



ISSN 2220 – 1769

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

2 [73] 2024





НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ
М.И.Глинки

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

16+

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

ACTUAL
PROBLEMS
OF HIGH
MUSICAL
EDUCATION

ISSN 2220–1769

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

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

Свободная цена.

Компьютерная верстка

М. С. Лежнева

Дизайн обложки

В. А. Музыченко

Корректор

Л. А. Зелексон

Дата выхода в свет:

08.07.2024

Формат 60×84/8.

Усл. печ. л. 7,44. Тираж 100 экз.

Заказ № 20-2024.

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

Учредитель и издатель:

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

Адрес издателя и редакции:

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

Отпечатано:

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

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным
специальностям

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

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

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

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

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

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

Главный редактор:

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

Заместитель главного редактора:

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

Редакционный совет:

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

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

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

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

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

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

Амрахова Анна Амраховна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Валькова Вера Борисовна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

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

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

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

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

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

Editor-in-Chief:

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

Senior Editor:

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

Board of advisory editors:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2220–1769

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

Founded 2009.

Frequency: 4 times a year.

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

Free price.

Make-up graphic:

M. S. Lezhneva

Cover designer:

V. A. Muzychenko

Press-corrector:

L. A. Zelekson

Date of publication:

08 July 2024

Format 60×84/8.

Pr. sh. 7,44. 100 copies .

Order No. 20-2024.

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

Founder and Publisher:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

Publisher and editorial address:

st. Piskunova, 40
Nizhny Novgorod, 603005,
nngk.izdaniya@yandex.ru

Printed:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
st. Piskunova, 40
Nizhny Novgorod, 603005
<https://nnovcons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.001

Проблемы теории и истории музыки

<i>Валькова В. Б.</i> Первая триада поздних произведений С. В. Рахманинова: границы и грани художественного мира	8
<i>Наварро Ландаверрия Г. А.</i> Иларион Эслава (1807–1878) — предшественник романтической органной школы Страны Басков и Наварры	16
<i>Чэнь Ни, Медведева Ю. П.</i> Китайская фортепианная соната: у истоков жанра (Соната для фортепиано b-moll Ма Сыцуна)	25
<i>Чурилова Е. А.</i> Принципы формообразования в произведениях Дж. Адамса	35
<i>Миркович А.</i> Музыкальная деятельность И. И. Слатина в Югославии (1920–1940)	47

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

<i>Усова О. В.</i> Детский музыкальный театр в творчестве Курта Швена	54
<i>Еремина Д. А.</i> «Икона в звуках» в творчестве Джона Тавенера	64
<i>Алешин Е. Н.</i> К вопросу о развитии гармонного промысла в России	71
<i>Ли Жуньпэн, Брагина Н. Н.</i> Особенности северной и южной школы флейты ди	76

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Zabulionite A. K. I., Sui Nuo.</i> Cultural and philosophical origins of the Chinese musical archetype and contemporary music psychology	85
---	----

Вопросы этномузыкологии

<i>Харлов А. В.</i> Структурные инварианты нижегородской фольклорной традиции	95
<i>Харлов А. В.</i> Традиционный голос: моделирование в естественной и виртуальной средах. Новые подходы к изучению	101

Постпубликационные изменения	107
-------------------------------------	-----

Content

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.001

Problems of music theory and history

<i>Valkova Vera B.</i> The first triad of the late works of S. V. Rahmaninov: the boundaries and edges of the artistic world	8
<i>Navarro Landaverria Gabriela Ana.</i> Hilarión Eslava (1807–1878), precursor of the Romantic organ school in the Basque Country and Navarre	16
<i>Chen Ni, Medvedeva Yulia P.</i> Chinese Piano Sonata: At the Origins of the Genre (Ma Sicong's Piano Sonata b-moll)	25
<i>Churilova Elena A.</i> Form-building principles in the works of J. Adams	35
<i>Mirkovic Aleksa.</i> Musical activity of I. I. Slatin in Yugoslavia (1920–1940)	47

Problems of theory and history of performing arts

<i>Usova Olga V.</i> Children's musical Theater in the works of Kurt Schwaen	54
<i>Eremina Daria A.</i> «Ikon in sound» in the work of John Tavener	64
<i>Aleshin Egor N.</i> On the issue of the emergence of the accordion industry in Russia	71
<i>Li Runpeng, Bragina Natalia N.</i> Features of the northern and southern school of flute di	76

Music in its artistic parallels and relationships

<i>Zabulionite A. K. I., Sui Nuo.</i> Cultural and philosophical origins of the Chinese musical archetype and contemporary music psychology	85
---	----

Questions of ethnomusicology

<i>Kharlov Andrey V.</i> Constructive invariants of The Nizhny Novgorod folklore tradition	95
<i>Kharlov Andrey V.</i> Traditional voice: modeling in natural and virtual environments. New approaches to studying	101

Post-publication changes	107
---------------------------------	-----

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 8–15.

Actual problems of high musical education. 2024. No 2 (73). P. 8–15.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.002

Первая триада поздних произведений С. В. Рахманинова: границы и грани художественного мира

Валькова Вера Борисовна

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

E-mail: veraval@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

Аннотация. Созданные на рубеже 1920–1930-х годов произведения С. В. Рахманинова — Четвертый концерт, «Три русские песни» и Вариации на тему Корелли (1926–1931) — рассматриваются как единый художественный мир. Его границы определены отличиями от более поздних сочинений зарубежного периода, среди них главные: отсутствие очевидных цитат *Dies irae*, избегание открытой конфликтности, особая интровертность, сдержанность, подчеркнутая рациональность, принципиальная установка не на сквозное развитие, а на монтаж образов.

Трагическое видение мира, объединяющее все шесть поздних циклов, в первой триаде отодвинуто в глубинные подтексты, скрыто за горьким юмором и самоиронией. В первой триаде зарубежного цикла Рахманинов впервые широко использует прием иронического комментария — в Концерте это сухие и холодные реплики, сопровождающие островки лирического высказывания, в «Трех русских песнях» — оркестровый пласт как воплощение трагического подтекста фольклорных мелодий, в Вариациях на тему Корелли — сами вариации, образующие многозначный комментарий к теме старинной фолли. Смысловые константы и музыкальные подтексты первой триады поздних сочинений Рахманинова складываются в некое исключительно сложное и многозначное целое, осмысление которого должно быть продолжено.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, Четвертый концерт, «Три русские песни», Вариации на тему Корелли, единство художественного мира

Для цитирования: Валькова В. Б. Первая триада поздних произведений С. В. Рахманинова: границы и грани художественного мира // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 8–15 <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.002>

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

The first triad of the late works of S. V. Rachmaninoff: the boundaries and edges of the artistic world

Valkova Vera B.

Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia

E-mail: veraval@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5858-0613>

Abstract. Rachmaninoff's works, created at the turn of the 1920s and 1930s – the Fourth Concerto, “Three Russian Songs” and Variations on a Theme of Corelli – are considered as a single artistic world. Its boundaries are determined by differences from later works of the foreign period, among them the main ones: the absence of obvious citations of *Dies irae*, avoidance of the open conflict, a fundamental focus not on end-to-end development, but on the montage of images.

The tragic vision of the world, which unites all six later cycles, in the first triad is relegated to deep subtexts, hidden behind bitter humor and self-irony. In the first triad of the foreign cycle, Rachmaninoff for the first time widely uses the technique of ironic commentary – in the Concerto these are dry and cold remarks accompanying islands of lyrical statements, in “Three Russian Songs” – the orchestral layer as the embodiment of the tragic subtext of folk melodies, in Variations on theme of Corelli – the variations themselves, forming a polysemantic commentary on the theme of the ancient Folia.

The semantic constants and musical subtexts of the first triad of Rachmaninoff's later works form an extremely complex and multivalued whole, the comprehension of which must be continued.

Keywords: Rachmaninoff, the Fourth Concerto, “Three Russian Songs”, Variations on a Theme of Corelli, unity of the artistic world

For citation: Valkova V. B. The first triad of the late works of S. V. Rachmaninoff: the boundaries and edges of the artistic world. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2024; 2(73); 8–15 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.002>

В 1926 году Рахманинов, отказавшись от концертных выступлений, вернулся к композиторскому творчеству, и первыми произведениями, созданными им после почти девятилетнего перерыва, были Четвертый концерт, «Три русские песни» (1926) и Вариации на тему Корелли (1931). Все они приходятся на рубеж 1920–1930-х годов и могут быть рассмотрены как единый художественный мир. При всех очевидных различиях концепций и жанровых решений эти опусы объединяет ряд общих черт. Они образуют некий «под-цикл» внутри более крупного целого, в который складываются все поздние сочинения композитора. Общность некоторых художественных позиций в первой триаде связана с особым значением в творческой судьбе Рахманинова рубежа межвоенных десятилетий. Сошедшиеся в это время события и обстоятельства сплетены в сложный проблемный узел и заслуживают отдельного обсуждения, что не входит в задачи предлагаемой статьи¹.

Каждое произведение этого времени является собой сложный и неповторимый мир, осмысление его во всех деталях и подтекстах здесь вряд ли возможно. Обратим внимание только на знаки общности в концепциях трех опусов рубежа 1920–1930-х годов.

Прежде всего необходимо обозначить не только хронологические, но сущностные, эстетические границы художественного мира выделенной триады. Их можно очертить только с учетом более широкого контекстного поля, то есть всего позднего творчества композитора, которое, в свою очередь, образует некое единство, давно описанное — хотя и очень по-разному — во множестве специальных исследований.

Как и другие произведения зарубежного периода, первые три из них имеют циклическую, многочастную структуру, демонстрируя опору на традиции и в то же время воплощая идею контрастного сопоставления разных граней художественного мира.

Смысловое и стилистическое единство всех шести циклов, претендующее на статус «макроцикла» убедительно показано в исследовании А. В. Ляховича «Символика в поздних произведениях Рахманинова» [1]. Его трактовка представ-

ляется во многом адекватной и плодотворной, отдельные ее положения будут использованы в наших наблюдениях.

Прежде всего позднее творчество Рахманинова рассматривается, вопреки все еще бытующим представлениям о его «отсталости» и «несвоевременности», как одно из наиболее полных и сильных художественных воплощений главных коллизий своего времени. Это и составляет главную особенность и центральную идею художественного мира позднего Рахманинова. Отраженная в музыке живая и полная конфликтов современность пропущена здесь сквозь призму христианской мифопоэтики, увиденной в апокалиптическом ключе как предвестия и образы конца света. Подобный подход включен в уже сложившуюся традицию отечественного музыкознания — эсхатологические мотивы в поздних (точнее, в последних трех) сочинениях Рахманинова рассматривают, например, Н. В. Бекетова [2], Е. И. Вартанова [3], В. Н. Грачев [4], И. Д. Ханнанов [5]. Апокалиптические смыслы отмечает в «Трех русских песнях» С. В. Фролов [6].

Эта мифологема включает в себя как одну из важнейших идей мысль о метафизической вине, связанной с трагической судьбой России в XX веке. Некоторые авторы (И. Д. Ханнанов, А. В. Ляхович) напрямую связывают этот смысловой компонент с отъездом Рахманинова из России, его добровольным отказом от родины. Думается, точнее было бы определить эту коллизию несколько иначе — это не столько раскаяние беглеца, оставившего Родину, сколько острое переживание своей причастности к трагической судьбе России, личной ответственности за нее. Мотив покаяния, вины и личной расплаты за нее, действительно, пронизывает все поздние произведения, явно усиливаясь в сочинениях второй, последней их триады. Он отчетливо проступает в постоянно сопровождающем лирические фрагменты вторжениях инородного материала, а в последней триаде — в смысловых подтекстах цитаты *Dies irae*.

Важнейшими сквозными смысловыми сферами при этом выступают три компонента. Первый из них — символы собственной личной судьбы, воплощенные в ретроспективном материале (русском или общеевропейском как знак «вечных ценностей»),

чаще всего представленные в ре-бемоль-мажорных эпизодах (15-я вариация цикла на тему Корелли, 18-я вариация Рапсодии на тему Паганини, побочная партия первой части Четвертого концерта, вторая часть Третьей симфонии, средний эпизод финала Симфонических танцев). Вторым компонентом — чужая, внешняя сфера, представленная модифицированными моделями джаза, авангарда и «виртуозного китча» (по выражению Ляховича [1, с. 121]). Третий компонент — внечеловеческие, потусторонние силы, частью которых выступает мотив «*Dies irae*». В известном письме к балетмейстеру М. М. Фокину по поводу балетной постановки «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинов однозначно связывает этот мотив с «нечистой силой», однако реально он вырастает в некий универсальный символ, особенно если учесть характер его использования в более поздних сочинениях. *Dies irae* — образ жестокой, не подвластной человеку силы, трактуемый в соответствии с первоисточником как знак Божьего гнева. Ужас, который внушает этот символ, может выступать как безусловное зло, но, по справедливому замечанию Ляховича, «зло наказующее, карающее, в конечном, высшем измерении — справедливое. *Dies irae* — катализатор личного покаяния и спасения» [1, с. 124].

Все поздние произведения пронизаны ироническими подтекстами и иносказаниями. Порой эпизоды, представляющиеся на первый взгляд простым следованием традициям, в контексте целого оказываются знаками суетного внешнего мира, пародируемого и отвергаемого. В такие моменты чуждое начало «присваивается» композиторским «Я», становится его второй, ущербной и греховной ипостасью (лирические эпизоды, основанные на эстрадном материале — 12-я и 16-я вариации Рапсодии, вторая часть Симфонических танцев и др.).

В финалах крупных поздних сочинений в поток «проклинаний» и «осмеяния» часто оказываются вовлечены и образы высоких лирических откровений — попытка очищения собственного «Я» покаянием и страданием оказывается утопией. Условная «идеальная» ре-бемоль мажорная сфера, так же как «присвоенные» знаки чужого мира, несет в себе тайный яд иронии и самобичевания. Здесь можно было бы развернуть аналитическую аргументацию всех положений, но это вывело бы изложение за рамки поставленной задачи, которую составляет осмысление специфики первой триады поздних произведений².

Сочинения 1926 и 1931 годов, безусловно, вписываются в представленную модель, и вместе с тем

образуют самостоятельный вариант ее воплощения.

Здесь смысловой комплекс «позднего цикла» только еще формируется. Со всей полнотой он будет представлен во «второй триаде»: Рапсодии на тему Паганини, Третьей симфонии и Симфонических танцах. Однако дух и строй первой триады самодостаточны: это «другой» Рахманинов, впервые в своем композиторском творчестве вступивший в диалог с новым для него миром межвоенных десятилетий.

Одно из самых заметных отличий рассматриваемой группы сочинений от более поздних — отсутствие очевидных цитат *Dies irae*, хотя, как и во многих прежних сочинениях, можно заметить отдаленные интонационные аллюзии на нее. Так, А. В. Ляхович находит намеки на *Dies irae* в 17-й вариации на тему Корелли [1, с. 99, 155], Е. Р. Скурко — в вариациях 3, 6, 10 [7, с. 52]. Истоки подобных ассоциаций заключены в самой теме с ее сосредоточенностью на секундовых мелодических раскатах и секвентном их развитии. Нет в произведениях первой триады и конфликтного противопоставления образов. Все эти сочинения объединяет особая интровертность, сдержанность, скрытность, избегание резких столкновений, подчеркнутая рациональность, принципиальная установка не на сквозное развитие, а на монтаж образов.

Среди внешних свойств первой триады — разнообразие жанров и исполнительских составов (фортепианный концерт, хоровой цикл, вариации для фортепиано соло). Вторая триада целиком сосредоточена на жанровых эталонах симфонии, включая «Рапсодию», концепция которой отличается несомненной симфоничностью.

Трагическое видение мира, объединяющее все шесть поздних циклов, в первой триаде отодвинуто в глубинные подтексты, скрыто за горьким юмором и самоиронией. Отсутствие главного знака внечеловеческой сферы — мотива *Dies irae* — свидетельствует о том, что в этих сочинениях все внимание сосредоточено на постоянном и тайном противостоянии собственного духовного мира и впервые воплощаемой внешней, чуждой реальности.

Особое смысловое наполнение получает в первой триаде сам авторский мир (уже упоминавшиеся фрагменты лирической сферы — побочная партия первой части и основная тема второй части Четвертого концерта, тема и ее 15-я вариация из цикла на тему Корелли, фольклорная мелодическая составляющая в «Трех русских песнях»). Этот смысловой пласт несет в себе подчеркнутую аскетичность, создавая эффект «отстраненной» лирики, вслушивания в некие пока не открывши-

еся, но судьбоносные глубины собственного «Я». В упомянутых эпизодах Концерта и Вариаций прозрачность, «разреженность» фактуры, разорванной многозначительными паузами и цезурами, словно погружает в созерцание чего-то важного, глубоко скрытого, недоступного взгляду извне.

Исток таких звучаний можно услышать в фортепианной пьесе «Осколки», написанной в ноябре 1917 года, перед самым отъездом из России. Это странный и холодный мир, завораживающий своей многозначительностью, скрывающий некие неведомые бездны и смыслы. В нем проступает тайное родство с «астральной пустыней», о которой, по свидетельству Л. Л. Сабанеева, упоминал А. Н. Скрябин в связи со своими прелюдиями оп. 74 [8, с. 313].

В Концерте созерцательные эпизоды образуют хрупкие островки среди жестких и агрессивных звучаний. В Вариациях уже сама тема несет в себе характерную интровертность и эмоциональную закрытость. Следующие за ней вариации — череда настойчивых попыток проникнуть в этот отчужденный мир с его холодной красотой. В «Трех русских песнях» соединяются две параллельные смысловые линии — подобие единовременного контраста. Одна из них — подлинные фольклорные мелодии, другая — жесткий и многозначный оркестровый комментарий к ним. Здесь, как и в других опусах первой триады, звучит «косвенная», «отстраненная» лирика, подчеркнутая аскетизмом хоровой фактуры, почти полностью сведенной к унисонам низких голосов — альтов и басов. При этом заданный извне фольклорный материал словно маскирует слишком личное и болезненное обращение к теме утраченной России.

Знаки внешнего современного Рахманинову мира ярче всего представлены в Концерте. Не случайно именно в нем после премьеры в 1927 году американский критик Леонард Либлинг заметил черты джаза. Вот фрагмент из его рецензии: «В финале инициатива композитора проявилась преимущественно в области ритма, и можно заметить в нем последствия постоянного пребывания Рахманинова в Америке с 1918 года. Пульсирующая энергия музыки, сложное соотношение метрического постоянства и изменчивости свидетельствуют о близком знакомстве — о, крамольная мысль! — с нашим родным джазом. Точнее, это уже русифицированный джаз и, кроме того, сильно облагороженный. Джаз Рахманинова в своем олимпийском обличье действует неотразимо. Грохочущий вихрь в завершении Концерта смел всякое сопротивление слушателей. Они вызвали довольного композитора снова

и снова. Пианизм Рахманинова был великолепен и эффектен, как всегда» [9].

Мощная витальная энергия основных тем Концерта несет в себе подчеркнутую амбивалентность, допускающую принципиально разные трактовки. Так, В. Н. Брянцева акцентирует трагическую обреченность всех попыток Рахманинова вернуться к «полнокровной» лирике Второго и Третьего концертов, на этой идее выстраивается психологический сюжет произведения. В нем «...узнаются трагедийные заветы Первой симфонии, созданной, как и Четвертый концерт, на трудном кризисном творческом рубеже» [10, с. 525]. Другой автор, Е. М. Кузнецова, напротив, настаивает на том, что «...концерт предстает как одно из наиболее оптимистичных зарубежных произведений Рахманинова» [11, с. 203], с особым значением родственной Прокофьеву эффектной токкатности. А. В. Ляхович включает Концерт в сферу мифопоэтической эсхатологической символики, объединяющей поздние опусы композитора (см.: [1, с. 128]).

Для всех приведенных истолкований есть основания в музыке Концерта. В ней парадоксально соединены увлекательность остро современных звучаний, лирические откровения, разоблачительная самоирония и злой гротеск. Это первое в творчестве Рахманинова последовательное и глубоко субъективное осмысление коллизий нового послевоенного мира, напряженное вслушивание в его судорожные ритмы, готовность сродниться с ними и в то же время стремление подчинить их своей воле. Не свойственная прежним крупным сочинениям принципиальная незавершенность, разорванность отраженной в Концерте реальности сказывается в характерных срывах, особенно заметных в кодах первой и третьей частей.

Художественный мир первой триады поздних произведений Рахманинова близок парадоксу И. Ф. Стравинского, который, комментируя некоторые свои сочинения, мог с равной категоричностью утверждать: «Эта музыка суха и холодна...» [12, с. 44] и в то же время: «Эмоции есть в моей музыке во всех случаях...» [12, с. 111].

В первой триаде зарубежного цикла Рахманинов впервые широко использует прием иронического комментария, целью которого, по определению, является разоблачение скрытого смысла, противоположного прямому высказыванию. Такой комментарий может обретать разные оттенки — от сухой холодной реплики до обнажения трагического смысла там, где его, казалось бы, не должно быть. Примером такого приема могут быть интонации,

завершающие каждое из двух проведений главной партии в начале первой части Четвертого концерта: в конце первого проведения восторженное гимническое звучание словно расхолаживается никнущим, неуверенным *Poco ritardando*, второе проведение обрывается откровенно скептическими репликами солиста (*A tempo poco meno mosso*) (Пример 1).

В Вариациях на тему Корелли, где все следующие за темой трансформации могут быть истолкованы как комментарий к ней, практически сразу дают о себе знать иронические нотки, контрастирующие сдержанно-благородной старинной фоллии. Как разные грани иронического комментария могут быть истолкованы третья (*Tempo di Menuetto*), шестая (*L'istesso tempo*), десятая (*Allegro scherzando*) вариации, в которых порой явственно слышатся шутовские ужимки и дьявольская усмешка (Примеры 2, 3, 4).

Иначе реализован принцип иронического комментария в «Трех русских песнях». Здесь роль трагического подтекста берет на себя оркестровый пласт, комментируя простые фольклорные мелодии с их, казалось бы, бесхитростными текстами. Однако и оркестровая партия несет в себе специфическую амбивалентность. Так, в первой песне, повествующей о безутешно горящем селезне, покинутом уточкой, есть и подчеркнутая иллюстративность (крики селезня, настоящий птичий переполох в кульминации), и в то же время явные психологически заостренные знаки глубоко переживаемой драмы. Эти знаки легко прочитываются в подчеркнутой экспрессивности интонаций плача и даже в звукоподражательных «утиных» форшлагах духовых, которые порой напоминают надсадные горестные вскрики. Вступление к песне являет собой особый тип иронического коммента-

Пример 1. С. В. Рахманинов. Концерт № 4 для фортепиано с оркестром. Часть 1
Example 1. S. V. Rachmaninoff. Concerto No. 4 for piano and orchestra. Movement 1

The image displays a musical score for the first movement of Sergei Rachmaninoff's Concerto No. 4 for Piano and Orchestra. It features two systems of staves. The first system includes a piano part (labeled 'I' for the right hand and 'II' for the left hand) and an orchestral part. The piano part begins with a 'rit.' (ritardando) marking, followed by 'a tempo' and 'Poco meno mosso'. The orchestral part also follows these tempo markings. The second system continues the piano part with 'rit.', 'a tempo', and 'Poco meno mosso'. The piano part includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'poco cresc.' (poco crescendo). The orchestral part includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The score is written in G major and 4/4 time.

Пример 2. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли. Вариация 3

Example 2. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Corelli theme. Variation 3



Пример 3. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли. Вариация 6

Example 3. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Corelli theme. Variation 6



Пример 4. С. В. Рахманинов. Вариации на тему Корелли. Вариация 10

Example 4. S. V. Rachmaninoff. Variations on a Corelli theme. Variation 10



рия — скорбные вздохи оркестра предвеляют и отвергают ожидаемую, заявленную самим жанром песни непритязательность смыслов.

Итак, отмеченные смысловые константы и музыкальные подтексты первой триады поздних сочинений Рахманинова складываются в некое исключительно сложное и многозначное целое, осмысление которого должно быть продолжено.

Примечания

¹Обсуждение этих событий и обстоятельств предлагается автором в подготовленной к публикации статье «С. В. Рахманинов и американская пресса рубежа 1920-1930-х годов».

²Достаточно подробное и заслуживающее внимания аналитическое обоснование изложенных позиций представлено в работе А. В. Ляховича [1].

Список источников

1. Ляхович А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 184 с.
2. Бекетова Н. В. Сергей Рахманинов: на грани миров (личность как символ культурного цикла) // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманингова, 2005. С. 11-41.
3. Вартанова Е. И. «Симфонические танцы» С. В. Рахманинова: Проблема онтологического дискурса // Проблемы художественного творчества. Сборник статей по материалам международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. К 150-летию со дня рождения С. В. Рахманинова 22–25 ноября 2023 г. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2023. С. 36-47.
4. Грачев В. Н. «Симфонические танцы» С. Рахманинова – Видения апокалипсиса // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании: Межвузовский сборник научных статей. Москва; Уфа: Издательство Московской консерватории, Издательство Уфимской государственной академии искусств, 2007. С. 143-170.
5. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 288 с.
6. Фролов С. В. Рахманинов: Музыкально-исторические этюды: сборник статей. Ивановка: РИО МУРИ, 2014. 120 с.
7. Скурко Е. Р. Фортепианные вариации С. В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра // Проблемы музыкальной науки [Music Scholarship]. 2016. №2. С. 50-56.
8. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. 391 с.
9. Liebling L. Stokowsky gives New Compositions by Rachmaninoff // New York American. March 23, 1927.
10. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 645 с.
11. Кузнецова Е. М. С. В. Рахманинов в эмиграции: социокультурная и творческая адаптация. Дисс. ... канд. иск. М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2015.
12. Стравинский – публицист и собеседник / Сост. и коммент. В. Варунца. М.: Советский композитор, 1988. 502 с.

