ как основные доминирующие, а также характер интонирования⁴. В качестве метода исследования данного бытового выкрика мы применили визуальный способ компьютерного моделирования на осно-

ве распознавания интонационных сегментов (алгоритма Vari Audio, входящего в комплект профессиональной системы Cubase 10 Pro), руководствуясь целью «построения одной из возможных рабочих моделей, отражающей некоторые существенные стороны формирующихся простейших звуковысотных систем» [7, с. 27]. С помощью анализатора мы выявили основную форманту⁵ [10] гласных «нУ–вал–лЯ» и 4 сопутствующие гармоники (числовые значения приведены в герцах — «hz»), так как именно сочетание гармоник определяет тембр голоса человека (Рис. 1).

- НУ: 352–704–1006–1420–2490 (F-F-H-Dis)
- ВАЛ: 299–584–846–1370–2420 (D-D-Gis-F-Dis)

Рис. 2. Таблица частотного спектра гласных «У», «А», «Я»
III.2 Table of the frequency spectrum of the vowels "U", "A", "Ya"



- ЛЯ: 206–408–620–1440–2470 (Gis-Gis-Dis-Fis-Dis)

В универсальной таблице⁶ соотносимости частот с определенным сегментом общепринятой темперации (нотой) находим ближайшее значение. Так, основная форманта звука «У» имеет частоту 352 hz, близкую к 349, 23 hz, то есть к звуку «F». Основные форманты звуков «А» и «Я» соответственно 299 (близкая к 293,66, то есть к звуку «D») и 206 (близкая к 207,65, то есть к звуку «Gis») (Рис. 2).

Сопоставляя реальные числовые значения частот доминирующих гармоник с универсальной таблицей, распространенной среди звукорежиссеров, мы констатируем их близость. Учитывая временной характер постоянно меняющихся

интонационных сегментов и быструю смену мгновенной частоты колебаний при переходе с одной высоты звука на другую [10, с. 32], минимальной погрешностью в числовых значениях амплитуды колебаний можно пренебречь.

Таким образом, тембр выкрика имеет насыщенность, благодаря гармонической сатурации; плотность и резкость придают 2, 3, 4 и 5-я гармоники, которые доминируют во всех трех гласных (1-я соответствует основной форманте, ее амплитуда гораздо меньше). Интерес вызывает 5-я гармоника, которая во всех гласных находится практически (с небольшой допустимой погрешностью) на одной частотной позиции, близкой к 2489,04 hz. Ее можно охарактеризовать как высокую певческую форманту, которая «при-

дает голосу полетность, то есть возможность быть услышанным с большого расстояния» [10, с. 49]. Данная частота в обиходе звукорежиссеров иногда называется «народной». Именно она придает резкость и делает звучание пробивным, слышимым на большой территории. Отметим, что гармоники имеют частоты, соответствующие высотному положению тонов в диапазоне от малой до четвертой октавы, то есть конструкция каждой фонемы представляет собой сложный аккорд, включающий звуки 4-х октав, что влияет

на ее плотность и разборчивость.

Говоря о восприятии бытового выкрика, на первый план выступает прежде всего «темброво-высотное ощущение звука, которое остается преобладающим на протяжении очень длительного периода развития раннефольклорной культуры» [7, с. 37]. Общее звуковое пространство в таком случае практически не дифференцируется на звуковысотные сегменты, находящиеся «в свернутом, синкретически невыявленном виде» [7, с. 38]. Говоря о формах возгласного интонирования,

Рис. 3. Нотировка возгласа
III. 3. Tinting of the exclamation

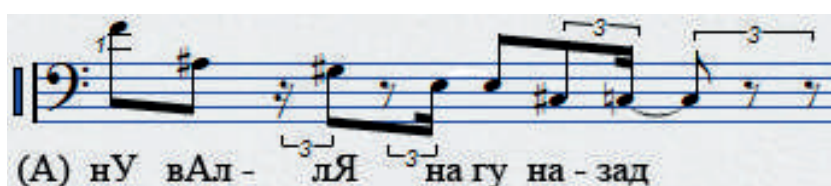


Рис. 4. Альтернативная нотация возгласа с помощью алгоритма Vari Audio
III. 4. Alternative exclamation notation using the VariAudio algorithm



Г.П.Парадовская также указывает, что «выразительность и обрядовое значение имеет тембровая окраска исполнения» [1, с. 122], что и подтверждают результаты выше представленного анализа.

Понимание интонационного аспекта исследуемого выкрика с помощью обычной нотации невозможно. Несмотря на количественную ограниченность звуковых сегментов, подробная нотировка, показывающая их высотные изменения вряд ли будет способствовать пониманию интонационного смысла (Рис. 3).

Автор разделяет мнение Э. Е. Алексеева, указывающего, что «фиксирующая мельчайшие подробности высотных отклонений сверхточная нотация порой только затрудняет восприятие мелодики, мешает схватить интонируемый ее смысл и в этом отношении нередко уступает обобщенно-схематической слуховой записи, основанной на знаниях и интуиции опытного собирателя [7, с. 24–

25]. Необходимо добавить, что в настоящее время существуют альтернативные способы нотации [11], позволяющие графически передать основной интонационный смысл подобных образцов, не укладывающихся в рамки привычного восприятия. Такова система схематического отражения интонационных изменений Vari Audio, являющаяся штатным приложением в многоканальном программном рекордере Cubase 10 Pro (Рис. 4).

На наш взгляд, подобная система фиксации архаичной мелодики является более предпочтительной в силу своей простоты и наглядности. Интонационное развитие строится по принципу непрерывного глиссандирования от верхнего звука «F», являющегося логическим фразовым акцентом, до условной границы «Gis». В данном примере приходится отказываться от «попыток чисто звукорядного осмысления <...>, а что только представляется таковым, будет на самом деле нотно зафиксировано» [11, с. 10].

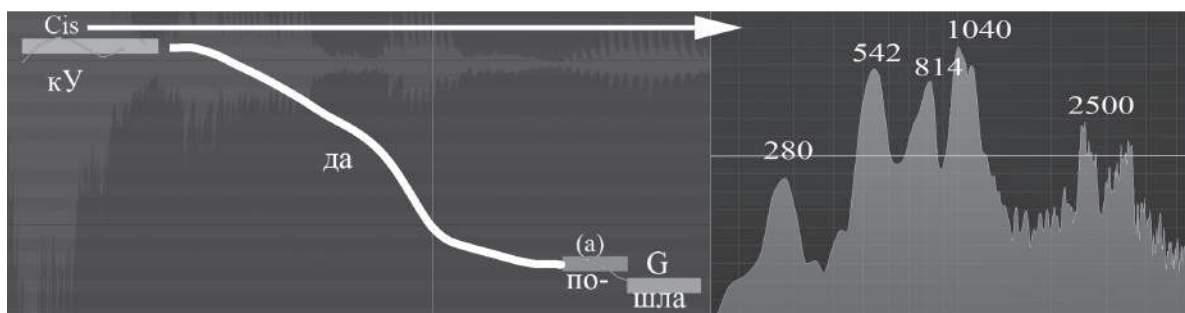
рованной случайностью» [7, с. 51]. Сам характер мелодики в данном случае не предусматривает звуковысотной координации тонов, что не позволяет говорить о привычной ладовой организованности. По нашему мнению, следует воспринимать в качестве основного опорного верхний тон «*F*» как логическую кульминацию и постепенное глиссандирующее нисходящее движение как протоинтонационный конструктивный элемент (короткое окончание «*на гу назад*» мы воспринимаем как не имеющий к выкрику вербальный компонент, про-

износимый обычным разговорным тоном).

