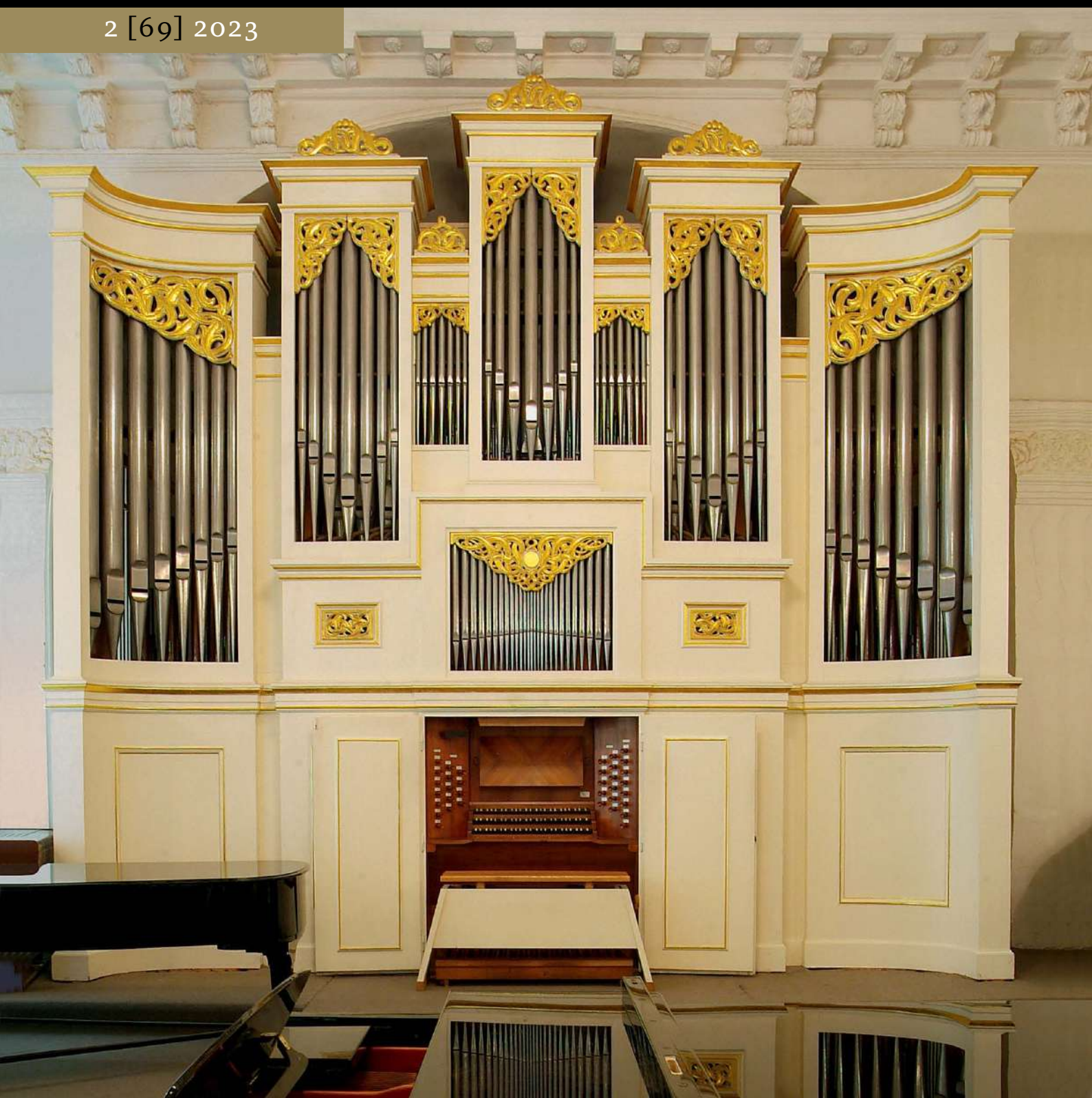


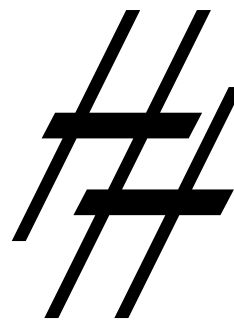


ISSN 2220 – 1769

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

2 [69] 2023





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

А. С. Платонова
Дизайн обложки
В. А. Музыченко
Корректор
Л. А. Зелексон

Дата выхода в свет:

30.06.2023
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 7,44. Тираж 100 экз.
Заказ № 26-2023.

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://nngovcons.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, научный сотрудник
(Нижний Новгород)

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 — кандидат философских наук, 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, Researcher (Nizhny Novgorod)

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. — Candidate of Philosophical Sciences, 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)

Zelexson 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:

A. S. Platonova

Cover designer:

V. A. Muzychenko

Press-corrector:

L. A. Zelexson

Date of publication:

30 June 2023

Format 60×84/8.

Pr. sh. 7,44. 100 copies .

Order No. 26-2023.

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.2023.69.2.001

Проблемы теории и истории музыки

<i>Кривицкая Е. Д.</i> Нотная библиотека Р. К. Щедрина в фондах Научно-музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева	8
<i>Петри Э. К.</i> «Страсти по Матфею»: о народном в музыке И. С. Баха	17
<i>Ли Синьянь, Никитенко О. Б.</i> Романс Чэнь И «Яркий лунный свет» как феномен музыкального двуязычия	29
<i>Иванов А. И.</i> Второй концерт для тромбона и фортепиано Владислава Блажевича: особенности композиции	35

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

<i>Гун Минчуань, Бочкова Т. Р.</i> Китайские «сюжеты» в творческой биографии Ф. Крейсера	43
<i>Мастранджело Ф.</i> Отзвуки «Тоски». Из истории интерпретации оперы Дж. Пуччини	49

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Кожевникова А. Р.</i> Бунт во имя традиций: перформансы Георгия Дорохова	54
<i>Сюй Цзянь.</i> «Образцовые спектакли» и их роль в развитии музыкальной культуры Китая XX–XXI веков	60

Content

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.001

Problems of music theory and history

<i>Krivitskaya Evgeniya D.</i> R. K. Shchedrin's sheet music library in the collections of the S. I. Taneyev Scientific Musical Library	8
<i>Petri Elvira K.</i> “Passion according to Matthew”: about the folk in the music of J. S. Bach	17
<i>Li Xinyan, Nikitenko Oksana B.</i> Romance by Chen Yi “Bright Moonlight” as a phenomenon of musical bilingualism	29
<i>Ivanov Alexander I. V. M.</i> Blazhevich's Concerto for trombone and piano № 2: about composition's features	35

Problems of theory and history of performing arts

<i>Gong Mingchuan, Bochkova Tatyana R.</i> Chinese “plots” in the creative biography of F. Kreisler	43
<i>Mastrangelo Fabio.</i> Echoes of “Tosca”. From the history of the interpretation of the opera by G. Puccini	49

Music in its artistic parallels and relationships

<i>Kozhevnikova Anastasia R.</i> Rebellion in the name of tradition: George Dorokhov 's performances	54
<i>Xu Jian.</i> “Exemplary performances” and their role in development Chinese musical culture 20–21 centuries	60

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 2 (69). С. 8–16.

Actual problems of high musical education. 2023. No 2 (69). P. 8–16.

Научная статья

УДК 78

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.002

Нотная библиотека Р. К. Щедрина в фондах Научно-музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева

Кривицкая Евгения Давидовна

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия

E-mail: krivits@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-2481>

Аннотация. В 2022 году исполнилось 90 лет Р. К. Щедрина (р. 1932) — российскому композитору, который сейчас по праву входит в число ныне живущих классиков академической музыки. Это привлекает особое внимание к его творчеству и ко всему, что с ним связано — в том числе к архивам. В статье рассматривается история нотной библиотеки Р. К. Щедрина, которую он передал в дар Научно-музыкальной библиотеке имени С. И. Танеева Московской консерватории. Это внушительное собрание, включающее 922 экземпляра. В фондах оно распределено между Отделом хранения и Отделом редкостей, где сгруппированы ноты с инскриптами — дарственными надписями от коллег-композиторов, учеников, артистов-исполнителей. Каждый автограф — это ниточка в прошлое, луч, освещающий неизвестные или забытые страницы биографии Р. К. Щедрина. Изучение его библиотеки позволяет существенно уточнить и расширить круг персоналий, с которыми он был связан в течение своей жизни. Эта тема еще не затрагивалась в трудах, посвященных Р. К. Щедрина, и история его нотной коллекции впервые освещается в данной статье.

Ключевые слова: Родион Щедрин, Московская консерватория, нотная библиотека, автограф, инскрипт

Для цитирования: Кривицкая Е. Д. Нотная библиотека Р. К. Щедрина в фондах Научно-музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 2 (69). С. 8–16. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.002>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

R. K. Shchedrin's sheet music library in the collections of the S. I. Taneyev Scientific Musical Library

Krivitskaya Evgeniya D.

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, State Institute of Art Studies, Moscow, Russia

E-mail: krivits@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6080-2481>

Abstract. The 2022 year marks the 90th anniversary of R. K. Shchedrin (b. 1932), a Russian composer who is now rightly among the living classics of academic music. This draws special attention to his work and to everything connected with it, including his archives. This article discusses the history of R. K. Shchedrin's sheet music library, which he donated to the S. I. Taneyev Scientific and Musical Library of the Moscow Conservatory. This is an impressive collection of 922 items. In the collection it is divided between the Storage Department and the Rarities Department, where notes with inscriptions — dedicatory notes from fellow composers, students, artists-performers are grouped. Each inscription is a link to the past, a ray of light that illuminates unknown or forgotten pages of R. K. Shchedrin's biography. A study of his library enables us to considerably clarify and expand the circle of personalities with whom he was associated during his lifetime. This theme has not yet been touched in works devoted to R. K. Shchedrin, and the history of his music collection is discussed for the first time in this article.

Keywords: Rodion Shchedrin, Moscow Conservatory, music library, autograph, inscription

For citation: Krivitskaya E. D. R. K. Shchedrin's sheet music library in the collections of the S. I. Taneyev Scientific Musical Library. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 8–16 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.002>.

Архивы композиторов имеют разные судьбы: многие рукописи И. С. Баха были утрачены еще при жизни композитора, документы И. Ф. Стравинского бережно собирались и теперь сосредоточены в Фонде Пауля Захера в Базеле.

О сохранности своего архива Родион Щедрин стал задумываться в начале 2000-х годов, хотя, по признанию композитора, относился к своему наследию достаточно беспечно и как-то шутливо сказал: «Я — плохой копитель». Тем не менее, он предпринял определенные шаги, частями определяя свои рукописи, уникальную переписку, ноты, книги в разные институции.

В 2007 году Майя Плисецкая и Родион Щедрин передали в дар Российскому государственному архиву литературы и искусства (РГАЛИ) свои личные документы: 67 коробок с бумагами и памятными вещами, сценические костюмы Плисецкой, фото- и видеозаписи ее выступлений. «В числе документов, отныне хранящихся в РГАЛИ, оказалась коллекция автографов знаменитых музыкантов и других деятелей искусства, корреспонденция, черновики и рукописи Родиона Щедрина. В том числе черновики произведений композитора — опер "Лолита" и "Очарованный странник", концерты, симфонии, музыкальные посвящения. В числе важных экспонатов — медаль номинанта на премию "Грэмми"» [5].

В январе 2008 года Берлинская Академия искусств приняла на хранение часть архива Родиона Щедрина. По публикациям в СМИ можно узнать, что было передано более 800 листов рукописей, в том числе автографы «партитур к известным музыкальным произведениям, включая балет "Кармен-сюита", оперу "Лолита" и др., переписка композитора с видными деятелями искусства Иегуди Менухиным, Мстиславом Ростроповичем, Максимом Венгеровым...» [4].

Однако ранее, в 2002 году он передал часть своей личной нотной библиотеки в Московскую консерваторию, свою альма-матер. В Научно-музыкальной библиотеке имени С. И. Танеева МГК хранятся отдельным фондом 922 экземпляра (включая дублетные) нот и книг по музыке — всего 809 названий. По свидетельству директора библиотеки И. З. Ториловой, «экземпляры поступали в отдел хранения фондов (записи отмечены сиглой "Хран.") и в отдел редких изданий и рукописей (с сиглой "ОР")»¹.

В этой коллекции особое место занимают ноты с инскриптами — дарственными надписями

коллег-композиторов, музыкантов-исполнителей, друзей. За каждым таким изданием — своя история, и о некоторых будет сказано далее.

«Родиону Константиновичу на добрую память от автора. 16.10.1969». Эту надпись оставил на сборнике «Произведения для виолончели и фортепиано» (издательство «Советский композитор», 1969 год) Игорь Кефалиди, ученик Р. К. Щедрина, преподававшего в Московской консерватории в 1965–1969 годах. «Четыре пьесы для виолончели и фортепиано, посвящены Тамаре Габарашвили — лауреату международных конкурсов, Народной артистке Грузии, любимой ученице М. Л. Ростроповича, с которым я тоже был хорошо знаком, — рассказал Игорь Кефалиди. — Эти пьесы, опубликованные в этом сборнике, — мои первые шаги в классе Родиона Константиновича».

Свою партитуру кантаты-поэмы «Двадцать шесть» вручил учителю и Олег Галахов, ныне председатель Союза московских композиторов. А тогда писавший: «Родиону Константиновичу от ученика. С искренним уважением, Ваш Олег Галахов. 26.12.78».

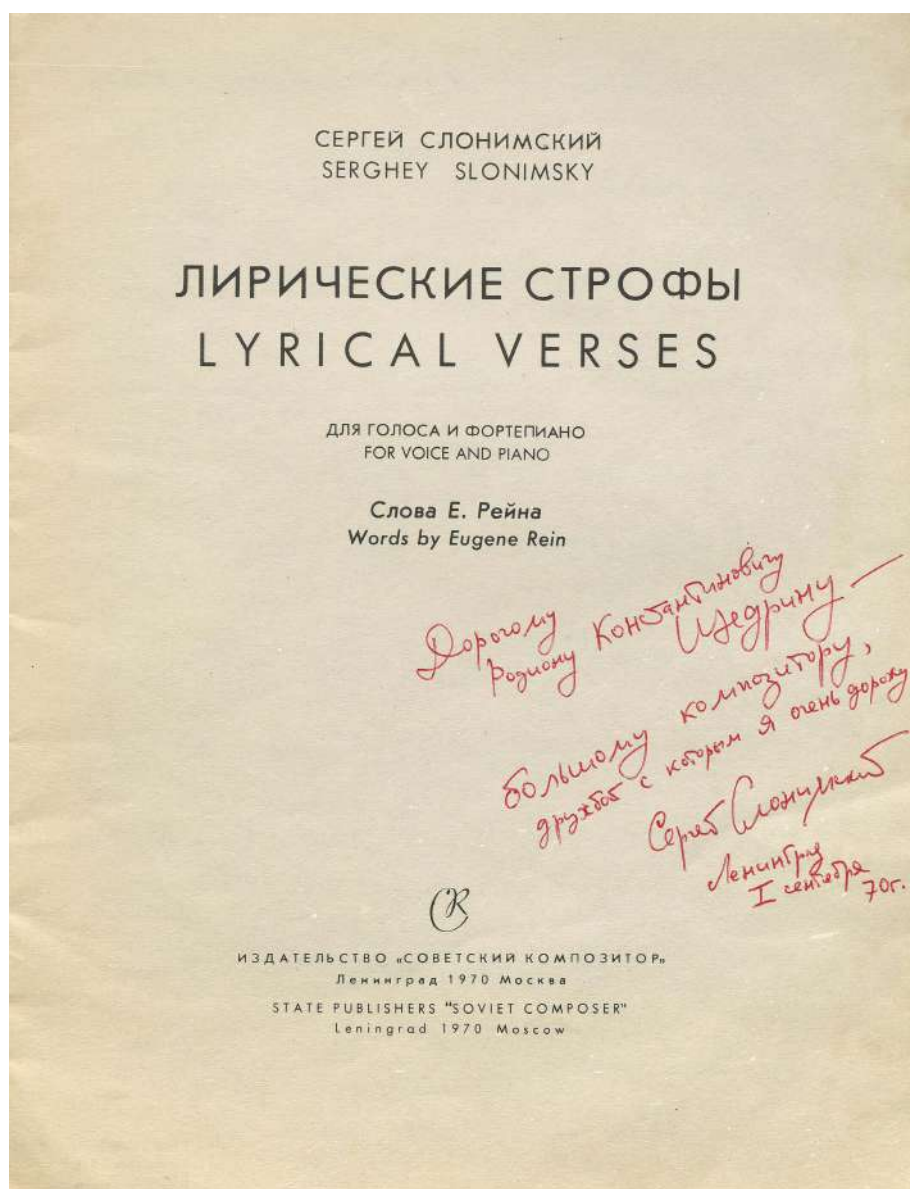
Благодаря нотам вновь вспоминаются имена видных деятелей советской культуры, к которым, безусловно, необходимо отнести Бориса Арапова, автора Симфонии № 4 для меццо-сопрано, баритона, чтеца, двух смешанных хоров и большого симфонического оркестра на тексты М. Волошина, В. Брюсова, Цао Чжи, В. Маяковского, С. Орлова и С. Щипачёва. Свою партитуру, вышедшую в ленинградском отделении издательства «Советский композитор» в 1979 году, он подарил Р. Щедрину: «Дорогому Родиону Константиновичу Щедрину. С любовью и уважением. 12.04.79». Стоит напомнить, что Борис Арапов (1905–1992) был не только плодовитым композитором, но и уважаемым педагогом по композиции, среди его учеников в Ленинградской консерватории были Исаак Шварц, Юрий Фалик, Леонид Десятников, Сергей Слонимский, Александр Кнайфель, Геннадий Баншиков — цвет петербургской композиторской школы. Помимо работы в консерватории, Арапов занимался административной деятельностью в Союзе композиторов СССР и его ленинградском отделении, и на этом поле контактировал со Щедриным, который в 1973 году был избран Председателем правления Союза композиторов РСФСР.

Сергей Слонимский (1932–2020), родившийся в один год со Щедриным, также представлял

ленинградскую композиторскую школу. С городом на Неве связаны многие творческие события и успехи Щедрина: от первой театральной работы «Они знали Маяковского» в Александринке в 1954 году до мировых премьер «Левши» (2013) и «Рождественской сказки» (2015) в Мариинском

театре. Сергей Слонимским на титульном листе вокального цикла «Лирические строфы» на стихи Е. Рейна написал: «Дорогому Родиону Константиновичу Щедрину — большому композитору, дружбой с которым я очень дорожу. Сергей Слонимский. Ленинград. I сентября 70 г.».

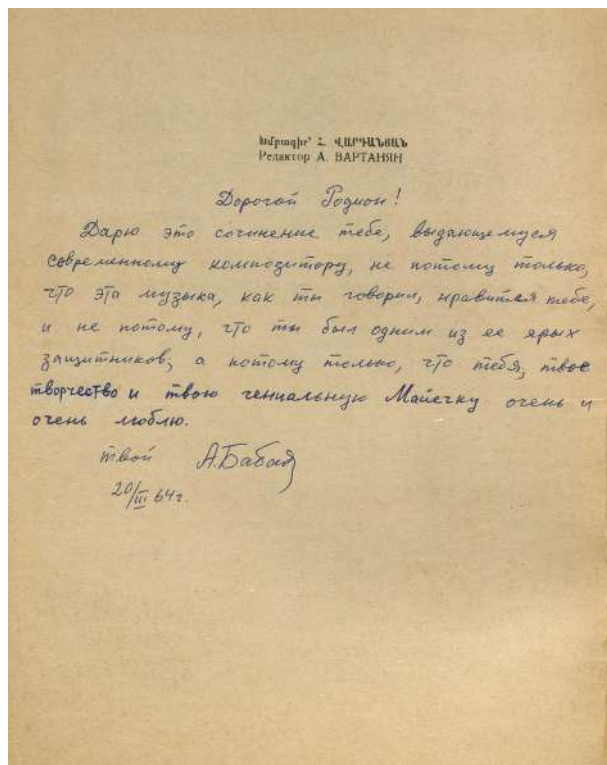
Илл. 1
Illustration 1



Свою сонату для скрипки и фортепиано (Ереван: Айпетрат, 1963) знаменитый Арно Бабаджанян посвятил Дмитрию Шостаковичу. А подарив ноты Щедрину, сделал развернутую дарственную надпись: «Дорогой Родион! Дарю это сочинение тебе, выдающемуся современному композитору, не потому только, что эта музыка, как ты говорил, нравится тебе, и не потому, что ты был одним из ее ярых защитников, а пото-

му только, что тебя, твоё творчество и твою гениальную Майечку очень и очень люблю. Твой А. Бабаджанян. 20.III.64» (Илл. 2). Есть и знаменитое их совместное фото, где они разговаривают друг с другом, стоя в профиль. На нем еще одна теплая надпись: «Моему дорогому, любимому, талантливому Родиону на добрую память от преданного А. Бабаджаняна. Кафе Арарат. 17.VI.71» (Илл. 3).

Илл. 2
Illustration 2



Илл. 3
Illustration 3

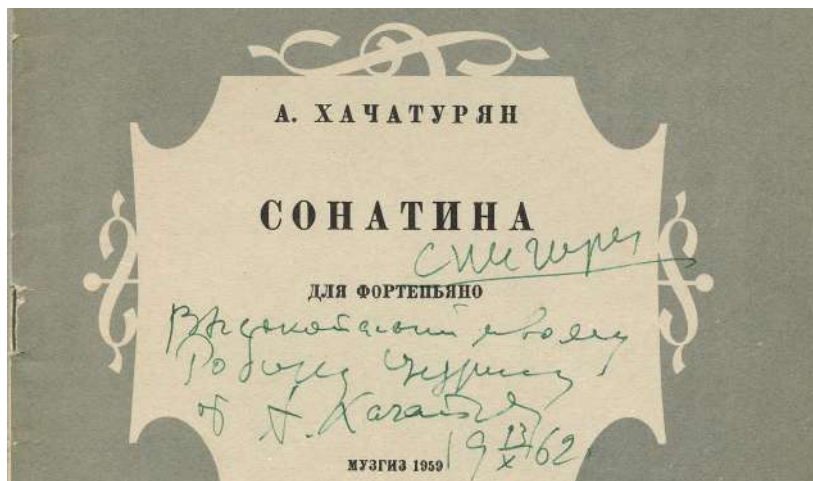


Дружили семьями Щедрин и Плисецкая с Арамом Хачатуряном и Ниной Макаровой. «Я с благоговением относился к нему, — поделился воспоминаниями Р. К. Щедрин. — В 1947 году Хачатурян, как председатель жюри конкурса у нас в Хоровом училище на лучшее сочинение в честь комсомола, дал мне первую премию. Это стало первым признанием меня как композитора. А впоследствии мы тесно общались как дачники — у нас были дачи по соседству в поселке Снегири. Новый год встречали вместе. У Хача-

туряна, единственного в поселке, был проведен телефон. И мы все ходили к нему звонить. Как-то меня вызвали к нему на дачу, к телефону — это был август 1975 года. "Дмитрий Дмитриевич умер. Вам срочно надо ехать в Москву", — сказала мне его секретарша, Таисия Николаевна. И я помчался, надо было визировать "наверху" некролог...»².

На обложке Сонатины для фортепиано Хачатурян написал: «Высокоталантливому Робику Щедрину от А. Хачатуряна. 13.X.1962» (Илл. 4)..