References

1. Lyahovich, A. V. (2003), *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyah Rahmaninova* [Symbolism in Rachmaninoff's later works], Publishing House R. V. Pershin, Tambov, Russia.
2. Beketova, N. V. (2005), "Sergei Rakhmaninov: on the edge of world (personality as a symbol of the cultural cycle)", *Sergej Rahmaninov: istoriya i sovremennost* [Sergei Rachmaninoff: History and Modernity], Publishing House Rachmaninoff Rostov State Conservatory, Rostov-na-Donu, Russia.
3. Vartanova, E. I. (2023), "«Symphonic dances» by S. V. Rachmaninoff: The problem of ontological discourse", *Problemy hudozhestvennogo tvorchestva. Sbornik statej po materialam mezhdunarodnyh nauchnyh chtenij, posvyashchennyh B. L. Yavorskomu, K 150-letiyu so dnya rozhdeniya S. V. Rahmaninova, 22–25 noyabrya 2023 g.* [Problems of artistic creativity. Collection of articles based on materials from international scientific readings dedicated to B. L. Yavorsky, on the 150th anniversary of the birth of S. V. Rachmaninoff, November 22-25, 2023], Sobinov Saratov State Conservatory, Saratov, Russia.
4. Grachev, V. N. (2007), "«Symphonic dances» by S. Rachmaninoff — Visions of the Apocalypse", *Metodologicheskaya funkciya hristianskogo mirovozzreniya v muzykoznanii: Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh statej* [Methodological function of the Christian worldview in musicology: Interuniversity collection of scientific articles. Moscow Conservatory], Publishing House of the Ufa State Academy of Art, Moscow, Russia.
5. Hannanov, I. D. (2011), *Muzyka Sergeya Rahmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etjudov* [Music of Sergei Rachmaninoff: seven musical-theoretical etudes], Kompozitor, Moscow, Russia.
6. Frolov, S. V. (2014), *Rakhmaninov: Muzykal'no-istoricheskie etyudy: sbornik statej* [Rachmaninoff: Musical-historical etudes: collection of articles], RIO MURI, Ivanovka, Russia.
7. Skurko, E. R. (2016), "Piano variations by S. V. Rachmaninoff: on the issue of interpretation of the genre", *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], vol. 2, pp. 50-56.
8. Sabaneev, L. L. (2000), *Vospominaniya o Skryabine* [Memories on Scriabin], Klassika-XXI, Moscow, Russia.
9. Liebling, L. (1927), "Stokowsky gives New Compositions by Rachmaninoff", *New York American*, vol. march 23.

10. Bryantseva, V. N. (1976), *S. V. Rakhmaninov* [S. V. Rachmaninoff], Sovetskiy Kompozitor, Moscow, USSR.
11. Kuznecova, E. M. (2015), “S. V. Rakhmaninov in emigration: sociocultural and creative adaptation”, Candidate dissertation, musical art, Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, Russia.
12. Varunts, V. (ed.) (1988), *Stravinskij – publicist i sobesednik* [Stravinsky – publicist and interlocutor], Sovetskiy Kompozitor, Moscow, USSR.

Информация об авторе

В. Б. Валькова — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

V. B. Valkova — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 25.04.2024; одобрена после рецензирования 06.05.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 25.04.2024; approved after reviewing 06.05.2024; accepted for publication 24.06.2024.

Научная статья

УДК 786.6

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.003

Иларион Эслава (1807–1878) — предшественник романтической органной школы Страны Басков и Наварры

Наварро Ландаверрия Габриэла Ана

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина

E-mail: landaverria@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0812-3742>

Аннотация. В статье рассматриваются художественные принципы и ряд инициатив по улучшению качества духовной музыки основателя первой кафедры органа в Испании в Королевской консерватории Мадрида Илариона Эслава (1807–1878). Деятельность И. Эслава, композитора, дирижера, органиста, педагога, ученого, протекавшая в теоретическом и практическом русле, оказала влияние как на музыкальное искусство, так и развитие национальной культуры в целом. Значителен вклад композитора в формирование высшего музыкального образования Испании XIX века. Эслава является создателем ряда методических работ по сольфеджио и композиции. Такие его труды, как «Полная методика сольфеджио», «Школа композиции», долгое время находили применение в учебном процессе консерваторий Испании. Под влиянием немецкого движения XIX в., известного как «Цецилианство», в ответ на упадок церковной музыки Эслава опубликовал первую антологию полифонических сочинений испанского Золотого века. Началом романтической органной школы в Испании считается его сборник «Испанский органный музей» («Museo Orgánico Español», 1854 г.), который послужил образцом для местных органистов в стремлении к улучшению органного репертуара. Несмотря на то, что в XIX веке Эслава заслужил славу одного из лидеров испанского музыкального образования и церковной музыкальной практики, в XX веке отношение к его наследию резко изменилось. Причиной послужили реформы духовной музыки, последовавшие после выпуска особого папского рескрипта (*motu proprio*) Папы Пия X (1903).

Ключевые слова: орган, Иларион Эслава, испанская органная музыка, духовная музыка, органная школа, романтический орган, романтизм

Для цитирования: Наварро Ландаверрия Г. А. Иларион Эслава (1807–1878) — предшественник романтической органной школы Страны Басков и Наварры // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 16–24. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.003>

Original article

Hilarión Eslava (1807–1878), precursor of the Romantic organ school in the Basque Country and Navarre

Navarro Landaverria Gabriela Ana

A. N. Kosygin Russian State University

E-mail: landaverria@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-0812-3742>

Abstract. The article examines the ideas and initiatives of Hilarión Eslava (1807–1878), composer, conductor, organist and professor, founder of the first organ department in Spain at the Royal Conservatory of Madrid, to improve the quality of sacred music, with theoretical and practical approaches, and also, enhance national culture as a whole. As an example, influenced by the 19th century German Cecilian Movement in response to the decline of church music, Eslava published the very first anthology of Spanish Golden Age polyphony. His collection “Museo Orgánico Español” (1854) is considered to be the beginning of the Romantic organ school in Spain, which intended to be a model for local organists. His contribution to the development of higher music education in Spain was significant. Eslava is the author of a series of methodological works on music theory and composition, such as “A Complete Method of Solfeggio” and “School of Composition”, which were used in Spanish conservatories. Although in the 19th century Eslava gained reputation as one of the figures of Spanish sacred music, in the 20th century the attitude towards his legacy changed drastically due to the reforms that followed the Pope Pius X’s *motu proprio* “Tra le sollecitudini” (1903).

Keywords: organ, Hilarión Eslava, Spanish organ music, sacred music, organ school, Romantic organ, musical Romanticism

For citation: Navarro Landaverria Gabriela Ana. Hilarión Eslava (1807–1878), precursor of the Romantic organ school in the Basque Country and Navarre. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2024; 2(73); 16–24 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.003>

Мигель Иларион Эслава-и-Элизондо родился в г. Бурлада (Наварра, Испания) 21 октября 1807 г. С юных лет он был неутомимым исследователем, жаждущим прогресса. Жертвуя своим экономическим благополучием и даже карьерой оперного композитора, музыкант стремился осуществить идеи, которые, по его мнению, развивали национальное музыкальное искусство. В 1816 г., в возрасте 9 лет, он поступил в детский хор Кафедрального собора Памплоны (Наварра), в котором пел семь лет и научился играть на фортепиано и органе. Эслава также изучал теорию музыки, гармонию и композицию у капельмейстера Хулиана Прието. Деятельность хора была внезапно прервана осадой города Памплона с 10 апреля по 17 сентября 1823 г. в рамках Французской интервенции в Испанию.

После капитуляции города и возобновления деятельности кафедрального собора Эславе исполнилось 15 лет — он потерял голос, поэтому стал работать в музыкальной капелле органистом. В 1824 г. он поступил в семинарию, чтобы стать священником и там расширил свои музыкальные навыки в игре на скрипке, виолончели и контрабасе. Эслава занимал должность скрипача, затем ему поручали обязанности органиста, композитора и певца. В 1827 г. он переехал в город Калаорра, вблизи границы с регионом Наварра, чтобы изучать композицию у Франсиско Секанильи, капельмейстера кафедрального собора Калаорры.

В 1828 г. Эслава подал заявку на должность капельмейстера кафедрального собора Памплоны, но она была отклонена. Вместо этого ему дали дополнительные обязанности и повысили зарплату. Наконец он отправился в кафедральный собор Бурго-де-Осма (регион Кастилия-Леон), чтобы работать там капельмейстером. В 1829 г. он участвовал в конкурсе на должность капельмейстера кафедрального собора Севильи, но победителем стал Франсиско Андреви, а Эслава занял второе место. Музыканты вновь конкурировали друг с другом за одну и ту же должность в Королевской капелле Мадрида, которую также получил Андреви.

В 1832 г. Эслава был назначен капельмейстером Севильского кафедрального собора, где в следующем году был рукоположен в сан священника. На этом этапе он написал множество церковных произведений и рождественских песен («вилльян-сико»), а также разработал музыкальные методики обучения, которые позже опубликовал. У Эславы возникла идея учиться в Италии, но премьеры трех его опер (1841–1843) вызвали неприятие среди духовенства, так как он был священником,

сочинявшим светскую музыку. Поэтому Эслава отказался от этого проекта. В 1844 г. он был назначен помощником капельмейстера Королевской капеллы Мадрида. В 1845 г. он начал публиковать частями работы «Методика сольфеджио» («Método de Solfeo») и «Школа композиции» («Escuela de Composición»). В 1847 г. Эслава был назначен капельмейстером Королевской капеллы после выхода на пенсию композитора и дирижера Мариано Родригеса де Ледесмы (1779–1847).

В 1854 г. Эслава стал преподавателем композиции Мадридской королевской консерватории, а в следующем году был назначен преподавателем контрапункта и фуги. В 1856 г. он открыл кафедру органа в консерватории и состоял ее профессором. Это была первая органная кафедра в Испании, в 1857 г. переданная Роману Химено. В 1866 г. Эслава недолгое время занимал должность директора Мадридской консерватории.

В 1852 г. он основал общество «Испанская духовная лира» («Lira Sacro-Hispana») и, будучи его первым директором, издал первый том антологии вокальной церковной музыки, начиная с эпохи Возрождения. В 1854 г. Эслава опубликовал первую часть сборника «Испанский органный музей» («Museo orgánico español»). В 1855 г. он основал общество «Испанский Орфей» («Orfeo Español») «для того, чтобы искусство прогрессировало и положение художников улучшилось» [1, с. 2], и журнал общества «Мадридский музыкальный вестник» («Gaceta Musical de Madrid», 1855–57 гг.). Он также принимал участие в основании «Художественно-музыкального общества взаимного страхования» («Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos», 1860 г.). В 1861 г. Эслава опубликовал «Инструкцию по хорошей успеваемости преподавания, режиму и дисциплине консерватории» («Instrucciones para el buen desempeño de la enseñanza, como para el régimen y la disciplina del Conservatorio»), после чего методика преподавания сольфеджио Эславы была рекомендована для всех консерваторий Испании [2, с. 4].

В 1868 г. Изабелла II назначила Эславу королевским капелланом. В связи с сентябрьской революцией¹ королева была изгнана из Испании, Королевская музыкальная капелла закрылась, а Эслава прекратил занимать все свои должности. В этот период он уехал из Мадрида и продолжил писать трактат «Школа композиции», хотя его здоровье уже ухудшалось.

В знак признания своего вклада Эслава получил Большой крест Изабеллы Кастильской, Гражданский орден королевы Марии Виктории и Коро-

левский орден Карлоса III. В 1873 г. Эслава был принят в члены Королевской академии изящных искусств святого Фердинанда.

Сразу после восстановления монархии в 1875 году король Альфонсо XII назначил Эславу капельмейстером Королевской капеллы. Из-за состояния здоровья музыкант вынужден был оставить работу в консерватории и перешел на должность советника государственного образования. Умер Эслава 23 июля 1878 г. в Мадриде. Его останки были перенесены в Памплону в 1899 г.

Иларион Эслава проявил себя как музыкант в различных аспектах — педагог, композитор, музыковед и органист. Его учебники свидетельствовали об энтузиазме и большом педагогическом опыте автора. Наибольшей известностью пользовались «Полная методика сольфеджио» (1845 г.) и «Школа композиции». Последняя состоит из четырех трактатов: «О гармонии» (1861 г.), «О контрапункте и фуге» (1859 г.), «О мелодии и музыкальной речи» (1859 г.) и «Об инструментовке» (1870 г.). Пятую часть — «О музыкальных жанрах и формах» он оставил незавершенной. «Методика сольфеджио» использовалась более века во всех музыкальных заведениях Испании.

Параллельно с педагогической деятельностью Эслава занимался композицией, сочиняя произведения в разных жанрах. Его сочинения демонстрируют типичный для XIX века итальянский лирический стиль. Всего за свою карьеру капельмейстера он написал 133 произведения, преимущественно церковной музыки: мотеты, респонсории, псалмы, гимны, вильянсико, Мессы, Кредо, Магнификат, Заупокойные оффиции и оффиции Страстной недели. Среди них самым известным является его «Miserere» (Псалом 50) 1835 г. Светской музыки его авторства же гораздо меньше: Фантастическая симфония, Пасторелы для оркестра, камерные произведения. Эслава написал три оперы, все из которых были поставлены: «Одиночка» («Il Solitario», 1841 г.), «Птолемеяво перемирие» («Las treguas de Ptolemaida», 1842 г.) и «Петр Жестокий» («Pietro il Crudele», 1843 г.).

Чтобы понять ситуацию с духовной музыкой во времена Илариона Эславы, необходимо вернуться в период, считающийся расцветом испанского искусства: в XVI — первую половину XVII века. Этому времени обязаны своим музыкальным возрождением в XIX столетии органная музыка Испании и творчество Эславы. Золотой век Испании внес свой музыкальный вклад вокальной полифонией, представители-композиторы

которой были распределены по трем регионам. В Кастилии, в мадридском монастыре Дескальсас Реалес работал Т. Л. де Виктория. В Андалусии, в кафедральном соборе Малаги — К. де Моралес и в кафедральных соборах Севильи и Хаэна — Ф. Герреро. В Леванте, в кафедральных соборах Лериды и Сигуэнсы служил М. Флеча.

Во второй половине XVI в. получило широкое распространение использование двух элементов в богослужениях: оркестровых инструментов (в частности, струнных, которые постепенно заняли место хора) и национальных языков. Например, тексты в вильянсико стали писаться на испанском или местных диалектах, чтобы люди, не понимающие латыни, приблизились к тайне Воплощения. Это, по мнению сторонников литургически-музыкальной реформы XIX в., привело к секуляризации духовной музыки. Более того, в XVIII в. в духовную музыку были введены элементы театра и итальянской оперы. В XIX в. многочисленные конфискации — экспроприации церковного имущества государством, нанесли ущерб работе музыкальных капелл.

Хуан Альварес Мендисабаль (1790–1853), министр финансов и премьер-министр с 1835 по 1836 год, подписал королевские указы, согласно которым все монастыри были закрыты, а их имущество было продано с целью уменьшения государственного долга. Следовательно музыкальные архивы и органы остались незащищенными, поскольку не считались национальным достоянием. Бюджет музыкальных капелл при храмах был сокращен, многие капеллы исчезли, их система обучения потеряла качество. Конкордат 1851 года, подписанный Изабеллой II и Папой Пием IX, не решил проблем. Государство частично компенсировало Церкви содержание богослужений, ограничив количество музыкантов: например, в больших соборах могло работать до 6 музыкантов (капельмейстер, органист, субкантор, альт, тенор и бас), в викарных² — до 4, а в коллегиальных церквях³ — 2. Должности должны были занимать только священнослужители.

Такая ситуация характерна не только для Испании: подобное преобразование претерпела духовная музыка и в других европейских странах. В противовес этой тенденции в Германии возникло движение, известное как «Цецилианство», представители которого выступали за пение а cappella, чтобы через полифонию и григорианское пение вернуться к тому, что, по их мнению, составляло «чистоту» духовной музыки. Первым был Каспар Этт (1788–1847), органист двора Св. Михаила

в Мюнхене, кто первоначально восстановил вокальную музыку эпохи Возрождения. Его преемником был Карл Проске (1794–1861), член Старой капеллы Регенсбурга, который написал заявление о реформе духовной музыки, одобренное королем Баварии Людвигом I, спонсором поездки Проске в Италию для сбора партитур эпохи Возрождения. Франц Ксавер Витт (1834–1888) опубликовал бюллетени («Современное состояние католической религиозной музыки», 1865 г.; «Листовки о католической религиозной музыке», 1866 г.) и журнал («Духовная музыка. Реформа и продвижение религиозной музыки среди католиков», 1868 г.) с целью распространения идей реформы духовной музыки.

Витт основал «Германскую ассоциацию Святой Цецилии», официально признанную Папой Пием IX в бреве (послание) «*Multum ad commovendos animos*» 1870 г. Священник Франц Ксавер Хаберль (1840–1910) был первым, кто издал полное собрание сочинений Палестрины [3, с. 137]. В 1874 г. он открыл Школу духовной музыки в Регенсбурге, ставшую центром Цецилианства. В 1826 году Фридрих Пустет (1798–1882) основал издательство, специализирующееся на духовной музыке, включая теоретический и практический учебник Хаберля по григорианскому пению «*Magister Choralis*» (1864 г.).

В этом контексте Иларион Эслава был первым в Испании, кто выступил с инициативой по улучшению духовной музыки как с нормативно-правовой, так и с педагогической точки зрения. Его первой инициативой было создание общества «Испанская духовная лира», которое распространило испанскую музыку, забытую в церковных архивах. В его состав вошли 17 музыкантов, почти все из Королевской музыкальной капеллы Мадрида. Главной целью общества было «опубликовать полное собрание лучших произведений религиозной музыки, составленных наиболее авторитетными испанскими композиторами, как старинными, так и современными» [4, с. 1].

Этот труд по музыкальной историографии лег в основу всего, что последовало за ним, и благодаря этому Эслава считается основоположником современного испанского музыковедения. Он инициировал и руководил «Испанской духовной лирой», собирая произведения XVI–XIX вв. в течение восьми лет. Он получил специальное разрешение от королевы Изабеллы II на доступ к архивам в Европе, хотя большая часть сочинений происходит из испанских источников.

На самом деле Эслава воспользовался поездками, чтобы ознакомиться с европейскими движе-

ниями за реформу духовной музыки. Он собрал монументальную коллекцию в 10 томах, включающую 164 произведения 74-х авторов. Современная критика отмечает, что Эслава не указал источники и допустил некоторые ошибки в транскрипциях; в любом случае такой колоссальный труд, выполненный одним человеком — в то время работа совершенно беспрецедентная.

Иларион Эслава также сыграл важную роль в реформе, которая затронула орган как в преподавании, так и в развитии инструмента и музыкального творчества. Он был ответственным за установку монументального романтического органа фирмы «Мерклин» в Мурсии (1857 г.), второго органа романтической эстетики в Испании после небольшого инструмента «Кавайе-Коль» в городе Лекейтио (Бискайя, Страна Басков). Также он руководил установкой органов фирмы «Рокес» монастыря Дескальсас Реалес в Мадриде (1864 г.) и Кафедрального собора Кадиса (1870 г.), а также органа фирмы «Мерклин» в Мадридской консерватории музыки и декламации. Во втором томе «Испанского органного музея» Эслава советовал испанским органостроителям, используя технологические достижения зарубежного органостроения (т.е. романтического), не отказываться от элементов барочного испанского органа, таких как разделенные регистры («*medio registro*») [5, с. 40].

Однако иностранцы, посетившие Испанию, обнаружили, что ситуация с органной музыкой неудовлетворительна. Так, например, бельгийский композитор и музыковед Франсуа-Огюст Геварт (1828–1908) написал в своих мемуарах (1852 г.): «Органисты, которых я слушал за время пребывания на Полуострове, в целом заслуживают низкой оценки — невозможно представить себе что-либо более плоское, бессвязное и безвкусное, чем произведения, которые они исполняют». И пришел к выводу: «Я сомневаюсь, что в этой стране, даже в ее самый золотой век, были органисты заповедного таланта, потому что с момента моего приезда в Испанию я не видел ни одного произведения для этого инструмента, написанного местным музыкантом» [6, с. 643].

Ответ Илариона Эславы не заставил себя долго ждать, и в своем знаменитом «Испанском органном музее» он написал: «Допущена серьезная ошибка, высказанная без достаточных данных и на основе одних предположений, что в Испании не только нет сегодня хороших органистов, но и никогда их не было. Если бы эти превосходные преподаватели приобрели истинные знания по истории данной

области, можно полагать, что их мнение по этому вопросу было бы другим» [7, с. 6].

Действительно сборник Эславы «Испанский органный музей» (1854 г.) был предназначен для улучшения органного репертуара и исполнительского искусства, и он считается началом романтической органной школы в Испании. Как указывает сам Эслава в предисловии, его цель заключалась в том, чтобы «составить настоящий органный религиозный жанр, установить основы и правила, которые должны им управлять, предоставить большое количество сочиненных на их основе произведений, прояснить историю испанских органистов и предложить все наиболее благоприятные средства для улучшения этой дисциплины, которая является одной из важнейших в музыкальном искусстве» [7, с. 1].

Первый том содержит «Краткие исторические сведения об испанских органистах», «Основы для создания органного религиозного жанра, сопровождающиеся соответствующими советами по исполнению произведений» и органные произведения разных авторов. Во второй том входят «Краткий трактат о гармонии, генерал-басе и аккомпанементе», «Краткий трактат о фуге» с примерами и правилами импровизации, «Способ оценивать органиста», «Исторический обзор органа» и замечания по совершенствованию его конструкции.

В отличие от «Испанской духовной лиры», для «Испанского органного музея» Эслава заказал произведения у нескольких современных органистов-композиторов, своеобразные примеры для богослужения и сочинения. Эти пьесы и по написанию, и по стилю, и по регистровке предназначены для испанского барочного органа, а не романтического. Сегодня качество этих сочинений, возникших в условиях упадка церковной музыки, мы могли бы считать сомнительным, поскольку по установленным позднее параметрам это не было музыкой, подходящей для литургии. По-прежнему преобладал легкий фортепианный стиль с явным итальянским влиянием. Несмотря на это, «Испанский органный музей» положил начало эволюции испанского органного репертуара в направлении принципов литургической реформы.

Кроме того, Эслава различал светскую музыку и религиозную, приводил примеры каденций, танцевальных ритмов, театральных и других жанров, по его мнению, не подходящих для храмов. Он перечислил различия репертуара для фортепиано, оркестра и органа. Используя все эти основы, Эслава определил, какая музыка является истинно орган-

ной. Однако в конце сборника он уточнил, что из полученных от коллег произведений «было много таких, которые не были написаны с соблюдением надлежащих религиозных требований». И продолжил: «Хотя я признаю достоинства всех присланных мне произведений, некоторые из них более характерны для фортепианного жанра, чем для органного» [8, с. 113]. В заключение он предложил читателям самостоятельно судить, какие произведения сборника относятся к органному жанру, а какие нет.

В 1855 г. Мадридский музыкальный вестник опубликовал «Заявление, адресованное Ее Величеству несколькими преподавателями из Мадрида», подписанное Эславой и почти пятьюдесятью музыкантами, среди них Рамон Карнисер-и-Батль (1789–1855) и его ученики Хоакин Гастамбиде (1822–1870) и Франсиско Асенхо Барбьери (1823–1894). В нем музыканты просили королеву, чтобы «должности капельмейстеров и преподавателей музыки в церквях и соборах, которые есть и в будущем останутся вакантными, были заполнены на основе открытого конкурса с приемом священников и мирян без различия» [1, с. 5]. Идея переросла в одну из инициатив Эславы, которая так и не была принята во внимание властями и заключалась в плане реорганизации музыкальных капелл и музыкального образования Испании.

Идея была предложена в статье «План для капелл и музыкальных школ», опубликованной в Мадридском музыкальном вестнике 18 февраля 1855 г. Проект заключался в создании второго хора при соборах и музыкальных школах, где преподавали теорию музыки и пение в соответствии с руководящими принципами Консерватории, которая разрабатывала учебные планы, чтобы гарантировать качество сочинения и исполнения церковной музыки.

В очередной раз Эслава выступил против пункта Конкордата, требующего, чтобы преподаватели-музыканты были священниками [9, с. 17]. Он снова предложил, чтобы должности в музыкальных капеллах занимали наиболее квалифицированные лица, независимо от того, были ли они священнослужителями или нет. Он способствовал основанию музыкальных образовательных центров в разных регионах Испании, независимых от музыкальных капелл храмов. Поддержку осуществляли бы ассоциации или городские советы, которые должны предоставить помещения и необходимые материалы. В каждой школе было бы минимум 18 учеников (12 мальчиков и 6 девочек), предпочтение отдавалось бы беднейшим слоям населения.