Ритмический комплекс также не нуждается в схематическом отображении, так как на столь коротком временном отрезке (выкрик длится 5 секунд) нет необходимости дифференциации сильных и слабых долей.

Таким образом, представленный бытовой выкрик характеризуется двумя раннефольклорными сегментами — верхний опорный тон, являющий собой фразовую кульминационную точку и нисходящее глиссандирующее движение, вос-

Рис. 5. Мелодический контур выкрика «Куда пошла!» и спектр фонемы «У»
Ill. 5. The melodic contour of the cry "Where did you go!" and the spectrum of the phoneme "U"



принимаемое как «независимое от сложившихся позднее закономерностей» [7, с. 50].

Для объективности приведем еще пример бытового выкрика с целью подтверждения их интонационно-конструктивной близости раннефольклорным принципам систематики высотных структур.

В 2021 году нами был зафиксирован выкрик пастуха при внезапно сложившейся ситуации с уходом коровы в чужой усад. С точки зрения слога-произнесения он представлял собой фразу «*Куда пошла!*», мелодический контур которой представлял собой нисходящее глиссандирующее движение в тритоновом амбитусе от вершины «*Cis*» (2) до «*G*» (м) (Частотные характеристики фонемы «*У*» показаны на правой части схемы — Рис. 5).

Алгоритм Vari Audio смог определить только единственный звук «*а*» в качестве проходящего к нижнему тону «*G*», что подчеркивает плав-

ность нисходящего глиссандирующего движения вне упорядоченной высотности.

Основной фразовый акцент приходится на фонему «*У*», первые пять гармоник которой имеют следующие числовые показатели — 280–542–814–1.040–2500 (Hz) (см. правую часть Рис. 5), из которых 2,3,4 и 5-я являются доминирующими. Как и в случае с выкриком «*А нУ вА-лЯ*», анализ которого был представлен выше, частотные значения фонемы «*У*» близки в обоих образцах, что позволяет сделать вывод о схожем «темброво-высотном ощущении звука [7, с. 37], свойственном раннефольклорным образцам. Сами бытовые выкрики по направленности мелодического контура (нисходящее глиссандирующее движение с основным опорным верхним тоном) близки натуральным природным «зовам». Так, например, выглядит высотная организация «мелодики» мычания коровы, представляющего

собой ниспадающее движение в рамках квинтового амбитуса⁷ (Рис. 6).

Подобные бытовые спонтанные выкрики возникали вследствие непредсказуемой ситуации, коммуникативно связанной с живой природой в лице домашних животных и представляли собой кратковременный звуковой эмоциональный всплеск. Являясь неотъемлемой частью хозяйственной жизни человека, они существовали

всегда как своеобразный магический язык, понимаемый на уровне бессознательного как человеком, так и животными. Воздействие происходило на акустическом спектральном уровне; вербальный компонент отходил на второй план.

Важным моментом для изучения данного явления является естественная природа фиксации выкриков фольклористами, не требующая специальной настройки респондента. Подобные

Рис. 6
III. 6.



Рис. 7. Веснянка [7, с. 73].
III. 7. Vesnyanka



выкрики могут возникать в процессе обычной беседы и фиксироваться в естественной форме их бытования, то есть в чистом виде, но, к сожалению, специальной программы полевой фиксации подобных бытовых возгласов не существует, так как запись такого материала должна вестись спонтанно в рамках обычного разговора, и на просьбу фольклористов показать бытовой выкрик (закричать) респонденты обычно отвечают отказом.

Ситуация, требующая применения такого способа общения с миром природы, возникала сама собой и раньше, столетия назад. Найденный способ, язык общения, на наш взгляд, эволюционировал очень медленно, что подтверждают выявленные в результате вышеприведенного анализа раннефольклорные формы тембрового домини-

рования над высотной организацией, скользящего пазвукоряда, не обремененного дифференциацией тонов, лежащих в основе этого «микрожанра».

Важным аспектом является преемственность и дальнейшая эволюция раннефольклорных принципов интонационного развития в других жанрах. Так, Э.Е. Алексеев приводит в пример веснянку, зафиксированную В.В. Дубравиным в Сумской области, которая может быть воспринята как один круто ниспадающий тон [7, с. 88] (Рис. 7).

В качестве примера использования нисходящего «скользящего» звукоряда в квинтовом амбитусе («G»-«C») и тритоновом диапазоне («Fis»-«C») приведем два фрагмента инструментальных наигрышей на жалейках⁸ (Рис. 8).

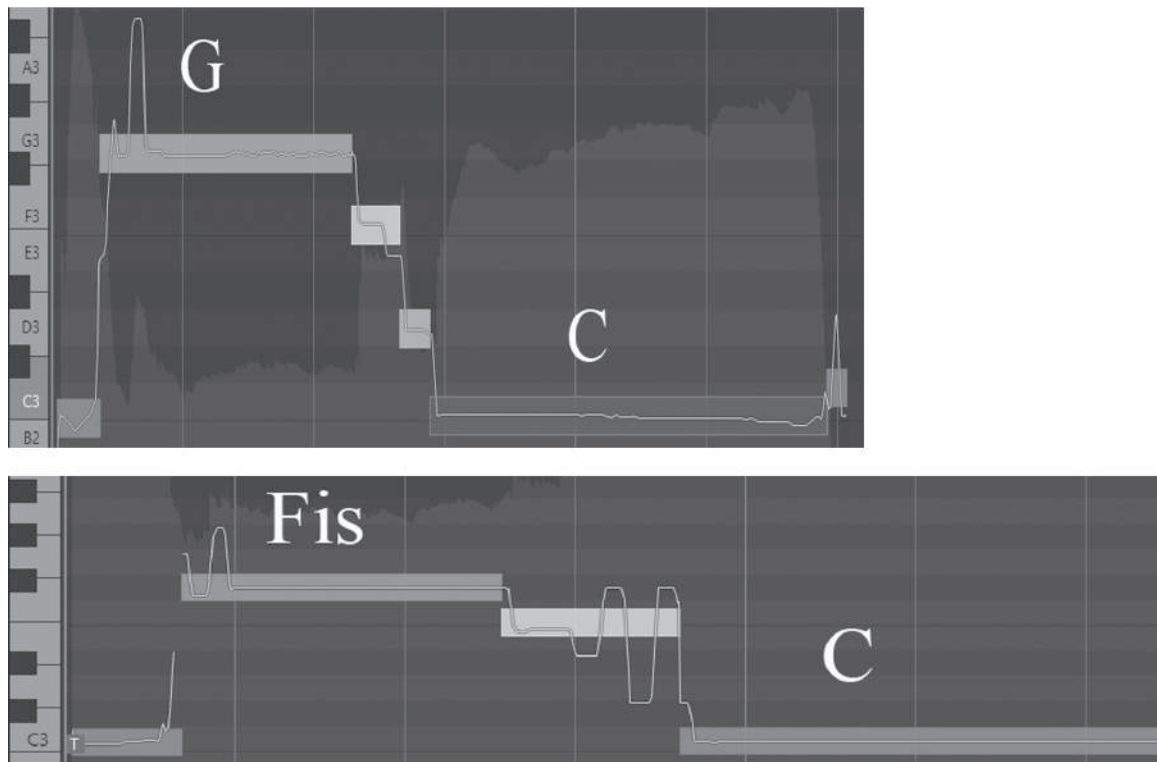
Необходимо отметить, что автор не ставил

перед собой задачу типологии представленных спонтанных возгласов, так как случаи их реальной (не постановочной) фиксации единичны, а сам алгоритм компьютерного анализа подобных артефактов в исследовательских работах этномузыкологов не освещался.