Илл. 4
Illustration 4

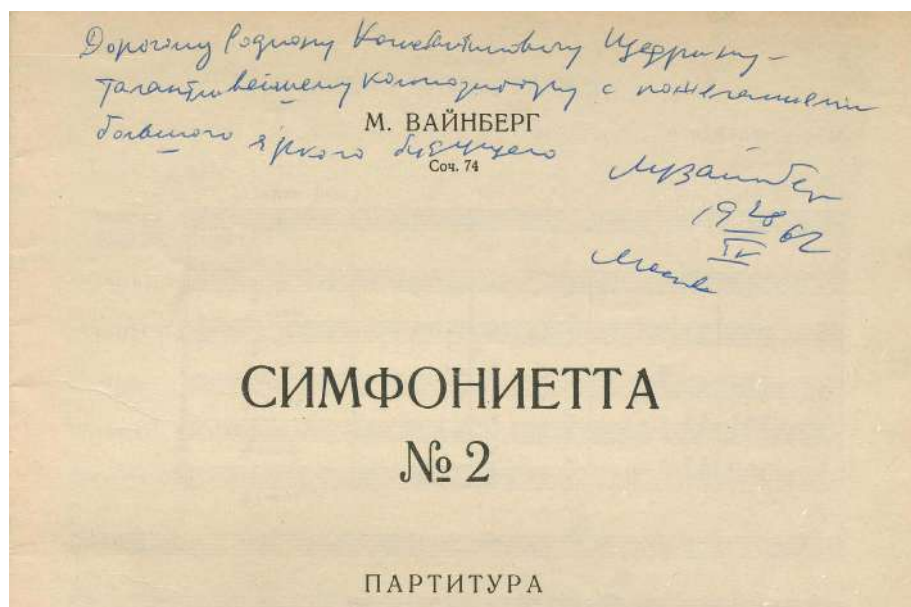


Обсуждение музыки друг друга, интерес к тому, чем живет твой коллега, — характерная примета времени тех лет. Это были и домашние встречи, и официальные показы на секциях Союза композиторов или коллегии в Министерстве. «Прослушивания всегда сопровождались обстоятельным обсуждением присутствовавших секретарей и членов правления — москвичей. Музыку показывали всякую. И интересную, и совсем скучную, серую. Тон оценок бывал спокоен, не горяч. Хотя градус дискуссий временами подымался. У сочинения находились сторонники и отрицатели» [3, с. 97]. Принимал участие в эти показах и Моисей (Мечислав) Вайнберг, кото-

рого близкие звали Метэк. Как свидетельствует А. Белоненко, на обсуждении оперы «Пассажирка», проходившем 1 ноября 1968 года в Союзе композиторов РСФСР, наряду с Д. Шостаковичем, Г. Свиридовым, о музыке высказался и Р. Щедрин, назвав оперу «просто выдающимся произведением» [1, с. 205].

Так что неудивительно, что в архиве сохранились подаренные ноты: Соната № 4 для фортепиано и Симфониетта № 2, с такими словами: «Дорогому Родиону Константиновичу Щедрину — талантливейшему композитору с пожеланиями большого яркого будущего. М. Вайнберг. 28.IV.1962. Москва» (Илл. 5).

Илл. 5
Illustration 5



Сам композитор в личной беседе с автором этих строк рассказал об их знакомстве так: «Мы были дружны, с ним и с Натальей Соломоновной, его первой женой. Бывало даже играли с Метэком в четыре руки — он был изумительный музыкант, замечательно читал с листа. Однажды мы с ним столкнулись на улице Горького (ныне — Тверская улица. — Е. К.): я шел вверх по улице, а он — вниз. Помню даже место, где это случилось — напротив книжного магазина "Москва". Мы поздоровались, обнялись, и я спросил, как дела. "Я написал Шестнадцатый квартет или какую-то очередную симфонию", — примерно так ответил Вайнберг и спросил в свою очередь, чем я занимаюсь. "Какой вы молодец, — ответил я ему, — что вы просто садитесь и пишете". "Вас многое в жизни интересует — балет, футбол, охота, рыбалка, вечеринки, —

продолжил Вайнберг. — А мне все это безразлично — ни девушки красивые, ни светская жизнь..." Когда я потом Майе Михайловне Плисецкой пересказывал этот диалог, то в шутку комментировал, что видимо в этот момент пролетал злой ангел, услышал нас и подумал: "Ну, погоди!". И жизнь Вайнберга вскоре пошла совсем по иному пути: он ушел из семьи, женился во второй раз... Можно сказать, что буквально сглазил сам себя»³.

Занимая руководящие должности в Союзе композиторов СССР, Щедрин часто бывал за рубежом либо принимал делегации из дружественных стран, и следы этого культурного обмена и общения остались в его библиотеке в виде партитур с автографами таких авторов, как, к примеру, Петар Бергамо (1930–2022). Сейчас это имя вряд ли на слуху, но в 1960–1970-е годы этот югославский

композитор активно контактировал со своими советскими коллегами, работая в отделе пропаганды Союза композиторов Югославии. Он также был секретарем югославской секции SIMC — Международного общества современной музыки. С 1972 по 1983 год Бергамо был редактором, а затем главным редактором музыкального издательства Universal Edition в Вене. Преподавал в музыкальных академиях Белграда и Загреба, в Академии художеств в Сплите. Интересно, что в фонде хранятся две партитуры одного и того же сочинения — *Musica concertante: studi per orchestra sinfonica*, op. 7, — изданные одна в 1965 году в Белграде, а вторая — в 1982 году в Вене, в том самом Universal Edition. А еще — любопытный опус для кларнета соло, названный автором *Concerto abbreviato* («Сокращенный концерт»). В числе дарителей были и немецкие композиторы Карл Руди Грисбах (1916–2000), Франц Гуммель (1939–2022), Герд Домхарт (1945–1997). «Из них всех Гуммеля я бы назвал моим приятелем: колоритный, живой человек — он был первоклассным пианистом, в свое время много концертировал», — такую характеристику дал Родион Щедрин⁴.

Есть ноты с автографами польского композитора и музыковеда Кшиштофа Мейера (р. 1943), японцев Мории Макото (р. 1930), Тору Такэмицу (1930–1996) и ряда других авторов, среди которых выделим имя Карла Орфа (1895–1982). Немецкий классик надписал клави́р трагедии «Антигона» (1966) и партитуры «Триумф Афродиты», сценического концерта для солистов, хора и оркестра (1968). По словам Р. К. Щедрина, знакомство было не поверхностное, «как мне рассказали уже после ухода из жизни Орфа, что именно он меня спротежировал в Баварскую академию⁵. Я бывал у него в доме, в местечке Диссен на озере Аммерзее: там все стены были увешаны разными восточными инструментами со всего мира. У нас были теплые отношения, несмотря на большую разницу в возрасте. Он был спокойным, может быть чуть насупленным, пристально вглядываясь в собеседника сквозь очки. Я помню, как в Москве впервые исполняли его кантату "Кармина Бурана", и это произвело эффект "разорвавшейся бомбы". Тогда многие у нас ориентировались на Веберна, Берга, и вдруг — совершенно иная музыка, как "глоток свежего воздуха". Орфа похоронили в монастыре в Андексе, тоже на озере Аммерзее, в 40–45 километрах от Мюнхена. Его последняя жена Лизелотта всегда отмечала день его смерти, 29 марта, и приглашала нас на пани-

хиду, и мы с Майей Михайловной ездили подряд довольно много лет. Служба продолжалась примерно час, а потом все гости — человек 20 — шли в ресторан напротив, где трапезничали белыми баварскими сосисками с пивом»⁶.

Ноты в библиотеку к Щедрину попадали не только от композиторов, но и от исполнителей. В сборник «Арии, романсы и песни из репертуара И. Архиповой: для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано» [скрипичного ансамбля], вышедший в издательстве «Музыка» в 1976 году, была включена вокальная миниатюра «Страдания» Щедрина. Ирина Архипова оставила автограф: «Родиону Щедрину с глубокой благодарностью за удивительные "Страдания" и посвящение. 7.IV.76».

Знакомство певицы с композитором состоялось в процессе постановки оперы «Не только любовь» (1961), где Архипова спела партию Варвары. Щедрин позднее написал в книге «Автобиографические записи», что по просьбе дирижера Кирилла Кондрашина сделал на материале оперы симфоническую сюиту, «которую он исполнил и записал на пластинку. Я включил в нее все же один вокальный эпизод "Песню и частушки Варвары", чуть перетрансформировав отрывок для концертной эстрады. Ирина Архипова спела песню и частушки с блеском» [3, с. 110].

Многолетняя дружба связывала композитора с выдающимся хоровым дирижером Борисом Тевлиным: для него были созданы такие сочинения как «Строфы "Евгения Онегина"», хоровая опера «Боярыня Морозова». Борис Тевлин инициировал публикации произведений Щедрина в сборниках «Поет московский хор молодежи и студентов» (М.: Советский композитор, 1977) и «Р. Щедрин. Сочинения для хора» (М.: Музыка, 2009), где поместил содержательную аналитическую статью «Внимая Щедрину». Тевлин не скрывал своего преклонения: «Щедрин живет в моем творчестве и в моей душе как большой художник, настоящий Учитель и истинный друг» [2, с. 3]. В библиотеке имени С. И. Танеева хранится уникальный экземпляр «Хоров разных лет» Щедрина (Советский композитор, 1982): композитор подарил его Тевлину с автографом: «Любовь моя, Борис Григорьевич милый — спасибо тебе за дружбу, веру и наше музицирование. Твой Р. Щедрин. 2.II.84».

На форзацах почерком Б. Тевлина записана хроника исполнений сочинений Щедрина в течение нескольких месяцев 1984 года: 8 февраля, среда — Новый концертный зал (бывший

зал Синодального училища)⁷, Хор консерватории — «Казнь Пугачева», «Строфы "Евгения Онегина", «Концертино»; 23 февраля — Хор консерватории; Запись в основной фонд Радио: «Стирала женщина белье», «Ива-ивушка». 3 апреля. Московский хор молодежи и студентов — Большой зал консерватории — «Строфы "Евгения Онегина"», «Концертино» и так далее. И везде авторизующая подпись Р. Щедрина.

В феврале 2022 года Родион Щедрин передал в Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина квартиру на Тверской улице, где более полувека он жил с Майей Плисецкой. По желанию Щедрина теперь там музей-квартира великой балерины, хотя предметы, связанные с ним (выставленный в витрине фрак, икона Святого Родиона, подаренная ему в Алексине в 2019 году, книги, предметы мебели, афиши), хранят ауру своего хозяина. Нотные издания сочинений (в количестве 161 экземпляра), вышедшие в 2000-е годы в издательстве «Schott», Щедрин подарил библиотеке Московской филармонии. Наконец, 15 мая 2023 года в Российском национальном музее музыки состоялась торжественная передача в его фонды материалов из архива Щедрина (рукописи «Мессы поминовения», «Приключения обезьяны», автографы эскизов и черновиков).

Все эти собрания откроют пытливому исследователю многое о круге интересов, об окружении и влияниях, сопровождавших творческие искания Р. К. Щедрина, уже при жизни вошедшего в число классиков русской музыки.

Примечания

- ¹ Из личной переписки автора статьи. Электронное письмо от 10 ноября 2022 года.
- ² Из личной беседы с автором. 2017 год.
- ³ Из личной беседы по телефону с Р. К. Щедриным. Ноябрь 2022 года.
- ⁴ Из личной беседы по телефону с Р. К. Щедриным. 29 мая 2023 года.
- ⁵ Баварская академия изящных искусств. Щедрин был избран академиком в 1976 году.
- ⁶ Из личной беседы автора. Декабрь 2022.
- ⁷ Теперь это Рахманиновский зал Московской консерватории.

Список источников

1. Белоненко А. Мечислав Вайнберг и Георгий Свиридов: переплетение судеб. СПб.: Композитор, 2023. 248 с.

2. Тевлин Б. Внимая Щедрина // Р. Щедрин. Сочинения для хора. М.: Музыка. 2009. С. 5–10.
3. Щедрин Р. Автобиографические записи. М.: АСТ, 2008. 288 с.
4. Берлинская Академия искусств приняла на хранение архив Щедрина // Взгляд. Деловая газета. 2008. URL: <https://vz.ru/news/2008/1/14/137653.html> (дата обращения: 21.05.2023).
5. Бесценные архивы Плисецкая и Щедрин отдали безвозмездно // Вслух.ру. 2006. URL: https://vsluh.ru/novosti/obshchestvo/bestsennye-arkhivy-plisetskaya-i-shchedrin-otdali-bezvozmezdno_97938/ (дата обращения: 21.05.2023).

References

1. Belonenko, A. (2023), *Mechislav Vaynberg i Georgiy Sviridov: perepleteniya sudeb* [Mechislav Weinberg and Georgiy Sviridov: the intertwining of destinies], Kompozitor, Saint Petersburg, Russia.
2. Tevlin, B. (2009), "Listening to Shchedrin", *R. Shchedrin. Sochineniya dlya khora* [R. Shchedrin. Compositions for the choir], Muzyka, Moscow, Russia, pp. 5–10.
3. Shchedrin, R. (2008), *Avtobiograficheskiye zapisi* [Autobiographical notes], ACT, Moscow, Russia.
4. Vzglyad. Business newspaper (2008), "The Berlin Academy of Arts accepted Shchedrin's archive for safekeeping", available at: <https://vz.ru/news/2008/1/14/137653.html> (Accessed 21 May 2023).
5. Vsluh.ru (2006), "Priceless archives Plisetskaya and Shchedrin gave free of charge", available at: https://vsluh.ru/novosti/obshchestvo/bestsennye-arkhivy-plisetskaya-i-shchedrin-otdali-bezvozmezdno_97938/ (Accessed 21 May 2023).

Информация об авторе

Кривицкая Е. Д. — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

Information about the author

Krivitskaya E. D. — Doctor of Arts, Professor of the Department of History of Foreign Music of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Leading Researcher of State Institute of Art Studies

Статья поступила в редакцию 20.05.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023.

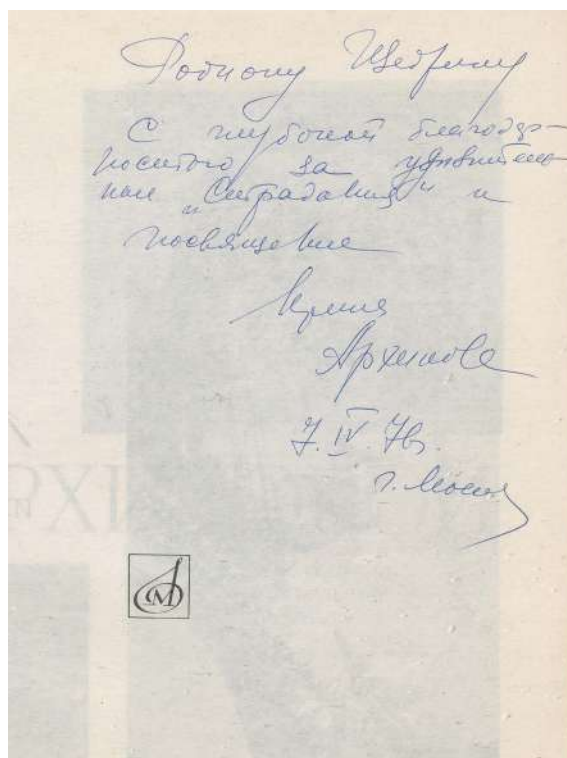
The article was submitted 20.05.2023; approved after review 20.06.2023; accepted for publication 29.06.2023.

Приложение

Илл. 6
Illustration 6



Илл. 7
Illustration 7



Илл. 8
Illustration 8

152

Ирина Архиповой

СТРАДАНИЯ

Слова народные^{*)} Р. ШЕДРИН

Sempre quasi improvisato

Голос *pp* Эх, стра - да..., да ты стра - да - ньями е,

Ф-п. *pp*

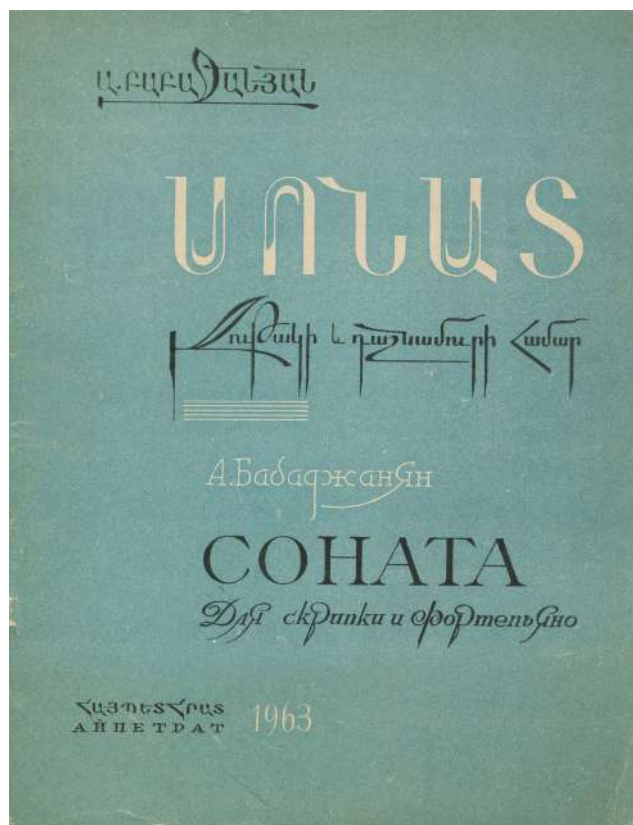
pp бо - лит серд - (д) - це, нет ды - ха - нья(н)я... *lunga morendo*

(„Девичьи“)

pp

basso legato sempre

Илл. 9
Illustration 9



Илл. 10
Illustration 10



Илл. 11
Illustration 11



Научная статья

УДК 783.3

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.003

«Страсти по Матфею»: о народном в музыке И. С. Баха

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. Творчество И. С. Баха изучено основательно, но тем не менее таит в себе много вопросов, в том числе и достаточно принципиальных. Имя Баха является символом немецкой культуры, его музыка должна бы содержать какие-либо приметы, связывающие ее с народной немецкой песней. Интуитивно это ощущают самые разные исследователи от Форкеля до анонимных авторов трактата «De Musica» [1]. Но когда требуется привести конкретные примеры такой связи, возникают затруднения. Бах редко цитировал народные песни, его творчество в основном принадлежит к академической сфере.

Для изображения народа в «Страстях по Матфею» Бах, по мнению автора статьи, воспользовался имитацией приемов исполнительства, характерных для немецкого народного ансамблевого и сольного пения. К концу XVIII столетия оно было вытеснено с развитием школьной, церковной, оперной музыки. Сохранился этот вид музицирования в анклавных немецких культурах разных стран, более всего — в России. Отдельные образцы подобного стиля имеются и среди обработок песен композиторов-романтиков с их особым вниманием к народному искусству. Сравнение в нотных примерах народной музыки, обработок народных немецких песен Брамса, Шумана, Регера с хоровыми и сольными фрагментами из «Страстей» и позволяет выявить это наглядно.

Бах имел возможность выразить в музыке национальное начало, даже не прибегая к прямому цитированию народных песен.

Ключевые слова: Бах, народная песня, хоровая фактура, сольное исполнительство, анклавные культуры, национальный колорит

Для цитирования: Петри Э. К. «Страсти по Матфею»: о народном в музыке И. С. Баха // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 2 (69). С. 17–28. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.003>.

Original article

“Passion according to Matthew”: about the folk in the music of J. S. Bach

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. Creativity J. S. Bach has been studied thoroughly, but, nevertheless, it is fraught with many questions, including quite fundamental ones. The name of Bach is a symbol of German culture, his music should contain some signs that connect it with the German folk song. This is intuitively felt by a variety of researchers from Forkel to the anonymous authors of the treatise *De Musica* (St. Petersburg, 2004). But when it is required to give specific examples of such a connection, difficulties arise. Bach rarely quoted folk songs, his work mainly belongs to the academic sphere. To portray the crowd in the St. Matthew Passion, Bach, according to the author of the article, used an imitation of performance techniques characteristic of German folk ensemble and solo singing. By the end of the 18th century, it was supplanted with the development of school, church, and opera singing. This type of music-making has been preserved in the enclave German cultures of different countries, most of all in Russia. There are some examples of this style among the arrangements of songs by romantic composers with their special attention to folk art. Comparison in musical examples of samples of folk music, choral and solo fragments from the “Passion” and arrangements of German folk songs by Brahms allows us to clearly identify this.

Bach had the opportunity to express the national principle in music without even resorting to direct quotation of folk songs.

Keywords: Bach, folk song, choral texture, solo performance, enclave cultures, national flavor

For citation: Petri E. K. “Passion according to Matthew”: about the folk in the music of J. S. Bach. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 17–28 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.003>.

Когда немец сочинял не всецело в итальянской и не единственно во французской манере, когда компоновал сразу в обеих, у него получалась пьеса во вкусе немецком. В мастерстве немецкого вкуса остается непревзойденным Себастьян Бах. Но временами раздавался скептический вопрос: что немецкого у великого старика Баха? [1]

До Баха в разных работах о композиторах их национальная принадлежность обычно не акцентировалась. Про Баха уже его первый биограф И. Форкель написал: «Этот человек был немцем». И позднее исследователи, особенно европейские, искали в музыке великого композитора какие-либо «чисто немецкие» истоки творчества. Шпитта считал, что это органная музыка, Швейцер указывал на хорал, Шерр писал, что Бах «...является гениальным властелином вполне верной немецкому духу величественной фуги» [2] и т. п. Если воспользоваться мыслью трактата «De Musica», эпиграф из которого предваряет данную статью, мы имеем дело с «нераспознанным единством»: в Бахе — все немецкое.

Все же попробуем «поверить алгеброй гармонию» и сосредоточить внимание на одной составляющей этого «единства», на связи музыки Баха с народной песней, это естественно, когда идет речь о национальном колорите. Предметом анализа станет музыка композитора в «Страстях по Матфею», поскольку хор в них — участник действия — олицетворяет народ.

Об отношении Баха к народной песне нам ничего не известно. Его первый биограф Форкель высказывается об этом предмете определенно: «Многие думают, что наилучшая мелодия — это та, которую любой и каждый схватывает моментально, — та, которую всякий сразу же может напеть. Но это, конечно же, неверная точка зрения. Ибо в таком случае прекраснейшими, наилучшими мелодиями нам пришлось бы счесть народные песни, которые повсеместно распевают решительно все, вплоть до горничных и холопов. Я бы переименовал это широко распространенное утверждение: мелодия, которую может спеть каждый, — это самая что ни на есть низкопробная мелодия» [3]. Форкель был широко образованным музыкантом, он выражал мнение своей эпохи.

Бах, конечно, знал народные песни, они звучали в его окружении («распевают решительно все»). Интонации песен (как убедительно доказывает Л. М. Кешнер в работе «Народно-песенные истоки мелодики Баха») проникают в его сочинения. Но все же это, на наш взгляд, скорее про-

исходит на уровне проявления «интонационного словаря эпохи», по выражению Асафьева.

За небольшим исключением цитирует и обрабатывает Бах не народные песни, а хоралы. В их основе часто лежала народная песня, но ко времени Баха хоралы пелись в церкви и дома уже более 160-ти лет, в них сложились определенные правила интонирования и стилистики. Через хоралы народная песня проникала в музыку Баха в опосредованном виде.

Но некоторые хоралы и во времена Баха существовали в двух вариантах: в церкви в виде евангелической песни (так они назывались в XVIII веке), в светском пространстве — как народная песня. Примером служит песня «Innsbruck, ich muß dich lassen».

Авторство ее приписывается императору Максимилиану I (1459–1519), иногда и его придворному музыканту Генриху Изааку. В 1647 году текст песни опубликован в сборнике гимнов «Практика благочестия» Крюгера, но есть примечание, что гимн следует петь на мелодию песни «O Welt, ich muß dich lassen» (это хорал на основе «Innsbruck, ich muß dich lassen»). Через два года появился хорал на латинском языке «O esca viatorum». Еще один вариант текста на ту же мелодию принадлежит знаменитому поэту XVII века Паулю Герхардту (1607–1676) — «Nun ruhen alle Wälder», здесь это жанр вечерней песни¹.

Ритмический рисунок песни имеет признаки итальянской фроттолы, жанру свойственна легкая танцевальность, эту многоголосную песню исполняли на карнавалах, городских праздниках, включали в театральные представления (Пример 1).

Бах обращался к песне «Innsbruck, ich muß dich lassen» 9 раз. Но цитировал он хорал. В хорах же ко времени Баха были выработаны правила ритмического перевода псалмов, по числу слогов. В полустрофе и строке хора метр определялся как «простой», «двойной простой», «двойной краткий», «долгий». Эти метры совпадают с метрическим строением народной песни, таким образом, на одну мелодию можно было петь разные тексты. Преобладал размер 4/4 и ровный ритм. Во всех вариантах хора на тему «Innsbruck, ich muß dich lassen» исчезал выразительный распев в кон-

це песни на слове «Elend» (невзгоды, несчастье), напоминающий небольшую оперную каденцию, или же ритм выравнивался².

За 36 лет до рождения Баха хорал на тему «Innsbruck, ich muß dich lassen» часто звучал на

латыни («O esca viatorum»). Текст повествует о странствиях души в поисках «святой пищи», которая приходит с небес и утоляет духовный голод, он переведен с латыни на немецкий язык (Пример 2).