Эслава предлагал улучшение не только в духовно-музыкальных вопросах, но и изменения, оказывающие положительное влияние на общество: «Многие бедные молодые люди, наделенные прекрасной склонностью к искусству, которые без этих школ жили бы в нищете, могли бы получить творческое образование, которое обеспечило бы их благополучие и принесло бы благословение стране и ассоциации, которая оказала им такую огромную пользу» [9, с. 18].

Лучшие юноши-студенты выполняли различные обязанности в музыкальной капелле. Хотя высшим органом образования был капельмейстер, занимавший должность субинспектора Национальной консерватории Мадрида, ежедневные занятия вели музыканты капеллы, которые имели тот же доход, что и капельмейстер, но меньше обязанностей — органист, тенор альтино и тенор. Их заслуги были бы учтены при заполнении вакансий в Консерватории.

Теоретическое осмысление Эславой духовной музыки дает больше информации о желании музыканта реформировать ее. Это отражено в работе «Краткие исторические сведения о религиозной музыке в Испании» (1860 г.). По его словам, старинная музыка делилась на три стиля: «старый», то есть контрапунктический стиль XVI в.; «простой» — проще в отношении мелодии и гармонии и ближе к театру; и «смешанный» — сочетание двух предыдущих стилей. Эслава не был поклонником крайностей, не одобрял ни простого подражания Палестрине, ни театральной музыки: «Мы хотим религиозного выражения, которое должно характеризовать церковную музыку, и для этого мы признаем все ресурсы искусства и все способы, какими бы разнообразными они ни были. Мы отвергаем из церкви только всю музыку, которая ничего не выражает или выражает то, что не соответствует религиозным чувствам. Мы против экстремистских мнений» [4, с. 102].

Эслава указывал, что существует 3 формы религиозной музыки: первая и наиболее традиционная — церковная музыка а cappella; вторая — вокальная музыка в сопровождении органа, струнного квартета или деревянных духовых инструментов; третья — вокальная музыка с оркестровым сопровождением, хотя и без инструментальных соло, кроме вступления или интерлюдий. Важным было то, что духовная музыка имела «истинный религиозный характер, не напоминающий нам светскую музыку по своим идеям, ритмам и структуре» [4, с. 102].

Все инициативы Илариона Эславы были направлены на повышение осведомленности среди музыкантов, духовенства и общества в целом о положении церковной музыки, а также на создание основ для необходимой реформы, выводящей ситуацию из распада, вызванного обстоятельствами не только музыкально-стилистическими, но и политическими, социальными и культурными.

Эслава умер за 25 лет до обнародования *motu proprio*⁴ Папы Пия X «*Tra le Sollecitudini*» (1903 г.), в котором декларировались, что истинной церковной музыкой является григорианское пение и полифония эпохи Возрождения, а все светские элементы исключаются, в том числе использование фортепиано и ударных. Хотя произведения должны быть преимущественно вокальными, использование органа было разрешено для поддержания пения по стилю, фактуре и звучанию без длинных органных прелюдий и интермедий [10].

В XIX веке Иларион Эслава был фигурой, весьма уважаемой коллегами. Он пользовался благосклонностью испанского королевства и занимал высшую должность церковного музыканта в Испании. Однако в XX в., после столетия движений, выступавших за реформу духовной музыки, и после того, как новые правила были официально определены *motu proprio*, восприятие наследия Эславы стало совсем другим. Он подвергся резкой критике со стороны тех, кто считал его репертуар неподходящим для храмов, хотя и признавал инициаторскую работу «Испанской духовной лиры». Наиболее яростную кампанию против него провели органист и композитор падре Немесио Отаньо (1880–1956) и композитор и музыковед Фелипе Педрель (1841–1922) через журнал «Испанская духовная музыка» («*Música Sacro-Hispana*», опубликованный между 1907 и 1923 гг.), пресс-орган Конгрессов религиозной музыки, проводимых в Испании с целью распространения принципов *motu proprio*. Более того, в журнале «Музыкальное духовное сокровище» («*Tesoro Sacro Musical*», опубликованном между 1917 и 1978 гг.) Педрель написал: «Легенда Эславы должна быть уничтожена», поскольку все, что сделал Эслава, было связано с тем, что «он пользовался всевозможным покровительством, но ничего или очень мало делал (будем милосердны) ни в исторических рассуждениях, ни в музыкальной науке, ни в трактатах, ни в непосредственном или собственном творчестве» [11, с. 208].

В 1945 г. кардинал Педро Сегура-и-Саенс (1880–1957), архиепископ Севильи, опубликовал

«Пастырское наставление о духовной музыке», согласно которому исполнение «Miserere» Эславы было запрещено в литургии, поскольку считалось, что его светские музыкальные элементы не совпадали с покаянным характером Страстной недели [12, с. 55]. Музыковед уважал творческую свободу композиторов своего сборника «Испанский органный музей», даже когда они противоречили некоторым его идеям. Однако по отношению к «Miserere» Эславы, когда-то столь знаменитого сочинения, было принято радикальное решение о запрете. Тот факт, что «Miserere» Эславы считался антилитургическим в соответствии с правилами Святого Престола, свидетельствует о повороте времен и тенденций. Парадокс налицо.

Примечания

¹«Славная революция» — военно-гражданские восстания 1867–1868 гг.

²В Римско-католической церкви викарные церкви — главные храмы викариатства.

³В Римско-католической церкви коллегиальные церкви — храмы, при которых есть коллегия каноников.

⁴Motu proprio (лат. «по собственной инициативе») — папский рескрипт, предназначенный для разрешения какой-либо ситуации или введения новых правил, реформы.

Список источников

1. *Eslava H. et al. Gaceta Musical de Madrid. No. 1. Madrid: Imprenta de D. Antonio Andrés Babi, 1855. P. 1–8.*
2. *Eslava H. Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas del Real Conservatorio de Música y Declamación. Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861. 45 p.*
3. *Muneta J. M. El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX // Musiker. Cuadernos de Música. 1983. P. 131–151.*
4. *Eslava H. Breve memoria histórica de la música religiosa en España. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860. 105 p.*
5. *Elizondo E. La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856–1940). Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea — Universidad del País Vasco, 2002. 771 p.*
6. *Capdepón Verdú P. Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX // Hispania Sacra. 2019. LXXI No. 144. P. 641–658.*

7. *Eslava H. Museo orgánico español, Obra 121, Primera parte. Madrid: Imprenta de D. José C. de la Peña, 1854. 230 p.*
8. *Eslava H. Museo orgánico español, Obra 121, Segunda parte. Madrid: Imprenta de D. José C. de la Peña, 1854. 113 p.*
9. *Eslava H. et al. Gaceta Musical de Madrid. No. 3. Madrid: Imprenta de D. Antonio Andrés Babi, 1855. P. 17–24.*
10. *X P. P. Motu Proprio. Tra Le Sollecitudini. Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1903. URL: https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollecitudini.html (Accessed: 12.12.2023)*
11. *López Calo J. Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa // Recerca Musicològica. 1992. XI–XII. P. 157–209.*
12. *García del Busto J. L. Noticia de la múltiple actividad musical de Hilarión Eslava (1807–1878) // Revista Ritmo. 1978. No. 486. P. 49–55.*
13. *López Calo J. Hilarión Eslava (1807–1878), precursor del Cecilianismo en España // Príncipe de Viana. 2006. No. 238. P. 577–607.*
14. *Virgili Blanquet M. A. La música religiosa en el siglo XIX español // Revista Catalana de Musicologia. 2004. No. II. P. 181–202.*
15. *Mouceeva M. A. Испанская органная школа в XIX — начале XX в. // Музыка и время. 2021. № 8. С. 3–7.*

References

1. Eslava, H. et al. (1855), *Gaceta Musical de Madrid*, No. 1, pp. 1–8.
2. Eslava, H. (1861), *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Imprenta de J. M. Ducazcal, Madrid, Spain.
3. Muneta, J.M. (1983), “El P. Otaño, alma de la reforma de la música religiosa en la primera mitad del siglo XX”, *Musiker. Cuadernos de Música*, pp. 131–151.
4. Eslava, H. (1860), *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, Imprenta de Luis Beltrán, Madrid, Spain.
5. Elizondo, E. (2002), *La organería romántica en el País Vasco y Navarra (1856-1940)*, Euskal Herriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco, Bilbao, Spain.
6. Capdepón Verdú, P. (2019), “Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX”, *Hispania Sacra*, LXXI,

- no. 144, pp. 641–658.
7. Eslava, H. (1854), *Museo orgánico español, Obra 121, Primera parte*, Imprenta de D. José C. de la Peña, Madrid, Spain.
 8. Eslava, H. (1854), *Museo orgánico español, Obra 121, Segunda parte*, Imprenta de D. José C. de la Peña, Madrid, Spain.
 9. Eslava, H. et al. (1855), *Gaceta Musical de Madrid*, no. 3, pp. 17–24.
 10. X P.P. (1903), *Motu Proprio. Tra Le Sollecitudini*, available at: https://www.vatican.va/content/pius-x/es/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html (Accessed 12 December 2023).
 11. López Calo, J. (1992), “Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa”, *Recerca Musicològica* XI-XII, pp. 157–209.
 12. García del Busto, J.L. (1978), “Noticia de la múltiple actividad musical de Hilarión Eslava (1807–1878)”, *Revista Ritmo*, no. 486, pp. 49–55.
 13. López Calo, J. (2006), “Hilarión Eslava (1807–1878), precursor del Cecilianismo en España”, *Príncipe de Viana*, no. 238, pp. 577–607.
 14. Virgili Blanquet, M.A. (2004), “La música religiosa en el siglo XIX español”, *Revista Catalana de Musicologia*, no. 2, pp. 181–202.
 15. Moiseeva, M. A. (2021), “The Spanish organ school in the 19th and early 20th centuries”, *Muzyka i время* [Music and time], no. 8, pp. 3–7.

Изображения



Рис. 1. Илларион Эслава
III. 1. Hilarión Eslava

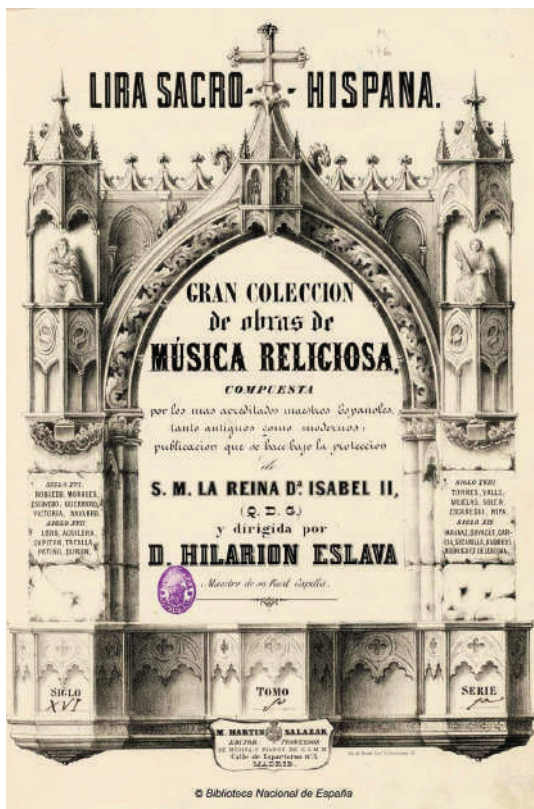


Рис. 2. [4]
III. 2.



Рис. 3. [8]

III. 3.

Информация об авторе

Г. А. Наварро Ландаверрия — аспирант кафедры музыковедения, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина

Information about the author

G. A. Navarro Landaverria — Postgraduate Student of Musicology Department, A. N. Kosygin Russian State University

Статья поступила в редакцию 05.02.2024; одобрена после рецензирования 03.05.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 05.02.2024; approved after reviewing 03.05.2024; accepted for publication 24.06.2024.

Научная статья

УДК 78.082

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.004

Китайская фортепианная соната: у истоков жанра (Соната для фортепиано b-moll Ма Сыцуна)

Чэнь Ни¹, Медведева Юлия Петровна²

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

¹ E-mail: 1525741917@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1354-0563>

² E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>

Аннотация. История китайской фортепианной сонаты до сих пор не становилась объектом специального рассмотрения. Мало внимания исследователями уделено и первому образцу жанра в творчестве китайских композиторов: популярной среди исполнителей Сонате op. 11 b-moll Ма Сыцуна (1939). Обращением к этому сочинению в ракурсе истории китайской фортепианной сонаты обусловлена научная новизна статьи.

Анализ Сонаты b-moll Ма Сыцуна показывает, что она не просто явилась условной «точкой отсчета» для формирования жанра, но наметила пути для его дальнейшего развития в Китае. Прежде всего, это синтез европейских и китайских национальных традиций. Композитору, впитавшему европейские романтические и постромантические веяния, удалось плодотворно отразить в своей Сонате влияния музыки Шопена, Листа, Шумана, Брамса, Дебюсси. В то же время Ма Сыцун обращается к интонационным оборотам, ладовому колориту, характерным исполнительским приемам своей родины: в музыке Сонаты используются диатонические трихорды, пентатоника, нетерцовые вертикали, создается имитация игры на народных инструментах (гаоху, гучжэне, шэне). Структура цикла Сонаты представляет собой последование двух одночастных романтических произведений (ноктюрн и баллада). Тем самым намечается особая трактовка жанра китайской фортепианной сонаты как цикла самостоятельных пьес. Подобный подход к трактовке сонатного цикла утвердится в дальнейшем в творчестве китайских композиторов.

Ключевые слова: фортепианная соната, китайская фортепианная музыка, Ма Сыцун, фортепианная музыка XX века, история жанра сонаты

Для цитирования: Чэнь Ни, Медведева Ю. П. Китайская фортепианная соната: у истоков жанра (Соната для фортепиано b-moll Ма Сыцуна) // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 25–34. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.004>

Original article

Chinese Piano Sonata: At the Origins of the Genre (Ma Sicong's Piano Sonata b-moll)

Chen Ni¹, Medvedeva Yulia P.²

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

¹ E-mail: 1525741917@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1354-0563>

² E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0780-5584>

Abstract. The history of the Chinese piano sonata has not yet been the subject of special consideration. Researchers have also paid little attention to the first example of the genre in the works of Chinese composers: the Sonata Op. 11 b-moll by Ma Sicong (1939), which is popular among performers. The scientific novelty of the article is due to the reference to this work from the perspective of the history of the Chinese piano sonata.

An analysis of Ma Sicong's Piano Sonata b-moll shows that it was not just a conditional «starting point» for the formation of the genre, but outlined ways for the further development of the genre in China. First of all, it is a synthesis of European and Chinese national traditions. The composer, who absorbed European romantic and post-Romantic trends, managed to fruitfully use the influences of Chopin, Liszt, Schumann, Brahms, Debussy in his Sonata. At the same time, Ma Sicong combines them with intonation turns, fret color, characteristic performing techniques of his homeland: reliance on diatonic trichords, pentatonics, the non-chord structure, imitation of playing folk instruments (gaohu, guzhen, shen). The structure of the Sonata cycle is a sequence of two one-part romantic works (nocturne and ballad). Thus, a special interpretation of the genre of the Chinese piano sonata as a cycle of independent pieces is outlined. A similar approach to the interpretation of the sonata cycle will be established later in the works of Chinese composers.

Keywords: piano sonata, Chinese piano music, Ma Sicong, piano music of the twentieth century, the history of the sonata genre.

For citation: Chen Ni, Medvedeva Y. P. Chinese Piano Sonata: At the Origins of the Genre (Ma Sicong's Piano Sonata b-moll). *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2024; 2(73); 25–34 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.004>

Фортепианная музыка впервые зазвучала в Китае очень давно. Согласно дневниковым заметкам итальянского миссионера Маттео Риччи, в 1601 г. он подарил китайскому императору клавишный инструмент, на котором сам исполнял пьесы западных композиторов [1, с. 6]. Но первое знакомство с европейскими клавишными долго не имело в Китае никакого продолжения. Первые фортепиано появились здесь лишь в 40-х годах XIX в., а первое произведение для этого инструмента («Марш мира» Чжао Юаньжэня) было создано в 1915 г. Вплоть до середины XX века основными жанрами китайской фортепианной музыки оставались одночастные программные пьесы. Жанры крупной формы (сюиты, сонаты, концерты) сформировались далеко не сразу и, как мы увидим в дальнейшем, — на основе одночастных произведений.

История китайской фортепианной сонаты началась в 1939 г., когда была создана Соната op. 11 b-moll Ма Сыцзуна. Она не просто явилась условной «точкой отсчета» для формирования жанра, но заложила в нем традиции, которые в дальнейшем получили развитие в сонатах других композиторов Китая.

Ма Сыцун (马思聪, 1912–1987) — одна из крупнейших фигур китайской музыки XX века. В его творческом наследии фортепианные жанры занимают сравнительно небольшое место, что не удивительно: этот инструмент не являлся основным для композитора-скрипача. Тем не менее, Ма Сыцун превосходно играл на фортепиано и время от времени обращался к нему в своем творчестве: из-под его пера вышли как крупные сочинения (Соната, Концерт), так и Сонатины (8), миниатюры и циклы миниатюр. Не все они изданы, не все исполняются, а некоторые считаются утерянными [2, с. 12]. Однако крепкая профессиональная выучка и ответственное отношение мастера к творческому процессу стали залогом высокого качества немногих доступных сегодня опусов.

Единственная фортепианная соната Ма Сыцзуна выделяется среди них мелодической красотой и ярким гармоническим колоритом. Она была написана автором в возрасте 27 лет вскоре после возвращения на родину из Франции, где он учился скрипичному исполнительству и композиции в консерваториях Нанси и Парижа. Соната стала первым сочинением Ма Сыцзуна для фортепиано, и вместе с «Тремя танцами Хань» и «Тремя Кантонскими песнями» заложила фундамент всего фортепианного стиля композитора. Предпосылками для создания этого произведения послужи-

ли несколько событий его жизни.

Ровно 10 лет назад композиторская карьера Ма началась с цикла «Семь древних поэм» op. 1 для голоса с фортепиано на стихи древнекитайских поэтов (1929), материал которого впоследствии лег в основу Сонаты. В статье «Дорога к творчеству» композитор вспоминал: «Здесь я начал прикасаться к технике композиции и собственному стилю. Художественная концепция древнекитайских стихов также помогла мне создать атмосферу. Я попытался отобразить древний Китай точно так же, как «Песни Билитис» Дебюсси отобразили древнюю Грецию. Вокальная мелодия и фортепиано не разделены на главную и второстепенную партии, между ними нет явной границы. Фортепиано точно передает художественную концепцию текста, за которой, можно сказать, следует шаг за шагом. Я хочу подражать реалистической технике Мусоргского» (Цит. по: [3, с. 58]).

Огромное влияние на формирование стиля Ма Сыцзуна оказало его обучение во Франции. Его педагоги — скрипач Поль Обердорфер и композитор Янко Биненбаум — активно приобщали ученика к европейской музыке. Занимаясь на фортепиано, молодой китайский музыкант «начал ценить Баха, Моцарта, Листа и Шопена, узнал о французских современных композиторах, таких как Дебюсси, Равель и т.д.» [4, с. 10].

В 1932 году Ма встретил любовь всей своей жизни — пианистку Ван Мули — и под влиянием глубокого чувства создал музыкальную тему, затем вошедшую в Сонату. Сам композитор называл произведение «песню о любви», писал, что это — «его Ромео и Джульетта» [5, с. 34]. Не случаен и выбор инструмента: Ван Мули — пианистка, и поэтому естественно, что любовь к ней вдохновила Ма Сыцзуна на создание фортепианного произведения.

Наконец, сам год завершения Сонаты — 1939 — стал для композитора и роковым, и счастливым, воплощая бесконечный круговорот жизни: боль от трагической гибели отца почти сразу же (через два дня!) сменилась радостью рождения дочери-первенца. Это год оккупации японцами родного для Ма города Гуанчжоу и вынужденного переезда семьи в Гонконг, затем — в Чэнцзян (там находился Университет Сунь Ятсена, где Ма профессорствовал и где была написана Соната). Это ознаменовало начало дальнейшей многолетней скитальческой жизни музыканта.

Возвышенно-лирический тон высказывания, бурный накал страстей, проносающиеся над миром

жестокие вихри, тревоги, горечь непоправимого и восторг бытия, окрашенные мягким национальным колоритом — все это стало эмоциональным миром Сонаты Ма Сыцуна. Автор любил свое творение, до 1949 года довольно часто исполнял и намеревался посвятить своему наставнику Полю Обердорферу, фактически открывшему для него сокровища европейской музыкальной культуры.

Спустя годы сын композитора Ма Жулун в самых поэтических выражениях высказался о Сонате. Он заметил, что в ней запечатлен «типичный

пейзаж родных мест автора с зеркальной поверхностью озер и рек, отражающей вечную и прекрасную луну. В ее свете влюбленные пары говорят друг другу одни и те же слова в своих сердцах» [3, с. 58]. Вряд ли случайно среди слушателей сочинение заняло место своеобразной китайской «Лунной сонаты». С другой стороны, образ «лунного света» — отголосок творчества Дебюсси, с которым Ма соприкоснулся в годы учебы во Франции. Как отмечает Бу Яньвэнь, произведения великого французского импрессиониста оказали на моло-

Пример 1. Начальная тема Ноктюрна из Сонаты b-moll Ма Сыцуна
Example 1. The opening theme of the Nocturne from the Sonata b-moll by Ma Sicong



Пример 2. Начальная тема Прелюдии Шопена e-moll Op.28 No.4
Example 2. The opening theme of Chopin's Prelude e-moll Op.28 No.4



дого китайского композитора особенно значительное влияние, и в период учебы в Париже он много играл и анализировал их [6, с. 120].

Соната имеет неклассическую структуру двухчастного цикла. Части озаглавлены в романтической манере — «Ноктюрн» и «Баллада». Эстетические вкусы молодого музыканта в ту пору склонялись к вершинным достижениям европейского романтизма, которые он активно осваивал во Франции под руководством Янко Биненбаума. Так, сами избранные для программных названий жанры — отсылка к творчеству любимого Ма Сыцуном Шопена. Слышны и стилистические параллели: фактурное решение начальной темы Ноктюрна вызывает в памяти некоторые устойчивые романтические фактурно-гармонические формулы, на-

пример, ту, что использует Шопен в Прелюдии e-moll (Примеры 1 и 2). Краткие квинтовые нисходящие мотивы-возгласы Баллады напоминают интонации Баллады № 3 As-dur польского композитора, а фактурно-ритмическое оформление (широко разбросанные фигуры сопровождения) почти точно повторяет фактурные формулы левой руки Прелюдии d-moll (Примеры 3, 4, 5). А дуализм важнейших тональных центров Сонаты — b-moll и параллельного ему Des-dur вызывает ассоциации с тональным планом Скерцо № 2, Сонаты № 2 и Ноктюрна op. 9 № 1 Шопена.

Важнейшую роль в Сонате играет и национальное начало. Китайские композиторы 1920-х годов — предшественники Ма в сфере фортепианной музыки — напрямую заимствовали ме-

тоды западного романтизма, почти игнорируя собственную национальную специфику. Не таков был Ма Сыцун, питомец европейской школы и эрудит, но также знаток и тонкий ценитель музыки своей родины. Он отразил в Сонате не только общекитайские черты, но и специфические особенности музыки отдельного региона — род-

ной для композитора провинции Гуандун (Кантон) в дельте реки Чжуцзян на южном побережье страны. Гуандунский фольклор — это большей частью жизнерадостные песни и танцы, основанные на пентатонике, плавных и оживленных, порой синкопированных, ритмах, занимательные картины жизни и быта горожан, лирические пей-

Пример 3. Такты 170–175 Баллады из Сонаты b-moll Ма Сыцуна
Example 3. Bars 170–175 of the Ballad from the Sonata b-moll by Ma Sicong



Пример 4. Такты 105–109 Баллады Шопена As-dur Op.47 No.3
Example 4. Bars 105–109 of Chopin's Ballad As-dur Op.47 No.3



Пример 5. Такты 1–3 Прелюдии Шопена d-moll № 24
Example 5. Bars 1–3 of Chopin's Prelude d-moll No.24



зажи. Песенно-танцевальные темы, пентатоническая ладовая структура, пейзажность характерны и для музыки Сонаты. В провинции Гуандун сохранились и традиции игры на *гаоху* (струнно-смычковом инструменте, родственном эрху, с очень высоким диапазоном), *гучжэне* (струнно-щипковым инструменте, родственном цитре), *сяо*

(продольной бамбуковой флейте). Не случайно в заключительной партии 1 части Сонаты Ма Сыцуна (Пример 6) и во второй теме 2 части имитируется звучание гаоху в высоком регистре.

Первая часть цикла написана в сонатной форме. К романтическому стилю адресуют и импровизационная свобода изложения, и протяженные

кантиленные темы, не скованные квадратностью метра, и тональные соотношения, и отдельные устойчивые романтические приемы.