Однако на основании вышесказанного можно констатировать, что бытовые необрядовые выкрики являются важным начальным эволюционным

звеном, предвосхитившем формирование интоноладовых и высотно упорядоченных мелодических структур, а также темброво доминирующих обрядовых звуковых комплексов, получивших распространение в ритуальной практике. Сам принцип поступенного, либо глиссандирующего движения между верхним и нижним опорными тонами, затрагивающего ряд заполняющих побочных ступеней при отсутствии или минимализации вербаль-

Рис. 8. Альтернативная нотация наигрышей с применением алгоритма Vari Audio
III. 8. Alternative notation of the games using the VariAudio algorithm



ного компонента, является раннефольклорной «первоосновой интонирования» [7, с. 13]. В этом смысле перспективным может быть рассмотрение традиционных пастушьих наигрышей на беспальцевых натуральных аэрофонах в контексте тембровой доминантности при минимальной высотной координации тонов [12].

Использование современного компьютерного алгоритма анализа аутентичных образцов, к которым, без сомнения, относятся бытовые неприуроченные выкрики, позволяют «взглянуть» в прошлое и на основании изучения раннефольклорных музыкальных компонент понять логику дальнейшего эволюционного развития музыкальной традиционной культуры.

Примечания

¹Статья открывает серию публикаций «Взгляд нижегородского фольклориста», посвященных современным методам фиксации и анализа фольклорных образцов, записанных на протяжении 40 сорока лет на территории Нижегородской области.

²Возглас записан от Веселова Ф. П. в с. Б. Отары Воскресенского района Нижегородской области 27.7.2011 г. (архив фольклорного ансамбля «Покрова»).

³Гласная «Я» произносится как [йа], но для простоты обозначения в дальнейшем мы будем ее обозначать как «Я», так как нас интересует, прежде всего, основная форманта и 4 гармоники, ей соответствующие, а не правила транскрипции.

⁴Первая гласная «А» имеет вспомогательный

характер, подобно начальному мелодическому сегменту в зачинах народных песен («Ах», «Ох» и т.п.) Четыре завершающих слога «На-гу на-зад» на наш взгляд означают «А ну назад» и к ритуальному крику отношения не имеют, так как произносятся спокойно, в обычной разговорной манере, предшествующей выкрику.

⁵Частота колебаний первой гармоники (основной форманты) определяет воспринимаемую человеком высоту звука [10, с. 23].

⁶Нами проводится фрагмент таблицы, охватывающий только применяемые числовые значения частот.

⁷В рамках съемки документального фильма «Удырпуч. Возвращение легенды» (2021 г.) автором был предпринят эксперимент по фиксации голосов коров с целью сопоставления природных звуков и издаваемых натуральной берестяной трубой.

⁸Записано в д. М. Юронга Воскресенского района Нижегородской области в 1994 году от Лапшина Е. В. Харловым А. В.

Список источников

1. Парадовская Г. П. Формы возгласного интонирования в детском календарно-обрядовом фольклоре // Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 6(59). С. 121-122.
2. Лобанов М. А. Культура вокальных мелодий-сигналов (лесных кличей) на Северо-Западе России // Очерки исторической географии: Северо-Запад России: славяне и финны. СПб: Издательство С.-Петербургского университета, 2001. С. 120-131.
3. Площук, Г.И. О кричащих купальских ведьмах (по материалам фольклорного архива ПсковГУ) // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2016. № 3. С. 60-71.
4. Сподина В. И. Звук/голос как особый вид обрядово-ритуальной коммуникации // Вестник угроведения. 2021. Т. 11. № 3. С. 563-572.
5. Попова И. С. Новгородский масленичный фольклор: учебное пособие / под общ. ред. Г.В. Лобковой. СПб: Скифия Принт, 2017. 196 с.
6. Попова И. С. Интонируемые выкрики: звуковой аспект // Звук в традиционной народной культуре: сб. науч. ст. Москва: Научтехлитиздат, 2004. С. 173-192.
7. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
8. Mithen S. The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind, and Body. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2006. 374 p.
9. Цибуля Н. Б. Тембр голоса и его соотношение с невербальными составляющими коммуникации // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2019. № 5(821). С. 245-258.
10. Харуто А. В. Компьютерный анализ звука в музыкальной науке. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. 448 с.
11. Харлов А. В. Альтернативная нотация в рамках изучения фольклорных образцов: Учебно-методическое пособие для студентов высших учебных заведений. Н. Новгород: ННГК, 2022. 26 с.
12. Харлов А. В. К вопросу бытования традиционных пастушьих инструментов в Нижегородской области // Музыкальное образование и наука. 2019. №1 (10). С. 28-31.

References

1. Paradovskaya, G .P. (2014), "Forms of exclamation intonation in children's calendar and ritual folklore", *Vestnik Cherepoveckogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Cherepovets State University], vol. 6(59), pp. 121–122.
2. Lobanov, M .A. (2001), "Culture of vocal melodies-signals (forest cries) in the North-West of Russia", *Ocherki istoricheskoy geografii: Severo-Zapad Rossii: slavyane i finny* [Essays of historical geography: North-West of Russia: Slavs and Finns], Saint-Petersburg University Press, Saint-Petersburg, Russia, pp. 120–131.
3. Ploshchuk, G .I. (2016), "About the screaming Kupala witches (based on the materials of the folklore archive of Pskov State University)", *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Socialno-gumanitarnye nauki* [Bulletin of the Pskov State University. Series: Social and Humanitarian Sciences], vol. 3, pp. 60–71.
4. Spodina, V .I. (2021), "Sound/voice as a special kind of ritual and ritual communication", *Vestnik ugrovedeniya* [Bulletin of ugrovedenie], vol. 11, no. 3, pp. 563–572.
5. Popova, I .S. (2017), *Novgorodskij maslenichnyj folklor: uchebnoe posobie* [Novgorod Maslenitsa folklore: a textbook], Scythia Print, Saint-

- Petersburg, Russia.
6. Popova, I.S. (2004), "Intonated cries: a sound aspect", *Zvuk v tradicionnoj narodnoj kulture* [Sound in traditional folk culture: collection of scientific articles], Naukatekhlitizdat, Moscow, Russia, pp. 173–192.
 7. Alekseev, E.E. (1986), *Rannefolklornoe intonirovanie: Zvukovysotnyj aspekt* [Early folklore intonation: The pitch aspect], Soviet composer, Moscow, USSR.
 8. Mithen, S. (2006), *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, USA.
 9. Tsybulya, N.B. (2019), "The timbre of the voice and its relation to the non-verbal components of communication", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki* [Bulletin of the Moscow State Linguistic University. Humanities], vol. 5(821), pp. 245–258.
 10. Haruto, A.V. (2015), *Kompyuternyj analiz zvuka v muzykalnoj nauke* [Computer analysis of sound in music science], Scientific Publishing Center "Moscow Conservatory", Moscow, Russia.
 11. Kharlov, A.V. (2022), *Alternativnaya notatsiya v ramkah izucheniya folklornyh obrazcov: Uchebno-metodicheskoe posobie dlya studentov vysshih uchebnyh zavedenij* [Alternative notation in the framework of the study of folklore samples: An educational and methodological guide for students of higher educational institutions], NNGK, Nizhny Novgorod, Russia.
 12. Kharlov, A.V. (2019), "On the issue of the existence of traditional shepherd instruments in the Nizhny Novgorod region", *Muzykalnoe obrazovanie i nauka* [Musical education and science], vol.1 (10), pp. 28–31.