Пример 1. Песня «Innsbruck, ich muß dich lassen»

Example 1. Song “Innsbruck, ich muß dich lassen”

Inns - bruck, ich muss dich las - sen, ich fahr da - hin mein Stra - ben, in
frem - de Land da - hin, mein Freud ist mir ge - nom - men, die ich nicht weiss be -
kom - men, wo ich im E - - - - - lend bin.

Пример 2. Хорал «O heilige Seelenspeise»

Example 2. Chorale “O heilige Seelenspeise”

O heil - ge See - len - spei - se aus die - ser Pil - ger - rei - se,
o Ma - na, Himmelsbrot! Wolst un - sern Hun - ger stil - len, mit Gna - den
uns er - fue - len, uns ret - ten vor dem ew - gen Tod.

Этот хорал в «Страстях по Матфею» звучит дважды (№ 16 и № 44). Бах ограничился при цитировании двумя первыми фразами. Ритм мелодии изменен с самого начала. Ямбический затакт, столь типичный для немецкой песни, несет энергию. Гармония далека от обычной «аскетичности» хоралов: эффектно звучит перегармонизация (четыре раза повторяется первая фраза, каждый раз с изменением гармонии), новые краски вносят отклонения в параллельную и субдоминантовую тональности.

Структура тоже стала четкой: два предложения с дополнениями. Все голоса мелодизированы, создавая оживленную, подвижную фактуру. Все эти изменения, видимо, связаны с содержанием. В

хорале Баха — призыв к грешной душе покаяться, чтобы не связать себя «по рукам и ногам» с адскими силами, содержание драматическое. Вопрос о том, исполнял хорал только профессиональный хор, или же прихожане тоже пели, остается до нашего времени дискуссионным. Уилсон Диксон, ссылаясь на немецкого музыковеда Кристиана Гербера, утверждает, что присутствующие на службе подпевали мелодию хорала [4, с.141] (Пример 3).

В хоралах «Страстей по Матфею» еще два имеют светское происхождение: французская любовная песня «Должен ли я» и «Мой нрав смущает девицу» Хасслера — городская многоголосная песня, вышедшая в печать, когда Баху было 16 лет. Знал ли он об этих первоисточниках? Пред-

ставляется, что знал. «Низкое» происхождение хоралов не скрывалось. Но хоралы в кантатах и пассионах — это не народ в операх. Они составляют комментирующий план драматургии, стоят

вне действия. Но и в тех случаях, когда Бах изображает толпу как непосредственного участника событий, композитор обходится без прямого цитирования народных песен.

Пример 3. «Страсти по Матфею». № 16. Хорал «Ich bins, ich sollte büßen»
Example 3. “The Passion of Matthew”. No. 16. Chorale “Ich bins, ich sollte büßen”

Ich bins, ich soll - te bu - ssen, an Haen - den und an Fue - ssen ge -
bun - den in der Hoell. Die Gei - sseln und die Ban - den, und
was du aus - ge - stan - den, das hat ver - die - net mei - ne Seel.

Проявление народного начала обнаруживается на других уровнях композиции Баха: он воспроизводит в хоровой партитуре некоторые приемы фольклорного пения, которые в его время еще встречались, но к концу XIX века с развитием школьного и церковного пения, лидертафелей и рабочих хоров почти везде в Германии были вытеснены.

Дольше такое пение сохранилось в культуре российских немцев-переселенцев. Через 13 лет после смерти Баха Екатерина II издала манифест о приглашении колонистов для освоения пустующих земель за Волгой. Она не имела в виду именно немцев, но в основном на приглашение откликнулись они: Германия была изнурена Семилетней войной и неурожаями, народ бедствовал. Уже в 1763 году за Волгой образовалось 106 немецких колоний, в которых поселилось 27 000 человек. Большинство переселенцев в первое десятилетие прибывали из Гессена [5].

Анклавные культуры развиваются по своим законам и, как правило, их представители долго сохраняют без существенных изменений собственный уклад жизни. В фольклоре российских немцев имеются и сейчас песни XIII–XV вв., привезенные из Германии. Кроме того, фольклор как

целостное явление предполагает и особый стиль исполнения, который тоже устойчив.

Господствующие в настоящее время представления о немецкой народной песне связаны с городской культурой. «Дошедшие до нас сборники средневековья (Rostocker, Lochamer, Glogauer Liederbuch и др.) содержат в основном не крестьянские песни, а песни немецких городов» [6]³.

Ханс Иоахим Мозер, известный немецкий музыковед, автор трехтомной «Истории музыки в Германии», характеризует Гессен как отстающий в своем развитии от других стран на несколько столетий. «Необычный стиль пения гессенских фермеров казался просвещенному уху того времени "воем голодных волков", а их самые смешные песни звучали как панихиды» [6]⁴. Виндгольц считает, что именно Гессен мог быть той «реликтовой местностью», где до эмиграции немцев в Россию сохранилась средневековая немецкая крестьянская песня [6].

Фольклор немецких переселенцев изучается не только в России, назовем имена зарубежных исследователей — Г. Шюнеманн, К. Шайелинг, А. Шваб, В. Зуппан и др.

В статье «Volksdeutsche Lieder aus Argentina» («Песни русских немцев в Аргентине») Мариус

Шнайдер описал встречающиеся формы полифонии в народной музыке. Он обнаружил, что немцы-переселенцы из России в Аргентине сохранили древнейшие формы многоголосия в народном пении, которые в Германии давно утеряны [8].

Фольклорист И. Виндгольц, ученик И. Земцовского, ансамблевое народное пение российских немцев в начале XX века описывает так: «Тему ведет запевала, поет чуть интенсивней остальных. Второй голос в близкий интервал (терция-секста) опаздывает со вступлением на два-три слога, создавая ощущение легкой синкопированности» [6]⁵. О том же пишет И. А. Королева: «При обиходном пении обязательно наличие запевалы, который пел несколько интенсивней, с едва заметным опережением, и певца, устойчиво исполняющего второй голос ниже основной мелодии. Последний выступает с опозданием на один-три слога текста» [9].

Понятно, почему это происходит: синхронное начало — проблема в «самодетельном» пе-

нии. Поэтому в начале пения у слушателей возникает ощущение несогласованности текста. Но к окончанию фразы ритм голосов выравнивается, текст становится единым во всех голосах.

Добавим, что не только выходцы из Гессена, но и современные жители этого немецкого региона сохранили при пении открытое звуковедение, автор статьи — свидетель такого исполнения на международном музыкальном фестивале в Казани в 1991 году.

В домашнем быту (больше, впрочем, городском) было распространено и пение канонем. Вступление второго голоса в таком случае тоже часто опаздывало на один-два слога (*Пример 4*).

Композиторы эпохи романтизма, с их пристальным вниманием к народной культуре, иногда воспроизводили эту манеру исполнения. Похожий тип фактуры мы встречаем, например, у Брамса (1833–1897) в обработках народных мелодий. В партии фортепиано песни «Schwesterlein» «запаздывание» мелодии на один слог (*Пример 5*).

Пример 4. Народная песня из Гессена «Schön ist die Welt»
Example 4. Folk song from Hesse “Schön ist die Welt”



Пример 5. И. Брамс «Schwesterlein»
Example 5. J. Brahms “Schwesterlein”



Еще один пример, он принадлежит композитору другого поколения, М. Регеру (1873–1916), «Wiegenlied». Первые два такта его «Колыбель-

ной» — цитата народной колыбельной песни XIV столетия, в фортепианном сопровождении имитация, запаздывание на один слог. Композитор не

только цитирует старинную песню, но и напоминает об особенностях ансамблевого звучания того времени (*Пример 6*).

Хоровая обработка Брамса народной песни «O süßer Mai!» из сборника Арнима и Брентано «Чудесный рог мальчика». При анализе народных песен выявляется, что вступления с запаздыванием на один слог нередки (*Пример 7*). В среднем разделе эти возникающие «опоздания» уже со-

ответствуют двум слогам текста, но в конце фраз «порядок» восстанавливается. Похожие примеры мы можем встретить в образцах строгой полифонии, в них тоже вступление может запаздывать на 1–4 слога, но музыкальная ткань таких сочинений отличается непрерывной текучестью. В народной песне сохраняется строфическая структура, свойственная песенному жанру, в конце фраз голоса сходятся, образуя цезуру (*Пример 8*).

Пример 6. М. Рерих «Wiegenlied»
Example 6. M. Reger “Wiegenlied”



Пример 7. И. Брамс «O süßer Mai» (начало песни)
Example 7. I. Brahms “O süßer Mai” (the beginning of the song)



Пример 8. И. Брамс «O süßer Mai» (средний раздел)
Example 8. I. Brahms “O süßer Mai” (middle section)



Подобный тип фактуры встречается и у Р. Шумана. В 1846 году он написал цикл из 4-х смешанных хоров, который открывает хор «Nord oder Süd!» («Север или юг!»). Содержание воспроизводит (в типологическом плане) жанр песни-спора — так он определяется в классификации XIX века Эрка-Беме. Чаще всего это спор между зимой и летом. В припеве воспроизводится народная манера ансамблевого пения (Пример 9).

Приведем примеры из «Страстей по Матфею», № 42, II часть, вступление первого хора. Между сопрано и тенором запаздывание на два слога, тот же прием между альтом и басом. В конце фразы голоса сходятся.

Конечно, мы здесь имеем опосредованное проявление народных принципов: «...в искусстве все житейские явления проецируются на наше сознание, а не фактически копируются» [10, с. 14]). У композитора все сложнее. Во-первых, четы-

рехголосие (в фольклоре предпочитается двухголосие), во-вторых, развитие далее усложняется вступлением второго хора и большей свободой мелодического движения, как и в других случаях подобного вступления хоровой темы. Но все же представляется, что образец такой фактуры дает народное пение (Пример 10).

Народная фактура у Баха часто усложнена (Пример 11). В верхнем голосе хорал, его вторая фраза. Вступление других голосов опаздывает: теноров — на один слог, альтов — на два по отношению к хоралу и на четыре по отношению к тенорам, басы задерживаются со вступлением на четыре слога, если сравнить с альтами. Подобные хоровые вступления встречаются в «Страстях» часто и в начале хоровых номеров, и в процессе развития, если непрерывное пение хора разделено инструментальными эпизодами или речитативами: № 1, 7, 26, 35, 36, 39, 42, 45, 50 (в дуэте), 59, 67, 73, 76, 77, 78.

Пример 9. Р. Шуман «Nord oder Süd!» (фрагмент)

Example 9. R. Schumann “Nord oder Süd!” (fragment)

Пример 10. «Страсти по Матфею». № 42. Речитатив. Хор I (фрагмент)

Example 10. “The Passion according to Matthew”. No. 42. Recitative. Chorus I (fragment)

Пример 11. «Страсти по Матфею». № 35. Хорал «O Mensch beweine deine Sünde groß»
Example 11. "The Passion according to Matthew". No. 35. Chorale "O Mensch beweine deine Sünde groß"

Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass

dar - - - um Chri - stus seins Va - - ters Schoss
 da-rum Christus seins Va - - ters Schoss
 da-rum Christus seins Va-ters Schoss, sein Va - - ters Schoss
 darum Christus seins Va- ters Schoss

Фольклористы отмечают еще одну особенность народного многоголосного пения: «Сверху над основной мелодической линией часто возникает подголосок, высокий детский или женский голос» [6] (у Баха: см.: *Пример 12*). Здесь регистр

подголоска средний, но мелодия выделена ритмически. Кроме того, тембр дискантов отличается по окраске, и выделяется в акустическом плане: детский хор пел на хорах («ангельские голоса»).

Пример 12. «Страсти по Матфею». № 1. Хорал «O Lamm Gottes unschuldig»
Example 12. "The Passion according to Matthew". No. 1. Chorale "O Lamm Gottes unschuldig"

Soprano
 Alto
 Tenor
 Bass

O Lamm Got - tes un - schul -
 Kommt, ihr Toechter, helf mir kla - - - - -
 Kommt, ihr Toech-ter, helft mir kla - gen, helft mir kla - - - - -
 Kommt ihr Toech-ter, helft mir kla - - - - - gen, helft mir
 Kommt ihr Toechter, helft mir kla - - - - -
 dig,
 gen,
 gen,
 gen,
 kla - - - - - gen, kommt ihr Toechter, helft mir kla-gen,
 gen, helft mir kla - - - - - gen,

Народную песню в Германии не просто поют, ее «играют», создавая маленький спектакль. Театрализация, в частности, выражена и в звукоизобразительности. В песне «Innsbruck, ich muß dich lassen» это «плач» на слове «несчастье», в хоре «Kommt, ihr Töchter (Пример 9) — развернутые распевы на слове «klagen» (оплакивать).

Арии из «Страстей» и кантат Баха представляются нам сложными для исполнения, как бы предназначенными для оперных и филармонических солистов (Пример 13). Но, как известно, у Баха был в распоряжении только хор. И сольные партии пели хористы. Как они с этим справлялись? Представляется, что легче, чем это кажется современному исследователю.

Австрийский музыковед В. Зуппан указывает, что орнаментальное пение распространено у народов Скандинавии, Балкан, альпийских стран, Корсики и Фарерских островов. Оно встречается там, где *отсутствует стандартизирующее влияние письменной музыкальной традиции* (курсив наш — Э. П.) Зуппан подчеркивает сходство орнаментальной практики поволжских немцев с

певческими и диминуционными учениями XVI–XVIII вв., времени преобладания в Германии песен Реформации и Контрреформации [6]. Получить представление о таком народном пении мы можем по сохранившимся образцам фольклора российских поволжских немцев. Оно изучалось за рубежом не только Зуппаном, но также В. Витроком и Г. Шюнеманом [11] как артефакт средневековой музыкальной культуры.

В 20-х гг. XX века фольклористы еще записывали подобные мелодии в немецких селах Поволжья, исполнителями были мужчины (они являются этнофорами в немецкой культуре). Орнаментика считалась показателем хорошего исполнения.

Сравнение образцов, записанных в селе Блюменфельд (на Волге) с арией из «Страстей по Матфею» позволяет понять, что Бах и здесь близок к народной традиции.

Приведем два примера волжских мелодий, первый — духовная песня. «Кто ее поет, тот избегнет Ада», — наивно утверждает текст последнего куплета (Пример 14).

Пример 13. «Страсти по Матфею». № 12. Ария «Blute nur, du liebes Herz» (окончание)
Example 13. “The Passion according to Matthew”. No. 12. Aria “Blute nur, du liebes Herz” (ending)



Пример 14. Народная духовная песня «Ei, es träumet einer Frau»
Example 14. Folk spiritual song “Ei, es träumet einer Frau”



Второй пример относится к колониетским песням, то есть созданным эмигрантами уже на новой родине (Пример 15). Песня повествует о трагедии — убийстве семьи колониста, характерен распев-плач на слове «gemorden» (убили). Пример показывает устойчивость народной манеры пения: село Блюменфельд (Саратовская область) основано в 1860 году, песня записана в

1928 году. За почти 70 лет этот стиль исполнения не исчез.

Большая группа немецких народных песен связана с определенной фиксацией времени — «утренние», «вечерние», «обеденные». Они сложились под воздействием круга богослужения и городской среды, требующей организации относительно большой массы народа. Время от-

мечалось колокольным звоном и городскими башенными музыкантами, играющими на трубах. Жанровым признаком таких песен является сигнальная интонация (ямбический квартовый ход) и (или) своеобразный «текстовый маркер», восклицания: «Wachet auf!», «Gute Morgen!», «Gute Rhu!», «Gute Abend!», «Gute Nacht!» и им подобные. К числу любимых песен в Германии принадлежат вечерние. Естественно, среди них

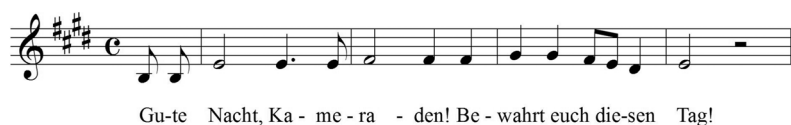
много колыбельных. Но события в песне могут описываться разные, «маркер» несет некоторую избыточную информацию, сообщает о времени действия.

Два примера: первая песня из репертуара молодежного немецкого движения конца XIX – начала XX века «Перелетные птицы», вторая — рождественская. Приводятся фрагменты (*Примеры 16, 17*).

Пример 15. Народная песня «Ein Schmerzensruf durchdringet Russlands Reiche»
Example 15. Folk song “Ein Schmerzensruf durchdringet Russlands Reiche”



Пример 16. Народная песня «Gute Nacht, Kameraden!»
Example 16. Folk song “Gute Nacht, Kameraden!”



Пример 17. Народная песня «Guten Abend»
Example 17. Folk song “Guten Abend”



Бах в финальном хоре «Страстей по Матфею» тоже использует народную жанровую формулу вечерней песни (*Пример 18*).

Обратимся к речитативам. М. Друскин пишет о том, что речитативы «Страстей» Баха отмечены особой выразительностью, в отличие от речитативов кантат, где композитор часто пользуется итальянскими стереотипами [12].

Библия в Германии несколько столетий на немецком языке функционировала «полуфольклорным» образом, в пересказах, в устной форме, т.к. латынь была непонятна большинству населения. Устный текст воспроизводится только в определенном звучании. И в таких случаях вырабатываются особые формы ритмической и мелодической организации текста, стереотипные формулы

воспроизведения, идущие от фольклора (облегчающие запоминание и воспроизведение вербальной информации)⁶. Существовала традиция «интонирования» Библии, и она неизбежно влияла на музыкальный облик речитативов. «Особая выразительность» шла и от воодушевления, которое охватывало верующих при звучании на родном языке текста, столь значимого для сознания того времени. Но и с развитием книгопечатания, изданием Библии на немецком языке ситуация изменилась не сразу, хотя текст потерял фольклорную вариантность.

О реакции современников на хоровую музыку Баха нам почти ничего не известно. Сохранился отзыв (отрицательный!) на исполнение в церкви «Страстей по Матфею», он приведен в

книге Уилсона-Диксона «Музыка христианской церкви». Прихожане находили музыку излишне театральной.

И ни слова о том, что это произведение отличается высоким уровнем сложности, требует крепкой профессиональной подготовки музыкантов. Но как представляется сегодня, и от слушателей требовался какой-то опыт восприятия подобной музыки. Именно музыки: текст, даже если он пропадал в переплетениях полифонических хоро-вых голосов, смысл происходящих в «Страстях» событий не затенял. Во-первых, сюжет знали все,

Евангелие было в каждом доме. Во-вторых, страсти — это жанр, его можно было услышать и в других церквях, текст отличался незначительно. Выскажем гипотезу, что было и третье — музыка «Страстей по Матфею» своими истоками уходит в народное искусство ансамблевого и сольного пения, что также делает ее понятной и близкой горожанам и крестьянам соседствующих с городом сел, пришедшим на службу.

Бах имел возможность выразить в музыке национальное начало, даже не прибегая к прямому цитированию народных песен. Форкель был прав.

Пример 18. «Страсти по Матфею». № 77. Заключительный хор (фрагмент)
Example 18. “The Passion according to Matthew”. No. 77. The final chorus (fragment)

The image shows a musical score for a four-part vocal choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. The lyrics are in German. The Soprano part starts with a piano (pp) dynamic. The Alto, Tenor, and Bass parts also have piano dynamics. The lyrics are: 'Mein Je - su, gu - te Nacht! Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht! Mein Je - su, mein Je - su, gu - te Nacht!'.

Примечания

¹ «Двойная жизнь» этой мелодии продолжается. Последние известные автору статьи обработки — оркестровая пьеса шведского композитора Ингвара Лидхольма «Привет из Старого света» (1976) и хорал австрийского композитора и органиста Романа Юнгеггера «O Welt, ich muss dich lassen» (2008, несколько вариантов).

² В современных обработках, напротив, каденция разрастается. Это особенно заметно в органной версии хорала у Р. Юнгеггера.

³ Перевод наш. — Э. П.

⁴ Перевод И. Виндгольца.

⁵ Цит. по: [7, с. 324].

⁶ Так, рассказывая ребенку сказку, слова «В некотором царстве, в некотором государстве, жили-были...» мы произносим с особой интонацией, «значительной» и в несколько замедленном темпе.

Список источников

1. DE MUSICA. Фрагменты старых трактатов из собрания XXVI Магистра Музыки, заново скомпонованные им самим в подражание ста-

рым мастерам прошлого и пересказанные в переводе его подмастерьем в духе свободных фантазий и новейших теорий. СПб.: Композитор, 2004. 76 с.

2. Шерр И. Германия. История цивилизации за 2000 лет. Т. I. Минск: МФЦП, 2005. 543 с.

3. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. URL: <http://musstudent.ru/biblio/49-music-history/97-forkel-o-jizni-iskusstve-i-proizvedeniyah-i-s-bach/> (дата обращения: 06.04.2023).

4. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 428 с.

5. Шлейхер И. И. Пособие по истории российских немцев. Вторая половина XVIII – начало XX веков. Барнаул: Акипро, 1992. 100 с.

6. Windholz I. Volksmusik der sowjetdeutschen (Geschichte und Aufgaben ihrer Erforschung) // Heimatliche Weiten. 1983. No. 2 (Accessed 07 April 2023).

7. Петру Э. Российские немцы: между Германией и Россией // Свое и чужое в европейской культурной традиции. Н. Новгород: Деком, 2000. С. 322–327.

8. Пузейкина Л. Н. Мы пели, мы жили, мы были. URL: <http://drb.ru/wp-content/uploads/2013/07/Puzejkina-my-peli-my-zhili-my-byli.pdf> (дата обращения: 23.05.2023).
9. Королева И. А. Музыкальная культура немцев Поволжья. URL: https://wolgadeutsche.net/bibliothek/diss/diss_35.pdf (дата обращения: 23.05.2023).
10. Носина В. Символика музыки Баха. М.: Классика-XXI, 2004. 56 с.
11. Дингес Г. Песни и баллады волжского села Блюменфельд. Lieder und Balladen des Wolga-Dorfes Blumenfeld. М.: Готика, 1999. 183 с.
12. Друскин М. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
6. Windholz, I. (1983), "Volkmusik der sowjet-deutschen (Geschichte und Aufgaben ihrer Erforschung)", *Heimatliche Weiten*, no. 2, available at: <http://wolgadeutsche.net/library/item-page/119> (Accessed 07 April 2023).
7. Petri, E. (2000), "Russian Germans: Between Germany and Russia", *Svoye i chuzhoye v yevropeyskoy kul'turnoy traditsii* [Own and Alien in the European Cultural Tradition], Dekom, N. Novgorod, Russia, p. 322–327.
8. Puzeikina, L. N. (2013), *My peli, my zhili, my byli* [We sang, we lived, we were], available at: <http://drb.ru/wp-content/uploads/2013/07/Puzejkina-my-peli-my-zhili-my-byli.pdf> (Accessed 06 April 2023).
9. Koroleva, I. A. (2016), *Muzykal'naya kul'tura nemtsev Povolzh'ya* [Musical culture of the Volga Germans], available at: URL: https://wolgadeutsche.net/bibliothek/diss/diss_35.pdf (Accessed 01 April 2023).
10. Nosina, V. (2004), *Simvolika muzyki Bakha* [The symbolism of Bach's music], Classics-XXI, Moscow, Russia.
11. Dinges, G. (1999), *Pesni i ballady volzhskogo sela Blyumenfel'd. Lieder und Balladen des Wolga-Dorfes Blumenfeld* [Songs and ballads of the Volga village of Blumenfeld. Lieder und Balladen des Wolga-Dorfes Blumenfeld], Gothic, Moscow, Russia.
12. Druskin, M. (1982), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Muzyka, Moscow, USSR.

References

1. De music (2004), *Fragmenty starykh traktatov iz sobraniya XXVI Magistra Muzyki, zanovo skomponovannyye im samim v podrazhaniye starym masteram proshlogo i pereskazannyye v perevode yego podmaster'yem v dukhe svobodnykh fantaziy i noveyshikh teoriy* [Fragments of old treatises from the collection of the XXVI Master of Music, recomposed by himself in imitation of the old masters of the past and retold in translation by his apprentice in the spirit of free fantasies and the latest theories], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
 2. Sherr, J. (2005), *Germaniya. Istoriya tsivilizatsii za 2000 let* [Germany. History of civilization for 2000 years], vol. 1, MFCP, Minsk, Belarus.
 3. Forkel, J. N. (1987), *O zhizni, iskusstve i proizvedeniyakh Ioganna Sebast'yana Bakha* [About the life, art and works of Johann Sebastian Bach], available at: <http://musstudent.ru/biblio/49-music-history/97-forkel-o-jizni-iskusstve-i-proizvedeniyah-i-s-bach/> (Accessed 06 April 2023).
 4. Wilson-Dixon, E. (2004), *Istoriya khristianskoy muzyki* [History of Christian music], Mirt, St. Petersburg, Russia.
 5. Shleikher, I. I. (1992), *Posobiye po istorii rossiskikh nemtsev. Vtoraya polovina XVIII – nachalo dvadtsatogo vekov* [Manual on the history of Russian Germans. Second half of the 18th – early 20th centuries], Akipro, Barnaul, Russia.
- Информация об авторе
- Э. К. Петри — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, научный сотрудник
- Information about the author
- E. K. Petri — Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music History, Researcher
- Статья поступила в редакцию 07.04.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023. The article was submitted 07.04.2023; approved after review 20.06.2023; accepted for publication 29.06.2023.

Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.004

Романс Чэнь И «Яркий лунный свет» как феномен музыкального двуязычия

Ли Синьянь¹, Никитенко Оксана Борисовна²

^{1,2} Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

¹ E-mail: 1293318273@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-4718-8809>

² E-mail: nikitenko-k@list.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2654-3900>

Аннотация. Статья посвящена особенностям стиля известного китайского композитора Чэнь И. В ее сочинениях заметно стремление соединить разные культуры и преодолеть границы музыкальных языков. Эти черты рассмотрены на примере романса «Лунный свет», первое исполнение которого состоялось в 2001 году. Романс написан на стихи эпохи Тан, переведенные на английский язык композитором. В произведении отчетливо выражено своеобразное музыкальное двуязычие Чэнь И: ее стиль балансирует на грани узнаваемых черт западной – китайской музыки, не «обнажая», однако, ни одно из начал. В статье представлен анализ музыкальной поэтики романса и ее сочетания со смысловыми структурами стихотворения. Исполнителям будут интересны существенные стороны композиторского понимания голоса как проводника музыкально-поэтического смысла, источника произносимого слова и вокальной выразительности.

Ключевые слова: Чэнь И, китайская «новая волна», вокальная музыка, поэзия эпохи Тан, музыкальное двуязычие

Для цитирования: Ли Синьянь, Никитенко О. Б. Романс Чэнь И «Яркий лунный свет» как феномен музыкального двуязычия // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 2 (69). С. 29–34. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.004>.

Original article

Romance by Chen Yi “Bright Moonlight” as a phenomenon of musical bilingualism

Li Xinyan¹, Nikitenko Oksana B.²

^{1,2} Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia

¹ E-mail: 1293318273@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-4718-8809>

² E-mail: nikitenko-k@list.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2654-3900>

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of the style of the famous Chinese composer Chen Yi. In her works, the composer's desire to unite different cultures and overcome the boundaries of musical languages is noticeable. These features are considered on the example of the romance “Bright Moonlight”, the first performance of which took place in 2001. The romance is based on poetry from the Tang era, translated into English by the composer. The work clearly expresses the peculiar musical bilingualism of Chen Yi: her style balances on the verge of recognizable features of Western-Chinese music, without, however, “revealing” any of the principles. The article presents an analysis of the musical poetics of the romance and its combination with the semantic structures of the poem. The performers will be interested in the essential aspects of the composer's understanding of the voice as a conductor of musical and poetic meaning, the source of the spoken word and vocal expressiveness.

Keywords: Chen Yi, Chinese New Wave, vocal music, Tang poetry, musical bilingualism

For citation: Li Xinyan, Nikitenko O. B. Romance by Chen Yi “Bright Moonlight” as a phenomenon of musical bilingualism. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 29–34 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.004>.

Произведения китайских композиторов конца XX – начала XXI веков по своим стилистическим исканиям, музыкальному языку отчетливо отличаются от тех, которые были написаны до

«культурной революции» и сразу после нее. Эту особенность творчества таких авторов, как Чэнь И, Тан Дун, Брайт Шэн, Чжоу Лун подчеркивают большинство исследователей китайского во-

кального искусства рубежа столетий [2; 3; 4; 5 и др.]. Среди них выделяется вокальный стиль сочинений одного из ярких современных китайских композиторов, скрипачки, доктора философии — Чэнь И.

Музыка Чэнь И актуализирует проблему национальной идентичности китайских авторов, покинувших свою историческую родину и сформировавшихся под действием иной культуры. Правомерен и вопрос возможности «перевода» характерных черт национальной культуры в особый музыкальный язык, способствующий межкультурному общению, лучшему пониманию и взаимодействию. В этом плане значительными являются как мысли и идеи автора, так и анализ его произведений.

О «музыкальном двуязычии» творчества Чэнь И можно говорить уже на основании ее высказываний. Композитор утверждает, что музыка способна стать объектом «культурного перевода», но для этого нужно хорошо разобраться в своих истоках: «Я поняла, что мне нужно глубоко задуматься о своих культурных корнях <...> глубоко, чтобы найти свой собственный голос, чтобы иметь уникальный язык для того, чтобы говорить» [1]. В другом интервью композитор говорила: «Я верю, что язык можно перевести в музыку. Так как я естественно говорю на моем родном языке, в моей музыке есть китайский язык, кровь, китайская философия и обычаи. Тем не менее, музыка является универсальным языком. Хотя я с детства изучала западную музыку обширно и глубоко и пишу для всех доступных инструментов и голосов, я думаю, что мой музыкальный язык — это уникальная комбинация и естественный гибрид всех влияний из моего опыта» [1].

Таким образом, собственный музыкальный язык Чэнь И мыслит и оценивает как комбинацию различных культурных кодов. Это объясняет, почему творческая личность Чэнь И ассоциируется вместе с рядом других композиторов с «культурным фьюжн», с кросс-культурой.

Чэнь И входит в группу композиторов, именуемых в Китае «новая волна». Музыка этого направления отходит от доктрины социального реализма и вместо этого делает упор на индивидуалистическую и модернистскую форму выражения. Стиль композиторов «новой волны» основан на намеренном отходе от «поверхностного ориентализма», основанного на сочетании мелодий народных песен с западной гармонией. Однако отношение к культурным гибридам у

композиторов разное. Чэнь И считает, что каждая культура сохраняет в процессе синтеза равные права, в то время как Тан Дун полагает, что объединение культур происходит по формуле $1+1=1$, которая прекрасно иллюстрирует его знаменитые слова: «Нет Востока и Запада, все принадлежит человеку. Восток и Запад должны быть вместе как одно целое. Это история искусства. Все мастера искусства, от Пикассо до Бартока, всегда коллажировали множество культурных событий, чтобы стать самими собой» [3].

Композиторы нового поколения в своей работе шли во многом по пути, проложенному Б. Бартоком, который считал, что связь композитора с народной музыкой может осуществляться тремя путями. Первый путь — обработка, гармонизация народного напева. Второй — создание музыки в народном стиле. И третий — создание авторской музыки, в которой народное начало проявляется индивидуально, на уровне замысла, философии, идеи. Именно такими путями шли композиторы «новой волны», стремясь достигнуть яркого выражения национальности, но без прямого цитирования или нарочитой стилизации. При этом они использовали все известные им на тот момент приемы и техники письма.

Многие вокальные произведения Чэнь И для голоса соло, голоса и вокального ансамбля, а также для голосов с хором отличаются неожиданностью воплощения. Это такие сочинения, как камерно-вокальная пьеса «Как во сне» (две песни для сопрано и двух струнных или двух китайских традиционных инструментов), многочастное хоровое произведение для двух сольных голосов и смешанного хора «В новое тысячелетие» и ее знаменитое произведение а cappella «Танские поэмы».

Романс Чэнь И «Яркий лунный свет» для голоса и фортепиано (2000)¹ прекрасно иллюстрирует особенности «двуязычия» композитора. Стихотворения эпохи Тан (618–907), к которым обратилась Чэнь И в поисках поэтического источника, являются популярными у китайской аудитории². В своих переводах на английский язык Чэнь И стремится сохранить изысканность, присущую первоисточнику.

Поэтический текст романса, который композитор составила из разных строк нескольких образцов старинной китайской поэзии и перевела на английский язык, опирается на устойчивую форму классических китайских стихов. Его образы идут от внешнего к внутреннему, от описа-

ния пейзажа к выражению мысли, от близкого к далекому, от прошлого к будущему. Стилистику и образный строй романса можно сопоставить с утонченной миниатюрой Дебюсси «Лунный свет», рисующей импрессионистский пейзаж, в звуках которого слышны элементы пентатоники.

Заметно стремление композитора передать смысл слов в наиболее точной и лаконичной форме: «скучаю по дому под безмятежным лунным светом». Метод автора — опираться на самые элементарные средства. Фортепиано и голос оказываются максимально отделенными, их линии существуют как некие «параллельные миры».

Пример 1. Чэнь И. «Яркий лунный свет»
Example 1. Chen Yi "Bright Moonlight"

The musical score is presented in two systems. The first system shows the piano introduction with a tempo marking of quarter note = 56. The second system shows the vocal entry with the lyrics 'Out-side my win-dow bright moon-light, Kiss-ing the grass-land, Kiss-ing the grass-land.' The piano accompaniment features a prominent tremolo in the right hand, creating a shimmering effect. The vocal line is simple and melodic, following the lyrics.

Фортепианная фактура сосредоточена на одном материале — атональной фигурации в высоком регистре, создающей эффект призрачного, нереального образа. Интонации плавной мелодии голоса отражаются в канонической имитации в партии фортепиано: это единственная интонационная «скрепа» вокальной и фортепианной партий. Фигура тремоло является самостоятельным «воздушным» комплексом, сопровождающим мелодические линии голоса и инструмента. Такая своеобразная гетерофония, в которой символически отражены встречные движения возношения души к луне и нисхождения лунного света к душе, созвучна китайским фило-

софским концепциям слияния природы и человека.

Вокальная партия опирается на мотивы нисходящей и восходящей пентатоники, звукопись которых условно иллюстрирует образы стихотворения — мерцание лунного света, трепет тоскующего сердца. Мелодическая линия рождается из интонаций речи (стиха) и представляет собой смесь слоговых и мелизматических фраз, рисующих образы и мысли поэтического текста; в ней явственно проступает характерный вокальный элемент пекинской оперы 拖腔 («удерживающий тон»): на фоне мерцающего «лунного» сопровождения заметно типичное извилистое

построение фразы, а в ее заключении — краткий восходящий мотив шестнадцатых с четкой постановкой в конце фразы. В пекинской опере такие окончания подчеркнуты сухим единичным звуком ударного инструмента, который «ставит точку» пропетой фразе; здесь его роль выполняет стаккатный удар звука *солъ* в четвертой октаве.

Пример 2. Чэнь И. «Яркий лунный свет»
Example 2. Chen Yi "Bright Moonlight"



Образ лунного света передан тонкой игрой интонационных оттенков дорийского лада и гармонических красок мажоро-минора. Вокальная мелодия полностью воспроизводится в фортепианной партии выше на октаву, а затем и на две, создавая эффект бледного, словно ускользающего отблеска. Эти приемы органично передают внутренние смыслы текста, главным из которых является неизбывная печаль от созерцания завораживающего ночного пейзажа, рождающего в душе поэта тоску по родине.

Вторая часть посвящена образу «одинокое сердца». Короткий мотив, повторен трижды. В этом разделе господствует ажурная ткань фортепиано, в которой нарастает волнующее *tremolo*, постепенно охватывающее все пространство фактуры (Пример 3). Романс завершает атональная фигура (Пример 4).

Пример 3. Чэнь И. «Яркий лунный свет»
Example 3. Chen Yi "Bright Moonlight"

Пример 4. Чэнь И. «Яркий лунный свет»
Example 4. Chen Yi "Bright Moonlight"

Для верной передачи главного образа стиха исполнителю необходимо учитывать особенности как оригинала на китайском языке, так и его перевода на другой язык. Обычно во всех случаях перевода интонационная природа китайского оригинала трансформируется. Если в оригинале музыка гармонирует с четырьмя основными тонами китайского языка, то при переводе эта связь утрачивается, и замысел композитора, связанный с точными значениями слов, не прочитывается. Если же текст, на который китайский автор создает произведение, является его собственным переводом на другой язык, то можно предположить, что при переводе он учел изначальные особенности образного строя стихов. Именно так происходит в случае с вокальными произведениями Чэнь И. Ее романсы созданы как будто в рамках самых элементарных задач классической вокальной культуры: они написаны для академически воспитанных голосов, вокальная партия сопровождается аккомпанементом фортепиано, формы романсов достаточно простые. Сложность представляют ювелирные мелодические и фактурные узоры, тонко связанные с поэтикой древних китайских стихов, дух которых сохранен в ее собственных переводах.

Несомненно, для Чэнь И меццо-сопрано — любимый вокальный тембр. Она всегда считала, что вокальные свойства меццо-сопрано в ее романсах будут наиболее ярко звучать в типичной для этого голоса тесситуре. Чэнь И всегда ценит характерную окраску этого голоса с его бархатным тембром и глубоким вокальным звучанием. Она виртуозно работает с вокальным звуком, открывая его неожиданные возможности: неприужденность в нижнем регистре и теплоту в верхнем, чтобы открылось сияние верхнего регистра и полнота уверенности, благородства — нижнего. Особая выразительность вокальных регистров для композитора является отражением разных манер пения — западного и восточного.

Певец, исполняющий вокальные сочинения Чэнь И, должен обладать обостренным интонационным слухом, виртуозно воспроизводить широкие скачки и диссонирующие интервалы, обладать хорошим дыханием для выдерживания длинных нот в высоком регистре. Окраска звука в высокой тесситуре на минимально возможной громкости и с хорошо контролируемым вибрато представляет значительную сложность для вокалиста и особенно для меццо-сопрано.

В случае с такими произведениями, как романс «Яркий лунный свет» Чэнь И, необходимо

получить базовые представления о певческой манере Пекинской оперы, где каждое китайское слово поется по образцу 头、腹、尾 — «голова», «тело» и «хвост». Зная это, певец поймет, как воспроизводить мелизматические фразы в романсе: ударное выделение начала слова, устойчивая энергия при пении основной части и пропевание окончания слова с нисходящим тоном и четким обрывом.

Чтобы спеть вокальные сочинения Чэнь И в соответствующем произведению стиле, певец с классической подготовкой должен внести определенные коррективы в свои умения. Требуется более «выдвинутое» вперед звучание с небольшим вибрато, чтобы создать прямой тон, звенящий в носовой полости. Идеальный вокальный тембр — это тип контролируемого носового звука, для которого певец может использовать вокальное вибрато, но более медленное и широкое, чем вибрато, используемое в классическом оперном пении.

Современная академическая вокальная музыка не только в Китае, но и во всем мире стремится к стилевой и жанровой диффузии, которая проявляется в творчестве композиторов. В Китае практически весь XX век прошел под знаком поиска органичного синтеза двух радикально разных вокальных культур. Перед певцами и композиторами стояла трудновыполнимая задача: не нарушая национальной традиции, сформировать новый вокальный стиль, который станет синтезирующим и эстетически приемлемым для ценителей западной и национальной музыки. При этом необходимо было сохранить и этическое наполнение музыки, глубинную связь ее нравственного аспекта с менталитетом китайцев. Воспитательный эффект вокальной музыки предполагает эстетизированность патриотического содержания, которое должно быть утонченным, не прямолинейно-плакатным. В романсе «Яркий лунный свет» национальное переживание оказывается воплощенным средствами, резонирующими как китайским, так и западным пластам культуры. Думается, «двуязычие» как характерная черта стиля Чэнь И еще найдет исполнительский отклик среди представителей разных музыкальных культур.

Примечания

- ¹ Романс был заказан в 2000 году Нью-Йоркским фестивалем песни для проекта «Сборник песен для нового века», поддержанного Meet the Composer и ASCAP Foundation. Премьера «Ярко-

го лунного света» состоялась 22 марта 2001 года [1].

² Известно около 50 000 стихов той эпохи. Они длительное время входили в обязательный круг изучаемых памятников поэтической литературы, а дети учились петь некоторые стихи еще до того, как смогут их читать.

Список источников

1. Composer Chen Yi: A Conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.bruceDuffie.com/chenyi.html> (Accessed 17 November 2022).
2. Lu Zaiyi. My Opinion on Creation of Chinese Art Songs. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2009. 221 p.
3. Wang Yuhe. New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Culture through the First Half of the 20th Century // Journal of Central Conservatorium. 1995. № 2. P. 55–63.
4. Li Qianru. Selective Study on Art Songs Composed by Chinese // Study Resource. URL: <https://studyres.com/doc/12894455/a-selective-study-on-art-songs-composed-by-chinese#> (Accessed 05 January 2023).
5. Peng Genfa. Thinking of the Definition of the Chinese Contemporary Art Songs // Journal of People's Music. 2007. № 9. P. 15–28.

References

1. Bruce Duffie (2005), "Composer Chen Yi: A Conversation with Bruce Duffie", available at: <http://www.bruceDuffie.com/chenyi.html> (Accessed 17 November 2022).
2. Lu, Zaiyi (2009), *My Opinion on Creation of Chinese Art Songs*, Shanghai Music Publishing House, Schanghai, China.
3. Wang, Yuhe (1995), "New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Culture through the First Half of the 20th Century", *Journal of Central Conservatorium*, no. 2, pp. 55–63.
4. Li, Qianru (2016), "Selective Study on Art Songs Composed by Chinese", *Study Resource*, avail-

able at: <https://studyres.com/doc/12894455/a-selective-study-on-art-songs-composed-by-chinese#> (Accessed 05 January 2023).

5. Peng, Genfa (2007), "Thinking of the Definition of the Chinese Contemporary Art Songs", *Journal of People's Music*, no. 9, pp. 15–28.

Вклад авторов

Ли Синьянь — участие в разработке концепции исследования; перевод китайских источников на русский язык; написание текста.

Никитенко О. Б. — научное руководство; участие в разработке концепции исследования; написание текста.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Li Xinyan — participation in the development of the research concept; translation of Chinese scientific texts into Russian; writing the text.

Nikitenko O. B. — scientific management; participation in the development of the research concept; writing the text.

The authors declare no conflict of interests.

Информация об авторах

Ли Синьянь — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования

Никитенко О. Б. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования

Information about the author

Li Xinyan — Postgraduate student of Department of Music Education and Training

Nikitenko O. B. — Candidate of Art History, Associate Professor of Department of Music Education and Training

Статья поступила в редакцию 15.05.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023.

The article was submitted 15.05.2023; approved after review 20.06.2023; accepted for publication 29.06.2023.

Научная статья

УДК 78.082, 788.2

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.005

Второй концерт для тромбона и фортепиано Владислава Блажевича: особенности композиции

Иванов Александр Игоревич

Оренбургский государственный институт искусств имени Л. и М. Ростроповичей, Оренбург, Россия

E-mail: prostoshurik2008@rambler.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8692-6669>

Аннотация. Владислав Михайлович Блажевич известен как замечательный тромбонист и педагог, который за годы преподавания в Московской консерватории сформировал отечественную школу исполнителей на духовых инструментах. В свою очередь, композиторская деятельность Блажевича на сегодняшний день малоизучена, хотя он является автором целого ряда сочинений в различных жанрах, в том числе, 13 концертов для тромбона и фортепиано, созданных в 1930–1940-е годы.

Второй концерт для тромбона и фортепиано (1933) занимает особое место в музыкальном наследии мастера. Здесь проявились важные черты его стиля, индивидуальная трактовка концертной композиции как развернутой контрастно-составной формы с тематическими арками, новый подход к тромбону как виртуозному инструменту. Тембр солирующего тромбона демонстрирует целую палитру красок, связанных с воплощением жанровых, скерцозных, лирико-эпических образов. Эта партитура по праву вошла в «золотой» репертуарный фонд отечественной музыки для тромбона. От Второго концерта, как от яркого художественного истока, пролегает путь ко многим сочинениям этого жанра вплоть до настоящего времени. Именно этот опус Блажевича показал возможности создания современной композиции для тромбона не только в сопровождении фортепиано, но и с участием оркестра.

Ключевые слова: Владислав Блажевич, тромбон, концертный жанр, концерт для тромбона, музыкальная драматургия

Для цитирования: Иванов А. И. Второй концерт для тромбона и фортепиано Владислава Блажевича: особенности композиции // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 2 (69). С. 35–42. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.005>.

Original article

V. M. Blazhevich's Concerto for trombone and piano № 2: about composition's features

Ivanov Alexander I.

Rostropovich' Orenburg State Institute of arts, Orenburg, Russia

E-mail: prostoshurik2008@rambler.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8692-6669>

Abstract. Vladislav Mikhailovich Blazhevich is known as a wonderful trombonist and teacher, who, over the years of teaching at the Moscow Conservatory, formed the national school of wind instrument performers. Blazhevich's compositional activity still remains in the shadows, although he is the author of 13 concertos for trombone and piano, created in the 1930s and 1940s, works of other genres.

The second Concerto for trombone and piano (1933) occupies a special place in the master's legacy. Here the important properties of his style manifested themselves, his individual solution of a concert composition as an expanded contrast-composite form with thematic arches, a new approach to the trombone as a concert instrument with virtuoso properties. The timbre of the solo trombone demonstrates a whole palette of colors, associated with the embodiment of genre, scherzo, lyrical and epic images. This score was rightfully included in the “golden” repertoire fund of Russian music for trombone. From the Second Concert, as from a bright artistic source, leads the way to many compositions of this genre up to the present time. This Blazhevich's opus showed the possibilities of creating a modern composition not only for trombone and piano, but also with the participation of an orchestra.

Keywords: Vladislav Blazhevich, trombone, concert genre, concerto for trombone, music dramaturgy

For citation: Ivanov A. I. V. M. Blazhevich's Concerto for trombone and piano № 2: about composition's features.

Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 35–42 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.005>.

«Корифей оркестрового дела» [1, с. 35], «выдающийся артист и основоположник советской школы тромбона» [2, с. 161–162] — именно так называют Владислава Михайловича Блажевича (1881–1942). Прежде всего, он известен как педагог. В Московской консерватории он воспитал не одно поколение талантливых музыкантов, среди которых — В. Щербинин и Б. Григорьев, возглавившие в дальнейшем классы тромбона в консерватории и в Институте имени Гнесиных. Блажевич стал тем, кто сформировал отечественную исполнительскую школу игры на медных духовых инструментах. Свой многолетний опыт и педагогические принципы он изложил в методических работах «Школа коллективной игры на духовых инструментах» и «Школа раздвижного тромбона» (1935).

Сегодня мы можем констатировать, что жизнь и творчество Блажевича изучены в недостаточной степени. Краткие сведения о нем представлены в статье его ученика Б. Григорьева [3], очерке И. Лысенко [2], брошюре В. Яковлева [4]. В свою очередь, вопросы исполнительской интерпретации концертов для тромбона и фортепиано Блажевича рассмотрены в статье Н. Латышева [5]. В настоящее время данный перечень пополняется работами молодых исследователей, в том числе студентов училищ и консерваторий.

Жизненный путь Блажевича с детства связан с музыкой: так, в 12-летнем возрасте, оставшись без родителей, он был отдан в военный оркестр. После окончания Московской консерватории (1905) его приняли в оркестр Большого театра в качестве тромбониста, а вскоре — в Московскую консерваторию преподавателем классов тромбона и тубы. Блажевич ярко раскрылся как исполнитель, выступая в течение 10 лет (1922–1932) в составе Персимфанса. Незадолго до войны он стал главным дирижером Государственного духового оркестра СССР (1937–1939) и многое сделал для обогащения репертуара этого коллектива.

Талантливый музыкант и педагог, Блажевич оставил и композиторское наследие. Он создал ряд опусов для низких медных духовых инструментов: концерты для тромбона, тубы, духового оркестра, марши, этюды, пьесы и др. Также он является автором «Школы игры для духовых инструментов», включающей его собственные сочинения — «хорошо систематизированный материал, способствующий решению необходимых учебных и методических вопросов» [1, с. 13]¹. Воспитанный на классическом репертуаре и опу-

сах композиторов-романтиков, Блажевич в своих произведениях стремился к гармонии и стройности формы в сочетании с выразительной эмоциональной образностью, в которой на первый план выходит лирическая составляющая. Его концерты виртуозны, заданные в них импульсы развития требуют от исполнителя совершенной техники, мастерского владения динамикой.