Лирическая тема главной партии образована двумя тематическими элементами на основе дополняющего контраста. Первый («шопеновский») — певучая ноктюрновая мелодия в мягко скользящем трехдольном метре. Хроматическая

«горчинка» слышится в гармонии, в целом тональной и функциональной. Интервалика мелодии — это сочетание плавного движения, ниспадающих квинт, ходов по тонам аккордов (меланхолическое нисходящее движение здесь преобладает) с квартовыми и секстовыми взлетами. Характерно, что кантилена начинается как сольное «ариозо», а с 7-го такта переходит в лирический «дуэт согла-

Пример 6. Такты 142–143 Ноктюрна из Сонаты b-moll Ма Сыцуна
Example 6. Bars 142–143 of the Nocturne from the Sonata b-moll by Ma Sicong



Пример 7. Такты 7–12 Ноктюрна из Сонаты b-moll Ма Сыцуна
Example 7. Bars 7–12 of the Nocturne from the Sonata b-moll by Ma Sicong



сия» (прием, распространенный в ноктюрнах Шопена, — например, пьесы op.9 № 1, 2, op.27 № 1, 2 и другие) (Примеры 7 и 8). Аккомпанемент рас­слаивается на гармонический бас и трепетно пуль­сирующие шестнадцатыми аккордовые репетиции, вместе с мелодическими голосами создавая объем­ную многоплановую фактуру с большим охватом пространства, особого ноктюрнового «воздуха». Колорит романтической светотени теме придает

постоянное мерцание b-moll — Des-dur, представ­ляющее собой не четко оформленные модуляции, а скорее расплывчатую и мягкую, как в пентатони­ке, параллельную переменность.

В еще большей степени модальным мыслит­ся дуализм b-moll — Des-dur в нисходящих ар­педжированных фигурациях второго элемента, в духе игры на гучжэне. В них напрямую включе­ны пентатонические мотивы.

Активная, тревожная связующая партия воспроизводит аккордово-гармоническую фактуру главной, однако без ведущей мелодической линии. Можно также расценить такую фактуру как

квартетную (Пример 9). Фактурно-ритмический облик (равнодлительные репетиции аккордов) она унаследовала от первого элемента главной партии, затем в ее развитие включаются секстоли.

Пример 8. Такты 62–68 Ноктюрна Шопена b-moll Op.9 No.1
Example 8. Bars 62–68 of Chopin's Nocturne b-moll Op.9 No.1



Пример 9. Связующая партия Ноктюрна из Сонаты b-moll Ма Сыцуна
Example 9. The connecting part of the Nocturne from the Sonata b-moll by Ma Sicong



Это тема гармонически интересно решена, она вбирает в свой круговорот весьма далекие мажорные тональности: Des-dur — Ces-dur — E-dur — As-dur — снова Des-dur (обратим внимание на ли-

стовское большетерцовое чередование E — As).

Побочная партия контрастирует меланхолии главной своим оживленным, динамичным, несколько скерцозным характером. Ее тональность

D-dur появляется после, казалось бы, окончательного перехода в Des-dur, ярким и неожиданным поворотом. Идея «любовного дуэта», заявленная ранее в главной партии, в побочной получила развитие в виде «диалога-переключки». Извилистый нисходящий хроматизированный мотив имитируется левой и правой руками, создавая «диалог» мужского и женского голосов, фоном к которому служит колыбельное покачивание. Дальнейшее тонально-гармоническое движение темы захватывает также B-dur (вновь романтическое больше-терцовое сопоставление — и одноименный мажор к основной тональности) и параллельный h-moll.

Краткая заключительная партия, по материалу вытекающая из побочной и отчасти главной (пассаж перехода к связующей, из которого здесь вычленена одна характерная хроматическая микроволна), написана в тональности Es-dur. Тональный контраст побочной и заключительной нетипичен для сонатной формы, поэтому данная тема рождает двойственное ощущение из-за завершающего типа изложения в далекой чуждой тональности (впрочем, она окажется не так далека, если проследить ее родство с представленной в побочной партии тональностью B-dur). Ее функция в данном случае шире, чем обычное закрепление тональности побочной партии — она скорее обобщает материал экспозиции.

Разработка «Ноктюрна» сконцентрирована на последовательном вариантно и вариационном развитии темы главной партии. В ней три раздела. В первом звучит вольный драматизированный вариант первого (кантиленного) элемента, структурированный в три строфических построения, соответственно в тональностях b-moll — Des-dur (8 тактов), cis-moll — A-dur (4 такта), f-moll — Des-dur (8 тактов). Второй (арпеджированный) элемент представлен во втором разделе, где продолжается тонально-гармоническое развитие (с захватом далекого E-dur). При этом в процессе развития сквозь нежные фигурационные «переборы», похожие на звучание гучжэна, прорастает мотив начального элемента (pp, с ремаркой *delicatamente*), разрастается и переходит в третий, предыктовый, раздел разработки. Вволнованный предыкт, который можно назвать субдоминантовым (вновь романтическое решение, аналог — первая часть Четвертой симфонии Брамса), основан на материале ансамблевого склада из темы связующей партии.

Реприза значительно сокращена: в ней отсутствует тема побочной партии, а с ней уходит компонент театральности, легкомысленной скер-

цозности. Пропуск побочной партии в репризе, как указывает В. Н. Холопова, — нечастый, но возможный в сонатной форме вариант, известный со времен венского классицизма [7, с. 258]. В репризе Сонаты Ма Сычуна сохраняется тональный дуализм b-moll — Des-dur, который приобретает все больший вес и выявляет свою роль как основного тонального центра.

После репризы звучит пространная кода суммирующего характера из четырех разделов, где прямо или косвенно воспроизводится материал тем экспозиции. В последнем разделе коды, после умиротворяющего утверждения Des-dur происходит размыкание: на стремительном *crescendo* (до *ff*) при расходящихся фактурных пластах очерчивается ход к усложненной альтерациями и потому довольно резко диссонирующей доминанте тональности b-moll. Она найдет разрешение уже в финале Сонаты, который начинается *attacca*.

Вторая часть — «Баллада» — написана в романтической смешанной форме, совмещающей черты двойной трехчастной формы и двойных вариаций. Формой первого плана является двойная трехчастная.

Стилистически Баллада, кроме Шопена, ориентирована также на нервное, изысканно синкопированное письмо Шумана. Условно говоря, основная тема (тема А) воплощает «флорестановский» причудливый образ, сотканный из кратких, «задыхающихся» мотивов-возгласов (Пример 10).

Начальное хореическое квинтовое нисхождение темы обнаруживает ее глубинное родство с началом Ноктюрна (кстати, вторая часть близка ему еще и мягкой трехдольностью, размер 6/8). Как и главная партия первой части, основная тема Баллады (тема А) двухэлементна (возгласы первого элемента «рассыпаются» блестящими виртуозными пассажами второго). Основная тема проводится в Балладе трижды, с серьезными фактурно-ритмическими изменениями, дважды чередуясь с материалом середины (В) — а значит, по классификации В. Н. Холоповой [7, с. 60] форму можно определить как двойную трехчастную. Середина, в свою очередь, дробна и представлена тремя тематическими элементами. В целом форма-схема двойной трехчастной формы Баллады выглядит следующим образом:

A	B	A ₁	B ₁	A ₂	coda
	bcd		b ₁ c ₁ d ₁		
b-moll	Des-dur	b-moll	Des-dur	b-moll	b-moll

Здесь проведения основной темы обозначены как A , A_1 , A_2 , а вариационные проведения темы середины — как B и B_1 (они, в свою очередь, включают в себя по три элемента: b , c , d).

Тема b носит характер краткого скерцозного дополнения в тональности Des-dur. Лирическая тема c более значительна и самостоятельна, она знаменует переключение во внутренний, медитативный план. Тема ностальгически-отрешенная (мелодия раскачивается по звукам пентатонического трихорда), просветленная по тонально-гармоническому колориту, отмечена замедлением темпа (романтический аналог — сходная тема

в Скерцо Шопена № 2). Сменяющая ее токкатно-скерцозная, невесомая тема d пронесится подобно сновидению. Темы b и d родственны между собой своей струнно-ансамблевой фактурой, которая уже встречалась в первой части. Дальнейшие проведения всех тем являются их вариациями.

В ходе развития основная тема приобретает настороженность, драматизм, страстность и даже роковой характер, ее драматургический профиль имеет восходящий характер. Другие темы меняются скорее как карнавальные маски, обогащаясь новыми нюансами — острыми гармониями (b , c), замысловатыми синкопами (d). Последнее про-

Пример 10. Основная тема (тема А) Баллады из Сонаты b-moll Ма Сыцун
Example 10. The main theme (theme A) of the Ballad from the Sonata b-moll by Ma Sicong



ведение основной темы A , наиболее динамичное и страстное, перерастает в коду на том же материале, явно восходящую к Первой балладе Шопена своим катастрофическим разбегающимся движением фактурных пластов и обрушением в эффектный, мощный минорный аккорд.

Как следует из анализа, в Сонате Ма Сыцун возникает особый, не характерный в целом для европейской музыки середины XX века подход к сонатному жанру. Прежде всего, это опора на традиции зрелого и позднего музыкального романтизма (Шопен, Лист, Шуман, Брамс, Дебюсси). Подобная ориентация на романтическую традицию будет характерна для китайских фор-

тепианных сонат вплоть до начала 1960-х годов (в частности, это можно видеть в сонатах Цзян Вэнье, Дин Шаньдэ, Цзоу Лу, Го Цзужуна). Типичные стилистические приемы европейского романтизма Ма Сыцун освежает интонационными оборотами, ладовым колоритом, характерными исполнительскими приемами своей родины (опорой на диатонические трихорды, пентатоникой, нетерцовыми вертикалями, имитацией игры на народных инструментах: гаоху, гучжэне, шэне). Связь с китайским фольклором, пентатоническая ладовая основа, имитация приемов игры на народных инструментах будет характерна впоследствии для сонат Дин Шаньдэ, Жао Юйяна,

Ван Лисаня. Ма Сыцун в своей Сонате намечает особую, специфическую трактовку жанра фортепианной сонаты как сюиты из нескольких самостоятельных пьес (в данном случае — ноктюрн и баллада), обладающей вместе с тем чертами сонатности. Сходным образом будут трактовать свои фортепианные сонаты и другие китайские композиторы. Так, в сонате Цзоу Лу 1 часть — «Поэма юности», 2 часть — «Песня о любви», 3-я — «Рондо радости», все части Сонат № 3, № 4 и № 14 Гэ Цина также имеют жанровые обозначения и сюжетно-программные заголовки и т. д.

Таким образом, Соната для фортепиано b-moll op. 11 Ма Сыцуна сыграла в истории китайской музыки особую роль, не только став точкой отсчета для формирования жанра в Китае, но и наметив пути для его дальнейшего развития.

Список источников

1. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис... канд. искусств.; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб, 1994. 22 с.
2. Лян Маочунь. Обзор развития китайского фортепианного творчества за столетие // Лян Маочунь, Чэнь Цайфэн, Пу Фан. Обзор китайской фортепианной музыки. Пекин. Изд-во Пекинской федерации литературных и художественных кругов, 2022. С. 3–109. (梁茂春, 陈再峰, 蒲方. 《中国钢琴创作百年发展概况》// 梁茂春, 陈再峰, 蒲方. 《中国钢琴音乐博览》。北京. 北京文联出版社. 2022. 3–109 页。)
3. Пу Фан. Исследование фортепианной композиции Ма Сыцуна // Хуан Чжун. Журнал Уханьской консерватории. 2013. С. 55–68. (蒲方. 《马思聪钢琴创作研究》// 《黄钟 (中国·武汉音乐学院学报) 》, 武汉, 2013. 55–68 页。)
4. Zhang Jingwei. Ma Si Cong Nian Pu 1912–1987. China Federation of literary & art circles publishing corp. Beijing, 2004. 125 p.
5. Ду Цзяцзюнь. Ма Сыцун и его фортепианная соната. В ознаменование столетия со дня рождения Ма Сыцуна // Исследования в музыке. Сычуань, 2012. С. 33–38. (杜佳骏《马思聪和他的钢琴奏鸣曲——纪念马思聪先生诞辰百年》// 《音乐探索》, 四川, 2012, 33–38 页。)
6. Бу Яньвэнь. Стилистая трансформация композиторского творчества Ма Сыцуна // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1 (84). С. 119–130.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб: Лань, 2001. 496 с.

References

1. Bian, Mang (1994), “Essays on the formation and development of Chinese piano culture”, Abstract of Ph.D. dissertation, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, St. Petersburg, Russia.
2. Liang, Maochun (2022), “Overview of the Development of Chinese Piano Creation over the Century”, *Liáng Mào chūn, Chén Zàifēng, Pú Fāng, Zhōngguó gāngqín yīnyuè bó lǎn* [Liang Maochun, Chen Zaifeng, Pu Fang, China Piano Music], Special Issue, Beijing Federation of Literary and Art Circles Press, Beijing, China, pp. 3–109.
3. Pu, Fang (2013), “Research on Ma Sicong’s Piano Composition”, *Huáng Zhōng (Zhōngguó Wúhàn yīnyuè xuéyuàn xuébào)* [Huang Zhong (Journal of Wuhan Conservatory of Music, China)], Wuhan, pp. 55–68.
4. Zhang, Jingwei (2004), *Ma Si Cong Nian Pu 1912–1987*, China Federation of literary & art circles publishing corp., Beijing, China.
5. Du, Jiajun (2012), “Ma Sicong and his Piano Sonatas. Commemorating the Centenary of the Birth of Mr. Ma Sicong”, *Yīnyuè tàn suǒ* [Music Exploration], Sichuan, China, pp. 33–38.
6. Bu, Yanwen (2010), “Stylistic transformation of Ma Sicong’s composer’s creativity”, *Kul’turnaya zhizn’ YUga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 1 (84), pp. 119–130.
7. Holopova, V. N. (2001), *Formy muzykal’nyh proizvedenij* [Forms of musical works], Lan’, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторах

Чэнь Ни — аспирантка кафедры истории музыки

Ю. П. Медведева — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

Information about the authors

Chen Ni — Postgraduate Student of the Music History Department

Y. P. Medvedeva — Candidate of Art History, Associate Professor of the Music History Department

Вклад авторов

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

Медведева Ю. П. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

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

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

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 18.02.2024; одобрена после рецензирования 03.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 18.02.2024; approved after reviewing 03.06.2024; accepted for publication 24.06.2024

Научная статья

УДК 78.

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.005

Принципы формообразования в произведениях Дж. Адамса

Чурилова Елена Александровна

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

E-mail: elle.churilova@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9971-3176>

Аннотация. Композиторское творчество Джона Адамса при всей его обширности недостаточно исследовано. Эволюция композиционного стиля Дж. Адамса в общем плане включает следующие этапы: эксперименты до минимализма с применением электронных тембров — использование техники минимализма — «постминимализм» — «пост-стиль» (определение композитора). В статье рассматриваются формообразующие принципы сочинений 1980–1990-х годов, которые Адамс называет «гиперлирическим» и «гипермелодическим» периодом своего творчества. В качестве образцов исследуются: «Фригийские врата» (1978), «Учение о гармонии» (1985), Скрипичный концерт (1993). Стиль письма Дж. Адамса в этот период сочетает в себе принципы минимализма с особенностями позднеромантического письма. Инструментовка сочинений также обогащается нетипичными инструментами, большим количеством синтезаторных тембров. Используются оригинальные формообразующие техники, которые, с одной стороны, поддерживают строгую симметрию, с другой — нивелируют любые потенциальные моменты цезур. Выявляется значение структурной симметрии в сочинениях композитора. Исследуются ритмические особенности сочинений и их роль в архитектонике произведений: отмечается моноритмическая идея музыки, поддерживающая метроритмическую эволюцию внутри пьесы (на примере «Фригийских врат»). Рассматривается феномен «гипермелодизма» в строении музыки (на материале Скрипичного концерта).

Ключевые слова: Джон Кулидж Адамс, формообразование в музыке, постминимализм, «Учение о гармонии», Скрипичный концерт, «Фригийские врата»

Для цитирования: Чурилова Е. А. Принципы формообразования в произведениях Дж. Адамса // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 35–46. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.005>

Original article

Form-building principles in the works of J. Adams

Churilova Elena A.

Gnessin Russian Academy of Music, Moscow, Russia

E-mail: elle.churilova@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9971-3176>

Abstract. The compositional work of John Adams, for all its vastness, has not been sufficiently studied. The evolution of J. Adams's compositional style in general includes the following stages: experiments to minimalism using electronic timbres — the use of minimalist techniques — “post-minimalism” — “post-style” (composer's definition). The article examines the formative principles of the compositions of the 1980–1990s, which Adams calls the “hyperlyrical” and “hypermelodic” period of his work. The following examples are studied: “The Phrygian Gates” (1978), “The Doctrine of Harmony” (1985), Violin Concerto (1993). J. Adams's writing style during this period combines the principles of minimalism with the features of late romantic writing. The instrumentation of the compositions is also enriched with atypical instruments and a large number of synthesizer timbres. Original form-building techniques are used, which, on the one hand, maintain strict symmetry, and on the other, neutralize any potential moments of caesuras. The importance of structural symmetry in the composer's works is revealed. The rhythmic features of the works and their role in the architectonics of the works are examined: the monorhythmic idea of music is noted, supporting the metrorhythmic evolution within the play (using the example of “The Phrygian Gates”). The phenomenon of “hypermelodicism” in the structure of music is considered (based on the material of the Violin Concerto).

Keywords: John Coolidge Adams, form-building, postminimalism, Harmonielehre, Violin Concerto, Phrygian Gates

For citation: Churilova E. A. Form-building principles in the works of J. Adams. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 2(73); 35–46 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.005>

Композитор, дирижер и мыслитель Джон Кулидж Адамс (р. 1947) — значимая фигура в кругах современной академической музыки. Его произведения исполняются во всем мире, творческая продуктивность измеряется десятками постановок опер, премьер симфонических и камерных произведений. В Америке Адамс — среди самых исполняемых авторов.

Как и многие современные композиторы, Адамс быстро эволюционировал. Исследователи отмечают в его творчестве «доминималистский» [1, р. 14] период и дальнейший переход от минимализма к постминимализму с установлением, по выражению композитора, индивидуального «пост-стиля» [1, р. 14]. Этот стиль, сложившийся после окончания экспериментов Адамса с минимализмом,

получил авторское название «*гиперлирического*» и «*гипермелодического*» [2]. Мы коснемся принципов формообразования в показательных для этих стилей сочинениях: «Фригийских вратах» для фортепиано (1977–78), «Учении о гармонии» (1985) и Скрипичном концерте (1993).

Джон Адамс столкнулся с проблемой формообразования уже в пьесах, которые принято обозначать как классические минималистские образцы. Здесь композитор выработал особый принцип, названный им «**врата**». Адамс поясняет: ««Врата» (“gates”) — термин, заимствованный из электроники; это моменты внезапной ладовой смены. В этой музыке есть “лад”, но нет “модуляции”» [3]. Во «Фригийских вратах» такого рода *ладовые сдвиги* следуют по половине квинтового

Схема 1. Адамс Дж. «Фригийские врата», «ладовые» разделы
Scheme 1. Adams J. “Phrygian Gates”, “modal” sections

Такты	Кол-во «Л»	«ладовый центр»
1-113 114-136	900 180	А лидийский А фригийский
137-235 236-265	720 360	Е лидийский Е фригийский
266-333 334-401	540 540	В лидийский В фригийский
402-469 470-605	540 1080	Gb лидийский F# фригийский
606-639 640-808	270 1350	Db лидийский C# фригийский
809-922 923-977 978-1092	900 360 900	Ab лид. / G# фриг. Ab лид. / D# фриг. / Eb лид. / G# фриг. Eb лид. / D# фриг.

круга, а каждая смена «режима» влечет установление нового «ладового центра». Движение происходит по следующим устоям:

A—E—B (Cb)—Gb (F#)—Db (C#)—Ab—Eb

Приведем схему, отражающую «ладовые» разделы «Фригийских врат» (Схема 1).

Принцип «врат» встречается и в более поздних образцах. В симфоническом произведении «Harmonielehre» (1982) эти сдвиги определяются внезапными изменениями фактуры, лада («тональности»), гармонии, тембра, ритма и т.д. Музыка делится на небольшие сегменты. Все произведение представляет собой гармоническую «борьбу» между устоями *e* и *es*. Впервые в сочи-

нении явление «врат» можно заметить при сдвиге от *e-moll* к *Es-dur* (*e* дорийский — *g* эолийский) (такт 59). Звук *g* является общим для двух гармоний (Пример 1).

В целом музыка первого раздела I части симфонии (такты 1–258) неоднократно «переключается» между тональными центрами *e* и *es*. Подобные сдвиги прослеживаются и в других разделах формы. В таблице представлены случаи проявления «врат» с указанием ладового сдвига (Таблица 1).

«Врата» поддерживают концепцию изменения тонального центра, которую Адамс описывает как «введение новой тональной области почти украдкой, растягивая неопределенность на такой отрез-

Пример 1. Дж. Адамс «Harmonielehre», I ч., тт. 53–59

Example 1. J. Adams "Harmonielehre". Part I, bars 53–59

The image shows a page from a musical score for J. Adams' "Harmonielehre", Part I, bars 53–59. The score is for a large orchestra and includes parts for Flute, Piccolo, Oboe, Clarinet, Bassoon, Chorus, Harp, Piano, Celesta, Maracas, Glockenspiel, Violin, Viola, Violoncello, and Double Bass. A red vertical line highlights a specific section of the score, likely indicating a change in the musical structure or a specific performance instruction.

зок времени, что слушатель едва ли заметит, что произошло изменение» [5, p. 434–435]. Однако отметим, что смена ладовых сегментов не определяет форму и не приводит к замыканию ее разделов.

Моноритмическая идея пьесы включает, с одной стороны, потенциальный размер 4/4 с разделением на тактовые черты (при этом раз-

мер автором не указан); с другой стороны, акцентная нота, которую можно было бы назвать «сильной долей», смещается во времени, следуя иной логике движения. Тактовая черта в таком случае имеет смысл формального графического разделения нот, в том числе для удобства исполнения (Пример 2).

Прослеживается метроритмическая эволюция внутри пьесы, основанная не на принципе ритмического переакцентирования сегментов, а на принципе континуальной эволюции материала, за которой следует непрерывное смещение акцентов. С одной стороны, очевидны репетитивность, пульсирующие ритмы, циклические структуры, но с другой стороны, есть и ацикличность, и асимметрия.

Рассмотрим фрагмент пьесы (такты 46–56): к этому моменту формы произошло расслоение на две линии фактуры, каждая из которых содержит свой паттерн; рождается метроритмическое несовпадение, размытие акцентов. На следующей схеме выписаны регулярные длительности паттернов (Пример 3).

Каждая мелодическая линия следует собственной ритмической логике до такой степени, что смена паттерна может приходиться на любую восьмую длительность «безразмерного» континуума. Сдерживает расслоение «потоков» наличие паттернов и ладовая организация.

С другой стороны, велика роль **симметрии** в архитектонике сочинений Адамса. Рассмотрим IV часть «Фригийских врат». Симметрия формы этой части проявляется в пропорциональном уменьшении длительностей по направлению к центру формы, где расположена ось (такты 947–953). Сопоставляются Аб-лидийский и G#-фригийский лады. С каждой парой ладовых разделов количество тактов уменьшается вдвое: от сегмен-

Таблица 1. Дж. Адамс «Harmonielehre», I часть, «врата» (ладовые сдвиги)
Table 1. J. Adams "Harmonielehre". Part I. "Gate" (mode shifts)

Номера тактов	«Тональные» центры
59	e-moll – Es-dur (e дорийский – g эолийский)
64	Es-dur – e-moll
70	e-moll – Es-dur
76	Es-dur – e-moll
370	des-moll – D-dur
482	Es-dur – e-moll

Пример 2. Дж. Адамс «Фригийские врата», тт. 1–20

Example 2. J. Adams "Phrygian Gate", bars 1–20

Пример 3. Дж. Адамс «Фригийские врата», тт. 46–56, ритмическая организация паттернов

Example 3. J. Adams "The Phrygian Gates." Bars 46–56, rhythmic organization of patterns

паттерн

Правая рука:
Левая рука:
Общий пульс: C

Схема 2. Дж. Адамс «Фригийские врата», IV часть (тт. 809–1092)

Scheme 2. J. Adams "Phrygian Gates". Part IV (bars 809–1092)

Такты	Кол-во восьмых	Кол-во тактов	Лад	
809-838	240	120	Аб лидийский	
839-868	240	120	G# фригийский	
869-883	120	60	Аб лидийский	
884-898	120	60	G# фригийский	
899-906	60	30	Аб лидийский	
907-914	60	30	G# фригийский	
915-918	30	15	Аб лидийский	
919-922	30	15	G# фригийский	
923-925	24	3	Аб лидийский	
926-928	24	3	D# фригийский	
929-931	24	3	Еб лидийский	
932-934	24	3	G# фригийский	
935-936	12	2	Аб лидийский	
937-938	12	2	D# фригийский	
939-940	12	2	Еб лидийский	
941-942	12	2	G# фригийский	
943	6	1	Аб лидийский	
944	6	1	D# фригийский	
945	6	1	Еб лидийский	
946	6	1	G# фригийский	
947	3	1	Аб лидийский	Еб-Еб-Еб
948	3	1	D# фригийский	D#-D#-D#
949	3	1	Еб лидийский	Еб-Еб-Еб
950	3	1	G# фригийский	D#-D#-D#
Ось симметрии				
950	3	1	G# фригийский	D#-D#-D#
951	3	1	Еб лидийский	Еб-Еб-Еб
952	3	1	D# фригийский	D#-D#-D#
953	3	1	Аб лидийский	Еб-Еб-Еб
954	6	1	G# фригийский	
955	6	1	Еб лидийский	
956	6	1	D# фригийский	
957	6	1	Аб лидийский	
958-959	12	2	G# фригийский	
960-961	12	2	Еб лидийский	
962-963	12	2	D# фригийский	
964-965	12	2	Аб лидийский	
966-968	24	3	G# фригийский	
969-971	24	3	Еб лидийский	
972-974	24	3	D# фригийский	
975-977	24	3	Аб лидийский	
978-981	30	15	Еб лидийский	
982-987	30	15	D# фригийский	
988-993	60	30	Еб лидийский	
994-1001	60	30	D# фригийский	
1002-1017	120	60	Еб лидийский	
1018-1032	120	60	D# фригийский	
1033-1062	240	120	Еб лидийский	
1063-1092	240	120	D# фригийский	

тов по 120 тактов до однотоковых. Приведем обобщающую схему формы IV части (Схема 2).