Информация об авторе

А. В. Харлов — заведующий кафедрой теории музыки, кандидат искусствоведения, доцент

Information about the author

A. B. Kharlov — Head of the Department of Music Theory, Candidate of Art History, Associate Professor

Статья поступила в редакцию 07.02.2024; одобрена после рецензирования 18.02.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 07.02.2024; approved after reviewing 07.02.2024; accepted for publication 23.03.2024.

Научная статья

УДК 78.

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.008

Стилистические особенности тунбайских горских песен китайской провинции Хэнань

Ню Цзюньи

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: niujunyi1992@163.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3530-7348>

Аннотация. В статье впервые в российской музыкальной науке речь идет о признаках стиля народных песен горцев Тунбая. Говорится, что горские песни — шаньгэ (山歌) — представляют один из основных жанров китайской народной музыки и рождаются непосредственно в процессе трудовой активности и самой жизни китайского народа во время путешествия в горах, рубки дров, выпаса скота, поются на народных вечеринках для саморазвлечения. Они существуют в труднодоступной гористой местности, а традиция их исполнения и бытования сохраняется благодаря отдаленности от цивилизации. В процессе анализа выясняется, что для шаньгэ характерны: пятистрочная структура строфы и мелострофы, наличие сложных конечных и внутренних рифм, присутствие метафоры, афористичность текста, его насыщенность служебными вставными словами, протяженные мелодии, развивающиеся из материала первой фразы, пентатонические звукоряды, сосредоточение мелодии на терцовом ладовом «ядре». Определяется, что исполнительской манере местных певцов свойственен мощный, звонкий стиль звучания, а их пение отличается простотой и свободным выражением чувств. В заключении подводятся итог и подчеркивается, что несмотря на распространенность жанра в других провинциях и общее сходство локальных традиций, горские песни Тунбая отличаются стабильностью структуры, сложностью рифмования, образностью и красочностью диалектного звучания языка.

Ключевые слова: Китай, Хэнань, Тунбай, песенный фольклор, шаньгэ, пятистрочная строфа

Для цитирования: Ню Цзюньи. Стилистические особенности тунбайских горских песен китайской провинции Хэнань // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 106–111. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.008>.

Original article

Stylistic features of Tongbai mountain songs of the Chinese province of Henan

Niu Junyi

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: niujunyi1992@163.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3530-7348>

Abstract. For the first time in Russian musical science the article deals with the characteristics of the style of folk songs of the Tunbai highlanders. It is said that mountain songs — shange (山歌) are one of the main genres of Chinese folk music and are born directly in the process of labor activity and the very life of the Chinese people while traveling in the mountains, cutting wood, grazing livestock, and are sung at folk parties for self-entertainment. They exist in inaccessible mountainous areas, and the very tradition of their performance and existence is preserved due to its remoteness from civilization. In the process of analysis, it turns out that shange is characterized by: a five-line structure of stanza and melostrophe, the presence of complex final and internal rhymes, the presence of metaphor, the aphorism of the text, its saturation with auxiliary inserted words, extended melodies developing from the material of the first phrase, pentatonic scales, concentration of the melody on tert modal “core”. It is determined that the performing style of local singers is characterized by a powerful, sonorous sound style, and their singing is distinguished by simplicity and free expression of feelings. The conclusion summarizes and emphasizes that despite the prevalence of the genre in other provinces and the general similarity of local traditions, the mountain songs of Tunbay are distinguished by the stability of their structure, the complexity of rhyming, the imagery and colorfulness of the dialect sound of the language.

Keywords: China, Henan, Tongbai, folklore songs, Shange, five-line stanza

For citation: Niu Junyi. Stylistic features of Tongbai mountain songs of the Chinese province of Henan. *Actualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1 (72); 106–111 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.008>.

Горские — (буквально — «горные») песни — *шаньгэ* (山歌) относятся к основным жанрам китайской народной музыки. Они рождаются непосредственно в быту в процессе трудовой активности и самой жизни китайского народа во время путешествия в горах, рубки дров, выпаса скота, поются на народных вечеринках для саморазвлечения. Китайские горские песни известны в таких местах Китая, как северо-запад лёссового плато, плато Цинхай (青海), юго-западное плато Юньгуй (云贵), у горы Даба (大巴) в горах Циньлин (秦岭), в районе Вуйишань (武夷山) и Тибетского плато [1]. Они бытуют в районах проживания хань (основного народа). Самый распространенный вид — *синьтянью* (信天游 — парящий в небе) — обнаруживается в северной части провинции Шэньси. *Шаньцзюй* (山曲 — горная песня) встречается в провинции Шаньси. Жанры *хуаэр* (花儿 — цветы) и *шаонянь* (少年 — молодой человек) — в Цинхае (青海), Ганьсу (甘肃) и Нинся (宁夏). Вид *ганьвуцзюй* (赶五句 — догнать пять строк) встречается в Хубэе (湖北), *чэньгэ* (晨歌 — утренняя песня) в Сычуани (四川), *гань мань ню* (赶慢牛 — гнать медлительного быка) в Аньхое и т. д.

В провинции Хэнань горские песни распространены у гор Дабешань (大别山), Тунбай (桐柏), Чая (嶂嵴) в городах Наньяне (南阳), Синьяне (信阳) и Лояне (洛阳), в предгорье Тунбая, Фуню (伏牛), в районах, граничащих с провинциями Хубэй (湖北), Чунцин (重庆) и Хунань (湖南), вокруг Трех ущелий реки Янцзы (长江). Здесь места активного бытования *шаньгэ* [2].

В исследованиях китайских ученых затрагивались вопросы строения текстов, распространения жанра, содержания горских песен, характера звучания. По словам Ли Шуиня (李书印), горская песня «в горах Даби, в Тунбае, обычно состоит из пяти строк» [3, с. 243]. В «Сборнике китайских народных песен. Хэнаньский том» имеется несколько народных песен, которые строятся на основе строфы из 5 строк текста (многострофных песен крайне мало). Они в основном из Наньяна и Синьяна с юга провинции Хэнань. В других районах встречаются четырех- или шестистрошные строфы.

Исследователь Гао Пинг (高平) сообщает, что в горных районах Дабешань (大别山) и Тунбайшань (桐柏山) обнаружены горские трудовые песни. Звучание их мощное и звонкое. Тексты имеют устойчивую форму из трех или пяти предложений. Содержание опирается на исторические легенды, темы преданности и почтения [4, с. 69–70]. Исследователь касается устройства строфы, стиля

звучания и сюжетов только трудовых песен.

Распространение пятистрочных песен в различных провинциях Китая очень обширное, но связано преимущественно с бассейном реки Янцзы (长江) и провинциями Хубэй (湖北), Шэньси, Хунань, Цзянси, Сычуань, юго-западной части провинции Чжэцзян (浙江), «юго-западной части провинции Цзянсу (江苏), района Аньхой и других». По данным исследователя, в провинциях Хубэй и Хунань горские песни более распространены [4, с. 10].

Остаются неуточненными корни происхождения пятистрочной строфы, особенности музыкальной ткани, ее формы, ладовой основы, ритмики *шаньгэ* Тунбая, чему и уделяется внимание в данной статье.

Говоря о пятистрочии текстов песен, как о важном стилевом признаке этого жанра, следует отметить, что такое строение впервые встречается в «*Шицзин*» (诗经 — книга песен) — первом сборнике поэзии в истории Китая. Народные песни были собраны в «*Гофэн*» (国风 — нравы царств) в разделе *Фэн* (风 — музыка разных регионов).

В поэзии Тан (618–907 гг.) также отмечаются тексты с семисловными строками и пятистрочной строфой, как в «Песне Цзинчжоу» Ли Бая (李白). Лаконизм поэтического стиля эпохи Тан нашел отражение и в *шаньгэ* Тунбая (桐柏).