Композиторское наследие Блажевича — важная страница русской музыкальной культуры. Во многом благодаря этому выдающемуся мастеру постепенно формировалась богатая палитра образов, подвластных медным духовым инструментам, оттачивалось мастерство молодых исполнителей. Блажевич был нацелен на выявление новых исполнительских возможностей низких и малоподвижных в плане техники инструментов — тромбона и тубы, безукоризненно владея искусством игры на них. Неслучайно американский тромбонист Фред Блодшетт признавался: «Я имею все композиции для тромбона, изданные во Франции, Германии, Италии, но Ваши [Блажевича] сочинения таковы, что я никогда не мечтал, что нечто подобное может быть написано. Этюды великолепны. Ваши дуэты самые удивительные произведения для 2-х инструментов, которые я когда-либо видел» (цит. по: [4, с. 22]).

Блажевич-композитор внес большой вклад в процесс становления современного концерта для тромбона: в 1930–1940-е годы им создано 13 сочинений в этом жанре. Блажевич писал преимущественно для тромбона и фортепиано, стремясь подчеркнуть тембр солирующего инструмента, его технические и выразительные возможности, — таков и Второй его концерт. Вместе с тем, очевидно, что композитор придавал этой партитуре особое значение и выделял ее из прочих. Таким образом, цель статьи — изучить особенности композиции концерта, а также подход мастера к раскрытию драматургии сочинения и возможностей тромбона как сольного концертного инструмента. Она осуществляется посредством комплексного анализа и компаративистского метода, утвердившегося в отечественном музыкознании.

Второй концерт для тромбона — один из самых исполняемых опусов Блажевича. Впервые он был издан в 1933 году [6]. В данном сочинении привлекает, прежде всего, глубина образов, поэмный характер музыки, раскрываемый в одностанной композиции с чертами трехчастного цикла, что вызывает ассоциации с творчеством Ф. Листа, С. Франка, А. Н. Скрябина. В Концер-

те рельефно очерчены три раздела (Moderato – Andante – Allegro), соответствующие сонатному

аллегро, медленной части и игровому финалу в духе скерцо (Схема 1):

Схема 1. Структура Концерта для тромбона № 2 В. Блажевича
Scheme 1. The structure of the Concerto for trombone No. 2 by V. Blazhevich

Контрастно-составная форма		
Moderato	Andante	Allegro
Функция сонатного аллегро	Функция медленной части	Функция финала
3/4, Des-dur	4/4 (12/8), b-moll	6/8, Des-dur
116 тактов	79 тактов	192 такта

Границы формы отмечены сопоставлением мажора и параллельного минора, что объединяет композицию и подчеркивает красочность гармонии. Блажевич использует отклонения в далекие тональности и внутри разделов (d-moll, e-moll, C-dur).

Тембр тромбона во Втором концерте композитор трактует крайне разнообразно. В первом разделе, например, преобладает волевое энергичное звучание (Пример 1). Недаром реформатор оркестра Г. Берлиоз в свое время указывал:

«Тромбон <...> является подлинным главой того рода духовых инструментов, которые я отнес к эпическим» [8, с. 386].

В маршевой теме из первого раздела концерта тромбон звучит предельно жестко (Пример 2). И здесь уместно привести высказывание Н. А. Римского-Корсакова из его книги «Основы оркестровки». Он характеризует инструмент как «мрачно-грозный в низких тонах и торжественно-светлый в верхних» и отмечает его «тяжеловатое piano, зычное и могучее forte» [9, с. 30].

Пример 1. В. Блажевич Концерт для тромбона № 2, I раздел, такты 1–13

Example 1. V. Blazhevich Trombone Concerto No. 2, Section I, bars 1–13



Пример 2. В. Блажевич Концерт для тромбона № 2, I раздел, такты 54–67

Example 2. V. Blazhevich Trombone Concerto No. 2, Section I, bars 54–67



Блажевич раскрывает и лирический потенциал тембра тромбона, его органичность в певучей кантилене, мало проявившие себя в сочинениях композиторов прошлых эпох. Такова, к примеру, основная тема второго раздела, в которой ощути-мо влияние П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова (Примеры 3, 4).

В концерте есть и яркие жанровые эпизоды. Это, например, основная тема финального раздела, напоминающая блестящие виртуозные арии-скороговорки, встречающиеся в комических операх (Примеры 5, 6). Подобная параллель позволяет усмотреть в концерте черты театральности.

Пример 3. В. Блажевич Концерт для тромбона № 2, II раздел, такты 130–137
Example 3. V. Blazhevich Trombone Concerto No. 2, section II, bars 130–137



Пример 4. С. В. Рахманинов Романс для скрипки и фортепиано оп. 6 № 1
Example 4. S. V. Rachmaninov Romance for violin and piano op. 6 No 1



Пример 5. В. Блажевич Концерт для тромбона № 2, III раздел, такты 203–219
Example 5. V. Blazhevich Trombone Concerto No. 2, section III, bars 203–219



Пример 6. Дж. Россини «Севильский цирюльник». Акт I. Каватина Фигаро «Largo al factotum», такты 117–124
Example 6. J. Rossini The Barber of Seville. Act I. Cavatina Figaro "Largo al factotum", bars 117–124



Характерность перечисленных тем и эпизодов подчеркнута яркими тембро-регистровыми красками, выразительной интонационной «графикой», динамичными темповыми и тональными переключениями. При этом тематический мате-

риал, повторяясь, каждый раз расцвечивается по-новому. Лишь в коде точно воспроизводится тема побочной партии Andante, но вместе с тем она звучит утвердительно, широко, в увеличении (см. *Примеры 7 и 8*).

Пример 7. В. Блажевич Концерт для тромбона № 2, I раздел, такты 14–21
Example 7. V. Blazhevich Trombone Concerto No. 2, Section I, bars 14–21



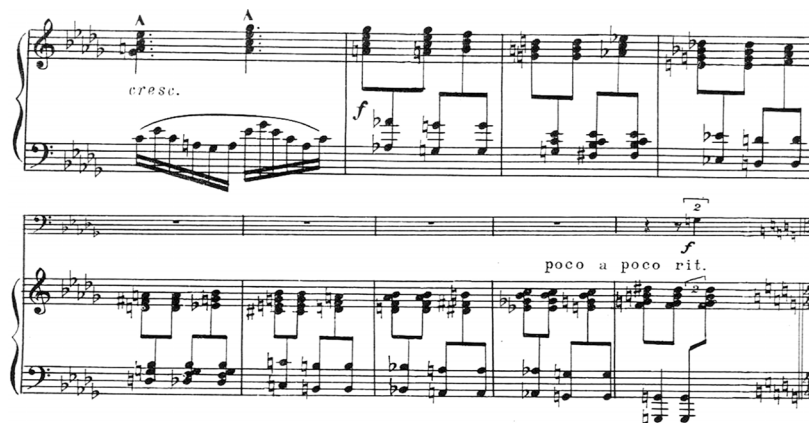
Пример 8. В. Блажевич Концерт для тромбона № 2, III раздел, кода, такты 345–361
Example 8. V. Blazhevich Trombone Concerto No. 2, section III, coda, bars 345–361



Важной составляющей концерта является сопровождение фортепиано: фактурные пласты создают ощущение внутреннего эмоционального развития благодаря неустойчивым альтерированным гармониям, подчеркиванию хроматического движения. В результате открываются новые грани одного и того же образа: например, в эпизоде перед маршевой темой первого раздела (*Пример 9*), перед репризой основной темы второго раздела, в эпизоде перед третьим разделом (*Пример 10*). Это позволяет нам говорить о применении фактурных вариаций, своеобразно использованном лейтмотивном и монотематическом принципе, благодаря чему концерт предстает как единая крепко сложенная конструкция (*Схема 2*).

На *Схеме 2* видно, что строение разделов контрастно-составной формы определяется драматургическим содержанием и силой контраста. Так, в сонатной форме первой части особую роль играет эпизод вместо разработки, создающий эффект вторжения. Отсутствие разработки в сонатной форме медленного раздела, напротив, усиливает ее лирический характер. Контраст подчеркивается и тональными средствами. Так, в первом разделе главная и побочная партии написаны в одной тональности, а в репризе отдалены друг от друга (Des-dur, C-dur с небольшим отклонением в es-moll) (*Пример 11*). Глубокая минорная краска определит звучание последнего раздела формы, где эта сумрачная тональность сопряжена с темой побочной партии.

Пример 9. В. Блажевич Концерт для тромбона № 2, I раздел, такты 45–53
Example 9. V. Blazhevich Trombone Concerto No. 2, section I, bars 45–53



Пример 10. В. Блажевич Концерт для тромбона № 2, I раздел, такты 188–192
Example 10. V. Blazhevich Trombone Concerto No. 2, section I, bars 188–192



Пример 11. В. Блажевич Концерт для тромбона № 2, I раздел, такты 111–116
Example 11. V. Blazhevich Trombone Concerto No. 2, section I, bars 111–116



Схема 2. Структура Концерта для тромбона № 2 В. Блажевича
Scheme 2. The structure of the Concerto for trombone No. 2 by V. Blazhevich



Второй концерт для тромбона стал вершиной творчества Блажевича в этом жанре. Именно данное сочинение предоставляет возможности исполнителю продемонстрировать богатейшие технические и красочные возможности инструмента, проявить свое мастерство. В концерте встречается множество сложнейших элементов, метроритмических трудностей (в том числе, смена дуолей, триолей, квартолей с добавлением пунктирного ритма, использование *rubato*). В связи с этим отсутствие сольной каденции в этом виртуознейшем сочинении представляется логичным

и обоснованным. При этом стоит отметить, что Блажевич, создавая партию тромбона, использует исключительно традиционные исполнительские приемы, штрихи.

Содержание и структура Второго концерта на порядок сложнее и ярче других сочинений Блажевича в этом жанре. Например, его Концерт № 8, представляющий собой одночастную композицию, также содержит три раздела (проекции трех частей цикла), однако музыкальный язык в нем значительно проще, яснее выделены разделы формы, прозрачнее фактура.

Пример 12. В. Блажевич Концерт для тромбона № 8, I раздел, цифра 1, такты 1–4 (главная партия)
Example 12. V. Blazhevich Trombone Concerto No. 8, section I, figure 1, bars 1–4 (main part)



Насыщенность драматургии Второго концерта, свойственное ему интенсивное развитие тематического материала, наличие эмоциональных драматичных всплесков в кульминационных моментах — все это позволяет сделать вывод о том, что в данной композиции Блажевич использовал симфонические методы развития. Так, тематизм здесь подвергается постоянному качественному развитию, перекраске и, в конечном счете, смысловому преобразованию (например, тема побочной партии *Andante* в коде).

Разнообразие тематического материала, пластичность образов, виртуозная техника, составляющие особенности поэтики Второго концерта для тромбона Блажевича, в дальнейшем получили продолжение в опусах целого ряда крупных отечественных композиторов. Среди них — Александр Арутюнян (1991), Вячеслав Круглик (2013), Игорь Забегин (2015).

Примечание

¹ Блажевич писал вальсы, сюиты, этюды для тромбона, дуэты для двух тромбонов. Используя «хор» медных инструментов, создал Экспромт для 12 тромбонов (или 10 тромбонов и двух туб). Среди его произведений — две увертюры, квартеты для тромбонов, Скерцо для трубы и форте-

пиано, марши для духового оркестра, множество переложений.

Список источников

1. Понятовский С. П. Персимфанс — оркестр без дирижера. М.: Музыка, 2003. 224 с.
2. Григорьев Б. В. М. Блажевич тромбонист, педагог, дирижер // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. М.: Музыка, 1979. С. 168–181.
3. Лысенко И. Ф. В. М. Блажевич: Очерк. М.: Институт военных дирижеров, 1960. 34 с.
4. Яковлев В. В. М. Блажевич — видный деятель музыкальной культуры России. М.: ВДФ при МГК, 1997. 31 с.
5. Латышев Н. А. Выразительные средства тромбона в концертах В. М. Блажевича // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 4. С. 178–183.
6. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1975. 199 с.
7. Блажевич В. М. Концерт № 2 для тромбона с фортепиано. М.: Государственное музыкальное издательство, 1933. 25 с.
8. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке: в 2 т. М.: Музыка, 1972. 532 с.

9. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С партитурными образцами из собственных сочинений: в 2-х тт. Берлин; М., СПб.: Российское музыкальное изд-во, 1913. Т. 1. 196 с.

References

1. Ponyatovskii, S.P. (2003), *Persimfans — orkestr bez dirizhera* [Persimfans — an Orchestra without a Conductor], Moscow, Russia.
2. Grigor'ev, B. (1979), "V.M. Blazhevich trombonist, teacher, conductor", *Mastera igry na dukhovykh instrumentakh Moskovskoi konservatorii* [Masters of Playing Wind Instruments of the Moscow Conservatory], Moscow, Russia, pp. 168–181.
3. Lysenko, I. F. (1960), *V. M. Blazhevich: Ocherk* [V. M. Blazhevich: Essay], Moscow, USSR.
4. Yakovlev, V. (1997), *V. M. Blazhevich — vidnyi deyatel' muzykal'noi kul'tury Rossii* [V. M. Blazhevich is a Prominent Figure in the Musical Culture of Russia], Moscow, Russia.
5. Latyshev, N. A. (2020), "Expressive means of trombone in the Concerts of V. M. Blazhevich", *Manuskript*, vol. 13, no. 4, pp. 178–183.
6. Usov, Yu. A. (1975), *Istoriya otechestvennogo ispolnitel'stva na dukhovykh instrumentakh* [The

History of Russian Performance on Wind Instruments], Moscow, Russia.

7. Blazhevich, V. M. (1933), *Kontsert № 2 dlya trombona s fortepiano* [Concerto No. 2 for trombone and piano], Moscow, USSR.
8. Berlioz, G. (1972), *Bol'shoi traktat o sovremennoi instrumentovke i orkestrровке: v 2 t.* [Great Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration: in 2 vol.], Moscow, USSR.
9. Rimskii-Korsakov, N. A. (1913), *Osnovy orkestrровки. S partiturnymi obraztsami iz sobstvennykh sochinenii: v 2 t* [Orchestration Basics. With Score Samples from his own Compositions: in 2 vol.], Vol. 1, Berlin, Moscow, Saint Petersburg, Germany – Russia.

Информация об авторе

Иванов А. И. — аспирант кафедры истории и теории музыки

Information about the author

Ivanov A. I. — Postgraduate student of the Department of History and Theory of Music

Статья поступила в редакцию 08.12.2022; одобрена после рецензирования 30.05.2023; принята к публикации 29.06.2023. The article was submitted 08.12.2022; approved after review 30.05.2023; accepted for publication 29.06.2023.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 2 (69). С. 43–48.

Actual problems of high musical education. 2023. No 2 (69). P. 43–48.

Научная статья

УДК 787.1.087.1

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.006

Китайские «сюжеты» в творческой биографии Ф. Крейсера

Гун Минчуань¹, Бочкова Татьяна Рудольфовна²

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

¹ E-mail: tatyana31@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

² E-mail: 1072636435@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2553-2506>

Аннотация. В статье осмысливается процесс формирования интереса знаменитого австрийского скрипача первой половины XX века Ф. Крейсера к китайской культуре, начиная от общеевропейских процессов, связанных, например, с экспозициями павильонов Японии и Китая, представленных на Всемирной выставке в Париже 1900 года, символизировавшей начало XX столетия, до конкретных событий в творческой жизни музыканта. В отечественное научное «поле» вводятся дополнительные архивные данные об истории появления концертной фантазии «Китайский тамбурин», которые связаны с впечатлениями скрипача, полученными в «Китайском театре» Сан-Франциско и во время празднования китайского Нового года в районе Чайнатаун. Автором проводится анализ элементов китайской музыкальной культуры в концертной фантазии Крейсера, в частности использование пентатоники, особых фактурных и артикуляционных приемов, связанных с практикой исполнения на традиционной китайской флейте чжуди. В статье изложено много деталей, касающихся фактологии гастролей Ф. Крейсера в Китае в 1923 году. Большое внимание уделено материалам периодических изданий того времени на китайском и английском языках. Акцент сделан на интервью скрипача пекинской газете *The China press* (大陆报), в котором он объяснил появление в его творчестве «китайского» произведения до личного знакомства с культурой Поднебесной.

Ключевые слова: Фриц Крейслер, «Китайский тамбурин», китайская культура, гастроли, музыка для скрипки

Для цитирования: Гун Минчуань, Бочкова Т. Р. Китайские «сюжеты» в творческой биографии Ф. Крейсера

// Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 2 (69). С. 43–48. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.006>.

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Chinese “plots” in the creative biography of F. Kreisler

Gong Mingchuan¹, Bochkova Tatyana R.²

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

¹ E-mail: tatyana31@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9382-6711>

² E-mail: 1072636435@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2553-2506>

Abstract. The article delves into the process of how the famous Austrian violinist of the early 20th century, F. Kreisler, developed an interest in Chinese culture. It begins by exploring the broader European processes related to exhibitions of the Japanese and Chinese pavilions at the 1900 World Exhibition in Paris, which symbolized the beginning of the 20th century. The article then delves into specific events in the musician's creative life. Additional archival data on the history of the creation of Kreisler's concert fantasy, “Chinese Tambourine”, is introduced into the domestic scientific “field”. These data are connected to the impressions the violinist obtained at the “Chinese Theater” in San Francisco and during the celebration of Chinese New Year in Chinatown. The author analyzes elements of Chinese musical culture present in Kreisler's concert fantasy, particularly the use of pentatonic scales and special textural and articulation techniques associated with the practice of playing the traditional Chinese flute known as the “zhudi” (竹笛). The article presents numerous details regarding Kreisler's concert tours in China in 1923. Significant attention is given to materials from periodicals of that time

published in Chinese and English. The emphasis is placed on an interview the violinist gave to the Beijing newspaper, The China Press (大陆报), in which he explained the emergence of “Chinese” compositions in his work prior to his personal acquaintance with Chinese culture.

Keywords: Fritz Kreisler, “Tambourin Chinois”, Chinese culture, concert tours, music for violin

For citation: Gong Mingchuan, Bochkova T. R. Chinese “plots” in the creative biography of F. Kreisler. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 43–48 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.006>.

*«В истории скрипки есть три вехи:
Бах, Паганини, Крейслер».
Н. Мильштейн*

Интерес европейских музыкантов к восточной культуре стал заметен уже несколько сотен лет назад, начиная с периода Ренессанса. К XIX веку внимание композиторов, представляющих многовековые музыкальные традиции Европы, к искусству стран Азии получило еще более интенсивное выражение.

Весомое значение для восприятия Востока Западом имели Всемирные выставки в Париже, проводившиеся в столице Франции с 1855 года. Плодотворное влияние на развитие мирового искусства и культуры оказал состоявшийся в Париже в 1900 году знаменательный форум. Это была выставка, символизировавшая начало XX века. Событие наметило важную культурную тенденцию, поскольку коснулось проблем западного понимания и оценки восточного искусства. На выставке пристальное внимание посетителей привлекли экспозиции стран Азии и Северной Африки.

Наибольший интерес гостей форума вызвали павильоны Японии и Китая, где были представлены разнообразные художественные и ремесленные изделия, включая керамику, ткани, мебель, книги, живопись и многое другое. Выставочные экспонаты и проводившиеся культурные мероприятия дали новый источник вдохновения и материал для творчества западным художникам и дизайнерам, музыкантам и писателям, способствовали распространению и развитию восточного искусства на Западе.

Нет прямых свидетельств, что Крейслер посетил Всемирную выставку в Париже в 1900 году, однако такая возможность не исключена, поскольку Париж был одним из важных городов в становлении Крейслера-музыканта, в который он неоднократно возвращался. Тем не менее, новые тенденции и социальная атмосфера Европы того времени, посеяли в его сердце интерес к восточному искусству.

В 1910 году это «восточное семя» проросло и принесло музыкальные плоды. «Китайский тамбурин» — знаменитое произведение Фрица Крейслера — является образцом европейской романтической стилизации «восточной экзотики». Пьеса содержит достаточно разветвленные китайские музыкальные элементы, она до сих пор популярна среди скрипачей и исполняется на концертах классической музыки.

В 1919 году американский музыкальный журналист Мартенс Фредерик Герман в своей книге «*Violin master*», опубликованной в Нью-Йорке и содержащей интервью с величайшими скрипачами начала XX века — Ж. Тибо, Я. Хейфецем, Э. Изай и другими, описал свою беседу с Крейслером и его другом Феликсом Винтерницем, знаменитым бостонским преподавателем скрипки, в отеле «Веллингтон». В этом разговоре Крейслер рассказывал об источниках вдохновения при создании своей «восточной» пьесы. «Мне очень понравилось писать “Китайский тамбурин”. Идея пришла ко мне после посещения Китайского театра в Сан-Франциско — не то, чтобы музыка подсказала какую-то конкретную тему, но она дала мне импульс написать свободную фантазию в китайской манере» [1, с. 108].

В то время в США уже было много китайских эмигрантов, которые сформировали свой культурный круг. Чайнатаун — район Сан-Франциско, основанный в 1840 году. С тех пор на его территории проживает крупнейшая и самая старая китайская община в истории Соединенных Штатов. Именно Чайнатаун был первой точкой прибытия для большинства китайцев.

Примерно через 70 лет после создания китайского квартала, к 1910 году, в «Китайском театре» в Чайнатауне Сан-Франциско еженедельно проходили выступления китайских театральных трупп. Кроме того, во время китайского Нового года эмигранты, находившиеся вдали от родной

земли, проводили праздничные мероприятия в театре и на открытом воздухе на улицах «своего» квартала. В статье китайского исследователя Фань Хайлуня «Крейслер и его скрипичная пьеса "Китайский тамбурин"», опубликованной в журнале «Сочинение музыки» в 2012 году, автор высказывает предположение, что скрипач мог видеть эти мероприятия. Яркие впечатления, вероятно, сильно повлияли на музыканта [2, с. 155]. Известно, что начиная с 1888 года Крейслер неоднократно и подолгу бывал в Соединенных Штатах Америки с многочисленными концертными турне.

Как результат интереса к далекой от европейских традиций культуре из-под пера Крейслера вышла колоритная концертная пьеса «Китайский тамбурин». Это — интересная стилизация, подобных ей немало в творчестве музыканта. Отдельные ярко выраженные элементы китайского музыкального языка Крейслер уловил и с удивительным, поистине венским очарованием внедрил в свою «китайскую» фантазию.

Во-первых, он, как и многие европейцы, в качестве ладовой основы главных тем в крайних разделах пьесы использует пентатонику. Особый «китайский оттенок» придают сочинению и квартто-квинтовые созвучия фортепианного аккомпанемента.

Во-вторых, нисходящая мелодия, открывающая пьесу, начинается с акцентированной трели, которая имитирует характерный выразительный прием бамбуковой китайской флейты чжуди (竹笛)¹. Он называется хуашэ (花舌)² и широко используется в китайской народной, оперной музыке и других традиционных жанрах. Прием хуашэ является важным средством музыкальной выразительности в китайских композициях. Стоит отметить, что в европейской скрипичной традиции такие темы, начинающиеся с трелей, встречаются довольно редко.

Пример 1
Example 1



В-третьих, использование глissандо является важным фактором, отражающим китайский стиль. Поскольку народная музыка более ориентирована на мелодику, чем на гармонию, прием глissандирования пользуется в Китае особой популярностью. Глissандо применяется в игре на

многих фольклорных инструментах, таких как эрху (китайская скрипка) и гуцзин (щипковый китайский инструмент).

В-четвертых, национальный колорит угадывается в применении бросковых штрихов, специфика которых напоминает особенности исполнения на китайских ударных инструментах хуагу (花鼓) (китайский тамбурин). Например, в 65–68-м тактах пьесы:

Пример 2
Example 2



Вероятно, здесь Крейслер имитировал звучание китайского тамбурина, который он мог видеть в Чайнатауне Сан-Франциско на праздновании Нового года. Китайский тамбурин заметно отличается от европейского инструмента с таким же названием. Он представляет собой небольшой, яркий по цвету (чаще красный), круглый или эллипсовидный со срезанными краями инструмент, на котором всегда играют деревянными палочками (Илл. 1).

Через тринадцать лет после написания «восточной фантазии» Крейслер получил возможность увидеть настоящий Китай. Его пригласили посетить с гастролями страны Юго-Восточной Азии — Японию, Китай и Корею. Узнав об этом, Крейслер был удивлен и даже немного обеспокоен, поскольку скрипач отлично понимал огромную разницу между западной и восточной музыкальной традицией и волновался, что его музыка не будет понятой в азиатских странах. Но его беспокойство было напрасным, поскольку граммофон к тому времени был распространенным техническим устройством, и сочинения музыканта стали знаменитыми в Токио, Шанхае, Сеуле, в той же мере, как в Чикаго, Мюнхене, Бирмингеме (см. подробнее: [3, с. 208]).