Такая форма геометрически напоминает вид гиперболоида¹. Архитектоника выстраивается с помощью ладовых сдвигов, организовывая повторение материала на большом расстоянии. Симметрия проявляется не только в ладовом, но и в ритмическом отношении. Приведем центр па-

линдрома IV части «Фригийских врат»: виден переломный момент с энгармонической заменой звуков (es — dis), музыка как бы «зависает» в этот момент, меняя дальнейшее направление (Пример 4).

Стилевая эволюция творчества Адамса повлекла за собой изменения в области формообразования. Крупные сочинения «гиперлирического» периода требовали новых композиционных

Пример 4. Дж. Адамс «Фригийские врата», тт. 944–956. Центр палиндрома IV части
Example 4. J. Adams “Phrygian Gate”, bars 944–956. Palindrome center of part IV

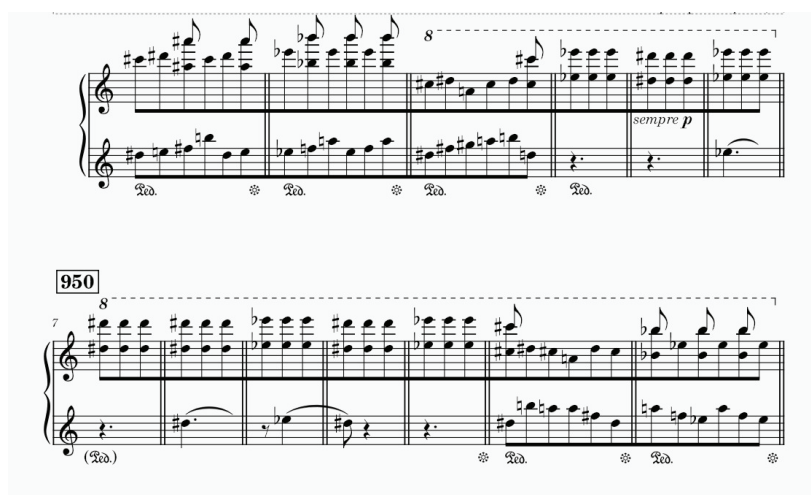
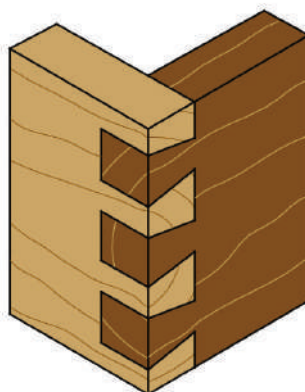


Рис 2. «Ласточкин хвост» в столярном деле
III.2. “Dovetail” in carpentry



«инструментов»: наряду с «вратами» возникает и иной принцип формообразования — «ласточкин хвост» («dovetailing»)². Термин взят из столярного дела, где обозначает метод соединения двух кусков дерева (Рис. 2).

В отличие от техники «врат» Адамса, которую композитор описывает как внезапные и не-

ожиданные модальные сдвиги между разделами формы, «ласточкин хвост» — это метод соединения соседних разделов формы в произведении, обеспечивающий плавные переходы за счет наложения предшествующего и последующего музыкального материала. Применительно к музыке Адамса термин может использоваться в двух

значениях: как общий метод наложения блоков в крупном плане, и как более детальную технику.

Д. Уорбертон определил «ласточкин хвост» в минимализме следующим образом: «Плавный переход между процессами может быть осуществлен путем совмещения конца одного с началом следующего. Это заметно в сочинениях Райха 1970-х годов («Шесть фортепиано», «Музыка для 18 музыкантов», «Октет»), и обычно достигается с помощью снятия нижних голосов фактуры, и последующего

их возвращения с новым материалом под верхними голосами, играющими в старой фактуре» [6, p. 156]. Он также приводит наглядный пример использования этой техники (Схема 3 [6, p. 156]).

Интересно то, что внезапность сдвигов (например, ладовых) с использованием «врат» сочетается с плавностью и мягкостью переходов между разделами по типу «ласточкиного хвоста». Этот контраст высвечивает выразительность каждого технического приема.

Схема 3. Техника «ласточкиного хвоста» (Д. Уорбертон)
Scheme 3. Dovetail technique (D. Warburton)

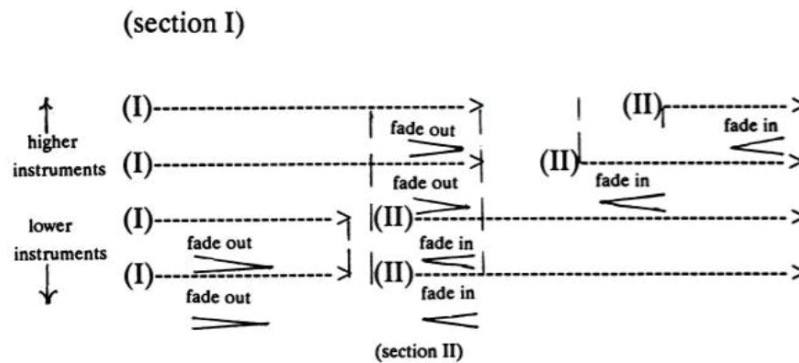


Таблица 2. Дж. Адамс «Harmonielehre», I ч., «ласточкин хвост»
Table 2. J. Adams "Harmonielehre". Part I, "dovetail"

Номера тактов	Тайминг
185-187	4:23-4:26
257-260	6:13-6:17
437-438	13:46-13:48

В I части «Harmonielehre» есть несколько примеров использования «ласточкиного хвоста». Адамс использует этот принцип как при переходе между тремя крупными разделами («А», «В» и «С»), так и между более мелкими структурами (Таблица 2).

Так, например, между второй и третьей секцией части «А». Деревянные духовые (флейты, гобои и кларнеты) прекращают движение, в то время как бас-кларнет продолжает арпеджио аккорда предыдущей части. В то же время валторны и струнная группа проходят через границу двух

секций. Деревянные духовые и литавры вступают с новой фактурой. Во время этого плавного перехода остальные инструменты постепенно исчезают, затем снова появляются в такте 187 с новой мелодией (Пример 5).

В Скрипичном концерте (1993), написанном десятью годами позднее, «ласточкин хвост» применяется в еще более сложном полифоническом сплетении.

Фактура I части концерта делится на три пласта (или «потока»): 1) «аккомпанемент» (аккор-

Пример 5. Адамс Дж. «Harmonielehre», I ч., тт. 184–187

Example 5. Adams J. "Harmonielehre". Part I, bars 184–187

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hr.), Tuba, Timpani (Timp.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Bass.). The score shows various musical notations including dynamics (mp), articulation (acc), and performance instructions (change to Fl., pizz.). The time signature is 4/2.

довое движение восьмыми на протяжении почти всей части), 2) партия скрипки соло, 3) «контрапункт» (фигурации шестнадцатыми, обычно у духовых) (Пример 6).

Время от времени каждый из этих пластов «расслаивается». К партии скрипки присоединяются контрапункты других инструментов (кларнет

(т. 12), флейта (т. 159 и т. 280), виолончель (т. 168), гобой (т. 229)). К аккомпанементу «пристраивается» независимая басовая линия (например, в тт. 27–55).

Важно то, что фазовые границы линейных «поток» не совпадают во времени. Каждый фактурный слой следует своему собственному автономному процессу: во вступительном материале

Пример 6. Дж. Адамс «Violin Concerto», I ч.: а) аккомпанемент (тт. 1–3), б)
 соло скрипки (тт. 2–6), с) контрапункт кларнета (тт. 24–26)
 Example 6. J. Adams "Violin Concerto". Part I: a) accompaniment (bars 1–3), b)
 violin solo (bars 2–6), c) clarinet counterpoint (bars 24–26)

a)

b) *dolce, cantabile*

c)

Пример 7. Адамс Дж. «Violin Concerto», I ч., тт. 6–13
 Example 7. Adams J. "Violin Concerto". Part I, bars 6–13

6

10

аккомпанемента прослеживается серия восходящих и нисходящих движений, образующих «волны»; в то время как линия солирующей скрипки содержит собственный ряд мелодических «жестов».

Этот прием рождает ощущение непрерывности музыки, нивелирования цезур. Сам принцип воплощается и на мелодическом уровне, и на структурном. Композитор описал первую часть концерта как «контрапунктически сложную» [7, р. 175], вероятно, потому что музыка насыщена контрапунктами сразу на нескольких уровнях: от детальной полифонии до полифонии структурных пластов.

Приведем пример. Во время смены направления движения аккомпанемента с восходящего на нисходящее (т. 10), скрипка все еще находится в середине своей фразы; и в то время, как скрипка начинает новую фразу (в т. 12), следующая аккомпанементная «волна» возникает двумя тактами позже с новым контрапунктом кларнета (вступающим также со смещением, что еще больше размывает фразовые границы) (*Пример 7*).

Несмотря на регулярный метр 4/4 и последовательную пульсацию, здесь нет единого чувства размера: поскольку каждый слой развивается и «дышит» в своем собственном темпе, в результате не слышно четкой структурной «сильной доли» — точно так же, как нет буквальной «сильной доли», например, в самом первом такте сочинения.

Таким образом, на уровне формы четких структурных границ не возникает. Непрерывность музыки, отсутствие традиционных «цезур» бросают вызов типичному концертному жанру. Очертить сегменты формы оказывается возможным лишь благодаря выделяющимся моментам в музыке. Каждый такой раздел обращает на себя внимание сменой фактуры или гармонической основы, хотя слуховое восприятие недостаточно яркое и контрастное для обозначения границы.

Значима роль «гипермелодизма» в архитектонике концерта. «Бесконечная» мелодическая линия проходит через музыку всего произведения; непрерывную мелодию скрипки можно было бы разделить на структурные единицы, если бы она координировалась с фактурой, гармонией и другими элементами музыкальной ткани. Эти компоненты «сцепляются», образуя более крупную организацию в архитектонике пьесы, при этом не дифференцируются на уровне отдельных элементов. Отсутствие четкой структурной «сетки» лежит в основе обнаруживаемой здесь непрерывности особого рода — непрерывности, которая сопротивляется попыткам найти структурные

разделы на более глубоком уровне.

Партия солирующей скрипки во многом определяет вектор движения музыки. Фразы сменяются одна за другой, создавая эффект «бесконечной мелодии». В понимании Р. Вагнера такая «бесконечность» (непрерывность) относится ко всей музыкальной ткани, в том числе в гармонии (за счет использования прерванных гармонических оборотов). У Адамса подход принципиально иной: между частями цикла нет мотивной связи, выводимости; темы сосуществуют обособленно, создавая эффект монтажности. Более того, непрерывность не относится к параметру гармонии так, как у Вагнера, и трактуется совершенно иначе.

В музыке Адамса 1980–1990-х годов нередко можно встретить стройные симметричные построения. Однако внутри общей формы сочинений происходит размывание жестких структурных границ. Главным двигателем музыки часто является чередование различного тематического материала. На границах смены не происходит цезур, напротив, сохраняется тот или иной связующий элемент, обеспечивающий незаметность переходов в слуховом восприятии. Такое чередование вызывает неопределенность при фиксации «тонального центра».

Организация музыки Адамса часто отражает «панорамную концепцию» его произведений: «Структурная идея моей музыки заключается в том, что что-то появляется на горизонте событий, а затем его важность возрастает, поскольку оно начинает доминировать на экране, а затем оно проходит мимо вас и исчезает... Она сильно отличается от риторической формы, которая организовала диалектическую дискуссию о противоположных мотивах или жестах: тема А и тема Б, тезис и антитезис» [1, р. 24–25].

Музыка Адамса стремится преодолеть жесткость минималистских принципов и равномерную симметрию «паттернов» произведений раннего творчества композитора. Обладая широким кругозором и опытом дирижирования, Адамс свободно сочетает как разные стили, так и смешивает способы формообразования, включая и позднеромантическую свободу развертывания.

Примечания

¹Новый толково-словообразовательный словарь русского языка, автор Т. Ф. Ефремова, определяет слово «гиперболоид» так: «незамкнутая поверхность, образуемая вращением гиперболы вокруг одной из ее осей (в геометрии)». Гипербо-

лоид выглядит следующим образом [4] (Рис. 1).

²Вопрос о том, кто впервые использовал термин «ласточкин хвост» в музыкознании, для нас остается открытым. Однако это понятие широко используется в англо-американской литературе, в частности, у исследователей: Д. Уорбертона [6].

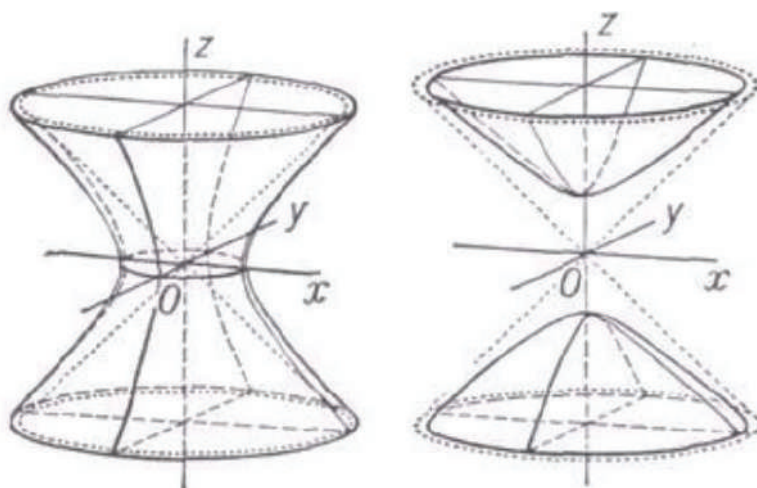
Список источников

1. Adams J. *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer* / ed. by Th. May. New Jersey: Amadeus Press, 2006. 455 p.
2. Cahill S. Adams, John (Coolidge) // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. URL: [https://www.oxfordmusiconline.com/grove-](https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042479)

[music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042479](https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042479) (Accessed 18 July 2021).

3. Adams J. Phrygian Gates and China Gates. URL: <https://www.earbox.com/phrygian-gates-china-gates/> (Accessed 18 July 2021).
4. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный в 2-х томах. Т. 1: А — О. М.: Русский язык, 2000. 1210 с.
5. Heisinger B. American Minimalism in the 1980s // *American Music*. University of Illinois Press, 1989. Vol. 7. No. 4. P. 430–447.
6. Warburton D. A Working Terminology for Minimal Music // *Intégral*. 1988. № 2. P. 135–159.
7. Adams J. *Hallelujah Junction: Composing an*

Рис. 1. Гиперболоид
III.1. Hyperboloid



American Life. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008. 340 p.

References

1. Adams, J. (2006), *The John Adams Reader: Essential Writings on an American Composer*, Amadeus Press, New Jersey, USA.
2. Cahill, S. (2001), “Adams, John (Coolidge)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Oxford University Press, London, UK, available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042479> (Accessed 18 July 2021).
3. Adams, J. “Phrygian Gates and China Gates”, available at: [\[gates-china-gates/\]\(https://www.earbox.com/phrygian-gates-china-gates/\) \(Accessed 18 July 2021\).](https://www.earbox.com/phrygian-

</div>
<div data-bbox=)

4. Efremova, T. F. (2000), *Novyy slovar russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatelnyy v 2-h tomah* [A new dictionary of the Russian language. Explanatory and word-formation in 2 volumes], vol. 1: A — O, Russian language, Moscow, Russia.
5. Heisinger, B. (1989), “American Minimalism in the 1980s”, *American Music*. University of Illinois Press, vol. 7, no. 4, Illinois, USA, pp. 430–447.
6. Warburton, D. A. (1988), “Working Terminology for Minimal Music”, *Intégral*, vol. 2, University of Rochester’s Eastman School of Music, New York, USA, pp. 135–159.
7. Adams, J. (2008), *Hallelujah Junction: Composing an American Life*, Farrar, Straus and Giroux, New York, USA.

Информация об авторе

Е. А. Чурилова — аспирантка кафедры аналитического музыкознания

Information about the author

E. A. Churilova — Postgraduate student of the Department of Analytical Musicology

Статья поступила в редакцию 10.04.2024; одобрена после рецензирования 17.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 10.04.2024; approved after reviewing 17.06.2024; accepted for publication 24.06.2024

Обзорная статья

УДК: 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.006

Музыкальная деятельность И. И. Слатина в Югославии (1920–1940)

Миркович Алекса

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова,

Санкт-Петербург, Россия

E-mail: aleksa.bayan@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8588-3899>

Аннотация. Илья Ильич Слатин (1888–?) — пианист, дирижер, преподаватель, композитор и организатор, в 1920 году эмигрировавший в Королевство Сербов, Хорватов и Словенцев. И. И. Слатин являлся одним из активных участников русской эмиграции в Югославии, внес значительный вклад в развитие музыкальной жизни Белграда и Королевства Сербов, Хорватов и Словенцев. В настоящее время имя Ильи Ильича практически не упоминается в литературе, мало известно музыкантам, в его биографии остается много «белых пятен».

В статье рассматриваются основные направления музыкальной деятельности И. И. Слатина: концертная, прежде всего в составе «Трио Слатиных», дирижирование, руководство филиалом Русского музыкального общества, преподавание. Материалы белградской прессы и неопубликованного журнала Русского дома позволяют восстановить концертные программы ансамблей с участием Слатина; проследить развитие русских музыкальных традиций в условиях сербской культуры. Отдельно представлены постановки опер М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, осуществленные под руководством Слатина в Белграде 1920–1930-х гг.

Вклад И. И. Слатина в историю развития сербской музыки и культуры оказывается не менее важен, чем деятельность выдающихся сербских музыкантов.

Ключевые слова: И. И. Слатин, Югославия, Русское музыкальное общество, русская эмиграция, Трио Слатиных

Для цитирования: Миркович А. Музыкальная деятельность И. И. Слатина в Югославии (1920–1940) // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 47–53. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.006>

Original article

Musical activity of I. I. Slatin in Yugoslavia (1920–1940)

Mirkovic Aleksa

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia

E-mail: aleksa.bayan@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-8588-3899>

Abstract. Ilya Ilyich Slatin (1888–?) — pianist, conductor, teacher, composer and organizer, who emigrated to the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes in 1920. I. I. Slatin was active participant in the Russian emigration in Yugoslavia and made a significant contribution to the development of the musical life of Belgrade and the Kingdom. Currently, the name of Ilya Ilyich is practically not mentioned in the literature, is unfamiliar to musicians, and there are many “blank spots” left in his biography.

The article examines the main directions of musical activity of I. I. Slatin: concert performance, primarily in The Slatins’ Trio, conducting, leadership of a Yugoslavian branch of the Russian Musical Society, teaching. Materials from the Belgrade press and the unpublished magazine of the Russian House make it possible to reconstruct the concert programs of ensembles with the participation of Slatin; trace the development of Russian musical traditions in the conditions of Serbian culture. Productions of Russian operas carried out under the leadership of Slatin in Belgrade are presented as separately.

The contribution of I. I. Slatin to the history of the development of Serbian music and culture is not less important than the activities of outstanding Serbian musicians.

Keywords: I. I. Slatin, Yugoslavia, Russian Musical Society, Russian emigration, The Slatin Trio

For citation: Mirkovic A. Musical activity of I. I. Slatin in Yugoslavia (1920–1940). *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024. 2(73); 47–53 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.006>

Илья Ильич Слатин — старший сын основателя и первого руководителя Харьковского отделения Императорского Русского Музыкального Общества (1871), Музыкального училища (1883) и Харьковской Консерватории (1917) Ильи Ильича Слатина (1845–1931). Полное совпадение имени, отчества и фамилии, схожие направления деятельности, эмиграция Слатина (младшего) привели в дальнейшем к публикации неточных сведений о нем.

Как известно, судьба Ильи Ильича Слатина (старшего) с 1871 года была связана с развитием музыкальной жизни Харькова. Во многом благодаря его усилиям и авторитету, город посещали выдающиеся композиторы, такие как П. И. Чайковский, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов, Н. Н. Черепнин. Высокий уровень исполнения музыкантов Харькова отмечался в прессе. В письмах Чайковского к И. И. Слатину (старшему) после его визита в Харьков 1893 года находим теплые слова, обращенные к членам семьи Слатиных¹.

Илья Ильич Слатин (младший) также являлся активным участником музыкальной жизни Харькова. В 1910 году он с успехом дирижировал циклом из четырех концертов под названием «Симфонические утра» [1, Стлб. 23], в репертуаре которых были представлены произведения отечественных и зарубежных композиторов. Отмечая первые шаги Слатина, российский пианист, музыкальный критик и педагог — Р. В. Геника пишет: «Как отрадно видеть талантливого юношу, увлеченного искусством, стремящегося к музыкальному прогрессу, заряжающего других своим увлечением: он шевелит общество и кругом расцветает музыкальная культура» [1, Стлб. 23].

Но самый насыщенный период его творчества начинается в Белграде, куда он эмигрировал в 1920 году [2, с. 215]. Деятельность Ильи Слатина в Югославии будет представлена разными направлениями и станет важной частью культуры русского зарубежья.

Наиболее активная линия была связана с инструментальным ансамблем — «Трио Слатиных», в которое входили Илья Слатин и его братья — скрипач Владимир Слатин и виолончелист Александр Слатин. В Югославии они выступали на протяжении двадцати лет. Ансамбль был одним из самых активных и популярных камерных составов на белградской сцене, которая еще не вполне восстановилась после военных событий. Помимо трио, братья Слатины выступали и в фортепианном квартете вместе со скрипачом,

выпускником Московской консерватории Йоанном Зорко². Данные ансамбли устраивали как отдельные концерты, так и циклы. Среди последних выделим «Исторические концерты», «Популярные концерты», «Русские концерты».

В программах преимущество отдавалось русским авторам. Чаще всего звучали произведения П. И. Чайковского, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, М. М. Ипполитова–Иванова. Поскольку большинство молодых югославских музыкантов учились на Западе и исполняли музыку западных и отечественных композиторов, произведения русской композиторской школы в исполнении артистов из России вызывали интерес публики.

Наряду с русскими программами Слатины в свой репертуар включали сочинения европейской музыки. Отметим цикл «Исторических концертов», которые братья Слатины устраивали вместе с другими русскими эмигрантами в Белграде с мая 1921 года. Широко представленные в дореволюционной России циклы «исторических концертов»³ в Югославии до 1920-х годов не исполнялись. Слатины явились одними из первых музыкантов, выступившими с такими программами. В концертном сезоне 1921–1922 гг. «Исторические концерты» Слатиных состояли из 10 программ, включающих сочинения разных эпох и национальных школ. В Белграде исторические концерты, представленные ансамблями с участием Слатиных, были приняты неоднозначно. По словам М. Голубович [3, с. 86], русские газеты с воодушевлением писали, что концертные залы Второй белградской гимназии⁴ и Музыкального общества «Станкович»⁵ всегда были полными, в то время как белградские газеты 1920-х годов посещаемость концертов отмечали как среднюю⁶.

В прессе нередко встречались замечания в адрес трио. Чаще всего критика звучала в статьях известного сербского композитора, музыкального деятеля М. Милоевича⁷. Приведем заключение статьи, посвященной концерту ансамбля и певицы Е. Поповой: «Трио не просто что не нужно, а вредно нашей молодой музыкальной среде» [перевод мой — А. М.] [4]. При этом в большинстве рецензий подчеркивалось мастерство Ильи Ильича Слатина: «г. Илья Слатин очевидно лучший [в трио — А. М.]. Он единственный, в ком можем признать пианистическую виртуозность» [4] [перевод мой — А. М.]. Нередко замечания в адрес русских артистов были связаны с возникшей после 1917 года проблемой конкуренции с югославскими музыкантами. Высокий уровень

исполнения, опыт русских артистов были теми качествами, на основании которых при устройстве в ведущие музыкальные коллективы Белграда преимущество отдавалось именно эмигрантам.

Илья Ильич Слатин (младший) с братьями участвовал и в неакадемических мероприятиях — «русских субботниках», которые представляли музыкальные вечера, проводившиеся в белградских ресторанах и гостиницах (среди них, «Златни лав», «Палас», «Гранд хотел», «Русский ресторан», «Опера»). Такие вечера часто длились до раннего утра. Братья Слатины на подобных меро-

приятиях выступали в основном в первой части, так как в ней исполнялась академическая музыка. Вторая часть включала более «легкий» репертуар, и в ней обычно исполнялись цыганские романсы и народная музыка. «Субботники» нередко носили благотворительный характер, вырученные за них средства передавались русским и сербским артистам, которые находились в сложной финансовой ситуации, либо в Красный крест.