У истока Хуайхэ гора Тунбай покрыта густым лесом, движение по ней затруднено. Экспедиция автора в этот район состоялась 20 июля 2022 г. Путь пролегал из города Наньян в деревню Юэхэ (月河) уезда Тунбай, где и удалось записать певцов Чэн Яньцяна (成延强) и Цай Чжэнсяна (蔡正祥). Было обнаружено, что и в условиях бурного развития новейших транспортных коммуникаций в Китае и в Хэнане в том числе, по узким извилистым горным дорогам Тунбая по-прежнему сложно передвигаться. По пути не было видно ни транспортных средств, ни пешеходов. Недоступность местности привела к сохранению практически первозданного облика тунбайских *шаньгэ*, являющихся важной частью культуры и досуга местного населения.

Песни горцев поются solo, антифонно и ансамблем с запевалой. Ритм, метр и темп их свободные, непринужденные (исключение составляют трудовые песни). Структура мелодий несимметричного строения из пяти фраз с четким их разделением, что соответствует пятистрочиям текста. Первая музыкальная фраза — основа для развертывания последующих. В интонациях ча-

сты восходящие квартовые скачки. В содержании присутствуют метафорические способы передачи образов. Все перечисленное показывает сохранение первозданных черт горской культуры.

В районе Синьяна бытуют трудовые припевки, отражающие колорит жизни местного населения. Они простые и малораспевные, как «Песня на горе» (对山歌. Пример 1) из уезда Шанчэн (商城).

Пел Чжан Дэгуан (张德光), записал Чжан Дэгуан (张德光) [3, с. 254–255].

Текст: «Бык справа, хлопайте в ладоши справа (я), я позвонил (е) пастуху снова (ю), старший брат отбивает три-семь хлопков, младший брат

отбивает три-восемь хлопков, мы умеем петь горские песни, давайте петь вместе (лоу)!». В содержании — тема скотоводства, упоминание самого жанра горской песни, желание справиться с трудностями с помощью пения и игры.

Звукоряд и лад мелодии пентатонические (1-й гун (宫) — b), ограниченные октавным диапазоном. Однако большая часть мелодии сосредоточена вокруг терцового ядра «b-c-d» с опорой внизу, что связано с архаическим типом интонирования. Нижний звук «g» и верхние «f-g» в ладовом смысле не активны и являются расширяющими терцовое ядро звуками. Это подчеркивает пере-

Пример 1. «Песня на горе»
Example 1. “Song on the Mountain”

对 山 歌

罗山民歌

1. 右 边 牯 子 右 边 拍 (呀), 俺 把 放 牛 的 拍 (耶) 回
 2. 叫 你 莫 拍 你 要 拍 (呀), 摆 起 山 歌 你 (乃) 没
 3. 你 歌 哪 有 我 歌 多 (呀), 我 歌 倒 有 河 (耶) 沙
 4. 你 歌 哪 有 我 歌 多 (呀), 我 歌 还 有 牛 (哎) 毛

来 得 (哟), 老 大 还 拍 三 七 对, 老 二 个 拍
 多 (耶), 三 七 对, 三 有 你 出, 七 个 八
 多 (耶), 七 月 十 五 天 发 打 大 水, 冲 了 一
 (耶), 对 了 七 天 打 八 夜, 对 了 一

三 八 拍, 会 对 山 歌 俺 俩 来 (喽)!
 由 你 择, 看 你 敢 来 不 敢 来 (喽)!
 又 一 河, 还 有 七 二 河 没 动 着 (喽)!
 又 一 箩, 才 对 一 只 牛 耳 朵 (喽)!

ходный момент в освоении пентатоники после более скромного интонирования в узком объеме в более отдаленный период истории.

Шаньгэ Тунбая отражают мифы, легенды из истории, любовные и сельскохозяйственные темы. В любую песню можно включить каждую из перечисленных тем и сцену из жизни, и ее смысл становится многослойным и более глубоким. Этим тунбайские горские песни отличаются от *шаньгэ* других регионов. К примеру, юньнаньские (云南) лирические песни ограничиваются только повествованием о любви, общественные факторы и история почти не отражаются, как и в *шаньгэ* народности чжуан (壮族), о которых сообщает Лю

Ли [5]. Их тексты четырехстрочны. Тунбайские же песни состоят всегда из пятистрочной строфы с семислоговыми строками [6].

Первая строка текста объясняет, о чем идет речь, вторая, третья и четвертая включают метафоры и контрасты, последняя строка возвращает к теме и вносит последний штрих. Здесь принято петь на местном тунбайском диалекте с добавлением большого числа междометий и частиц. Форма пения может быть сольной, дуэтной и ансамблевой с сольным запевом. Поют в основном мужчины в фальцетной манере. Певцам с низкими голосами петь *шаньгэ* трудно. Это также одна из причин слабой распространенности песен Тунбая. Меха-

низация заменила часть труда фермеров, многие крестьяне ушли в города, и людей, знающих горские песни, стало меньше. Тем не менее автору посчастливилось услышать таких мастеров.

Во время опроса певцов выяснилось, что крестьянин Чэн Яньцян (成延强, возраст старше 60 лет) перенял песни у своего деда и научил Цай Чжэнсяна (蔡正祥, тот же возраст). Его пению свойственны примитивизм и грубое звучание. Он

вспомнил только одну мелодию, к которой добавлялись разные тексты. Певец рассказал, что сначала запекает один человек до четвертого слова второй строки, а оставшиеся три слова и строки допевают другие певцы. Ниже приводится записанная автором статьи мелодия тунбайской *шань-гэ* «Как только вы достигаете поля, вода глубокая» (一下田来水又深. Пример 2).

В мелодии пятистрочной песни лад пентато-

**Пример 2. «Как только вы достигаете поля, вода глубокая»
Example 2. “As soon as you reach the field, the water is deep”**

桐柏山歌

哎 , 一下 (哩) 田来 (哟) 水 又
 深 (哟) (唉) 。 逮个 (哟) (吼)
 , 鲤鱼 (喂) 有 (喔)
 (吼) 哎 有 (喂) (嗨) (哟)
 (哎) (嗨) (哟) (哎) (嗨) ,
 有半 (喔) 斤 (喽) (喔) 。
 恁大鲤鱼 (喂) (嗨) (依) (哎) (依) (哎)
 (嗨) (嗨) (哎) , 不下 (哟) 籽 (喔)
 (吼) (吼) 。 (哎) 恁大的

нический третьего вида (цзю –角) — *ais-cis-dis-fis-gis-ais-cis*. В нем встречаются два дополнительных звука — *his* в форшлаге и *eis*, которые берутся очень редко, но все же создают полный диатонический звукоряд — *ais-his-cis-dis-eis-fis-gis-ais-cis*. Однако интонационная канва напева тесно связана с пентатоникой. Основной опорный тон — *ais*, а *cis* — заключительный. Свободный размер, разнообразный ритм связаны с распевно-

стью. Мелодия поется неспешно. Регистр высокий, требует фальцетной манеры пения. Напев политекстовый [7, с. 181]. С ним поются разные тексты и их очень много — до 200 различных строк. Вот пример одного из текстов лирической горской песни Тунбая на этот напев: «Ай, однажды (ли) в залидном рисовом поле (ю), в глубокой воде (на, ай), Поймал (ю, хоу) карпа (вэй) имеющего (ю, во, хоу), имеющего (вэй, хай, и, ай, хай, и, ай, хай) вес

в пол цзиня (0,5 кг) (во, лоу, во). Такой большой карп (вэй, ай, и, ай, и, ай, хай, хай, ай) не мечет (на) икру (во, хоу, хоу, ай), Девушки в таком возрасте (во) не выходят замуж (на, хай, ай, и, хай). Оставайтесь (во, хоу) дома (ай) на зависть (лоу, хоу, хоу, ай), на зависть (лоу, во, хоу, ай, хай, и, ай, хай, хай), на зависть окружающим (лоу) (во) (хоу)».