13 января 1923 года Крейслер прибыл из Германии в Нью-Йорк и начал гастроль по Америке. После этого, 20 апреля, он, его жена и немецкий пианист-аккомпаниатор Майкл Раушайзен (*Michael Raucheisen*) ступили на землю Юго-Восточной Азии. Корабль прибыл в японскую Йокогаму. Однако Япония стала в тот момент только пересадочным пунктом, конечной целью Крейслера был Шанхай.

28 апреля 1923 года он дал свой первый концерт в ратуше Шанхая и имел огромный успех.

По сообщению английской газеты *Celestial Empire* известно, что после концерта «...звучали непрерывные одобрительные овации, непрерывающиеся аплодисменты и крики "Бис". Это был замечательный концерт, потому что шанхайская

публика не склонна к проявлению эмоций. Никто никогда не получал такого замечательного приема, как он», — так писал о концерте Крейсlera английский журналист Пол Лохнер (цит. по: [3, с. 210], Илл. 2).

Илл. 1
Illustration 1



Илл. 2
Illustration 2



После двух выступлений в Шанхае Крейсler вновь вернулся в Японию для участия в ряде концертов. Его гастроли продолжались. После прощальных выступлений в столице Японии 18, 19 и 20 мая «команда» Крейсlera отправилась в Тяньцзинь и Пекин через Сеул в Южной Корее и Шэньян в Китае. Именно так был составлен его гастрольный маршрут.

В пекинской газете *The Morning Post* (晨报) 18 мая появилась статья о предстоящем выступлении Ф. Крейсlera в Пекине.

Из-за влияния политических факторов внутри Китая в то время группа Крейсlera столкнулась с проблемами и строгой проверкой при прохождении через Шэньян, поэтому запланированный концерт на 25 мая в Тяньцзине — городе в ста пятидесяти километрах от Пекина — пришлось отменить. Вместо него состоялось выступление Крейсlera в столице Китая 26 мая.

Этот концерт также имел огромный успех, но стоит отметить, что он был предназначен для

европейцев, проживающих в закрытом квартале города, куда не допускались коренные жители. Таким образом, ни один китаец не присутствовал на этом концерте из-за национальной гордыни европейцев.

Как написал Крейсler несколько месяцев спустя для берлинской газеты *Tageblatt*: «На следующее утро после этого концерта в мою комнату вошел молодой китаец. Он говорил бегло на английском, но, очевидно, относился к более бедному слою населения. Он сказал: "нас уведомили, что Вы играете только для иностранцев, но мы просим Вас дать нам возможность насладиться Вашим искусством." Я, конечно, с радостью согласился на такую просьбу» (цит. по: [3, с. 224]).

28 мая Крейсler играл только для китайцев. И это был значимый момент. Даже британскому послу не было разрешено купить билеты на концерт скрипача. В зале присутствовали известные люди, представляющие различные профессиональные сферы Китая — президент Ли Юэньхун, один из

основателей китайской скрипичной школы Тан Шучжэн, известный китайский актер пекинской оперы Мэй Ланьфан и другие. А молодой китаец, о котором писал Крейслер, по данным ученого Гу Ясиня, был известный китайский поэт и активист нового культурного движения — Сюй Чжимо (徐志摩) (см. подробнее: [4, с. 56]).

До концерта пекинская газета *The China press* (大陆报) взяла у Крейслера интервью, в котором он ответил на вопрос о создании композиции «Китайский тамбурин»: «Я всегда интересовался китайской культурой и увлекался ее великолепными достижениями. Именно любовь к китайской культуре дала мне вдохновение для создания "Китайского тамбурина", который отражает мое понимание национальной музыки. Возможно, Вы подумаете, что в тот момент я не был в стране, но пытался передать китайское искусство западным музыкантам, что слишком дерзко и самонадеянно. Но более известные, чем я, писатели и музыканты уже дали свои объяснения». И Крейслер привел убедительное обоснование: «Задолго до своей поездки в Италию Гете и Шиллер написали красивые истории об этой стране, которые впоследствии были подтверждены реальностью» (цит. по: [5, с. 9]).

По мнению Крейслера, нет проблем в том, что его китайское сочинение появилось раньше, чем музыкант увидел страну собственными глазами. Он утверждал: «Приехав в Китай, я хотел услышать первоклассную национальную музыку и узнать, насколько мои творения могут быть подтверждены» (цит. по: [5, с. 9]).

Примечания

¹ Чжуди — китайская поперечная бамбуковая флейта с шестью игровыми отверстиями, является старейшим китайским музыкальным инструментом народности Хань.

² Хуашэ — это уникальная для китайских духовых инструментов техника, которая заключается в вибрации кончика языка при игре на инструменте и создании фонемы, напоминающей звук «р» в русском языке.

Список источников

1. *Martens F. H. Violin mastery: talks with master violinists and teachers, comprising interviews with Ysaye, Kreisler, Elman, Auer, Thibaud, Heifetz, Hartmann, Maud Powell and others.* New York : Frederick A. Stokes company, 1919. 292 p.

2. *Фань Хайлунь.* Крейслер и его скрипичная пьеса «Китайский тамбурин»: анализ китайских элементов и художественной ценности // *Сочинение музыки.* 2012. № 7. С. 155–157. (樊海伦. 克莱斯勒和他的小提琴曲《中国花鼓》——析《中国花鼓》中的中国元素及艺术价值[J]. 音乐创作, 2012(07):155-157).
3. *Lochner L. P. Fritz Kreisler — Biography.* New York: Macmillan Co. N.Y., 1950. 455 p.
4. *Гу Ясинь.* Концерт Ф. Крейслера в Пекине 1923 года // *Архивы Пекина.* 2017. № 1. С. 55–57. (顾亚欣. 克莱斯勒1923年北京音乐会始末. 北京档案, 2017, (01): 55 - 57).
5. *Лу Фэй.* Фриц Крейслер «Китайский тамбурин»: об интеграции китайской и западной музыки для скрипки: Ph. D. dissertation, Musical Art. Университет Ланьчжоу. Ланьчжоу, 2012. 34 с. (鲁菲. 以克莱斯勒《中国花鼓》论中西方小提琴音乐的融合[D]. 兰州大学, 2012).

References

1. Martens, F. H. (1919), *Violin mastery: talks with master violinists and teachers, comprising interviews with Ysaye, Kreisler, Elman, Auer, Thibaud, Heifetz, Hartmann, Maud Powell and others*, Frederick A. Stokes company, New York, USA.
2. Fan, Hailun (2012), "Kreisler and his violin piece "Chinese Tambourine": analysis of Chinese elements and artistic value", *Sochineniye muzyki* [Composition of music], no. 7, pp. 155–157.
3. Lochner, L. P. (1950), *Fritz Kreisler – Biography*, Macmillan Co. N.Y., New York, USA.
4. Gu, Yasin (2017), "Concert F. Chrysler in Beijing in 1923", *Arkhiy Pekina* [Archives of Beijing], no. 1, pp. 55–57.
5. Lu, Fei (2012), "Fritz Kreisler "The Chinese Tambourine": On the Integration of Chinese and Western Music for the Violin", Ph. D. dissertation, musical art, Lanzhou University, Lanzhou, China.

Вклад авторов

Гун Минчуань — участие в разработке концепции исследования; перевод китайских источников на русский язык; написание текста.

Бочкова Т. Р. — научное руководство; участие в разработке концепции исследования; написание текста.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Gong Mingchuan — participation in the development of the research concept; translation of Chinese scientific texts into Russian; writing the text.

Bochkova T. R. — scientific management; participation in the development of the research concept; writing the text.

The authors declare no conflict of interests.

Информация об авторах

Гун Минчуань — аспирант кафедры истории музыки

Бочкова Т. Р. — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the authors

Gong Mingchuan — Postgraduate student of Department of Music History

Bochkova T. R. — Doctor of Art History, Professor of Department of Music History

Статья поступила в редакцию 12.05.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023.

The article was submitted 12.05.2023; approved after review 20.06.2023; accepted for publication 29.06.2023.

Научная статья

УДК 78.071.2

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.007

Отзвуки «Тоски». Из истории интерпретации оперы Дж.Пуччини

Мастранджело Фабио

Санкт-Петербургский музыкальный театр им. Ф. И. Шаляпина, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: official@fabiomastrangelo.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8261-4910>

Аннотация. В статье дан анализ истории записей интерпретаций оперы Джакомо Пуччини «Тоска», осуществленных в период с 1918 по 2009 годы известными певцами, инструменталистами и дирижерами (всего за эти годы было осуществлено 250 полных записей оперы). Автор статьи обосновывает роль записи спектаклей, дающей возможность оценить «бессмертие» великих интерпретаций шедевра Пуччини высокопрофессиональными музыкантами. Для понимания искусства Пуччини это наследие имеет особое значение, поскольку композитор многократно перерабатывал свои сочинения, и как следствие они имеют различные версии существования. Со-существование различных интерпретаций, при равной их убедительности и высоком художественном качестве, автор статьи полагает важным аргументом, доказывающим гениальность шедевра Пуччини.

Ключевые слова: Джоаккино Пуччини, «Тоска», Виктор де Сабата, Герберт фон Караян, интерпретация, опера

Для цитирования: Мастранджело Ф. Отзвуки «Тоски». Из истории интерпретации оперы Дж. Пуччини // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 2 (69). С. 49–53. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.007>.

Original article

Echoes of “Tosca”. From the history of the interpretation of the opera by G. Puccini

Mastrangelo Fabio

Saint-Petersburg Musical Theater named after F. I. Chaliapin, Saint Petersburg, Russia

E-mail: official@fabiomastrangelo.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8261-4910>

Abstract. The article analyzes the history of recordings of interpretations of Giacomo Puccini's opera “Tosca”, carried out in the period from 1918 to 2009 by famous singers, instrumentalists and conductors (in total, 250 complete recordings of the opera were made during these years). The author of the article substantiates the role of recording performances, which makes it possible to appreciate the “immortality” of the great interpretations of Puccini's masterpiece by highly professional musicians. For understanding Puccini's art, this heritage is of particular importance, since the composer reworked his compositions many times, and as a result, they have different versions of existence. The coexistence of different interpretations, with their equal persuasiveness and high artistic quality, the author of the article considers important arguments proving the genius of Puccini's masterpiece.

Keywords: Gioacchino Puccini, Tosca, Victor de Sabata, Herbert von Karajan, interpretation, opera

For citation: Mastrangelo F. Echoes of “Tosca”. From the history of the interpretation of the opera by G. Puccini. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 49–53 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.007>.

Музыка, без сомнения, является уникальной среди иных видов искусства. Один из самых интригующих аспектов любого музыкального произведения — от простейшей багатыли Бетховена (к примеру, «Für Elise») до самой сложной и масштабной драмы Вагнера — заключается в том, что оно живет или, можно даже сказать, «возрождается» каждый раз, когда его исполняют. Эта сложная система знаков на бумаге, включающая ноты (во всем многообразии их

длительностей и ритмических комбинаций), паузы, штрихи, динамические указания и темповые метки, — не что иное, как набор «рекомендаций», адресованных идеальному исполнителю или группе исполнителей. Советы, которые остаются в тишине до тех пор, пока кто-нибудь не возьмет в руки инструмент и не озвучит эти безмолвные метки. Именно поэтому мы можем утверждать, что музыка жива только тогда, когда ее исполняют.

«"Рыцарь" итальянского оперного композиторского искусства» [1, с. 44] Джакомо Пуччини, пожалуй, был одним из тех музыкантов, кто интуитивно осознавал эту истину лучше, чем кто-либо другой. По крайней мере, именно такой вывод автор статьи сделал, наблюдая за его отношением к собственным произведениям с того момента, как он закончил их создавать или, говоря более точно, когда он достиг определенного результата в написании партитуры. То, что для большинства композиторов означало бы завершением работы над сочинением, для Пуччини означало лишь промежуточный этап, который в некоторых случаях в представлении композитора был очень далек от конечного результата. Именно этот аспект личности Пуччини не перестает впечатлять. Хотя именно эта привычка спровоцировала ряд проблем для интерпретаторов его музыки (иногда до такой степени, что точное определение «окончательной версии» некоторых из его опер до сих пор обсуждается и ускользает от международного музыкального сообщества). В то же время она оставила следы процесса самосовершенствования Пуччини, а также следы эволюции его музыкального мышления. В этом композиторский подход Пуччини кажется более прагматичным и менее «эгоистичным», чем у большинства авторов. Несмотря на большой опыт композитора в работе над сочинением музыкального материала для певцов, практическая сторона иногда могла показать несоответствие некоторых пассажей — это может касаться высоты нот, или ритмического рисунка фразы, или ожидаемого темпа исполнения. Если речь идет о композиторе, который сам является великим исполнителем, например Рахманинов, несмотря на техническую сложность его фортепианных сочинений, мы можем быть уверены, что он мог исполнить все, что написал. В то же время нельзя этого сказать о композиторах, которые писали оперы, не будучи профессиональными певцами. В некоторых случаях было установлено, что в произведениях таких гигантов, как Верди, Доницетти или Россини, есть фрагменты, которые невозможно исполнить. Обращаясь к своему исполнителю перед тем, как поставить слово «конец» под той или иной композицией, Пуччини, по сути, показывал себя абсолютно неамбициозным. Прежде чем считать партитуры своих опер написанными, законченными, он допускал, что некоторые детали могут оказаться неудачными, и был готов получить консультацию певцов по поводу своих композиций, чтобы сделать их удобными для исполнителя.

Согласно имеющимся данным, только в период с 1918 по 2009 год было осуществлено двести пятьдесят полных записей «Тоски». Интересно отметить, что до сих пор доступны записи исполнения оперы под управлением Карло Сабайно с оркестром и хором миланского театра «Ла Скала», а также осуществления оперной постановки под управлением Лоренцо Молайоли (обе сделаны в 1929 году). Это, вероятно, самые «аутентичные» исполнения оперы, близкие к исполнению «Тоски» при жизни Пуччини. В частности, Сабайно (1874–1938) был активен при жизни композитора, и сделал свою первую запись «Тоски» ещё раньше, в 1918 году также в «Ла Скала», за шесть лет до смерти маэстро. Несмотря на то, что римская премьера оперы состоялась в январе 1900 года под управлением Леопольдо Муньоне, вскоре после этого Артуро Тосканини также обратился к партитуре Пуччини, продирижировав первой итальянской театральной премьерой «Тоски» в марте 1900 года в «Ла Скала». Однако, мало кому известно, что вторая премьера «Тоски» состоялась под руководством Алессандро Поме уже в феврале 1900 года в туринском театре «Реджио», где Сабайно работал ассистентом во время того, как Тосканини занимал пост главного дирижера. Если сложить все эти факты, то логично предположить, что прежде, чем сделать свою первую запись шедевра Пуччини, Сабайно достаточно детально ознакомился с замыслом и рекомендациями самого композитора. Заметим, что впоследствии он записал оперу еще два раза: в 1920 и 1929 годах. Стоит также подчеркнуть, что для записи полного исполнения «Тоски» требовалось удивительное количество пластинок — 12!

Хотя в качестве эталонной записи «Тоски» общепризнана версия Герберта фон Караяна 1962 года, о которой речь пойдет чуть позже, знакомство с обширным количеством записей делает неизбежным проведение нескольких сравнений. Первая важная деталь, которая сразу же заметна, — это продолжительность исполнения. Сегодня принято считать, что современные музыканты профессионально и технически более подготовлены в сравнении с теми, кто играл в оркестрах XIX – начала XX века. Если верить рассказам Гектора Берлиоза, то парижские оркестровые музыканты были не так уж хороши. Но, по правде говоря, это касалось премьеры его «Фантастической симфонии», которая состоялась в 1830 году, и не получила необходимого количества репетиций. Очевидно к тому време-

ни, когда состоялась премьера «Тоски», качество игры музыкантов значительно выросло, поскольку со стороны Пуччини мы не получаем таких «отчаянных» откликов о музыкантах различных оркестров. Вместо этого в своих многочисленных письмах он часто жаловался на певцов (солистов первого плана) и дирижеров. Алессандро Поме, например, не получал его симпатий [2, p. 394–395]: «*Andrò a Torino martedì e che dio me la mandi buona colà! di certo il direttore mi farà sputar sangue e invocherò il mio buon Popi ad ogni momento*» («Я еду в Турин во вторник, и пусть Бог заверит меня там в удаче! Дирижер, конечно, заставит меня плевать кровью, и я буду бесконечно звать моего доброго Поппи»¹). И несколько дней спустя: «*Vado dunque a Torino per cercare di animare un direttore d'orchestra molle e Vecchio*» («И все-таки я еду в Турин, чтобы попытаться оживить хромого и старого дирижера»). Вкусы, безусловно, очень субъективны, но трудно понять, почему Пуччини называл Поме старым дирижером, склонным растягивать темпы и лишенным собственного темперамента, ведь на момент туринской премьеры «Тоски» Поме было всего 49 лет.

Возвращаясь к записям Сабайно и сравнивая их с современной записью Лоренцо Молайоли, которая дублируется с записью вышеупомянутого дирижера временем и местом исполнения (1929 год в миланском театре «Ла Скала»), мы можем заметить одну деталь: продолжительность исполнения практически идентична. Третья и последняя запись Сабайно — 1'47"35. Молайоли — 1'46"10. В отсутствие каких-либо сокращений в партитуре (кроме традиционной реорганизации трех тактов в конце арии Тоски «*Vissi d'arte*», в цифре 53 второго акта партитуры) незначительная разница в одну минуту и 25 секунд не играет существенной роли. Если дополнительно сравнивать вторую версию Сабайно (1920), которая оказалась на несколько секунд быстрее (1'47"04), тогда разница с Молайоли сокращается до 55 секунд. Наряду с Сабайно и Молайоли, третий значительный итальянский дирижер Оливьеро де Фабрицис (1902–1982) сделал запись «Тоски» в 1938 году в возрасте 26 лет. Возможно, из-за возрастного фактора это стало одним из самых быстрых исполнений «Тоски» — 1'42"34 (на 5 минут короче самой «медленной» версии Сабайно 1929 года), несмотря на появление исполнительской традиции в самом конце оперы, а точнее в цифре «41» III акта, которая изменяет длительность первых трех шестнадцатых нот, чтобы симитировать более

раннее появление той же темы, тем самым добавляя несколько секунд к длительности. Любопытно также отметить, что в более поздней записи, в 1956 году (для киноверсии оперы), маэстро де Фабрицис, очевидно, изменил свои представления о темпе музыки Пуччини, остановив хронометр на отметке 1'50"44, что на восемь минут больше, чем в его собственной ранней версии.

Прежде чем перейти к эталонной версии фон Караяна 1962 года, крайне интересно ознакомиться с несколькими существующими версиями «Тоски» под управлением Франческо Молинари-Праделли (1911–1996), пожалуй, одного из лучших и самых известных интерпретаторов Пуччини. Его студийная запись «Турандот» (г. Рим, 1965 год) с участием Нильссона и Корелли до сих пор считается лучшей записью этого произведения. В случае с Молинари-Праделли мы наблюдаем расхождение в темпах интерпретации «Тоски», исполненной в том же оперном театре (ню-йоркском «Метрополитен-опера», где итальянский маэстро постоянно гастролировал), которые варьируются в течение чуть более года от быстрого 1'39"30 1 марта 1969 года (почти на 3 минуты меньше, чем в рекордной версии де Фабрициса 1938 года) до 1'47"59 13 июня 1970 года (напротив, всего на 24 секунды дольше, чем в версии Сабайно 1929 года). Поскольку в случае Молинари-Праделли это были живые выступления, а не студийные записи как у Сабайно, такая разница в продолжительности может быть объяснена различными факторами. Один из них — разница в составе исполнителей: Леони Рысанек/Сандор Конья, соответственно Тоска и Каварадосси, в первом спектакле, против состоявшихся оперных звезд Биргит Нильссон / Франко Корелли во втором. Кроме того, нельзя не отметить и разный состав оркестра: как известно, в штате Метрополитен-оркестра имеется по меньшей мере достаточно музыкантов, чтобы составить два полноценных симфонических оркестра.

Если говорить о записях, которые чаще всего сравнивают, возможно потому, что они являются антиподами в интерпретации шедевра, тогда, безусловно, имеются в виду версия Виктора де Сабата (1892–1967) 1953 года в «Ла Скала» и уже упомянутое издание Герберта фон Караяна (1908–1989) 1962 года. Следует отметить, что эти два дирижера были близкими друзьями. До такой степени, что в конце Второй мировой войны Виктор де Сабата помог 37-летнему фон Караяну перевезти семью последнего в Италию. Де Сабата

та был главным дирижером театра «Ла Скала» с 1930 по 1953 год, где затем он занимал должность художественного руководителя (1953–1957). С другой стороны, фон Караян был назначен главным приглашенным дирижером «Ла Скала» в 1959 году и одновременно музыкальным руководителем всего немецкого репертуара театра. Занимая эту должность до 1964 года, маэстро также имел возможность дирижировать большим количеством итальянских опер с такими престижными солистами, как Мария Каллас, Джузеппе ди Стефано и другими.

Исполнителем роли Каварадосси в обеих версиях был Джузеппе ди Стефано, который в то время, несмотря на свой голос «спинто», а не «драматического» тенора, считался одним из самых подходящих для репертуара Пуччини. Здесь стоит отметить, что, когда маэстро де Сабата собирал состав для записи «Тоски», Мария Каллас была бесспорной примадонной оперного мира. Оба — ди Стефано и баритон Тито Гобби (Скарпиа) — были на пике собственных карьер. Этот состав «Тоски» являлся тогда тем, что сегодня можно было бы назвать «командой мечты». Заметим, что запись «Тоски» 1953 года до сих пор считается одной из величайших версий оперы. Критики писали о ней так: «Успех де Сабата остается настолько очевидным, что, если бы он никогда не записал больше ни одной ноты, его слава была бы все равно обеспечена» [3]. Начав свою деятельность в «Ла Скала» в 1959 году, уже будучи музыкальным руководителем Венской государственной оперы, фон Караян имел множество шансов сотрудничать с Марией Каллас. Легендарной является его запись «Трубадура» с Каллас и ди Стефано (1956). Тем не менее, для своей «Тоски» 1962 года он предпочел ей чернокожую американскую сопрано Леонтину Прайс, которой в то время было 35 лет, и которая недавно до этого стала сенсацией в оперном мире. Прайс исполнила «Тоску» в транслируемой версии еще в 1955 году, когда жила в США. Именно этот эпизод привлек к ней внимание европейских менеджеров и оперных режиссеров, что привело к ангажементам в самых престижных оперных театрах Европы. Благодаря этой записи она стала одной из любимых певиц Караяна, исполняя под его управлением партии Леоноры в «Трубадуре» Верди и Донны Анны в «Дон Жуане» Моцарта.

К тому времени, когда представился случай записать «Тоску» в Вене, голос Марии Каллас начал медленно ухудшаться, что в конечном итоге

привело к ее раннему уходу со сцены. Караян, всегда маниакально внимательный к мельчайшим деталям в своих записях, видимо, почувствовал нарастающую проблему в голосе дивы и сделал неожиданный ход, пригласив на роль исполнительницы малоизвестную тогда Леонтину Прайс, которая стала первой чернокожей американской сопрано, записавшей «Тоску», и, таким образом, мировой сенсацией. Госпожа Прайс была единственной неитальянской певицей в составе исполнителей. Наряду с уже упомянутым Джузеппе ди Стефано и звездным баритоном Джузеппе Таддеи, все второстепенные партии исполняли итальянские певцы, регулярно выступавшие в Вене в Государственном оперном театре, где и была сделана запись («Sofien Zaal»).

На момент записи фон Караян был художественным руководителем театра и одновременно уже восемь лет занимал пост главного дирижера и музыкального руководителя Берлинского филармонического оркестра — должность, которую он получил пожизненно, как и его предшественник Вильгельм Фуртвенглер. Учитывая свой высокий статус, маэстро не имел причин подстраивать свою интерпретацию под чью-либо другую, и чувствовал себя вправе привнести в интерпретацию шедевра Пуччини свой музыкальный вкус и темповые решения. Знойное исполнение под его руководством растянулось до 1'53"27, что почти на 5 с половиной минут больше, чем традиционная интерпретация де Сабата (1'48"04). Когда Караяну задавали вопрос о любимом оркестре, он отвечал: «Если я говорю берлинцам сделать шаг вперед, они его делают. Если я говорю тоже самое венцам, они это делают, но потом спрашивают, почему» [4, р. 326]. Маэстро, похоже, не испытывал никаких проблем с тем, чтобы добиться от музыкантов Венской филармонии (которые являются теми же музыкантами Государственной оперы) своего типичного сочного и теплого звука — мощного и нервного одновременно, но никогда не резкого. Его многолетний биограф Роджер Вон, присутствуя на репетиции Берлинского филармонического оркестра в середине 80-х годов, сказал: «то, что приковывает внимание — это красота и совершенство звуков. Самое мягкое пианиссимо вызывает восторженное внимание. Плавные крещендо достигают пика именно тогда, когда должны. Паузы нарезаны чисто, без малейшей шероховатости» [5, р. 14]. Три начальных аккорда партитуры «Тоски» — лейтмотив Скарпиа — являются тому подтвержде-

ем: они могучие и достаточно продолжительные, чтобы навсегда запечатлеться в памяти любого слушателя.