Спустя двадцать лет, в 1940 году в газете «Время» был опубликован анонс юбилейного, со- того, концерта «Трио Слатиных» [5]. По меркам

Рис. 1. Афиша спектакля. По материалам Народного театра в Белграде

III. 1. Poster for the performance. Based on materials from the People's Theater in Belgrade



небольшого Белграда первой половины XX века такое количество концертных выступлений можно считать большим успехом ансамбля.

И. И. Слатин сербской публике был известен и как дирижер. Следует отметить его концерты в Народном театре 1923 года, в спектаклях, на которых он сотрудничал с хореографом и примбалериной Народного театра Е. Д. Поляковой⁸. Среди спектаклей, которыми руководил И. И. Слатин, выделим балеты «Щелкунчик» П. И. Чайковского и «Сильфида» (с музыкой П. И. Чайковского и Ф. Шопена). Слатин также являлся дирижером премьеры балета «Шехерезада», созданного

Поляковой на музыку симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова. Постановку спектакля осуществлял оперный певец и режиссер Ф. В. Павловский (Рис. 1).

И. И. Слатин являлся дирижером смешанного хора «Глинка» — любительского коллектива, участвовавшего во многих крупных проектах. Коллектив впервые в Белграде исполнил литургии С. В. Рахманинова и П. И. Чайковского⁹, участвовал в исполнении Всенощного бдения М. М. Иполитова-Иванова¹⁰. Хор приглашали и в оперные постановки. Среди них — «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н. А. Римского-

Корсакова. В 1926 году в Белграде состоялось концертное исполнение фрагментов оперы под сопровождение рояля — Слатин в дуэте вместе с композитором и пианистом А. Нелидовим. Исполнение состоялось в рамках первого концертного сезона Русского народного университета¹¹ и играло важную роль для русской эмиграции: оно было реализовано русскими артистами, на русском языке. Его целью являлось, в том числе, сохранение русской оперной традиции и ее развитие в Югославии. Это стало своего рода импульсом для будущих постановок других опер.

Еще одна опера Н. А. Римского-Корсакова, «Майская ночь», была поставлена 15 ноября 1933 года на сцене Народного университета им. И. М. Коларац¹² (далее — КНУ). В статье М. Милоевич в журнале «Политика» находим положительную оценку постановки с отметкой, что Илья Ильич «соответствовал уровню задания» [6].

В концертном зале КНУ 7 апреля 1933 года под управлением И. И. Слатина были показаны фрагменты оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя». Следует отметить, что в открывшемся вскоре Русском доме им. Императора Николая II¹³ в Белграде опера «Жизнь за царя» прозвучит полностью. Ее постановка состоялась 19 мая 1934 года, дирижером также являлся И. И. Слатин. «Жизнь за царя» стала первой оперой, представленной в Русском доме, ее исполнение имело важное культурное значение.

Выше перечисленные оперы были поставлены усилиями русских эмигрантов, независимо от Народного театра Белграда, где оперы исполнялись в переводе на сербский язык. Известный либреттист, В. И. Бельский¹⁴, являвшийся свидетелем многих постановок русских опер в Югославии, неоднократно подчеркивал неточность переводов, которые приводили, в том числе, к неправильной трактовке характеров. В дальнейшем, Бельский также отмечал несоблюдение авторских прав либреттиста¹⁵, особенно в случае постановки оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова 8 июня 1940 года. В связи с этим исполнение на русском языке русских опер, позволяло сохранить драматургию сочинений и придерживаться замысла композитора. Руководство И. И. Слатина в таких постановках, как правило, оценивалось высоко.

В операх «Майская ночь» и «Жизнь за царя» Слатин дирижировал хором «Глинка» и симфоническим оркестром Королевской гвардии¹⁶. Важным направлением деятельности являлось преподавание Слатина в Музыкальной школе Белграда. Здесь он руководил оркестром школы, который

выступил с концертами в 1926–1927 гг. Критик Виктор Новак охарактеризовал концерты как успешные, отмечая, что оркестр «поднял уровень симфонической игры» [7]. На концерте 1927 года в зале кинотеатра «Корзо» оркестр, при содействии музыкантов Белградской оперы, исполнил Первую симфонию Бетховена¹⁷ и балетные сюиты К. В. Глюка и Ж. Ф. Рамо¹⁸.

Следующий, 1928 год, особенно выделяется в жизни русских музыкантов-эмигрантов. В этом году в Белграде было основано первое зарубежное отделение Русского музыкального общества (далее — РМО). Его председателем стал И. И. Слатин. Как и в судьбе его отца, деятельность, связанная с РМО с этого момента стала занимать существенное место в жизни Слатина. Будущие участники РМО в Белграде еще с 1925 года устраивали концерты и лекции, в рамках Русского народного университета¹⁹, но теперь у них была собственная организация. Основание РМО было отмечено первым концертом 12 февраля 1928 года в концертном зале «Станкович». В программе звучали сочинения преимущественно русских и сербских композиторов. Исполнялись произведения С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, С. Христича, С. С. Мокраяц, М. М. Ипполитова-Иванова, Н. К. Метнера. Важный этап деятельности РМО, как и многих русских организаций, начнется с 1933 года, когда в Белграде открывается Русский дом им. Императора Николая II, со своим великолепным зданием. Помимо того, что Общество таким образом получило помещение, которого до этого у него не было, а также возможность репетировать и выступать в концертно-театральном зале, который до сих пор в Белграде считается одним из самых престижных.

В 1935 году исполнилось 25 лет профессиональной деятельности И. И. Слатина. В связи с юбилеем РМО организовало «Большой концерт» под управлением самого Слатина. В нем прозвучали оратория «Stabat mater» Дж. Б. Перголези и Фантазия для фортепиано, солиста, хора и оркестра ор. 80 Л. Бетховена — в первом отделении и Шестая симфония П. И. Чайковского — во втором. Концерт прошел в Народном университете им. И. М. Колараца (Рис. 2).

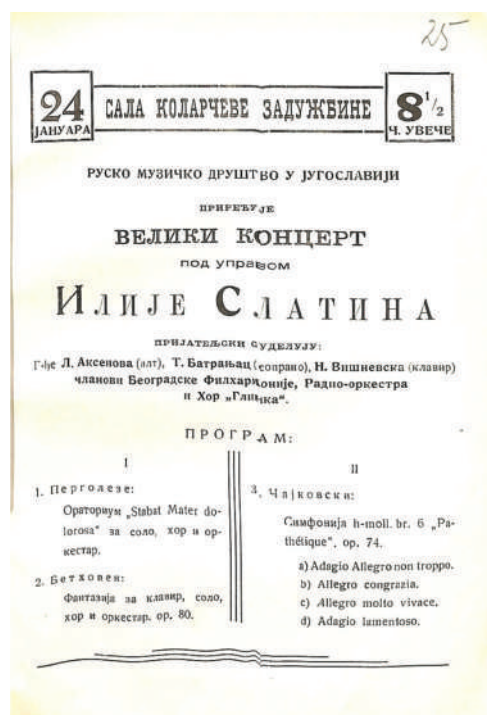
Еще одной важной сферой жизни Слатина являлась композиторская деятельность. Его первые опыты относятся к харьковскому периоду. Среди них находим романс для голоса и фортепиано «Веселись, о сердце-птичка!...» на слова А. Фета. В Югославии Слатин обращается уже к более мас-

штабным жанрам. В Летописи музыкальной жизни Белграда [8, с. 180–181] содержатся данные о двух показах балета «Психея», автором которого являлся И. И. Слатин. Постановки балета состоялись в рамках дневных представлений балетной школы Е. Поляковой, 10 и 21 мая 1936 года. Рецензии на них были положительными. Как пишет Милоевич: «в великих традициях Чайковского и его балетной манеры, Глазунова, Черепнина, а отчасти и в традициях инструментальной палитры Римского-Корсакова он [Илья Слатин — А. М.] создал балетно четкую, музыкально насыщенную и сочную

партитуру, интересную по звучанию и колориту, полную контрастов и по большей части включающую подчеркнутое сильное эмоциональное состояние. Было бы очень хорошо, если бы данный балет включили в репертуар нашего Народного театра» [перевод мой — А.М.][9]. Вероятно, сотрудничество Слатина с дирижерами, балетными труппами и хореографами повлияло на его решение обратиться к этому жанру.

О том, как продолжалась творческая жизнь И. И. Слатина после оккупации Белграда 1941 года информации мало. Исследователи русской эмигра-

Рис. 2. Афиша концерта в честь 25-летия профессиональной деятельности И. И. Слатина
III. 2 Poster for the concert in honor of the 25th anniversary of I. I. Slatin's professional activity



ции в публикациях отмечают, что до оккупации он уехал из Югославии. Остается неизвестной дата его смерти. Вместе с тем, материалы и документы о Слатине 1920–1930-х гг. позволяют выделить разнообразные линии его творческой деятельности в Югославии: сотни исполненных концертов с различными составами, управление хорами и оркестрами, участие в премьерах русских опер, педагогическая и композиторская работа. Вклад И. И. Слатина (младшего) в историю развития сербской музыки и культуры не менее важен, чем деятельность выдающихся сербских музыкантов.

Примечания

¹В письме от 5 февраля 1893 года Чайковский пишет про Илью Ильича Слатина (младшего) и его брата Владимира Ильича: «низкий поклон Серафиме Васильевне и поцелуй философу И. И. и разбойнику В. И. Слатиным» [10, с. 34], а в письме от 23 сентября того же года, признается, что «сохранил о Харькове и харьковцах самое теплое и светлое воспоминание» [10, с. 188].

²У В. И. Косика находим сведения, что Зорко также исполнял партию альта в разных ансамблях [2, с. 216].

³Как известно, это циклы концертов А. Г. Ру-

бинштейна, С. В. Смоленского и других деятелей русской музыки.

⁴Вторая белградская гимназия была основана в 1870 г. Несколько раз меняла свое название и статус. Ныне называется Филологическая гимназия. Это общеобразовательное учреждение, которое имело красивый (и для XX в. довольно большой) зал. Поэтому музыканты его часто использовали для концертов, в которых публику преимущественно составляли ученики.

⁵Музыкальное общество «Станкович» было основано в 1881 г. в Белграде, как церковно-певческое общество. С 1911 г. в рамках Общества начинает с работой Музыкальная школа «Станкович». Общество обладало первой концертной площадкой в Белграде [11].

⁶Примерами являются статьи в журнале «Правда». В выпуске от 2 декабря 1921 г. автор статьи «Концерты» в разделе «Музыка» пишет, что «похоже, что из-за недостаточной осведомленности публики посещаемость была настолько маленькой» [Перевод мой — А. М.] [13].

⁷Милое Милоевич (1884–1946) — сербский композитор, музыковед, хоровой дирижер, музыкальный педагог, музыкальный критик, фольклорист и общественный деятель. С 1941 года профессор Музыкальной академии в Белграде. Основоположник сербской камерно-инструментальной музыки. Один из создателей современной сербской композиторской школы.

⁸Елена Дмитриевна Полякова (1884 Рыбинск — 1972 Сантьяго, Чили) — прима-балерина и одна из основоположниц балета в Народном театре в Белграде, в котором стала выступать с 1 сентября 1922 года. В том же году начала заниматься педагогикой, а с 1927 года открыла собственную балетно-актерскую студию. Выступала в Париже, в труппе Дягилева в качестве солистки (1910 г.). В 1943 году покинула Белград и после многих переездов в 1949 году поселилась в Чили. Балетный архив в Сантьяго носит ее имя — Archivo Internacional de Ballet «Elena Poliakova» [2, с. 223–225].

⁹Литургии были впервые исполнены в 1928 году [8, с. 124, 128].

¹⁰Впервые исполнено в 1935 году, явилось первым исполнением за границей [12].

¹¹Русский народный университет в Белграде являлся русской образовательной организацией в Югославии, основанной в 1920 г. Всерусским союзом городов и работающей в помещениях Белградского университета.

¹²Народный университет им. И. М. Коларац

был открыт в 1932 г. Обладает одним из самых лучших по акустике залов в Сербии, в котором выступали музыкальные исполнители мирового уровня. Далее — КНУ.

¹³Русский дом в Белграде является одним из центров культурной и просветительской жизни в Сербии. Главная цель создания Русского дома в 1933 году — объединение русских эмигрантов разных профессий, помощь и развитие в их деятельности и сохранение русских культурных традиций. Эту роль Русский дом выполняет и поныне.

¹⁴Владимир Иванович Бельский (1866, Российская Империя — 1946, Германия) — магистр политической экономии и статистики. В 1894 году познакомился с Н. А. Римским-Корсаковым, стал его другом и постоянным либреттистом. Участвовал в редактировании текста оперы «Садко» (автор нескольких сцен), создал либретто опер «Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», «Золотой петушок». Он также написал сценарии неосуществленных опер «Степан Разин», «Навзикая», «Небо и земля».

¹⁵Приведем также пример письма к М. Н. Римскому-Корсакову от 30 августа 1935 года, в котором В. И. Бельский отмечает, что в переводе «Китежа» «целый ряд мест, почти весь Гришка, был непонят и истолкован совершенно неожиданно» [14].

¹⁶Симфонический оркестр Королевской гвардии был сформирован в 1904 году из Белградского военного оркестра. Сначала состоял только из духовых инструментов. Позже в состав оркестра вошли струнные инструменты. Активно выступал до Второй мировой войны.

¹⁷В 1927 году отмечалось 100-летие со дня смерти композитора.

¹⁸В Белграде в то время работали две музыкальные школы, которые были не государственными, а частными. Количество учеников варьировалось, фортепиано было одним из самых популярных инструментов. Успех Слатина как руководителя ученического оркестра можно считать колоссальным.

¹⁹Русский народный университет в Белграде являлся русской образовательной организацией в Югославии, основанной в 1920 году Всерусским союзом городов. Работал в помещении Белградского университета.

Список источников

1. *Геника Р. В.* Музыка в провинции — Харьков // Русская музыкальная газета. 1910. № 49. Стлб. 23–26.
2. *Косик В. И.* Русская эмиграция в Сербии XX–

- XXI вв. М.: Пробел 2000, 2022. 284 с.
3. Голубович М. Улога руске емиграције у музичком животу Београда (1918–1941): дисертација доктора ист. наук Марије Голубович. Белград: Универзитет у Белграду, 2021. 272 с.
4. Милоевич М. «Гђа Лиза Попова и “Трио Слатин”» // Политика. 1931. 3 новембра. С. 9.
5. [Без автора]. Юбилејни концерт трио браћев Слатин // Време. 1940. 3 марта. С. 20.
6. Милоевич М. Премиера опере “Мајска ноћ” // Политика. 1933. 17 новембра. С. 8.
7. В. Н. [Виктор Новак]. Симфонијски концерт Музичке школе // Политика. 1927. 8 новембра. С. 7.
8. Турлаков С. Летопис музичког живота у Београду (1840–1940). Белград: Музеј позоришне уметности Србије, 1994. 224 с.
9. Милоевич М. Балетско матине школе г-ђе Јелене Пољакове // Политика. 1936. 12 маја. С. 16.
10. П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений в 63 т. Том XVII: Письма / под общ. ред. Б. В. Асафьева. М.: Музыка, 1981. 358 с.
11. Интернет страница Музыкальной школы «Станкович» Белград. URL.: <https://msstankovic.edu.rs/> (дата обращения: 02.03.2024).
12. Журнал концертного зала (1933–1936) // Архив Русского центра науки и культуры «Русский дом» в Белграде (рукопись). Л. 172.
13. И. П. Концерты // Правда. 1921. 2 декабря. С. 2.
14. Рахманова М. П. Письма В. И. Бельского к Андрею Николаевичу и Михаилу Николаевичу Римским-Корсаковым // Искусство музыки: теория и история. 2016. № 15. С. 147–148.
7. V. N. [Viktor Novak] (1927), “Symphony concert of the Music School”, *Politika*, no. 7016, p. 7.
8. Turlakov, S. (1994), “Letopis muzichkog zhivota u Beogradu (1840–1940)” [Annals of musical life in Belgrade (1840–1940)], Museum of Theater Art of Serbia, Belgrade, Serbia.
9. Miloevich, M. (1936), “Ballet matinee of Mrs. Jelena Poljakova’s school”, *Politika*, no. 10046, p. 16.
10. Asafev, B. V. (ed.) (1981), *P. I. Tchaikovsky. Complete works in 63 volumes*, vol. 17, Music, Moscow, Russia.
11. Msstankovic (2022), Website of the Music School “Stankovic” Belgrade, available at: <https://msstankovic.edu.rs> (Accessed 02.03.2024).
12. *Concert Hall Magazine (1933–1936)*, from the Archive of the Russian Center for Science and Culture “Russian House” in Belgrade [manuscript], Belgrade, Serbia.
13. I. P. (1921), “Concerts”, *Pravda*, no. 330, p. 2.
14. *Rachmanova, M. P. (2016)*, “Letters from V. I. Bel-sky to Andrei Nikolaevich and Mikhail Nikolaevich Rimsky-Korsakov”, *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya*, no. 15, pp. 147–148.

Информация об авторе

А. Миркович — аспирант кафедры истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, президент Ассоциации музыкантов «Музыкальное созвездие» (г. Валево, Сербия)

Information about the author

Aleksa Mirkovic — Postgraduate Student of the Department of History of Russian Music of the Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, President of the Association of Musicians “Musical Constellation” (Valjevo, Serbia)

Статья поступила в редакцию 04.04.2024; одобрена после рецензирования 13.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 04.04.2024; approved after reviewing 13.06.2024; accepted for publication 24.06.2024

References:

1. Genika, R. V. (1910), “Music in the provinces”, *Russkaja muzykal’naja gazeta*, no. 49, pp. 23–26.
2. Kosik, V. I. (2022), *Russkaya e’migraciya v Serbii XX–XXI vv.* [Russian emigration in Serbia in the XX–XXI centuries], Probel 2000, Moscow, Russia.
3. Golubovich, M. (2021), “The role of Russian emigration in Belgrade’s musical life (1918–1941)”, D.Sc. dissertation, history, University of Belgrade, Faculty of philosophy, Belgrade, Serbia.
4. Miloevich, M. (1931), “Mrs. Liza Popova and Trio Slatin”, *Politika*, no. 8436, p. 9.
5. “Anniversary concert of the Slatin brothers trio” (1940), *Vreme*, no. 6505, p. 20.
6. Miloevich, M. (1933), “The premiere of the opera “May Night””, *Politika*, no. 9164, p. 8.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 54–63.

Actual problems of high musical education. 2024. No 2 (73). P. 54–63.

Научная статья

УДК 78.03

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.007

Детский музыкальный театр в творчестве Курта Швена

Усова Ольга Вячеславовна

Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, Казань, Россия

E-mail: ovtih@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3302-2532>

Аннотация. В статье представлен обзор детских опер немецкого композитора XX века Курта Швена (1909–2007) «Приключения Пиноккио» и «Планета Азбуки» в контексте его творчества. Музыка Курта Швена мало изучена в отечественном музыковедении, однако богатое разнообразное наследие, а также его популярность в современной немецкой музыкальной жизни вызывает научный интерес. Активная композиторская и общественная деятельность К. Швена позволили ему проявить себя в самых разных жанрах — от миниатюр до музыкальных спектаклей. Особое место в его творчестве занимала музыка для детей, в которую композитор вкладывал обязательное образовательное и воспитательное назначение. Основная цель данной статьи — обозначить роль детского музыкального театра в творчестве Курта Швена. Он создал целый ряд музыкальных спектаклей для детей, в которых ярко продемонстрировал свои творческие установки. Раскрыты причины внимания композитора к детскому музыкальному театру, определены его характерные принципы работы в жанре детской оперы. На примере его наиболее популярных опер — «Приключения Пиноккио» и «Планета Азбуки» продемонстрированы различные подходы композитора к этому жанру.

Ключевые слова: Курт Швен, немецкие композиторы XX века, детский музыкальный театр, детские оперы, музыка для детей

Для цитирования: Усова О. В. Детский музыкальный театр в творчестве Курта Швена // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 54–63. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.007>

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Children's musical Theater in the works of Kurt Schwaen

Usova Olga V.

Zhiganov Kazan State Conservatoire, Kazan, Russia

E-mail: ovtih@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3302-2532>

Abstract. The article provides an overview of the children's operas of the 20th century German composer Kurt Schwaen (1909–2007) "The Adventures of Pinocchio" and "Planet ABC" in the context of his work. Kurt Schwaen's music has been little studied in Russian musicology, but its rich and varied heritage, as well as its popularity in modern German musical life, arouse scientific interest. K. Schwaen's active composition and social activities allowed him to express himself in a variety of genres — from miniatures to musical performances. A special place in his work was occupied by music for children, in which the composer placed a mandatory educational and educational purpose. The main purpose of the article is to identify the role of children's musical theater in the work of Kurt Schwaen. He created a number of musical performances for children, in which he clearly demonstrated his creative abilities. The reasons for the composer's attention to children's musical theater are revealed, and his characteristic principles of work in the genre of children's opera are determined. The example of his most popular operas — "The Adventures of Pinocchio" and "Planet ABC" demonstrates the composer's different approaches to this genre.

Keywords: Kurt Schwaen, children's musical theater, children's operas, German composers of the twentieth century, music for children

For citation: Usova O. V. Children's musical Theater in the works of Kurt Schwaen. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 2(73); 54–63 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.007>

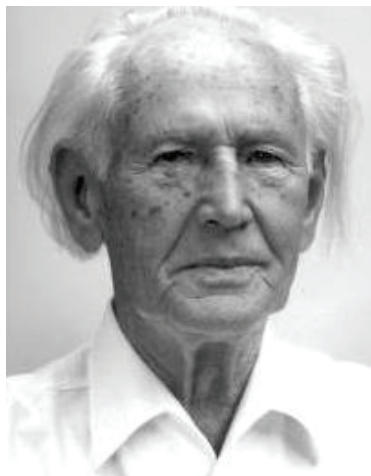
© Усова О. В., 2024

Курт Швен (1909–2007) — немецкий композитор, живший и творивший на протяжении практически всего XX века и оставивший богатое музыкальное наследие. Творчество Курта Швена на сегодняшний день мало изучено в отечественном музыкознании. Его музыка почти не известна в России и пока не стала объектом серьезного внимания исследователей. Однако музыкальный авторитет Швена в Германии до сих пор очень высок. Его сочинения регулярно исполняются, проводятся концерты, разного рода мероприятия, посвященные Курту Швену. Его музыка для детей в настоящее время широко используется в детском музыкальном образовании Германии. Цель данной статьи — представить одну из многочисленных граней феномена Курта Швена — его

детский музыкальный театр в контексте жизни и творчества композитора, выявить особенности музыкальной драматургии детских спектаклей Швена на примере опер «Приключения Пинокио» и «Планета Азбуки».

В немецком музыкознании наследие Курта Швена активно изучается, выпускаются ежегодные альманахи. Самые последние сведения о новых публикациях, концертах, событиях, связанных с композитором, активно освещаются на его официальном сайте [1], который после смерти Швена ведет его вдова Инна Иске. Этот сайт является ценнейшим источником информации о композиторе, дающим возможность узнать о нем и его музыке, там размещены архивы, публикации, записи и ноты сочинений К. Швена.

Рис. 1 Курт Швен (1909–2007)
Ill. 1 Kurt Schwaen (1909–2007)



Все это подтверждает тот факт, что разносторонняя личность и богатое творческое наследие Курта Швена представляют собой интересную страницу хроники мировой музыкальной культуры XX века и заслуживают внимания российской музыкальной науки.

Долгая жизнь К. Швена охватила практически весь XX век со всеми потрясениями и достижениями. Он родился в 1909 году в г. Каттовиц в семье купца-промышленника. В доме часто звучала музыка, родители Курта очень ее любили, поэтому в детстве он начал заниматься сначала на фортепиано, позднее брать уроки композиции у ученика М. Рegera Фрица Любриха. Эта подготовка позволила Курту поступить в университет города Бреслау на музыковедческий факультет, который он не закончил по причине активного участия в антифа-

шистском движении в 1930-е годы, был арестован и провел несколько лет в тюрьме. После освобождения Швен работал концертмейстером в Школе танцев в Берлине, где помимо музыки Л. Бетховена, И. Стравинского и других композиторов часто исполнял и свои сочинения.

Наиболее продуктивным и значимым стал послевоенный период жизни и работы Курта Швена в Германской Демократической Республике. Он посвятил большую часть своего времени восстановлению музыкальной культуры Восточной Германии, создавая сочинения для любительских музыкальных групп, хоров, музыкальных школ и камерных ансамблей, издавая свои сочинения и выступая в качестве музыкального консультанта для различных организаций. Он активно сотрудничал с известными представителями немецкой куль-

туры — Бертольтом Брехтом, Эрнстом Бушем¹, Гюнтером Кюнтертом² и многими другими.

Курт Швен был не только талантливым композитором и активным общественным деятелем. Его руке принадлежит немало литературных и методических трудов: «О музыке народной и любительской» (1952), «Вольный состав. Учебник для дирижеров и любительских оркестров» (1954), «Музыка для детского театра в школе» (1979), «Ступени и интервалы. Воспоминания и высказывания» (1978, 1992, 2009) и др. Он автор целого ряда афористических высказываний о музыке, которые раскрывают его собственное отношение к ней. Одно из самых известных — «То, что не сможешь сказать тремя звуками, не сможешь сказать и сотней» — стало творческим кредо композитора и вместе с его монограммой размещено на заглавной странице упомянутого выше сайта.