Большое число вставных слов подчеркивает отношение к содержанию, соотносимо с его лиризмом. Метафора с большим карпом говорит о том, что интересны в брачном отношении только молодые девушки. В завершении текста подчерки-

вается, что свобода лучше, чем замужество.

Можно сказать, что в районе горы Тунбай в Хэнани *шаньгэ* имеет наиболее каноническую структуру и свои особенности устройства стиха и поэтики. И это отличает тунбайские горские песни по стилю от других в Хэнани и иных провинциях.

Например, способы создания рифмы в *шаньгэ* провинции Хубэй уезда Цзыгуй (秭归) разнообразны. Смешиваются перекрестное, кольцевое и сквозное рифмование. Горская песня в Тунбае показывает иные принципы рифмования. В ней всегда первая и вторая строки рифмуются между собой, с четвер-

Пример 3.
Example 3.

一下田来水又深,
带个鲤鱼有半斤,
恁大鲤鱼不下籽,
恁大姑娘不出门,
留到屋里眼气人。

Ися тянь лай шуй ю **чэнь**,
Дай гэ ли юй ю бань **цзинь**,
Нэнь да ли юй бу ся цзай,
Нэнь да гу нян бу чу **мэнь**,
Лю дао ву ли янь ци **жэнь**.

Пример 4.
Example 4.

王字三点姐姓汪,
长字背弓郎姓张,
门子里面坐口子,
口包口来回家乡,
我问官姐住那方。

Ван цзы сань дянь цзе син **ван**,
Чан цзы бэй гун лан син **чжан**,
Мэнь цзы ли мянь цзо коу цзы,
Коу бао коу лай хуэй цзя **сян**,
Во вэнь гуань цзе чжу на **фан**.

той и пятой, а третья строка с иным окончанием не имеет пары, как в записанной автором работы песне «*И ся тянь лай шуй ю чэнь*» («Как только вы достигаете поля, вода глубокая») (Пример 3).

Обращают на себя внимание и анафоры в третьей и четвертой строках, внутренние рифмы во второй и третьей, в четвертой и пятой строках. Песня «*Сань цзы сань дянь цзе син ван*» (о символическом начертании иероглифов) (Пример 4).

Во втором примере тоже немало внутренних рифм, которые проявляются в одной строке, в каждой следующей сквозным способом, кольцевым, обрамляя всю строфу. Заметно, что в тунбайских горских песнях наиболее сложные рифмы, кото-

рые распределяются на небольшом участке текста — всего на 5 строках.

Таким образом, при сходстве традиции Тунбая с песенной культурой других горных районов, проявляющемся в наличии малой формы (чаще однострофной), семисловной строки, рифмы, тунбайские горские песни Хэнани отличаются деталями. В них не варьируются структуры строфы и объем строк, как в других регионах, не изменяется положение рифмующихся строк (непарная строка всегда третья), в них звучат вставные слова. Горские песни Тунбая отличаются стабильностью структуры, сложностью рифмования, образностью и красочностью диалектного звучания языка. Мелодии

наиболее широкого диапазона и звучащие в самых высоких регистрах, требующих фальцетного пения. Эти стилистические черты сформировались благодаря замкнутому существованию, связанному с географическим положением Тунбая.

Список источников

1. 山歌 (Горская песня). URL: <https://baike.sogou.com/v64330011.htm> (дата обращения: 14.12.2022).
2. 五句子山歌 (Пятистрочные горские песни). URL: <https://baike.sogou.com/v66252962.htm?fromTitle=%E4%BA%94%E5%8F%A5%E5%AD%90%E5%B1%B1%E6%AD%8C> (дата обращения: 20.11.2022).
3. 中国民间歌曲集成, 河南卷. 李书印. 中国. 出版, 新华书店北京发行所. 1194页. (Сборник китайских народных песен, том Хэнани / ред. Ли Шуинь. Пекин: Издательство Пекинского книжного магазина Синьхуа, 1997. 1194 с.)
4. 高平. 河南民歌—中原文化建设中的一朵奇葩 [J]. 戏剧之家, 2017, No. 248 (08): 69–70. (Гао Пин. Народная песня Хэнани — прекрасный цветок в строительстве культуры Центральных равнин // Драматический дом. 2017. № 248 (08). С. 69–70).
5. Лю Ли. Чжуанская народная песня: жанрово-стилевые особенности: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения; Санкт-Петербургский Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб, 2012. 216 с.
6. 桐柏山歌 (Горские песни Тунбая). URL: <https://baike.sogou.com/v71611888.htm?fromTitle=%E6%A1%90%E6%9F%8F%E5%B1%B1%E6%AD%8C> (дата обращения: 14.04.2023).
7. Камаев А. Ф. Народное музыкальное творчество: учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2020. 188 с.
4. Gao, Pin (2017), “Henan folk songs — a wonderful flower in the cultural construction of the Central Plains”, *Xiju zhi jia* [Drama House], vol. 248 (08), pp. 69–70.
5. Liu, Li (2012), “Zhuang folk song: genre and style features”, Dissertation for the degree of Candidate of Art History, Saint-Petersburg Russian State Pelagic University named after A. I. Herzen, Saint-Petersburg, Russia.
6. Baike (2023), “Tong bai shan ge”, available at: <https://baike.sogou.com/v71611888.htm?fromTitle=%E6%A1%90%E6%9F%8F%E5%B1%B1%E6%AD%8C> (Accessed 14 April 2023).
7. Kamayev, A. F. (2020), *Narodnoye muzykal'noye tvorchestvo: uchebnoye posobiye* [Folk music: textbook], Lan, Planeta muzyki, Saint-Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Ню Цзюньи — соискатель кафедры теории музыки

Information about the author

Niu Junyi — Postgraduate student of the Department of Music Theory

Статья поступила в редакцию 27.12.2023; одобрена после рецензирования 07.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 27.12.2023; approved after reviewing 07.03.2024; accepted for publication 23.03.2024.

References

1. Baike (2022), “Shange”, available at: <https://baike.sogou.com/v64330011.htm> (Accessed 14 February 2022).
2. Baike (2022), “Five Sentences Folk Song”, available at: <https://baike.sogou.com/v66252962.htm?fromTitle=%E4%BA%94%E5%8F%A5%E5%AD%90%E5%B1%B1%E6%AD%8C> (Accessed 20 November 2022).
3. Li Shuyin (ed.) (1997), *Zhongguo minjian gequ jicheng* [Integration of Chinese Folk Songs], Xinhua Bookstore Beijing Publishing House, Beijing, China.

РЕЦЕНЗИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 1 (72). С. 112–114.

Actual problems of high musical education. 2024. No 1 (72). P. 112–114.

Рецензия на книгу

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.015

Рецензия на книгу «150 лет. Нижегородское музыкальное училище имени М. А. Балакирева (1873–2023)»

Сиднева Татьяна Борисовна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

E-mail: tbsidneva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

Аннотация. Статья представляет собой отзыв о фундаментальном труде, который посвящен истории формирования и развития Нижегородского музыкального училища (колледжа) имени М. А. Балакирева. Автор анализирует содержание и структуру книги, отмечает источниковедческую достоверность и профессионализм в описании основных этапов деятельности учебного заведения. Сделан вывод о высокой значимости юбилейного издания для истории музыкального образования Нижнего Новгорода и культуры страны в целом.