Фон Караян продолжал обращаться к партитуре «Тоски»: есть еще две записи, которые можно легко найти в сети Интернет. Это концертное исполнение в Берлине (1982), где главными исполнителями были Катя Риччарелли, Хосе Каррерас и Руджеро Раймонди, и возобновление постановки Зальцбургского фестиваля 1988 года, осуществленное в марте 1989 года (за несколько месяцев до кончины маэстро), в котором Лучано Паваротти исполнил партию Каварадосси (в постановке принимали участие Жозефина Барстоу и французский баритон Ален Фондари). Примечательно, что «Тоска» стала последним крупным оперным проектом, которым дирижировал фон Караян. В обоих случаях спектакли исполнялись Берлинским филармоническим оркестром. Исполнение 1982 года достигло нового уровня самоотдачи со стороны фон Караяна. Эта версия соответствовала рекордной продолжительности — практически 2 часа (1'59"48), но ни разу не создала ощущения слишком медленного или затянутого музыкального темпа. Живое исполнение 1989 года в Зальцбурге практически до секунды повторяет продолжительность студийной записи 1962 года в Вене — 1'53'26. Разница между этими двумя записями, составляющая всего одну секунду, является доказательством того, что постоянно повторяемое фон Караяном утверждение о том, что он обладает врожденным чувством времени, является правдой [6].

Как правило, высокохудожественное произведение может иметь различные интерпретации — без потери цельности композиции и драматургии. Учитывая масштаб изученных записей, следует заключить, что в итальянской традиции «Тоска» исполняется в довольно быстром темпе. Ее типичная продолжительность составляет около одного часа сорока восьми минут. Однако если «растянуть» ее исполнение до двух часов, как это сделал Герберт фон Караян в 1982 году, то, скорее всего, это не повредит невероятной музыкальной энергии шедевра и чрезвычайно противоречивым драматическим ситуациям. Секрет успеха кроется в мастерстве интерпретации.

Примечание

¹ Попи — один из любимых способов дружеского обращения Пуччини к Леопольдо (Польдо — Попи) Муньоне.

Список источников

1. *Мастранджело Ф.* От Верди до веризма: динамика эволюции творчества Пуччини // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 1 (59). С. 40–44.
2. Giacomo Puccini. *Epistolario*. Vol. 2: 1897–1901 / ed. by Gabriella Biagi Ravenni, Dieter Schickling. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2019. 704 p.
3. *Badal J. J.* Recording the Classics “Maestros, Music, and Technology”. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1996. 200 p.
4. *Lebrecht N.* The Book of Musical Anecdotes. New York: Free Press, 1985. 384 p.
5. *Vaughan R.* Herbert von Karajan: A Biographical Portrait. New York: W. W. Norton, 1985. 274 p.
6. *Lang K.* The Karajan Dossier. London; Boston: Faber and Faber, 1992. 233 p.

References

1. Mastrangelo, F. (2021), "From Verdi to verismo: dynamics of the evolution of Puccini's work", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1 (59), pp. 40–44.
2. Ravenni, G. B. (ed.) and Schickling, D. (2019), *Giacomo Puccini. Epistolario, vol. 2: 1897–1901*, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze, Italy.
3. Badal, J. J. (1996), *Recording the Classics “Maestros, Music, and Technology”*, Kent State University Press, Kent, Ohio, USA.
4. Lebrecht, N. (1985), *The Book of Musical Anecdotes*, Free Press, New York, USA.
5. Vaughan, R. (1985), *Herbert von Karajan: A Biographical Portrait*, W. W. Norton, New York, USA.
6. Lang, K. (1992), *The Karajan Dossier*, Faber and Faber, London; Boston, UK.

Информация об авторе

Ф. Мастранджело — главный дирижер

Information about the author

F. Mastrangelo — Chief Conductor

Статья поступила в редакцию 15.05.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023.

The article was submitted 15.05.2023; approved after review 20.06.2023; accepted for publication 29.06.2023.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 2 (69). С. 54–59.

Actual problems of high musical education. 2023. No 2 (69). P. 54–59.

Научная статья

УДК 78.08

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.008

Бунт во имя традиций: перформансы Георгия Дорохова

Кожевникова Анастасия Романовна

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

E-mail: nota_7@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3821-3701>

Аннотация. В статье анализируются сочинения Георгия Дорохова, которые продолжают эксперименты творческой группы «Флюксус»: «Манифест для трех пенопластов», «Манифест II для деревянных стульев» и «Рондо для звуковых объектов». При всей необычности замысла и инструментария в пьесах прослеживается ряд особенностей, позволяющих говорить о них в русле академической музыки и традиционного формообразования. Музыка Дорохова экспрессивна, нацелена на поиск новых звучаний и красок. Композитор включает в свои партитуры предметы быта (жестяные банки, ведра, молотки, дрели/перфораторы и так далее) или переосмысливает приемы игры на классических инструментах, намеренно ломая концертную рампу и нарушая слушательскую инерцию за счет действий, которые должны выполнять музыканты — будь то игра смычком по пенопластам или физическое уничтожение объектов. Радикальность выразительных средств связана, с одной стороны, с изучением американской экспериментальной музыки 1960-х годов, с другой — с участием композитора в акциях и манифестациях московской группы «арт-активизм». В связи с обновлением инструментария Дорохов обращается к графическим партитурам, которые сопровождаются обширным авторским комментарием.

Ключевые слова: перформанс, арт-активизм, «Флюксус», экспериментальная музыка, манифест, графическая партитура, Георгий Дорохов

Для цитирования: Кожевникова А. Р. Бунт во имя традиций: перформансы Георгия Дорохова // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 2 (69). С. 54–59. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.008>.

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND RELATIONSHIPS

Original article

Rebellion in the name of tradition: George Dorokhov 's performances

Kozhevnikova Anastasia R.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: nota_7@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3821-3701>

Abstract. The article analyzes some of the compositions of Georgy Dorokhov, who continue the experiments of the Fluxus creative group: “Manifesto for three foams”, “Manifesto II for wooden chairs” and “Rondo for sound objects”. With all the unusual design and instrumentation in the plays, there are a number of features that allow us to talk about compositions in the mainstream of academic music and traditional shaping, including structures characteristic of the Baroque. Dorokhov's music is expressive, aimed at finding new sounds and colors. The composer includes household items in the scores (tin cans, buckets, hammers, drills / punchers, and so on), or rethinks the techniques of playing classical instruments, deliberately breaking the concert ramp and disrupting the audience's inertia due to the actions that performers must perform: be it playing with a bow on foam or physical destruction of objects. The radicality of expressive means is connected with the study of American experimental music of the 1960s on the one hand, on the other with the participation of the composer in the actions and demonstrations of the Moscow group “art activism”. In connection with the updating of the instrumentation, Dorokhov refers to the graphic scores, which are accompanied by an extensive author's commentary.

Keywords: performance, art activism, “Fluxus”, experimental music, manifesto, graphic score, Georgy Dorokhov

For citation: Kozhevnikova A. R. Rebellion in the name of tradition: George Dorokhov's performances. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 54–59 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.008>.

Жанр перформанса уже успел зарекомендовать себя как поле для радикальных художественных экспериментов. Один из примеров подобного экспериментирования демонстрирует Георгий Дорохов (1984–2013) — рано ушедший из жизни московский композитор, чье творчество парадоксальным образом соединяло в себе бунтарскую неординарность мышления и подспудную связь с традицией.

Георгий Дорохов¹ был в ряду тех представителей новой академической музыки, кто обратил внимание на большой потенциал выразительных средств и инструментария, предложенных радикальным искусством 1960-х годов — хеппенингами и эвентами Флюксуса². При этом свойственные эстетике Флюксуса провокационность и свобода выражения вошли в контакт с традиционными формами и четко выстроенной драматургией классической школы.

Музыка Дорохова экспрессивна, нацелена на поиск новых звучаний и красок, в чем сказывается влияние творчества Эдисона Денисова, Дьёрдя Лигети, Хельмута Лахенмана и Дмитрия Курляндского [1]. Вместе с тем, провокационность его работ была связана с участием в акциях и манифестациях группы «арт-активизм», куда входили Петр Павленский, Антон Николаев, Петр Верзилов, Виктория Ломаско, Денис Мустафин, Татьяна Сушенкова и другие авторы [2]; [3].

Одна из характерных тенденций в творчестве Дорохова — переосмысление традиционного исполнительства. Таков, например, «Манифест для трех пенопластов» (2009), в котором был провозглашен новый интерес к экспериментальному инструментарию и техникам игры [4]³. «Манифест», соответственно своему жанровому определению, — это яркое высказывание, постулирующее новые принципы и призыв следовать за ними.

Партитура «Манифеста» оформлена в виде графика с обозначением времени (в секундах), продолжительности звучания отдельных звуков и приемов игры (см. *Пример 1*). В качестве базовых элементов используется игра смычком *arco* вверх/вниз (обозначение в партитуре по правилам записи), длительный звук (линии), дискретный звук

(мелкие прерывистые *non legato* на одно направление смычка, в партитуре обозначены волнистыми линиями), короткие звуки на разные направления смычка (обозначено стрелками). Меняется также сила нажатия смычка, за счет чего создаются интересные звуковысотные и динамические эффекты. Стоит также отметить, что пенопласт⁴ в ходе исполнения крошится и ломается. В дальнейшем идеи деформации и разрушения предметов станут одним из важных эстетических принципов композитора⁵.

Структура «Манифеста» напоминает сонатную форму, драматургия которой выстраивается на основе применения всех вышеперечисленных скрипичных штрихов на пенопластах. Для формирования фактуры и развития материала композитор избирает полифонические приемы: имитации (практически везде при вступлении голосов), каноны (в основном в разработке), ракоходы (в побочной партии).

Анализируя сочинение, можно вывести основные позиции «Манифеста»:

1. На любом предмете можно играть «академично» (в данном случае смычком).
2. Драматургия произведения может быть выстроена с помощью приемов игры, демонстрация которых рождает уникальный звуковой материал.

Продолжая в своем творчестве радикальную линию, в 2010 году Дорохов пишет «Манифест II для деревянных стульев» (от 6 до 88 исполнителей). Динамика развития сочинения выстроена напрямую от звуков, производимых предметом (скрипение стулом о пол), до поэтапного физического уничтожения стульев: сначала по ним стучат молотком, потом пилят, рубят топором, а затем окончательно разламывают ногой. Стадии исполнения оформлены в графическую партитуру (*to do list*) в виде действий, которые изображаются на пяти строчках. Каждая строчка, за исключением последней, включает в себя три предложения (вида действия), отделяемые друг от друга 4–5 секундными цезурами для отдыха или смены «инструмента». В рамках одного «высказывания» композитор совмещает две функции: ритмически артикулирующую — молоток, топор (восьмые

длительности в количестве четырех ударов), удар по полу стулом (три раза) и шумовую — трение ножек стула о пол, звук распиливания. Каждая строчка может исполняться любое количество раз (минимум 20) в зависимости от решения исполнителя: важно, чтобы стул сохранил определенную целостность до завершения последнего раздела пьесы. Таким образом, получается, что перформеры выполняют действия каждый в своем темпе, образуя наложение разнохарактерных звуков, с помощью чего нивелируются границы разделов и форма приобретает сквозную динамику развития, направленную на конечный результат.

С одной стороны, по своему духу эта пьеса близка к эпатажной акции Флукуса, с другой — к старинным песням, так как в основе композиции лежит старинная форма эпохи Возрождения: парно-периодическая на основе строчной. Соединение двух диаметрально противоположных традиций воссоздает, по замыслу автора, ту предметность культуры, которая была нарушена акциями 60-х годов, позволяя переосмыслить и заново открыть экспериментальное поле выразительных средств и возможностей их взаимодействия. Поэтапное разрушение предмета в рамках старинных форм как художественный прием будет применяться во многих сочинениях композитора, вплоть до самых последних (*Study*, Рондо и другие) [5].

В своем творчестве Дорохов декодировал музыкальные качества предметов быта, используя широкую палитру их выразительных средств. Так, в исполнительский арсенал композитора вошли лестница-стремянка (*Repeat*, 2008), мусорные баки, железные листы, батареи («Русское бедное»⁶, 2008), стулья («Манифест II», 2010), компакт-диски (*Counter-exposition-I*, 2012) и многое другое [6].

Ярким примером использования исключительно бытовых предметов для создания композиции стало «Рондо для звуковых объектов», написанное Дороховым в 2010 году для интердисциплинарного проекта Дениса Мустафина «electroautomatica-2». В сочинении весьма экстравагантный ансамбль инструментов: мокрые пенопласты, жестяные банки, железные ведра, молотки, деревянные стулья, кирпичи, воздушные шары, дрели/перфораторы. Это крупная композиция продолжительностью около часа, в которой удивительным образом разворачивается действие, близкое к ритуалу или медитативной практике: на протяжении часа исполнители вы-

полняют однообразные зацикленные действия, со стороны напоминающие работу общинно-племенного строя или производственного цеха (люди стучат молотками, что-то сверлят и т. д.).

Название «Рондо» сочинение получило, по словам самого автора, в связи с «концепционной игрой» [1]. Оно «отражает лишь форму партитуры» [1]. Партитура оформлена в виде овалов (кругов), расположенных по кругу, между которыми в оба направления циркулируют стрелки (см. *Пример 2*). Начать исполнение пьесы можно с любого круга по часовой или против часовой стрелки. Сочинение завершается после исполнения всех кругов и повторения первого раздела, с которого началась композиция. В каждом из кругов (всего их девять⁷) прописаны время исполнения, инструментарий, протяженность партий и способ коммуникации исполнителей между собой. В партитуре всего пять самостоятельных партий⁸, которые обозначены цветными линиями: красной, зеленой, синей, голубой, розовой. Такой выбор можно обосновать тем, что в ходе игры исполнители меняют свой инструментарий в зависимости от круга, а цветные линии позволяют легко ориентироваться в тексте.

С точки зрения общей структуры можно было бы обозначить композицию как контрастно-составную форму, так как все девять кругов представляют собой контрастные по инструментарию, способам организации и продолжительности фрагменты. В качестве скрепляющего композицию принципа выступает повторение использования инструментов в разных частях. Инструменты проходят по кругу, чередуясь между собой. Например, трение воздушных шариков, пенопластов, удары по перевернутому ведру и ведрами друг по другу используются по четыре раза; сверление дрелью, трение ведра о кирпичи, удар по ведру с водой — по три раза; удар стулом о пол — по два раза. В качестве своеобразного рефрена выступает звук трения влажного пенопласта, который звучит в I, III, V и VIII круге, что подчеркивает принцип рондальности, заложенный в названии сочинения.

Композитор разделяет партии инструментов по типу их функциональности на три группы:

1. Несинхронизированные удары (удары молотком по перевернутому ведру, по банке, по кирпичам, удары стулом о пол);
2. Синхронизированные удары (удары молотком по ведру, заполненному водой, удары ведрами друг по другу);

3. Длющиеся способы звукоизвлечения / педали (трение мокрым куском пенопласта по стеклу, скрежет ведра по кирпичам или полу, сверление дрелью, трение воздушного шарика).

В соответствии с указанными функциями композитор устанавливает четкий темповый и ритмический регламент для партий ударных инструментов. Несинхронизированные удары играют четыре восьмыми нотами в различных для каждого инструмента темпах метронома: удары молотками по перевернутому ведру и по кирпичам — 96–144, молотком по банке — 72–116, стулом о пол — 64–96. Синхронизированные удары исполняются на одну четверть такта в размере 4/4: молотком по ведру с водой — 52–56, ведрами друг по другу (визуально похоже на удар тарелками) — 68–72. Длющиеся способы звукоизвлечения выполняют функцию педали и звучат равномерно, создавая общий шумовой фон. Разные темпы и тембры инструментов образуют зыбкую ткань звучания, которая вводит слушателя в транс за счет эффекта «ритмичной» полиметрии: мы ощущаем предельно четкую ритмическую сетку каждой отдельной партии, при этом общий звуковой поток создает ощущение хаоса, увлекая разнообразием симультанных событий. Однако стоит отметить, что внутри кругов композитор производит стыковку вступления и продолжительности звучания между партиями, напоминая оркестровые дублировки и унисоны во всех кругах, за исключением I и VIII, где воспроизводится иной состав ансамбля: дуэт и трио соответственно. При этом на слух ансамблевые дублировки и связки уловить крайне трудно из-за принципиально разных метроритмических параметров. Изменение динамики и фактурной насыщенности⁹ Дорохов плавно выстраивает как внутри каждого круга (ансамблевые взаимодействия и паузы), так и на уровне сопоставления разделов, соблюдая принцип наращивания голосов в два этапа:

1. I — 2, II и III — 4, IV — 5;
2. V — 2, VI и VII — 4, VIII — 3, IX — 5.

VIII раздел становится своего рода добавленным эпизодом в рамках «хождения по кругу». В каждом круге внутри каждой партии используется один инструмент. Зацикливание одного действия на протяжении нескольких минут создает эффект своеобразного ритуала, доводя принцип рондальности до предела.

Перформансы Георгия Дорохова — яркий пример вызова музыкальной традиции и одно-

временно — актуализации идей сравнительно недавнего авангардного прошлого. Союз новаторских, порой бунтарских средств выразительности и академических канонов стало важной чертой стиля композитора, а затем и его последователей (Дмитрий Курляндский, Владимир Горлинский, Кирилл Широков и другие). «Возвращаясь к радикализму 60-х, Дорохов заново ставил под вопрос саму концертную ситуацию, вторгаясь в зону комфорта исполнителя и слушателя, намеренно нарушая дистанцию, вторгаясь в личное пространство. И, вторгаясь, давал нам понять, что все вопросы, поставленные искусством 60-х, до сих пор открыты. В конце концов, если какие-то вещи по-прежнему причиняют боль, то они по-прежнему актуальны» [7].

Эти слова произнес в годовщину смерти композитора его коллега Сергей Невский, венчая свои размышления красноречивым резюме: «Дорохов остается» [7]...

Примечания

¹ Выпускник композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (2009), класс профессора В. Г. Тарнопольского. Входил в группу композиторов «СоМа» («Сопротивление материала»). Сочинения Георгия Дорохова исполнялись на фестивалях современной музыки России, Украины, Литвы, Польши, Германии, Франции, Швейцарии, Бельгии, Великобритании, Венгрии, Сербии, Канады, Аргентины и Австралии.

² «Флюксус» — международное творческое движение, возникшее в 1960-е годы, противопоставляющее себя ранее бытовавшему искусству. Основной единицей художественной деятельности «Флюксуса» стали «эвенты» («event» в переводе с английского «событие») и хеппенинг, которые не поддавались коммерческому началу и проходили в максимально нетипичных для представлений местах: в Центральном парке, на улицах Нью-Йорка, на катке, автостоянках, кинотеатрах и так далее. Для художников была важна нефиксированность, разовость события, мимолетность и неповторимость момента. Эстетика абсурда, полное отсутствие преград в самовыражении и стремление избавиться от мимесиса — данные установки полностью раскрепощали действия художников, позволяя максимально сближать повседневную жизнь с искусством. Некоторые эвенты «Флюксуса» были нацелены на эпатаж публики, что являлось явным оммажем к дадаизму.

Участниками группы были в основном музыканты и художники: Йоко Оно, Джордж Брехт, Ла Монте Янг, Йозеф Бойс, Джордж Мачунас, Джон Кейдж, Дик Хиггинс, Полина Оливерос, Элисон Ноулз, Нам Чжун Пайк, Бен Паттерсон, Миеко Шиоми, Роберт Уоттс, Эмметт Уильямс и другие.

³ Другой экстремальный способ игры на скрипке отразился в сочинении *Study* (2011) для скрипки, по которой вместо смычка играют пилой. Здесь композитор акцентировал внимание на необычном звучании, похожем на флажолеты при соприкосновении зубцов пилы со струнами.

⁴ Пенопласты также были использованы композитором в оркестровой партитуре *Deconstruction* (2010), *Рондо* (2010) и *Crescendo* (2011).

⁵ «Концертино», «Манифест II», *Рондо* и другие сочинения.

⁶ Написано для экстремального вокала, деревянных ящиков, мусорных баков, батарей центрального отопления, сирен, колоколов и железных листов. Сочинение было создано по предложению режиссера Кирилла Серебренникова для открытия выставки «Русское бедное» в Пермском музее современного искусства и прозвучало в исполнении Ансамбля ударных инструментов под управлением выдающегося перкуSSIONИСТА Марка Пекарского.

⁷ Ассоциативно на уровне структуры количество кругов в «Рондо» Дорохова отсылает слушателя к «девяти кругам ада» из «Божественной комедии» Данте.

⁸ Каждую партию может исполнять любое количество человек.

⁹ Общая громкость сочинения *ff-ffff*.

Список источников

1. Филимонов А. Георгий Дорохов: «Не бывает немusикальных звуков!». URL: http://www.gnesin.ru/content/print/concerts/2012_interview_dorokhov.pdf (дата обращения: 10.03.2021).
2. Обухова А. Перформанс в России. 1910–2010. Картография истории. М.: Арт Гид, 2014. 280 с.
3. Ковалев А. А. Российский акционизм. 1990–2000 // World Art Музей. № 28–29. М.: Книги WAM, 2007. 416 с.
4. Бавильский Д. В. До востребования. СПб.: Издательство Ивана Лимбахта, 2014. 792 с.
5. Бавильский Д. В. Надежда Дорохова: «Гоша ломился в те же ворота, только зайдя с другой стороны...» // Частный корреспондент.

10.04.2015. URL: http://www.chaskor.ru/article/_nadezhda_dorohova_gosha_lomilsya_v_te_zhe_vrata_tolko_zajdy_a_s_drugoj_storony_38104 (дата обращения: 12.03.2021).

6. Елина А. Рельеф, саяны / Саша Елина, Владимир Горлинский, Александр Маноцков, Кирилл Широков // Сигма. URL: <https://syg.ma/@sashaelina/rielief-saiany-tochka> (дата обращения: 12.03.2021).
7. Невский С. П. Дорохов остается. Год после смерти композитора // Colta. 31.12.2014. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/1873-dorohov-ostaetsya (дата обращения: 15.03.2021).

References

1. Filimonov, A. (2012), "Georgy Dorokhov: "There are no non-musical sounds!", available at: http://www.gnesin.ru/content/print/concerts/2012_interview_dorokhov.pdf (Accessed 10 March 2021).
2. Obukhova, A. (2014), *Performans v Rossii. 1910–2010. Kartografiya istorii* [Performance in Russia. 1910–2010. Cartography of history], Art Guide, Moscow, Russia.
3. Kovalev, A. A. (2007), "Russian actionism. 1990–2000", *World Art Muzey* [World Art Museum], no. 28–29, WAM Books, Moscow, Russia.
4. Bavlisky, D.V. (2014), *Do vostrebovaniya* [On demand], Ivan Limbakht Publishing House, St. Petersburg, Russia.
5. Bavlisky, D.V. (2015), "Nadezhda Dorokhova: "Gosha was breaking into the same gate, only going in from the other side ...", *Chastnyy korrespondent* [Private correspondent], available at: http://www.chaskor.ru/article/_nadezhda_dorohova_gosha_lomilsya_v_te_zhe_vrata_tolko_zajdy_a_s_drugoj_storony_38104 (Accessed 12 March 2021).
6. Elina, A. and Gorlinsky, V. and Manotskov, A. and Shirokov, K. (2021), "Relief, Sayans", *Sigma*, available at: <https://syg.ma/@sashaelina/rielief-saiany-tochka> (Accessed 12 March 2021).
7. Nevsky, S. P. (2014), "Dorokhov remains. The year after the composer's death", *Colta*, available at: https://www.colta.ru/articles/music_classic/1873-dorohov-ostaetsya (Accessed 15 March 2021).