Творчество Швена включает более чем 650 работ в разных жанрах — оперы, балеты, кантаты, фортепианные сочинения (миниатюры, концерты), оркестровая музыка (симфониетта, увертюра), музыка к кинофильмам. На протяжении всей жизни он был очень активным, не любил, как вспоминает его супруга, тратить время без толку, до конца дней оставался жадным до новых знаний и впечатлений.

Такая активная жизненная позиция обусловила большое разнообразие музыкальных жанров, к которым обращался композитор. Зачастую увлечение той или иной областью музыки было связано с творческими контактами композитора и общественной работой. Так, знакомство с творчеством Бертольда Брехта вызвало интерес Швена к написанию театральной музыки, работа в детском музыкальном театре отразилась в написании детских опер. Активные совместные проекты с известным немецким певцом Эрнестом Бушем привели к созданию целого ряда песен. А необходимость пополнения репертуара для любительских кружков аккордеонистов и мандолинистов стала причиной появления музыки для этих инструментов.

Важнейшей областью творчества Курта Швена была музыка для детей. Несмотря на то, что у него не было собственных детей, он очень любил их и всегда понимал душу ребенка. В течение многих лет он чувствовал огромную потребность работать с детьми, и он был счастлив, вдохновляя их на занятия музыкой и участие в музыкальном театре [2].

Швен обращался к детской тематике в самых разных жанрах — фортепианной музыке, кантатах, песнях. С 1973 года в Лейпциге он возглавлял

кружок под названием «Детский музыкальный театр» («Kindermusiktheater»), где школьники получали разностороннее музыкальное образование, выступали в ученических концертах и ставили оперы. Музыку, а зачастую и либретто для этих постановок писал сам Швен. Кроме того, он выступал и в роли режиссера, драматурга, администратора. Первой пьесой для этого театра стала опера «Эмиль-литаврист и труба», премьера которой прошла с большим успехом, что давало театру перспективы роста. Швен пишет: «Первый год позади. Кто придет снова? В назначенный день первой репетиции нового учебного года вхожу я в клуб... там все кишит детьми... Пришли 70 человек и все из одной школы» [3, с. 121]. В конце 1970-х на свет появилась еще одна детская опера «Цветочек и мошенники». Сам Швен назвал это время в своей жизни «детским».

В ряду разных сочинений, созданных Швеном для детей, особый интерес представляют его оперы³. В этом жанре он работает с разными его вариантами — опера для детей (*Oper für Kinder*) и детская опера (*Kinderoper*)⁴. Первый вариант предназначен для детей в исполнении профессиональных певцов и музыкантов, а во второй разновидности сами дети являются исполнителями. К первому типу относятся такие оперы Швена как «Приключения Пиноккио», «Все помогают Хеппи», «Бедный калиф». К детским операм — «Горации и Куриации» (учебная пьеса), «Цветочек и мошенники», «Кругосветное путешествие в комнате», «Кувшин с оливками» и «Планета Азбуки».

Каждый из этих типов имеет определенные особенности — начиная от сюжета, заканчивая драматургией и музыкальным языком. Рассмотрим далее примеры разных типов детских опер К. Швена и определим специфику каждого из них и в целом детских музыкальных спектаклей композитора, обратившись к наиболее часто исполняемым и показательным образцам жанра.

Опера для детей (*Oper für Kinder*) «Приключения Пиноккио» является одним из самых известных сочинений Курта Швена для детей. Работу над этой оперой он закончил в 1970 году, и во времена ГДР она была поставлена более 800 раз. После падения Берлинской стены этот спектакль был на время забыт, и только в 2006 году в Роденхайме вновь состоялась его премьера, после которой спектакль вернулся на сцену⁵.

История создания этой оперы началась со встречи композитора в конце 1968 года с директором издательства, который посетовал на отсут-

ствие новых детских опер и предложил Швену взяться за это. Опыт работы с детьми у него уже был, и Швен с энтузиазмом решил написать детскую оперу. После долгих поисков сюжета был выбран «Пиноккио» Карло Коллоди. Либретто писали Вера и Клаус Кюхенмейстеры — в дальнейшем постоянные его соратники и либреттисты многих других спектаклей Швена. После плодотворной работы в сентябре 1970 года состоялась успешная премьера «Приключений Пиноккио» в театре города Цвиккау. Вскоре она была поставлена и в других театрах, а также прозвучала на радио и записана на пластинку.

К написанию этой оперы Швен отнесся очень серьезно. «Опера для детей должна быть разно-

видностью жанра оперы как таковой, равноправной и не менее значительной, чем опера, предназначенная для взрослых. Детскую публику ни в коем случае нельзя недооценивать...», — писал композитор [3, с. 125].

«Приключения Пиноккио» — опера из 10 картин, включающих арии, речитативы, разговорные диалоги, дуэты, трио, хоровые сцены и балетные антракты (танцы кукол). Партии главных героев исполняют профессиональные оперные певцы. Композитор использует камерный оркестр, дополненный трубой и аккордеоном⁶.

Сказка К. Коллоди значительно сокращена, либреттисты оставили наиболее яркие и интересные сцены. Но сохранена главная идея сказки —

Пример 1. К. Швен «Приключения Пиноккио». Увертюра
Example 1. K. Schwaen "The Adventures of Pinocchio". Overture



превращение деревянной куклы, непослушной и безрассудной, в настоящего человека, способного отвечать за себя и своих близких. Эта идея является довольно поучительной для той аудитории, на которую рассчитан данный опус, что представляется одним из важных признаков детской оперы как жанра.

Основными действующими лицами являются: Пиноккио — деревянная кукла (сопрано), Джеппетто — плотник, отец Пиноккио (баритон), Кот (тенор) и Лис (баритон) — жулики, Рыбак (тенор), Фея (меццо-сопрано), публика театра, куклы из театра, горожане.

Структура оперы включает 10 сцен, где последовательно раскрывается образ главного героя — Пиноккио, который, попадая в разные ситуации,

получает различные музыкальные характеристики. Собственно, центральный конфликт оперы — это, прежде всего, внутренний конфликт Пиноккио, постепенное преодоление им своих слабостей и обретение «человеческих» черт характера.

Опера «Приключения Пиноккио» открывается небольшой увертюрой, в которой звучит основная тема Пиноккио, появляющаяся в дальнейшем в ключевых моментах действия. Это марш с барабанной дробью — задорный, веселый, с восходящей направленностью мелодических линий, пунктирным ритмом и расширенной тональностью C-dur — задает характер всей опере и одновременно демонстрирует облик главного героя. Эта тема пройдет его лейтмотивом через всю оперу (см. пример 1).

На протяжении всего спектакля главный персонаж — Пиноккио — представлен разнообразно и динамично. При помощи музыкальных и драматургических решений продемонстрировано становление характера, превращение его из куклы в человека. Подобная образная трансформация способствует динамизации всего произведения.

Так, в начале оперы Пиноккио не имеет собственной музыкальной идентификации, он только учится говорить, и этот процесс очень выра-

зительно показан композитором — все короткие реплики Пиноккио полностью повторяют реплики Джеппетто. Но уже во второй сцене герой обретает свою музыкальную характеристику — на основе лейтмотива из вступления строится его первая ария «Я буду вставать, когда захочу!» Энергичный характер, мажорный лад, несложное мелодическое варьирование словно подтверждают беззаботный характер главного персонажа.

Лирическая сторона музыкального образа

Пример 2. К. Швен «Приключения Пиноккио». 3 сцена. Ариозо Пиноккио
Example 2. K. Schwaen "The Adventures of Pinocchio". Scene 3. Arioso Pinocchio



Пример 3. К. Швен «Приключения Пиноккио». 4 сцена. Песня Пиноккио
Example 3. K. Schwaen "The Adventures of Pinocchio". Scene 4. Pinocchio's song



Пиноккио представлена в сценах, где он попадает в сложные ситуации (его запирают в чулане в театре за сорванный спектакль, в сцене ограбления жуликами...). Его темы звучат нарочито жалобно, порой даже надрывно (Пример 2).

Как только опасность минует, в партию Пиноккио вновь возвращается беззаботное настроение, например, его ария «Ночь прошла, наступает утро...» звучит спокойно, величаво, в духе немецкой народной песни (Пример 3).

Многогранность образа Пиноккио не менее

ярко представлена в ансамблевых сценах. Так, в сцене у моря (финал оперы) Пиноккио показан с героической стороны. Победив свой страх, он спасает своего отца и других людей от акулы. Этот момент становится переломным в развитии образа Пиноккио, приводящим к кульминации всей оперы: его лейтмотив звучит более решительно, драматично — тема, секвенционно повторяясь, охватывает все больший диапазон, ее сопровождение в оркестре динамизируется диссонансными созвучиями и уплотнением фактуры.

Завершающая оперу финальная сцена возвращает первоначальное звучание лейтмотива, создавая арку с увертюрой: Пиноккио изменился, пройдя испытания, стал живым человеком и сохранил свой веселый, жизнерадостный характер.

Портретные характеристики других персонажей помещены внутри картин, которые чаще всего построены по принципу сквозного развития. Такие герои оперы как Джеппетто, Кот и Лис, в отличие от динамичного образа Пиноккио, представлены довольно статично. Незамысловатый рассказ Джеппетто в первой сцене оперы, повествующий о его жизни, звучит в духе простой народной песни, в аккомпанементе слышны аккордовые фигуры, похожие на шарманку (Пример 4).

Кот и Лис охарактеризованы как хитрые и коварные жулики. Их первая музыкальная тема проходит очень вкрадчиво и осторожно (изломанная мелодия кларнета на фоне пиццикато струнных) — узнав, что у Пиноккио есть деньги, они пытаются заслужить его дружбу, но постепенно тема становится все более уверенной и смелой — жулики убеждают Пиноккио, что надо развлекаться и веселиться, а не учиться. И если партия Кота (он пытается хитростью овладеть деньгами Пиноккио) звучит мягко, осторожно, с «ужимками», то Лис представлен напористым и грубым: жесткие оstinatные аккорды оркестра, речитатив с резкими скачками вверх, громкая динамика.

Как и во «взрослой» опере в «Приключении-

Пример 4. К. Швен «Приключения Пиноккио». 1 сцена. Песня Джеппетто
Example 4. K. Schwaen "The Adventures of Pinocchio". Scene 1. The song of Geppetto

Geppetto ("Lied des Geppetto")
Comodo *mf*

Als ich ein Kind war vor sech-zig Jah-ren,

mf tutti.

lang, lang, lang, lang ist es her, da ha-be ich im Wald er-fah-ren,

ях Пиноккио» есть сквозные хоровые сцены. Это сцена в кукольном театре и сцена на городской площади у моря. Они очень динамичны и построены по принципу диалога с использованием хорового речитатива, который передает суету и любопытство людей. В сцене у моря, когда Рыбак рассказывает об акуле, его пение комментируется репликами хора и постепенно переходит в декламацию, передавая растущее напряжение и страх. Появление Пиноккио вновь вызывает активную реакцию хора, побуждающего его к действию — спасению своего отца из живота акулы. Тем самым хор является в таких сценах полноценным участником действия, создавая напряжение в кульминационных моментах оперы.

Важную роль в музыкальной драматургии оперы играет оркестр. И хотя, учитывая специфику детской оперы, Швен обращается к весьма скромному камерному составу, в кульминационных или драматургически важных моментах он включает новые характерные тембры. Так, аккордеон усиливает грустное звучание партии Пиноккио с сценой с директором театра (см. пример 2), а труба солирует в торжественных заключительных сценах.

Таким образом, в опере «Приключения Пиноккио» Курт Швен сумел мастерски соединить принципы жанра оперы и специфические черты детских спектаклей. Типичные оперные формы, драматургическое развитие, использование сквозных действенных сцен, важная роль

оркестра — это все от жанра «взрослой» оперы. Кроме того, в опере «Приключения Пиноккио» можно заметить некоторые признаки немецкого зингшпиля — сказочный сюжет, наличие разговорных диалогов, близость музыкального материала к народно-песенным мотивам.

С другой стороны, при всей основательности «Пиноккио», Швен учитывает особенности детского восприятия и создает музыкальный спектакль по его законам: в основе — всем известная и любимая сказка о Пиноккио, герои хорошо знакомы детям. Также композитор, используя традиционные оперные формы, делает их миниатюрными, с простыми запоминающимися темами. Опора на событийность (частая смена декораций

и сцен), яркие музыкальные характеристики главных героев рассчитаны на максимальное поддержание детского внимания.

Детская опера (Kinderoper) «Планета Азбуки» появилась в 1978 году, была приурочена к открытию новой школы в Бранденбурге и предназначена для детей и для исполнения детьми. Премьера состоялась в 1979 году. Сюжетом послужила сказка Веры Кюхенмейстер «На планете Азбуки». Ее главные герои — мальчик-первоклассник Даниэль и его друг хомяк, которые чудесным образом оказываются на планете Азбуки, где встречаются с ее обитателями — буквами и цифрами, попадают в карандашный лес и чернильные моря [8].

Либретто было создано Верой и Клаусом

Пример 5. К. Швен «Планета Азбуки». Песня Даниэля

Example 5. K. Schwen "Planet ABC". Daniel's song

9 Daniel

Ab heu - te bin ich Schü - ler, ab
Welt will ich er - o - bern, die
mei - ne Zuk - ker - tü - te noch

13

heu - te bin ich groß, Von heu - te an, ab heu - te geht's mit dem,
Ster - ne gleich da - zu, Von heu - te an da trag ich die Sie - ben
voll von Nä - scher - ein, von heu - te an, von heu - te wird sie, wird

Кюхенмейстерами по мотивам своей сказки. Опера получилась небольшой, звучит всего около 18–20 минут. Премьера прошла успешно, об этом писала местная пресса: «Маленькие и большие зрители молча слушали и с волнением наблюдали за приключениями Даниэля и Меркеля (хомяка). Так начиналась серьезная школьная жизнь для новых учеников школы — первоклассников» [2].

В этой опере немного действующих лиц, все партии исполняют дети — солисты и хор. Аккомпанементом выступает лишь фортепиано или аккордеон⁷.

Явная педагогическая нацеленность оперы «Планета Азбуки» обусловила простоту ее драматургии и музыкальных характеристик. Она состоит

из 12 номеров, где чередуются сольные эпизоды, ансамбли, хоры и разговорные диалоги. Сольные эпизоды здесь сложно назвать ариями, это скорее небольшие песни, часто в строфической форме с простым интонационно-ритмическим решением и поддерживающим аккордовым сопровождением.

В этой опере нет увертюры, она открывается небольшим вступлением, которое предваряет первый номер — песню Даниэля о школе. Она имеет торжественный характер, преобладают квартовые восходящие интонации и пунктирный ритм. Тональность A-dur усложнена одноименным минором (Пример 5).

Рассказ о чудесах Планеты Азбуки мы наблюдаем в следующих номерах — «Хоре карандашей»,

арии Даниэля о бумажном корабле в чернильном море. Маршевая музыка, иллюстрирующая четкий строй карандашей, сменяется распевно-плавной и как будто покачивающейся на волнах.

В опере можно отметить интересные музыкальные находки. Так в песне цифры Ноль композитор наделяет цифру своим аккордом, представляющим собой большой мажорный септаккорд с расщепленной септимой и пропущенной квинтой. Вокальная партия — речитатив, основанный на повторяющемся звуке одной высоты. Она как будто изображает скучный, статичный характер цифры ноль (см. пример 6).

Представленная детская опера «Планета Азбуки», как мы видим, значительно отличается по своим принципам от «Приключений Пинокио». Здесь во всем композитор ориентируется на исполнителей-детей, что определяет ее характе-

ристики — более простой сюжет, номерная структура, несложные жанрово-мелодические решения с применением несложной вокальной техники, миниатюрность форм, использование фортепиано в сопровождении.

Изучив две оперы Курта Швена, мы можем выделить основные отличительные черты его детского музыкального театра.

Курт Швен как педагог хорошо понимал, что музыка для детей может и должна быть разной. Он создает разные театральные спектакли, среди которых большая опера для детей, «Приключения Пинокио», и маленькие детские оперы, которые исполняют сами дети.

Принципы *Oper für Kinder* Курта Швена:

- развитый сюжет с многочисленными разноплановыми героями;
- относительно небольшая продолжитель-

Пример 6. К. Швен «Планета Азбуки». Песня цифры Ноль
Example 6. K. Schwen "Planet of the Alphabet". The song of the number Zero



ность — немногим более часа;

- взрослые профессиональные исполнители и оркестр;
- активное драматургическое развитие, включающее экспозицию главных персонажей, завязку, развитие, кульминацию и развязку конфликта, использование сквозных сцен (картин).

В своих *Kinderoper* композитор опирается на другие принципы:

- обращается к простым сюжетам, с небольшим количеством героев;
- краткая продолжительность — 20–30 минут;
- минимальное сопровождение (фортепиано или иногда дополнительно 1–2 инструмента);
- простые, легко запоминающиеся детям темы с постоянными повторениями;

- отсутствие активного драматургического развития;
- использование номерной структуры.

При различии подходов к этим разновидностям детских опер, между ними есть и общие, объединяющие моменты: активное использование разговорных диалогов, идущих, вероятно, от традиций немецкого музыкального театра, с одной стороны, и традиций самого жанра детской оперы; опора на жанровость, интонации и тематизм немецкой народной музыки; большое внимание к слову, которое должно быть понятно и услышано детьми, поэтому используются частые повторы фраз, особое внимание обращается на четкость дикции.

Детские музыкальные спектакли Швена, при всей их направленности на детей, очень репрезентативно отражают особенности музыкального стиля композитора. Как и в других жанрах, мы здесь отмечаем стремление к краткости, лаконичности

(не только потому, что эта музыка для детей не должна быть долгой и утомительной, но и потому, что это важный принцип музыкального мышления Швена). При этой лаконичности — емкость музыкальных характеристик (например, лейтмотив Пиноккио или аккорд цифры Ноль) соединение традиционной тональности и характерных для музыки XX века приемов (острые секундовые гармонии, красочность гармонических сопоставлений, расширенная тональность), тяготение к миниатюрным формам. Мы видим, что композитор учитывает специфику музыки для детей, но при этом остается верен своим творческим принципам. В своих музыкальных спектаклях Курт Швен обучает и воспитывает юных слушателей и юных исполнителей, открывает для них новый музыкальный мир.

Примечания:

¹Буш Эрнст (1900–1980) — немецкий певец, актер, антифашист и коммунистический активист, был известен яркими исполнениями революционных и рабочих песен.

²Кюнерт Гюнтер (1929–2019) — немецкий писатель, главной темой творчества которого стала судьба послевоенной Германии.

³Жанр детской оперы был достаточно популярным в 1950–1960-х годах в социалистических странах, в том числе в ГДР, где часто выполнял дидактические и воспитательные функции. Исто-рии жанра посвящены разного рода исследования, например диссертация А. А. Ермакова [4], где представлены разные периоды его развития — от опер Ц. Кюи, А. Гречанинова и опер советского времени — М. Коваля, М. Красева и др., а также зарубежных примеров в творчестве П. Хиндемита и Б. Бриттена, до современных детских опер. В задачи данной статьи не входит исторический обзор эволюции жанра детской оперы. Отметим, что Курт Швен создавал сочинения для детей в русле тенденций своего времени.

⁴Такая типология определена самим композитором в каталоге его сочинений [5].

⁵Так, например, на сайте Курта Швена размещено объявление о постановке этой оперы 2 ноября 2019 года Окружной музыкальной школой города Виттенберга в сотрудничестве с Галле-Виттенбергским университетом Мартина Лютера [6].

⁶Представленный анализ проводился по изданию «Kurt Schwaen “Pinocchio Abenteuer” Oper für Kinder in 10 Bildern». Breitkopf & Härtel, 1997.

⁷Клавир оперы «Планета Азбуки» опубликован на официальном сайте композитора [9].

Список источников

1. *Швен Курт*. Материалы официального сайта. URL: <https://www.kurtschwaen.de/schwaen/> (дата обращения: 06.04.2024).
2. *Hanke W.* Vita von Kurt Schwaen (ausführliche Fassung). URL: https://www.kurtschwaen.de/schwaen/vitakurtschwaen_de_vitakurtschwaen_lang.html (дата обращения: 02.04.2024).
3. *Швен К.* Ступени и интервалы. Воспоминания и высказывания / Пер. с немецкого Л. Г. Григорьевой. М.: Музыка, 1982. 159 с.
4. *Ермаков А. А.* Жанровые особенности детской оперы для любительского театра: на примере творчества уральских композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения; Магнитогорская государственная консерватория, Магнитогорск, 2012. 20 с.
5. *Schwaen K.* Musik für Kinder. URL: https://www.kurtschwaen.de/schwaen/musik_fuer_kinder.html (дата обращения: 12.04.2024).
6. *Oper für Kinder von Kurt Schwaen*. URL: https://www.kurtschwaen.de/schwaen/veranstaltungen,20191119_Schwaen-Pinocchi.html (дата обращения: 13.04.2024).
7. *Schwaen K.* Pinocchio Abenteuer. Oper für Kinder in 10 Bildern. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1997. 168 p.
8. *Unger U.* Mit der Zuckertüten-Rakete zum ABC-Stern gedüst. URL: <https://www.geschichtsverein-leegebruch.de/mit-der-zuckertueten-rakete-zum-abc-stern-geduest/> (дата обращения: 15.04.2024).
9. *Schwaen K.* Der ABC- Stern Kinderoper für eine Solokinderstimme, Kinderchor und Klavier Schlagwerk ad libitum. URL: <https://www.kurtschwaen.de/schwaen/noten/ABC-Stern.pdf> (дата обращения: 12.04.2024).

References

1. Kurt Schwaen (2020), “Kurt Schwaen. The official website”, available at: <https://www.kurtschwaen.de/schwaen/> (Accessed 06 April 2024).
2. Hanke, W. (2020), “Vita von Kurt Schwaen (ausführliche Fassung)”, available at: https://www.kurtschwaen.de/schwaen/vitakurtschwaen_de_vitakurtschwaen_lang.html (Accessed 04 April 2024).
3. Shven, K. (1982), *Stupeni i intervaly. Vospom-*

- inaniya i vyskazyvaniya* [Steps and intervals. Memories and sayings], Grigorieva, L.G. (tr.), Music, Moscow, USSR.
4. Ermakov, A. A. (2012), “Genre features of children’s opera for amateur theater: an example of the work of Ural composers”, Abstract of Candidate dissertation, Art History, Magnitogorsk, Russia
 5. Kurtschwaen (2020), “Schwaen K. Musik für Kinder”, available at: https://www.kurtschwaen.de/schwaen/musik_fuer_kinder.html (Accessed 12 April 2024).
 6. Kurtschwaen (2020), “Oper für Kinder von Kurt Schwaen”, available at: https://www.kurtschwaen.de/schwaen/veranstaltungen,20191119_Schwaen-Pinocchi.html (Accessed 13 April 2024).
 7. Schwaen, K. (1997), *Pinoccios Abenteuer. Oper für Kinder in 10 Bildern* [Opera for Children by Kurt Schwaen], Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Germany.
 8. Geschichtsverein-leegebruch (2014), “Mit der Zuckertüten-Rakete zum ABC-Stern gedüst”, available at: <https://www.geschichtsverein-leegebruch.de/mit-der-zuckertueten-rakete-zum-abc-stern-geduest> / (Accessed 15 April 2024).
 9. Kurtschwaen (2020), “Schwaen K. Der ABC-Stern Kinderoper für eine Solokinderstimme,

Kinderchor und Klavier Schlagwerk ad libitum”, available at: <https://www.kurtschwaen.de/schwaen/noten/ABC-Stern.pdf> (Accessed 12 April 2024).

Информация об авторе

О. В. Усова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры менеджмента музыкального искусства

Information about the author

O. V. Usova — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Art Management

Статья поступила в редакцию 20.05.2024; одобрена после рецензирования 13.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 20.05.2024; approved after reviewing 13.06.2024; accepted for publication 24.06.2024

Научная статья

УДК 783

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.008

«Икона в звуках» в творчестве Джона Тавенера

Еремина Дарья Андреевна

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

E-mail: daria_ereмина1@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8452-7692>

Аннотация. Статья посвящена феномену «Ikon in sound» («икона в звуках» / «музыкальная икона» / «звуковая икона»), занимающему центральное место в миропонимании и зрелой творческой практике английского композитора Джона Тавенера (1944–2013). Оригинальный тип композиции, напрямую соотносимый с понятием иконы и характеризующийся религиозным типом содержания, стал результатом многолетних духовных поисков музыканта. К «иконе в звуках» Тавенер обращался с 1983 по 2000 год: в девяти сочинениях слово «икона» фигурирует в названии и в четырех — в уточняющих авторских примечаниях. Каждая «икона» получает индивидуальное жанровое воплощение и исполнительский состав.