Ключевые слова: история Нижегородского музыкального училища (колледжа) имени М. А. Балакирева, юбилейное издание, среднее специальное музыкальное образование, музыкальное образование Нижнего Новгорода

Для цитирования: Сиднева Т. Б. Рецензия на книгу «150 лет. Нижегородское музыкальное училище имени М. А. Балакирева (1873–2023)» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 112–114. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.015>.

REVIEWS

Book review

Review of the book “150 years. Nizhny Novgorod Music College named after M. A. Balakirev (1873–2023)”

Sidneva Tatiana B.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: tbsidneva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

Abstract. The article is a review of a fundamental work, which is dedicated to the history of the formation and development of the Nizhny Novgorod Music School (College) named after M. A. Balakirev. The author analyzes the content and structure of the book, notes the source reliability and professionalism in describing the main stages of the educational institution's activities. A conclusion is drawn about the high significance of the anniversary publication for the history of musical education in Nizhny Novgorod and the culture of the country as a whole.

Keywords: The history of the Nizhny Novgorod Music College named after M. A. Balakirev, anniversary edition, secondary special musical education, musical education of Nizhny Novgorod

For citation: Sidneva T. B. Review of the book “150 years. Nizhny Novgorod Music College named after M. A. Balakirev (1873–2023)”. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 1 (72); 112–114 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.015>.

Авторский коллектив Нижегородского музыкального училища подготовил уникальное для истории культуры нашего города издание [1]. На основе поиска, отбора и кропотливого исследования достоверных архивных источников, многие из которых ранее не изучались и не публиковались, авторам удалось воссоздать масштабную и многогранную

деятельность старейшего учебного заведения Нижнего Новгорода за 150 лет существования.

Исследование прочно опирается на созданные в разные годы книги, статьи, очерки, газетные заметки о музыкальном образовании в нашем городе. Авторы вступают в диалог с краеведами и историками разных поколений (см. [2]), создают обоснованную

ванную аргументацию многих событий истории музыкального училища, выявляют значимую роль огромного числа музыкальных деятелей, опираясь на крепкую источниковедческую базу для интерпретации главных вех в формировании и развитии среднего профессионального образования в городе.

В результате этой колоссальной по масштабу, напряженной и ответственной работы создан фундаментальный труд, имеющий важное научно-теоретическое и практическое значение, полная летопись старейшей образовательной организации нашего региона.

В центре внимания авторов книги находится описание истории и логики формирования и развития музыкального училища: от музыкальных классов при Императорском Русском Музыкальном Обществе — до современного центра среднего профессионального учебного заведения, имеющего широкие перспективы и открывающего новые горизонты музыкального творчества.

Ясное понимание цели и задач исследования определили четкую, логически обоснованную структуру книги. Этот объемный труд включает три части, в которых последовательно раскрываются основные этапы истории образовательного учреждения.

Летопись начинается со времени открытия музыкальных классов в структуре Нижегородского отделения Императорского Русского Музыкального Общества. Этот период ранее описывался в научной и публицистической литературе, но авторам удалось дать обобщающую целостную характеристику обстоятельств, условий работы образовательной организации, выявить полную картину деятельности участников процесса, уточнить ряд фактов и событий. В частности, впервые опубликованы заявления-прошения обучающихся и их родителей, программы преподавания и другие документы.

Вторая часть книги посвящена советскому и началу постсоветского периода. Авторам удалось на основе архивных документальных материалов реконструировать перипетии множества реформ, преобразований и переструктурирования учебного заведения, раскрыть важные факторы жизнеспособности музыкального училища.

Во второй части книги особую ценность представляет собой глава «Училище в годы войны», в которой описаны и документально подтверждены самые драматические годы истории учебного заведения, продолжающего образовательную, концертно-просветительскую и научно-методическую деятельность в сложнейших условиях. Восстановлены и впервые опубликованы

подробные сведения о студентах, сотрудниках и преподавателях, ценой своей жизни приближавших победу в Великой Отечественной войне.

Славная деятельность училища в послевоенные годы ознаменована не только укреплением собственных позиций, но и всемерным содействием развитию вновь созданных в городе организаций и прежде всего консерватории и хоровой капеллы мальчиков. Преподавательский состав консерватории, предоставление помещений для занятий, оснащение контингентом обучающихся, обеспечение нотной и учебной литературой — все это было бы немыслимо без содействия коллектива училища. В изложении постсоветского периода также очевидна тщательная источниковедческая работа. Убедительно расставлены акценты значимости событий, прослежен путь лучших выпускников по достижению ими высшего квалификационного статуса (защита докторских диссертаций, ученые и почетные звания, руководящие должности в сфере музыкальной культуры).

В заключительной, третьей, части впервые в литературе целостно представлено описание «ближайшего» прошлого (первые десятилетия XXI века) и современное настоящее. Эта часть, равно как и предыдущие, наполнена оптимизмом и глубокой убежденностью в широких перспективах, открывающихся перед музыкальным училищем, с весомыми достижениями встречающим свое 150-летие. И авторы книги дают этому всемерную многоаспектную и исчерпывающую аргументацию.

Чрезвычайно важно то, что описание истории музыкального училища представлено персонифицированно: главным акцентом в изложении всех событий стали судьбы тех личностей, которые отдали свой талант и труд для укрепления профессионального музыкального образования в городе и стране.

Части книги скромно названы «очерками», в то же время перед читателем предстает академический труд энциклопедического масштаба. Все тексты снабжены редкими фотографиями, документами, визуально подтверждающими исследовательскую информацию.

Издание книги имеет важное просветительское значение. Результаты осуществленного авторами труда безусловно будут полезны для молодого поколения и станут основой для дальнейших изысканий в сфере нижегородской музыкальной культуры. Несомненно, представленное издание является событием широкого исторического масштаба и имеет важное значение для российского профессионального музыкального образования

в целом. Содержащая уникальные информационные материалы и проиллюстрированная редкими документами и фотографиями, книга «150 лет. Нижегородское музыкальное училище имени М. А. Балакирева (1873–2023)», представляет полнейшую на настоящий момент летопись нижегородского среднего специального музыкального образования. Данное издание дает все основания для уверенности в том, что книга получит высокую оценку читателей — музыкантов-профессионалов и любителей музыки.

Список источников

1. Климентова Л. С., Куклев А. В., Кукина С. Л. 150 лет. Нижегородское музыкальное училище имени М. А. Балакирева (1873–2023) / под общей редакцией И. В. Кораллова. Н.Новгород: НМУ, 2023. 240 с.
2. Куклев А. В. О первых педагогах кафедры сольного пения Горьковской консерватории // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 1 (63). С. 38–43

References

1. Klimentova, L.S. and Kuklev, A.V. and Kukina, S.L. (2023), *150 let. Nizhegorodskoe muzykal'noe uchilishche imeni M. A. Balakireva (1873–2023)* [150 years. Nizhny Novgorod Music College named after M. A. Balakirev (1873–2023)], NMU, Nizhny Novgorod, Russia.

2. Kuklev, A. V. (2022), “About the first teachers of the solo singing department of the Gorky Conservatoire”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], vol.1(63), pp. 38–43

Информация об авторе

Т. Б. Сиднева — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики

Information about the author

T. B. Sidneva — Doctor of Culturology, Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics

Статья поступила в редакцию 08.11.2024; одобрена после рецензирования 20.11.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 08.11.2024; approved after reviewing 20.11.2024; accepted for publication 23.03.2024.

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Редакционный совет принимает на рассмотрение оригинальные, ранее неопубликованные статьи, в которых соблюдена точность при цитировании и указании источника при упоминании работ других авторов.