Информация об авторе

Кожевникова А. Р. — аспирантка кафедры истории музыки

Information about the author
Kozhevnikova A. R. — Postgraduate student of Department of History Music

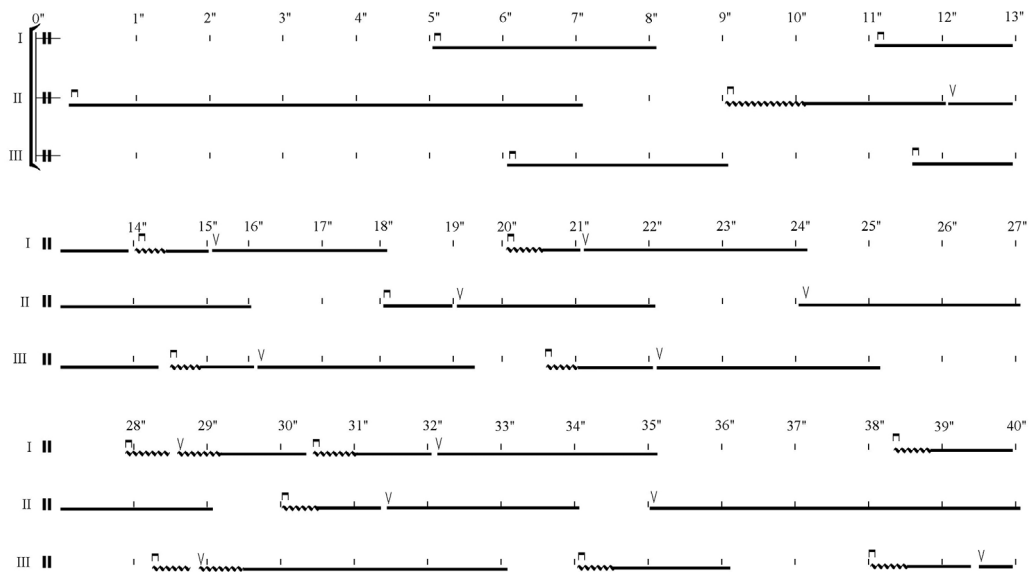
Статья поступила в редакцию 20.05.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023.
The article was submitted 20.05.2023; approved after review 20.06.2023; accepted for publication 29.06.2023.

Приложение

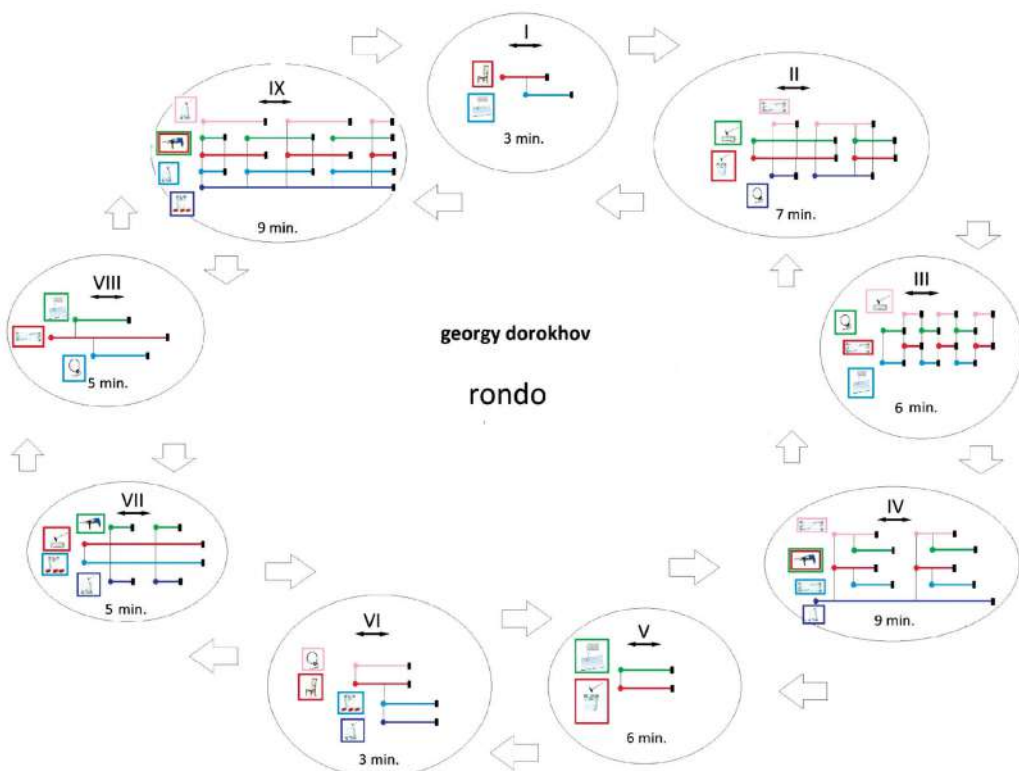
Пример 1 Example 1

(2009)

Georgy Dorokhov



Пример 2 Example 2



Научная статья

УДК 782

DOI: 10.26086/NK.2023.69.2.009

«Образцовые спектакли» и их роль в развитии музыкальной культуры Китая XX–XXI веков

Сюй Цзянь

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

Синьцзянский университет, Урумчи, Китай

E-mail: 251104247@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2134-7652>

Аннотация. Так называемые «образцовые спектакли», возникшие по инициативе Мао Цзэдуна, за пределами Китая известны как продукт идеологизированного искусства периода китайской истории. Однако изначально главная задача не только государственных, но и творческих деятелей была связана с актуализацией уникального жанра традиционной культуры — пекинской оперы, которая задолго до «культурной революции» начала терять живую связь со стремительно меняющейся современностью. «Образцовые спектакли» стали центром коллективных усилий китайских музыкантов и литераторов, ищущих проекцию соединения европейского оперного жанра с эстетическим богатством собственной театральной традиции. Революционные сюжеты, на основе которых создавались спектакли, были далеко не самым главным «пунктом» ее обновления.

На короткий момент (с начала 1980-х годов) эти произведения сошли со сцены, но с течением времени они вновь стали появляться в репертуаре национальных театров. «Образцовые спектакли» получают широкое распространение, становится заметной их роль в популяризации традиционного театра, оказавшегося к последней трети столетия на грани забвения. В статье рассмотрены некоторые особенности самой репертуарной «образцовой» оперы «Взятие хитростью горы Вэйхушань», в которой традиционные элементы пекинской оперы сочетаются с самыми смелыми новациями китайской современной музыки.

Ключевые слова: пекинская опера, «образцовые спектакли», модернизация театра, традиционная культура, «культурная революция»

Для цитирования: Сюй Цзянь. «Образцовые спектакли» и их роль в развитии музыкальной культуры Китая XX–XXI веков // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 2 (69). С. 60–64. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.009>.

Original article

“Exemplary performances” and their role in development Chinese musical culture 20–21 centuries

Xu Jian

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

Xinjiang University, Urumqi, China

E-mail: 251104247@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2134-7652>

Abstract. The so-called “exemplary performances” that arose initiative Mao Zedong, outside of China are known as a product of ideologized art odious period of Chinese history. However, initially, the main task not only government officials, but also creative figures was connected with actualization of a unique genre traditional culture — Beijing opera, which long before “cultural revolution” began to lose living connection with a rapidly changing modernity. “Exemplary performances” became the center collective efforts Chinese musicians and writers looking for a projection of connection European opera genre with an aesthetic richness of own theatrical tradition, and revolutionary plots on basis which the performances were created were far from the most important “point” its renewal.

For a brief moment (from early 1980s) these works seemed to have left stage, but over time they began to appear again in repertoire of national theaters. “Exemplary performances” are becoming widespread, their role in popularizing traditional theater, which was one verge of oblivion by the last third of century, becomes noticeable. An article discusses some features most repertory “exemplary” opera “The Capture of Weihushan Mountain by Cunning”, in which traditional elements Beijing opera are combined with the most daring innovations Chinese contemporary music.

Keywords: Beijing Opera, “exemplary performances”, theater modernization, traditional culture, “cultural revolution”

For citation: Xu Jian. “Exemplary performances” and their role in development Chinese musical culture 20–21 centuries. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;2(69); 60–64 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.69.2.009>.

«Образцовые спектакли»¹ стали характерным явлением периода китайской «культурной революции». Мнение о них за пределами Китая весьма противоречиво. С одной стороны, их появление связывают с усилением идеологического вторжения во все сферы художественной жизни. С другой, «образцовые спектакли» возникли не внезапно, они явились результатом последовательной модернизации пекинской оперы и стали новой художественной формой, созданной путем преобразования национальных театральных традиций. «Современная пекинская опера» — так впоследствии назвали «образцовые спектакли» — жанр, вышедший из глубины народной культуры и в конечном итоге заслуживший всеобщую любовь. Высокая популярность спектаклей, вобравших в себя художественное великолепие пекинской оперы, уже не объяснима «революционными» сюжетами. Есть нечто в эстетике и форме «образцовых спектаклей», превышающее первоначальную установку их создателей соответствовать духу времени. Поэтому в настоящее время задачей китайских ученых становится объективное и серьезное исследование «образцовых спектаклей» как явления, вышедшего за узкие рамки исторического периода. Внимание авторов отчасти по-прежнему привлекают вопросы сюжетного наполнения спектаклей [1], но основной проблемой является сочетание новаторских и традиционных элементов в драматургии [2; 3; 4; 5].

Ярким примером воплощения новаторских преобразований пекинской оперы стало произведение коллектива авторов «Взятие хитростью горы Вэйхушань». Созданная до начала «культурной революции», опера имела огромный успех и в дальнейшем послужила образцом для последующих подобных проектов.

Впервые с этим спектаклем выступила труппа пекинской оперы в Шанхае в 1958 году. За основу был взят роман и одноименная пьеса Цюй Бо «Бескрайний снег в царстве лесов». Лидером авторского коллектива стал Юй Хуэйюн, который тщательно изучал историю развития традиционной китайской музыки. Для многих опер, начиная с «Гавани» и заканчивая редакцией оперы «Взятие хитростью горы Вэйхушань» в период «культурной революции»², он написал множество арий. Юй Хуэйюн прекрасно владел теоретическими и практическими знаниями о традиционной пекинской опере и внес уникальный вклад в ее развитие. Несмотря на то, что в текстах арий Юй Хуэйюн отводил особую роль политической

составляющей, он не снижал художественно-эстетические критерии музыки. В его произведениях — в предложениях, словах и фразах текста, в сочетании литературного стиля с простонародными выражениями, в выразительности мелодий арий — проявилась несомненная одаренность автора.

В сочинении инструментальных и вокальных партий «Взятия хитростью горы Вэйхушань», помимо Юй Хуэйюна, принимали участие Ли Мулянь, Лю Жусэн, и многие другие музыкальные деятели [6]. Они не были специалистами в области пекинской оперы, но долгое время занимались исследованием региональных традиций.

Музыкальное сопровождение оперы соответствовало канонам классической китайской драмы. Важным требованием являлась детальная передача звукового фона бытовых сцен, поэтому тембр, темп, особая манера исполнения соответствовали обстановке; вокальная и инструментальная партии написаны в едином стиле с сохранением традиционного обаяния пекинской оперы; в музыкальную партитуру были введены напевы традиционной музыки и характерные сюжетные элементы из других видов китайской драмы.

В качестве примера можно привести диалог в опере «Взятие хитростью горы Вэйхушань», который исполняется на литературном языке байхуа вместе с путунхуа³: в сцене «Восстание народных масс» актер исполняет арию, а хор поет в унисон отрывок из песни «Раздался гром». Это отсылает зрителя к музыкальным формам традиционных сычуаньских опер, где пение героя сопровождается унисонными комментариями хора [7]. Важной отличительной чертой стала легкость литературного текста, его естественность для произношения. Язык, используемый в либретто, основан на бытовой речи с небольшими вставками классического литературного языка. Все эти приемы значительно обогатили выразительную силу арий и в точности передали особенности жизни китайцев в новой эпохе.

Мелодия «Марш Китайской народно-освободительной армии», получившая статус лейтмотива оперы, стала «художественной скрепой» нового сценического искусства Китая: она неоднократно вовлекалась в музыкальную ткань других спектаклей [1]. Для воплощения музыкальных образов главных действующих лиц использовались популярные и широко известные революционные песни. Персонажи оперы получили выразительные музыкальные характеристики, которые проходят

красной нитью через все этапы драматургического развития. На сцене разворачивается узнаваемый сюжет «охоты на тигра в горах» — культурный архетип, характерный для классических драм; «герои революции» и их «враги», по существу, действуют внутри этого сюжета. В отличие от старой модели оперы, где образ героя формировался комплексом актерских техник, здесь, согласно новаторскому статусу жанра, все герои максимально «омузыкалены»: уже в первом действии выход каждого героя сопровождается его яркой арией с набором индивидуальных мелодических характеристик. Аранжировка и оркестровка при этом лаконичны и просты. В основе состава оркестра — «три главных инструмента» (三个主要工具), маркирующие стиль пекинской оперы: цзинху, эрху и юэцинъ — именно они придают музыке особый колорит. Китайские духовые и ударные дополнены западными инструментами, которые часто звучат отдельно от остальных. Оркестровка предполагает сочетание традиционных техник игры с приемами западной музыки — так был создан новый тип оркестра пекинской оперы, в котором появились трубы [8].

В традиционной опере звучание инструментов оркестра должно было лишь оттенять голос певца, здесь же оркестровая увертюра и интерлюдии играют важную роль, а вокальные номера сопровождаются развитой оркестровой партией. Группы инструментов в традиционной модели оперы выполняли четко очерченные роли: китайские духовые, известные своей способностью к звуковой живописи, сопровождали сцены на природе, имитируя ее звуки; струнные создавали унисонную вторю голосу певца. В «образцовой опере» струнные и духовые открывают новые возможности звучания. Так, в сцене «охоты на тигров в горах» струнным, вопреки канону, поручена образительная функция: их мелодические линии передают звуки ветра в горах, оставаясь в рамках традиционного стиля «медленного напряженного пения», характерного для китайской оперной музыки. В эпизоде «Направлять разведку» живую картину прихода весны, таяния льда и снега рисует ансамбль западных инструментов — флейты, гобоя и ксилофона. В интермедийных сценах немало подобных фрагментов, где живописные возможности обновленного инструментального звучания представлены во всей полноте.

В новый тип оперного спектакля впервые были введены балетные сцены. Соединение искусств современной китайской оперы и западного

балета имело особое историческое значение для китайской культуры в целом.

Без сомнения, «образцовые спектакли» развивались во многом под влиянием политических тенденций «культурной революции». Они явили собой пример ангажированного искусства, но все же вышли за рамки тех установок, которые были предписаны этому жанру.

Сегодня «образцовый спектакль» — современное музыкально-театральное произведение в стиле пекинской оперы, вобравшее в себя традиции локальных видов китайской драмы, но основанное на современной тематике и сюжетах. Жанр повлиял на развитие национального театра, собрал вокруг себя талантливых деятелей искусства, которым удалось сделать «образцовые пьесы» востребованными и популярными. Объединение ведущих творческих сил Китая, обеспечение материальной поддержки государства подняли жанр, некогда рожденный «злостью дня» на высокий художественный уровень.

Несомненным достижением «образцовых спектаклей» стало преломление в их языке канонов западного театрального и оперного искусства. В музыке наряду с традиционными основами появилась европейская гармония и связанные с ней методы сочинения. Элементы западной музыкальной системы — мелодика, гармония, фактура, оркестровка открыли для традиционной китайской драмы окно в новый мир. Музыка «образцовых спектаклей» оказала влияние на традиционный театр в целом и символизировала прорыв в область современной музыкальной культуры, сблизив китайскую музыку с западно-европейской. В свою очередь это повлияло и на общую музыкальную концепцию «образцовых спектаклей»: помимо значения тонально-функциональной гармонии, появилась принципиально новая для китайской традиции «музыкальность» ударных инструментов. В пекинской опере ударные отмечали структуру сюжета, отделяя эпизоды, создавая динамический фон происходящему на сцене [9]. Партия ударных инструментов в традиционном варианте активно участвовала в драматургии спектакля; её разнообразные ритмические рисунки переключали зрителя на новую сцену, восполняя таким образом «смену декораций», которых, как известно, в китайской драме нет. В «образцовых спектаклях» ударные инструменты сохраняют свою роль. По-прежнему задействованы гонги и барабаны, создающие метроритмический фон музыки (например, в «Легенде о

красном фонаре» ударные имитируют стук колес поездов и другого транспорта с помощью ритма «луанчуй»). Именно ритм-секция из ударных инструментов ярко демонстрирует присутствие в «образцовых спектаклях» традиций пекинской оперы. Однако, наряду с сохранением традиционных функций, в новой опере ударные включились в музыкальную ткань инструментальной партитуры, подчеркивая ритм музыки, вплетаясь в ее фактуру.

В ансамблевом музицировании особое внимание стало уделяться главной музыкальной теме, которая выделялась на фоне гармонического сопровождения. Появились новые приемы оркестровки, особые способы соединения ритмических и мелодических рисунков; впервые свежо и эстетически ярко зазвучали сочетания западных и китайских музыкальных инструментов. В процессе исполнения музыканты старались применять техники игры, характерные и для национальной, и для европейской музыки, опираясь на «двойное музыкальное чутье», чтобы добиться полной гармонии разнокультурных музыкальных инструментов и в то же время не лишит музыку пекинской оперы ее особого характера звучания.

В стиле исполнения пьес, в котором музыканты смешивают западные и китайские приемы игры, полностью сохраняются особая манера звукоизвлечения и характерные тембровые качества «трех главных инструментов», а также свойственные традиционной китайской музыке мелодические и ритмические черты, энергичность и динамика, изысканность звучания (которой часто подражают западные скрипки, имитирующие игру на цзинху). В оркестрах, где смешаны западные и китайские инструменты, по-прежнему выделяется звучание цзинху, эрху и юэцин. Поскольку это семейство уступает другим инструментам по силе, громкость звучания других групп оркестра дифференцируют и даже корректируют настройку; наконец, в случае необходимости останавливают игру целого оркестра ради исполнения мелодии одним из этих трех инструментов.

Устойчивое присутствие в партитуре этих трех струнных связано с художественной задачей сохранения традиционного колорита китайской драмы. Цзинху солировал в пекинской опере на протяжении последних двухсот лет. Его особый тембр, мелодическая певучесть и изысканная артикуляция навсегда связаны со стилистикой пекинской оперы. Именно поэтому в процессе

создания музыки для «образцовых спектаклей» особое внимание авторы обращали на выразительные мелодии, предназначенные для китайских струнных инструментов.

Благодаря обновлению композиторского письма в «образцовых спектаклях» воплотились смелые идеи смешения музыкальных стилей и элементов традиционной культуры. Авторы осознанно обращались к музыке региональных жанров, соединяя знаменитые мелодические стили «эрхуан» и «сипи». Узнаваемые древние мелодии, принадлежащие разным традициям, неожиданно зазвучали в едином эстетическом поле, часто продолжая одна другую, вопреки вековым устоям. В результате в рамках одного жанра в звучаниях инструментов, в напевах, ритмах возникло полифоническое сплетение китайских традиционных стилей, символически отражая древнюю мудрость многих поколений.

Сегодня «образцовые спектакли» интересны прежде всего, как опыт наполнения «антикварной» формы новым содержанием, как пример соединения канона пекинской оперы с усвоенными элементами западной музыкальной культуры. Сознательная работа китайских музыкантов над национальным наследием с целью его современного прочтения не только представляет художественную ценность, но и дает богатейший материал для изучения способов актуализации искусства, стремительно уходящего в музей истории. Задача китайских музыкантов сегодня — сохранять и приумножать национальное музыкальное достояние, которое содержит не меньше ценностей, чем классическая поэзия и философия Востока.

Примечания

¹ В других источниках — «образцовые оперы», «образцовые пьесы».

² По настоянию Цзян Лин, жены Мао Цзэдуна, спектакль подвергался неоднократному редактированию. Причиной исправления сюжета оперы служило указание Цзян Лин масштабнее воспеть революционный подвиг народа и донести до него новые ценности, в том числе и эстетику демократического искусства.

³ Официальная норма китайского языка в КНР.

Список источников

1. *Биньбинь Ван*. «Образцовые спектакли» и классические произведения Революции // *Рассуждения о свободной литературе*. 2002. № 5. С. 26–29. (彬彬王 "模范表演"和革命的

- 经典作品//关于自由文学的推理. 2002. 5号 第26–29页)
2. Дун Цзянь. Сложный процесс модернизации китайского театра — обзор основных произведений китайской драмы в XX веке // Литературная критика. 1998. № 1. С. 33–36. (董建中国戏剧现代化的复杂过程 — 二十世纪中国戏剧主要作品的概述. 1998. 1号 第33–36页)
3. Жунхай Цюй. Осовременивание традиционных форм китайской драмы // Современная драма. 2005. № 5. С. 9–11. (曲荣海 中国戏剧的传统形式现代化 // 现代戏剧. 2005. 5号 第9–11页)
4. Цзиньсян Лю. Рассуждения об «образцовых спектаклях» // Теоретический журнал. 2004. № 4. С. 9–13. (刘金祥 关于“示范性表演”的论述 // 理论期刊. 2004. 4号 第9–13页)
5. Чжунлин Ван. Рассуждения о реформировании пекинской оперы: о подъеме и спаде «образцовых спектаклей» // Наука. 2002. № 10. С. 22–25. (王忠玲 关于京剧改革的论述：论«模范表演» // 的兴衰. 2002. 10号第22–25页)
6. Ваньшу Чжу. Развитие традиционной китайской оперы // Основные произведения искусства. 1998. № 2. С. 16–19. (万树朱 中国传统戏曲的发展 // 基本艺术作品. 1998. 2号 第16–19页)
7. Ду Цзяньхуа. Сычуаньская опера. Шанхай: Чжэцзян, 2008. 300 с. (杜建华 川剧. 上海：浙江人民出版社, 2008年. 300页)
8. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера и китайская культура. Пекин: Народное образование, 1999. 408 с. (徐承北 京剧与中国文化. 北京：出版社《人民教育, 1999年. 408页)
9. Линь Юй. Возвращение к истокам китайской традиционной драмы — ретроспективный взгляд на традиционную драму // Литература и драма. 2006. № 3. С. 33–35. (林宇 回归中国传统戏剧的起源-回顾传统戏剧 // 文学与戏剧. 2006. 3号 第33–35页)
2. Dong, Jian (1998), "The complex process of modernization of the Chinese theater — a review of the main works of Chinese drama in the 20th century", *Literaturnaya kritika* [Literary criticism], no. 1, pp. 33–36.
3. Junhai, Qu (2005), "Modernization of Traditional Forms of Chinese Drama", *Sovremennaya drama* [Contemporary Drama], no. 5, pp. 9–11.
4. Jinxiang, Liu (2004), "Reasoning about “exemplary performances”", *Teoreticheskiy zhurnal* [Theoretical journal], no. 4, pp. 9–13.
5. Zhongling, Wang (2002), "Reflections on Reforming Peking Opera: On the Rise and Fall of “Exemplary Performances”", *Nauka* [Science], no. 10, pp. 22–25.
6. Wanshu, Zhu (1998), "The Development of Traditional Chinese Opera", *Osnovnyye proizvedeniya iskusstva* [Main Works of Art], no. 2, pp. 16–19.
7. Du, Jianhua (2008), *Sichuan'skaya opera* [Sichuan Opera], Zhejiang, Shanghai, China.
8. Xu, Chengbei (1999), *Pekinskaya opera i kitayskaya kul'tura* [Peking Opera and Chinese Culture], Public Education, Beijing, China.
9. Lin, Yu (2006), "Return to the Origins of Chinese Traditional Drama — A Retrospective Look at Traditional Drama", *Literatura i drama* [Literature and Drama], no. 3, pp. 33–35.

Информация об авторе

Сюй Цзянь — аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия; преподаватель Синьцзянского университета, Урумчи, Китай

Information about the author

Xu Jian — Postgraduate student of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia; Xinjiang University, Urumqi, China

References

1. Binbin, Wang (2002), "“Exemplary Performances” and Classical Works of the Revolution", *Rassuzhdeniya o svobodnoy literature* [Discourses on Free Literature], no. 5, pp. 26–29.

Статья поступила в редакцию 24.03.2023; одобрена после рецензирования 20.06.2023; принята к публикации 29.06.2023. The article was submitted 07.04.2023; approved after review 24.03.2023; accepted for publication 29.06.2023.