Материал может быть отклонен до рецензирования в случае несоответствия тематики профилю журнала, недостаточного объема статьи, представленной для публикации и несоблюдения правил оформления, а также наличия в рукописи неправомерных заимствований.

Все статьи проверяются в программе Antiplagiat ReportViewer. Абсолютная оригинальность текста статьи должна составлять не менее 80 %.

Редакция придерживается двойного «слепого» анонимного типа рецензирования. Все статьи, поступающие для публикации в журнале, подвергаются рецензированию независимыми экспертами. Рецензенты являются специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют публикации по тематике рецензируемой статьи в течение последних 3 лет.

Требования к рукописям статей, заявленных к публикации в журнале:

Для авторов статей — аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук — объем рукописей не должен превышать 15000 печатных знаков (с пробелами), для кандидатов и докторов наук — 20000 печатных знаков (с пробелами). Общий объем нотных примеров и иллюстраций в тексте включается в соответствующий напечатанному тексту лимит объема 15000/20000 печатных знаков (с пробелами).

К рукописи прилагаются следующие документы:

- 1) отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);
- 2) рецензия на статью, в которой дана характеристика новизны работы, определено качество решения поставленных проблем;
- 3) выписка из протокола решения соответствующего структурного подразделения (кафедры, отдела и т. п.).

Текст статьи должен быть тщательно выверен и отредактирован автором. Статьи с опечатками и грамматическими ошибками не рассматриваются. Рукописи принимаются в печатном и электронном вариантах в виде одного текстового файла.

Структура предоставляемого в редакцию текстового файла

1. Тип статьи — научная статья, обзорная статья, редакционная статья, дискуссионная статья, персоналии, редакторская заметка, рецензия на книгу, рецензия на статью, спектакль и т. п., краткое сообщение.
2. Индекс универсальной десятичной классификации (УДК).
3. Фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) на русском.
4. Сведения об авторе (авторах): название организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна), имейл автора, orcid id.
5. Название статьи строчными буквами (шрифт: жирный; выравнивание: по центру)
6. Аннотация статьи на русском языке, отражающая актуальность, цель, материалы исследования, его результаты и выводы, соответствующая содержанию работы. Объем текста аннотации должен составлять 150–200 слов.
7. Ключевые слова — от 5 до 8, отражающие основное содержание статьи, ее предметную, терминологическую область. Не используют обобщенные и многозначные слова, а также словосочетания, содержащие причастные обороты
8. Сведения об источнике финансирования статьи
9. Тип статьи на английском языке.
10. Фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) на английском.
11. Сведения об авторе (авторах): название организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна) (на английском языке), имейл автора, orcid id.
12. Название статьи строчными буквами (шрифт: жирный; выравнивание: по центру) на английском языке.
13. Аннотация статьи на английском языке, отражающая актуальность, цель, материалы исследования, его результаты и выводы, соответствующая содержанию работы. Объем текста аннотации должен составлять 150–200 слов.
14. Ключевые слова на английском — от 5 до 8.
15. Сведения об источнике финансирования статьи (на английском языке).
16. Текст статьи.
17. Примечания.
18. Список источников. Библиографические записи в перечне использованной литературы нумеруют и располагают в порядке цитирования источников в тексте статьи (по ГОСТ Р 7.0.5-2008).
19. References (по стандарту "Harvard").
20. Информация об авторе (авторах): ученые степень и звание на русском и английском языках.
21. В конце текста указывается количество необходимых экземпляров журнала и способ доставки (почтовым отправлением (в этом случае указывается почтовый адрес с индексом), самовывозом).

Рукопись и сопроводительные документы в электронном варианте направляются по адресу электронной почты:

nngk.izdaniya@yandex.ru

Печатный вариант рукописи подписывается автором (авторами), указывается дата и вместе с сопроводительными документами отправляется в редакцию по адресу:

**Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
издательский отдел.**

603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40

Министерство культуры Российской Федерации
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки
Общероссийская общественная организация содействия развитию культурологии
«Российское культурологическое общество»

**VII Всероссийская научная конференция
«Биография как предмет
междисциплинарного исследования»**

(25–26 апреля 2024 г.
Нижний Новгород)

Приглашаем преподавателей вузов, студентов и аспирантов к участию в VII Всероссийской научной конференции «Биография как предмет междисциплинарного исследования», которая состоится 25–26 апреля 2024 г. года в Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

Основные тематические направления научной конференции:

- Биография творческой личности: векторы междисциплинарных исследований
- От биографии личности — к биографии эпохи
- Биография художника: между мифом и реальностью
- Творческая биография как текст
- Биография и автобиография как форма самопрезентации творческой личности
- Биография художника в истории и теории исполнительского искусства
- Первые опыты в изучении биографии (студенческая секция)

Для участия в конференции необходимо направить **до 10 апреля 2024 г.** включительно в электронном виде на адрес оргкомитета конференции konf@nnovcons.ru заявку и текст публикации (объемом до 12 000 печатных знаков).

Регламент докладов — 15 минут.

Оплата всех расходов за счет направляющей стороны.

Допускается заочное участие в форме стендовых докладов.

Всем участникам будут отправлены сертификаты в электронном виде. Лучшие материалы конференции будут опубликованы в одном из научных журналов ННГК: «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» или «Музыкальное образование и наука». Перед публикацией статьи проходят проверку в системе «Антиплагиат» и должны содержать не менее 75% оригинальности текста, а также рецензируются (по системе двойного слепого рецензирования).

Расценки на публикацию и предпечатную подготовку:

1. в журнале «Музыкальное образование и наука» (РИНЦ, EBSCOhost, объемом до 4 стр.) — 1100 р.*
2. в журнале «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» (Перечень ВАК, РИНЦ, EBSCOhost) — 6000 р.*

* Информация не является публичной офертой. Окончательная стоимость публикации будет определена после получения текста статьи, успешного прохождения проверки в системе антиплагиат и двойного слепого рецензирования.

Требования к оформлению текста статьи

Программа набора текста: Word (расширение файла: doc, docx).

Поля: 2 см со всех сторон.

Шрифт: Times New Roman (размер в основном тексте — 14, в сносках — 12).

Межстрочный интервал: одинарный.

Статья должна содержать следующую информацию

- УДК
- заголовок статьи (на русском и английском языках);
- сведения об авторах с указанием фамилии, имени и отчества (полностью), ученой степени, ученого звания, должности, места работы, контактного телефона для связи с редакцией, e-mail;
- аннотация — 150–200 слов (на русском и английском языках);
- ключевые слова 5–7 слов (на русском и английском языках);
- текст статьи 12000 знаков.

Статьи публикуются в авторской редакции. Статья оформляется отдельным файлом, название файла — фамилия автора статьи. Библиографические ссылки на цитируемую литературу оформляются цифрами внутри текста в квадратных скобках (в соответствии с ГОСТ Р 7.0.5–2008, например: [1, с. 3]), где первая цифра — указатель источника, который приводится в разделе «Список источников», вторая — указатель страницы источника.

Литература оформляется следующим образом:

1. источники по мере цитирования автором в тексте статьи,
2. список использованной литературы называется «Список источников»,
3. указывается только те, источники, на которые ссылается автор в тексте публикации.

Производится автоматическая нумерация списка. Оформление литературы производится согласно ГОСТ Р 7.0.5–2008.

Примечания к тексту приводятся в конце статьи перед списком источников без применения автоматической функции «сноска», сквозная нумерация примечаний производится в тексте статьи с использованием опции «верхний индекс».

Названия оригинальных музыкальных, литературных произведений, фильмов и т. п. приводятся обычным шрифтом, с прописной буквы, в кавычках. Жанровые названия — без кавычек. Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.