Терминология композитора позволяет соотнести его сочинения с сакральным первоисточником. Подобно иконописи «звуковые иконы» Тавенера включают в себя несколько уровней: онтологический, сотериологический, психологический, литургический, а также обладают основными функциями иконы — информационной, молитвенной, синергетической. Влияние православной византийской богослужебной традиции проявляется себя в ладовой организации (диатоника, гемииолика), мелодике (краткие формулы-попевки, плавное движение, микротоны), времяизмерительной ритмике, линейной фактуре с исонами, сдержанном темпе, симметричной архитектонике, стиле исполнения, в доминантной роли полилингвистического текста. К числу важнейших категорий «звуковой иконы» отнесем тишину, «застывшее» время, сакральное пространство, ритуальность. В сочинениях нашел отражение символизм мышления композитора (тембровый, пространственный, числовой).

Ключевые слова: Джон Тавенер, икона в звуках, современная английская академическая музыка, хоровая музыка, религиозность

Для цитирования: Еремина Д. А. «Икона в звуках» в творчестве Джона Тавенера // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 64–70. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.008>

Original article

«Ikon in sound» in the work of John Tavener

Eremina Daria A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: daria_ereмина1@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8452-7692>

Abstract. The article is devoted to the phenomenon of “Ikon in sound” (“musical icon” / “sound icon”), which occupies a central place in the worldview and mature creative practice of the English composer John Tavener (1944–2013). The original type of composition, directly correlated with the concept of an icon and characterized by a religious type of content, was the result of many years of spiritual searches by the musician. Tavener addressed the “Ikon in sound” from 1983 to 2000: in nine works the word “ikon” appears in the title, and in four — in clarifying author’s notes. Each “ikon” receives an individual genre embodiment and a performing cast.

The composer’s terminology allows us to correlate his compositions with the sacred primary source. Like iconography, Tavener’s “sound ikons” include several levels: ontological, soteriological, psychological, liturgical, and also have the main functions of an icon — informational, prayerful, synergetic. The influence of the Orthodox Byzantine liturgical tradition manifests itself in the mode organization (diatonics, hemiolic), melody (short melodic formulas, smooth movement, microtones), rhythm’s organization, texture with isons, restrained tempo, symmetrical architectonics, performance’s style, in the dominant role of a multilingual text. Silence, “frozen” time, sacred space, and ritual are among the most important categories of the “sound ikon”. The works reflect the symbolism of the composer’s thinking (timbre, spatial, numerical).

Keywords: John Tavener, Ikon in sounds, modern English academic music, choral music, religion

For citation: Eremina D. A. «Ikon in sound» in the work of John Tavener. *Actual problems of high musical education*. 2024; 2(73); 64–70 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.008>

Фигура композитора Джона Тавенера (1944–2013) занимает важное место не только в английской национальной традиции, но и в контексте современной европейской музыкальной культуры в целом. Подобно многим своим современникам, начинавшим творческий путь с авангардных экспериментов, в 1970-е годы он обратился к религиозному модусу содержания, изменившему его музыкальный язык. После многолетних духовных поисков в 1983 году Тавенер приходит к созданию оригинального типа композиции, который получил авторское название «Icon in sound» («икона в звуках» / «музыкальная икона» / «звуковая икона») и стал знаком зрелого стиля композитора.

Понятие «музыкальной иконы» многомерно. В научной литературе (не только русскоязычной, но и англоязычной) до сих пор не сложилось точного определения этого феномена. Тавенер регулярно к нему обращался, однако не ставил своей целью научную рефлексию. Он ограничивался описанием чувственного восприятия этого явления: «Когда я смотрю на икону Божией Матери или на икону Христа, она заставляет меня согнуться в земном поклоне <...> на лице младенца — выражение мудрости, чего вы не увидите на простой картине. Я хочу попробовать сделать икону музыкой. Возможно, это своего рода звучащая икона» [1].

Зарубежные исследователи, анализирующие «музыкальные иконы» Тавенера, в основном не пытаются дать точную дефиницию этому явлению. Дж. Миклашевская пишет, что «иконы» — «стратегия <...> В них он ссылался как на визуальные характеристики произведений искусства, называемых иконами, так и на такие связанные с ними черты, как символизм и духовность» [2, с. 219].

В русскоязычном музыковедении понятие «звуковая икона» комментирует лишь Р. А. Насонов. Он отмечает, что «это композиция, перед которой слушатель должен испытывать потребность молитвенного преклонения, когда он, к примеру, входит в церковь и осеняет себя крестным знамением перед образами» [3, с. 80]. Ученый удачно отражает в своей формулировке чувственный компонент, который был так важен Тавенеру.

Нам видится, что «музыкальная икона» — это тип композиции, соотносимый автором с понятием иконы, в котором обязательно присутствует религиозный компонент не только в названии или тексте, но также в музыке (апелляция к византийской православной богослужебной традиции, организация времени и пространства, тембровая и числовая символика).

Понятие иконы фигурирует в названии целого ряда ключевых произведений Тавенера («Икона Света», 1983; «Икона Распятия», 1988; «Икона Троицы», 1990 и др.). Как правило, сочинения передают эмоционально-психологические состояния, глубоко связанные с верой, или являются музыкальной характеристикой святых, почитаемых христианской церковью. В некоторых опусах отсылки к иконе содержатся не в названиях, а в уточняющих авторских примечаниях («Покров Пресвятой Богородицы» — «Лирическая икона в звуке», 1987; «Мария Египетская» — «Икона в музыке и танце», 1991 и др.). Комментарий направлен, прежде всего, на исполнителей и призван помочь им «погрузиться» в замысел сочинения. В поле притяжения «звуковой иконы» попадают сочинения самых разных жанров: инструментальные, хоровые, масштабные вокально-инструментальные, сценические.

Обращение композитора к термину «икона» побуждает к сопоставлению музыки Тавенера с сакральным первоисточником. Православные христиане однозначно отделяют иконические изображения от произведений искусства. Икона для них — не картина с религиозным сюжетом, а напоминание о первообразе, рождающем в сознании духовное видение. П. Флоренский пишет: «Икона всегда сознается как некоторый факт Божественной действительности» [4, с. 104]. Образы создаются по определенным канонам и отражают мировоззрение Церкви. У Тавенера напротив, не только не было потребности следовать православному богослужебному канону, но и кристаллизовать собственный свод музыкальных правил. В отличие от надындивидуального, канонического типа искусства, в «музыкальных иконах» Тавенера отражается личность автора, свойственное ему одному восприятие окружающего мира, воплощается его музыкальный стиль. Для композитора создание и исполнение «икон» — способ личного общения с Богом, коммуникация высшего порядка.

Между тем возможно сопоставление феномена иконописи и «звуковых икон» Тавенера на нескольких уровнях¹:

- Онтологический («духовная сущность, выраженная в образе»).

«Иконы» Тавенера — попытка средствами музыки передать Божественное присутствие, отразить духовные истины.

- Сотериологический.

Свое музыкальное творчество Тавенер мыс-

лил, как «обожение»².

- Психологический.

Как и иконописные образы, «музыкальные иконы» должны воздействовать на эмоциональное состояние слушателей.

- Литургический.

Наиболее сильное воздействие, по мнению Тавенера, возможно в пространстве христианской церкви, где музыка является неотъемлемой частью единого сакрального синтеза искусств. «Искусство должно быть храмовым», — говорил он [1].

«Музыкальная икона» Тавенера обладает основными функциями³ канонической иконы:

1. Информационная.

В основе «икон» Тавенера лежат религиозные истории вероучительного характера, которые

композитор выписывает в предисловиях к своим произведениям.

2. Молитвенная.

«Музыкальная икона», как и православный образ, призвана помогать общению человека с Богом. Не случайно для многих своих сочинений Тавенер выбирает молитвенные тексты («Литургия св. Иоанна Златоуста» — канонический текст православной литургии, «Гимн Богородице» — текст литургии Василия Великого).

3. Синергетическая.

«Музыкальные иконы» Тавенера — результат духовного постижения Бога: «Я назвал бы себя сосудом, сквозь который проходит музыка» [5]. По мнению композитора, через контемплиацию он достигает единения со Всевышним, претерпевает

Пример 1. Джон Тавенер «Ikön of Eros». III часть ΕΚΣΤΑΣΙΣ. Партии сопрано и скрипки. Тт. 3–7

Example 1. John Tavener "Ikön of Eros". III part ΕΚΣΤΑΣΙΣ. Soprano and violin parts. Bars 3–7

духовную трансформацию и пишет свои «иконы в звуках».

В процессе создания своих произведений Тавенер осознанно обращался к архаическим истокам христианства — к византийской православной традиции. Ее воздействие проявляет себя на нескольких уровнях:

- Мелодика.

Композитор использует ограниченный звуковой диапазон, плавное и поступенное движение, выразительное декламирование текста, распевы слогов, краткие мелодические формулы-попевки. В ряде случаев Тавенер выписывает мелодические строки в стиле орнаментированного песнопения. В его произведениях присутствуют микротоны — «надрывы голоса», характерные для

восточного пения (См. *Пример 1*).

- Лад.

Для сочинений Тавенера характерно длительное пребывание в одном ладу, смена ладов разной структуры с одним общим тоном. Иногда в своих произведениях композитор выходит за пределы диатоники в область гемииолики (См. *Пример 2*). Это привносит в звучание ориентальный колорит.

- Метроритм.

Частые смены метра, нерегулярно-безакцентная ритмика [6, с. 130] диктуются словом (См. *Пример 3*).

- Фактура.

Опора на линейность, горизонтальное развитие линий. Ощущения движения композитор добивается за счет включения и выключения голосов.

Тавенер использует восточный вариант бурдона — исон (См. *Пример 3, Пример 4*). Выдержанные звуки у композитора репрезентируют тон вечности, а также «божественный архетип» — аналог (если не эквивалент) образа Божьего на церковной иконе: «Исон олицетворяет для меня божественное присутствие» [1] (исон звучит в 19 из 22 гимнов Тавенера [7, с. 14]). Восточные приемы работы с материалом сочетаются у Тавенера с западноевропейскими полифоническими методами письма: инверсией, ракоходом, ракоходом инверсии.

- Форма.

Обращает на себя внимание симметричность архитектоники (любимыми формами Тавенера являются трехчастная репризная — «Hymn to the Mother of God» — «Гимн Богородице», «Nunc Dimittis» — «Песнь Симеона Богоприимца», рондо, строфика с обрамлением), симультанная симметрия в расположении голосов по вертикали, палиндромы (возможно, в этом проявляется влияние византийской архитектуры, иконописи — принцип клейм — смены разделов без свя-

Пример 2. Джон Тавенер Опера «Mary of Egypt». Партия Зосимы. Тт. 159–165

Example 2. John Tavener Opera “Mary of Egypt”. Zosima’s party. Bars 159–165



Пример 3. Джон Тавенер «Ikön of Eros». I часть. Тт. 34–45

Example 3. John Tavener “Ikön of Eros”. Part I. Bars 34–45

зок и переходов). Повторение — одна из организующих сил музыки Тавенера. Часто репризность воспринимается как ритуальная, поскольку композитор выбирает священные тексты, требующие многократного повторения фраз.

- Тексты.

Они глубоко связаны с христианской верой: с середины 1970-х годов музыкант обращался либо непосредственно к религиозным, либо к светским поэтическим источникам духовного содержания⁴. Кроме того, Тавенер опирался на

православную литургию, Библию, Писания Отцов Церкви и создавал текстовые миксты.

- Языки.

В вокальных и вокально-инструментальных сочинениях Тавенер уделял большое внимание фонетике слова. Как и в византийских песнопениях, в его «иконах» можно встретить тексты на самых разных языках — греческом, церковнославянском, английском.

- Тембр.

Подобно иконописцу Тавенер наполнял свои

произведения символикой: тембровой, числовой, пространственной. Показательным является произведение «Myrrh-Bearer» («Мироносица», 1993), в котором альт олицетворяет Марию Магдалину, а хор — «нас» или «грехи мира». В «Mystagogia» («Посвящение в веру», 1998) и «Ekstasis» («Экстаз», 2000) оркестр разделен на три группы, каждая из которых обозначает одну из Трех Божественных ипостасей. Один из наиболее интересных примеров — «Resurrection» («Воскрешение», 1989), в котором фигурирует число «семь» — символ полноты и совершенства в христианской традиции. Композитор комментирует свой замысел следующим образом: «Я разделил инструменты и голоса на семь групп. “Воскрешение” также делится на семь разделов, представляю-

щих семь дней Страстной недели, кульминацией которых является Пасха. Семь групп разделены пространственно. Группа I (SATB и струнный квартет) — литургическая. Группа II — “драматические персонажи” Нового Завета. Группа III (трубы и там-там) — Христос и Матерь Божья. IV — орган. Группа V — ударные. Группа VI — Ветхий Завет (мужские голоса, тромбоны, литавры). Группа VII — Рай. Все эти нити взаимосвязаны, все они объединяются в седьмом и заключительном разделе — “Пасха”» [Цит. по: 2, с. 226].

- Манера исполнения также связана с византийской традицией.

Композитору была очень важна интерпретация его музыки: он требовал яркого, грудного звука, но при этом лишённого vibrato.

Пример 4. Джон Тавенер «Ikön of Light». Mystic prayer to the holy spirit. T. 15
Example 4. John Tavener “Ikön of Light”. Mystic prayer to the holy spirit. Bar 15

The image shows a musical score for John Tavener's "Ikön of Light", specifically the "Mystic prayer to the holy spirit" section, Bar 15. The score is for SATB choir and organ. The SATB parts are marked "(closed)" and "molto dim". The organ part is marked "poco f" and "sopra e sonore molto". The lyrics are: "Ei - the - to pe - ri - po - thi - ton o - na - ma ke - thri - lou - me - non, la - si - thi - ne dhe par - i - mon - o - per is".

- Темп и паузы.

Скорость исполнения редко меняется на протяжении всего произведения. Господствует преимущественно умеренный или медленный темп — от 40 до 60 ударов в минуту. Статика, созерцательность, пребывание в моменте усугубляются «включением» тишины, которая может обозначаться как традиционными паузами, так и выписыванием точного количества секунд.

«Икона в звуках» стала итогом духовных исканий Тавенера, характеризующих зрелый период его творчества. Авторский, уникальный в своей сущности тип музыкальной композиции воплотил в себе глубокое выражение религиозных взглядов музыканта. Композитор создал «звуковые иконы», переведя визуально-пространственный вид

искусства в аудиально-временной. При таком «переносе» Тавенеру удалось сохранить сущностные черты иконы и не потерять свойственную ему манеру письма, основанную на гармоничном соединении религиозной экзальтации и рациональных приемов развития материала.

Вместе с тем, духовные поиски вписывают Тавенера в контекст его времени. В последней трети XX века в Европе возник целый пласт сочинений религиозного содержания, который можно охарактеризовать общим термином *sacra nova*. Мистерияльность становится одной из важнейших тенденций эпохи, отражающей рефлексию современного культурного сознания, заострения нравственной проблематики, присутствия религиозного чувства в восприятии мира.

Многие композиторы второй волны авангарда пережили значительный стилевой перелом в своем творчестве и развернулись от ярко выраженного культа новизны к концепции поставангарда. Подобно отцам церкви, принявшим христианство в зрелом возрасте, они кардинально поменяли стратегию своего творчества, декларативно отказавшись от «самовыражения» в пользу приобщения к религиозному канону или даже «растворения» в нем. Среди них — А. Пярт, Дж. Тавенер, Х. Гурецкий, С. Губайдулина, В. Мартынов, В. Сильвестров.

«Икона в звуках» Тавенера стала знаковым явлением европейского музыкального искусства второй половины прошлого столетия.

Примечания

¹Мы опираемся на классификацию, предпринятую архимандритом Рафаилом (1931). См. об этом: [8, с. 262].

²Термин используется с IV века, однако кто и где употребил его первым точно неизвестно. По отношению к творчеству Тавенера в русскоязычном исследовательском пространстве понятие «обожение» применяет Роман Насонов [3].

³В основе сравнения лежит классификация функций иконы исследователя В. Ивановой. Она выделяет пять функций: информационную (дидактическую), молитвенную, литургическую, синергетическую и сотериологическую. См. об этом: [8, с. 263].

⁴В круг любимых английских поэтов входили У. Блейк (1757–1827), Г. Вон (1621–1695), А. Райли (1858–1945). Тавенер часто выбирал тексты поэтов разных эпох из Греции и Ближнего Востока от Е. Сирина (306–373) до К. Кавафиса (1863–1933) и А. Сикелианоса (1884–1951).

Список источников

1. Youtube Towards the Musica Perennis — Sir John Tavener. URL: https://youtu.be/iK7Qkxt8FNs?si=-04v1YBjq_6hlHR (дата обращения 05.08.2022).
2. Miklaszewska J. The Idea of an «Icon in Sound» in the Works of John Tavener // *Liturgia Sacra*. Liturgia. 2021. № 57 (1). P. 217–231.
3. Насонов Р. Музыка как «феозис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2015. № 3 (14). С. 72–85.
4. Флоренский П. Иконостас // *Избранные труды*

по искусству. М.: Изобразительное искусство. Центр изучения, охраны и реставрации наследия священника Павла Флоренского, 1996. С. 75–198.

5. «Я испытал огромное влияние древнерусского духовного пения» // Интервью Е. Барбана с Дж. Тавенером на радио «Свобода». URL: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (дата обращения: 21.01.2021).
6. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб: Планета музыки; Лань, 2010. 368 с.
7. Zinter E. The Tyger and The Lamb: exploring the relationship between text and music in selected contemporary choral settings of two poems by William Blake (1757–1827): a dissertation for the Degree of doctor of musical arts; The North Dakota State University of Agriculture and Applied Science. Fargo, 2015. 80 p.
8. Иванова В. Я. Семантическая стратиграфия древнерусской иконы: функции и выразительные средства // *Известия Иркутского государственного университета*. 2012. № 1 (8). С. 262–270.

References

1. Youtube (2011), “Towards the Musica Perennis — Sir John Tavener”, available at https://youtu.be/iK7Qkxt8FNs?si=-04v1YBjq_6hlHR (Accessed 05 August 2022).
2. Miklaszewska, J. (2021), “The Idea of an «Icon in Sound» in the Works of John Tavener”, *Liturgia Sacra*. *Liturgia*, vol. 57 (1), pp. 217–231.
3. Nasonov, R. (2015), “Music as “theosis” (about John Tavener’s religious concept)”, *Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh*, vol. 3 (14), pp. 72–85.
4. Florensky, P. (1996), “Iconostasis”, *Selected works on art, Izobrazitel’noe iskusstvo. Centr izucheniya, ohrany i restavratsii naslediya svyashchennika Pavla Florenskogo*, Moscow, Russia, pp. 75–198.
5. Radio Svoboda (2006), “I was greatly influenced by ancient Russian spiritual singing”, available at: <http://www.svoboda.org/a/270536.html> (Accessed 21 January 2021).
6. Holopova, V. (2010), *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [Music theory: melody, rhythm, texture, thematism], Planeta muzyki, Lan’, Saint Petersburg, Russia.
7. Zinter, E. (2015), “The Tyger and The Lamb: exploring the relationship between text and music

in selected contemporary choral settings of two poems by William Blake (1757–1827)”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, The North Dakota State University of Agriculture and Applied Science, Fargo, USA.

8. Ivanova, V. (2012), “Semantic stratigraphy of the Ancient Russian icon: functions and expressive means, *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 1 (8), pp. 262–270.

Информация об авторе

Д. А. Еремина — студентка кафедры истории музыки

Information about the author

D. A. Eremina — student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 20.03.2024; одобрена после рецензирования 13.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 20.03.2024; approved after reviewing 13.06.2024; accepted for publication 24.06.2024

Научная статья

УДК 7.061(908), 929.6

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.009

К вопросу о возникновении гармонного промысла в России

Алешин Егор Николаевич

Музей «Гармони деда Филимона», Тула, Россия

E-mail: aleschin.egor2016@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9110-129X>

Аннотация. В предлагаемой статье автор рассматривает историю массового гармонного производства в России. Внимание автора концентрируется на историческом аспекте гармонного промысла. Интерес к данной теме обусловлен ее достаточно слабой разработанностью. Исследователи, работавшие в русле данной проблематики, не обращались к архивным материалам, а зачастую вообще пользовались сомнительными источниками. К тому же, в науке нет единого мнения по данной теме, а большинство имеющихся выводов не подкреплены документальными доказательствами. В статье рассматриваются новые, ранее не опубликованные источники, которые вносят заметные коррективы в наши представления о развитии гармоники в России. Особенно примечательно прослеживание истории самой первой гармонной фабрики – от ее появления до развития в одно из самых крупных производств. Также рассматривается вопрос управления данным производством. Важным аспектом изучения является анализ промышленного законодательства Российской империи, поскольку это в полной мере позволяет рассмотреть архивные источники. Также автор анализирует динамику развития первых гармонных фабрик, используя статистические материалы. Автор приходит к выводу, что первое массовое производство гармоник не только в России, но и в мире, появилось именно в Туле.

Ключевые слова: гармоника, клеймо, Тула, фабрика, В. М. Грызлов, оружейники

Для цитирования: Алешин Е. Н. К вопросу о возникновении гармонного промысла в России // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 71–75. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.009>

Original article

On the issue of the emergence of the accordion industry in Russia

Aleshin Egor N.

Museum “Garmoni deda Filimona”, Tula, Russia

E-mail: aleschin.egor2016@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-9110-129X>

Abstract. In the proposed article, the author examines the history of mass accordion production in Russia. The author’s attention is focused on the historical aspect of the accordion craft. The interest in this topic is due to its rather weak development. Researchers who worked in line with this issue did not turn to archival materials, and often used dubious sources altogether. In addition, there is no consensus in science on this topic, and most of the available conclusions are not supported by documentary evidence. The article examines new, previously unpublished sources that make noticeable adjustments to our ideas about the development of harmonics in Russia. It is especially noteworthy to trace the history of the very first accordion factory – from its appearance to its development into one of the largest production facilities. The issue of managing this production is also being considered. An important aspect of the study is the analysis of the industrial legislation of the Russian Empire, since this fully allows us to consider archival sources. The author also analyzes the dynamics of the development of the first accordion factories using statistical materials. The author comes to the conclusion that the first mass production of harmonics, not only in Russia, but also in the world, appeared in Tula.

Keywords: harmonica, brand, Tula, factory, V. M. Gryzlov, gunsmiths

For citation: Aleshin E. N. On the issue of the emergence of the accordion industry in Russia. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024;2(73); 71–75 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.009>

Гармонь по праву считается традиционным музыкальным инструментом в нашей стране. Однако вопрос, где и когда появился данный музыкальный инструмент длительное время оставался открытым. Все дело в том, что в разных странах процесс развития и усовершенствования гармонии шел параллельно с другими, поэтому выделить, где же все-таки впервые появился данный инструмент и когда началось его массовое производство достаточно не просто.

В исследованиях отечественных ученых и краеведов нет четкого понимания, когда же в нашей стране начали массово производить данный музыкальный инструмент. Однако все сходятся в одном — родоначальником является Тула. Ведущий исследователь истории гармонии Альфред Мирек утверждает, еще в 1808 году тульские оружейники Иван Тихонович и Алексей Тихонович Шкунаевы начали изготовление данного музыкального инструмента, а в 1830 году тульский оружейник Иван Евстратьевич (Елистратович) Сизов привез с Нижегородской ярмарки европейский инструмент и на его основе начал выпускать гармони в Туле. И именно он впервые наладил массовое производство данного инструмента, а основоположниками гармонного производства с 1829 являются австрийцы [1, С. 10–21]. Подобной точки зрения придерживается и ведущий специалист в области истории исполнительства М. И. Имханицкий. По его мнению, появление ручной гармоникой произошло благодаря мастеру Кириллу Демиану. Обосновывается это получением привилегии на изготовление данного музыкального инструмента [2, с. 188–199].

Но в ситуации с нашей страной все не так однозначно. Можно предположить, что данные факты похожи на обычные городские байки, которые передавались жителями Тулы. К тому же необходимо учитывать, что Шкунаевы, будучи оружейниками, могли в свободное время изготавливать прообразы инструмента в домашней мастерской, не направляя его на реализацию и оставляя лишь для личного пользования и дальнейшего усовершенствования.

Однако в источниках более позднего периода данные лица фигурируют. В официальной статистике за 1839 год впервые упоминаются Иван Сизов и братья Шкунаевы как владельцы гармонных фабрик [3, с. 20]. Но уже к этому году они владели довольно широкомасштабным производством — Иван Сизов изготавливал 4 разных вида гармоник, суммарное количество которых было 6100 штук, а денежный оборот в год составлял

5100 рублей [3, с. 44]. Братья Шкунаевы же работали на разных предприятиях, однако они оба занимались выпуском инструментов. Их фабрики были слесарными и занимались не только выпуском музыкальных инструментов. Однако гармонии все равно были важной частью их производства. Так на фабрике Ивана Шкунаева за 1839 год было выпущено 5000 инструментов с оборотом 4300 рублей в год, а Алексей изготовил 1000 инструментов на сумму 450 рублей [3, с. 18–25]. Данные сведения позволяют сделать предположение, что эти производства существовали уже длительное время, но нет никаких сведений о дате их появления. Вполне возможно, что первоначально у них были небольшие незарегистрированные мастерские, которые постепенно налаживали производственные и технологические циклы. Благодаря этому к 1839 году они смогли модернизировать производство в целую фабрику.

Впрочем, в газете «Тульские губернские ведомости» за 1872 год, можно встретить заметку, в которой говорится, что «... Шкунаев с Сизовым считается изобретателем данного инструмента...» [4, с. 1552–1553]. Данная оценка является крайне спорной, поскольку автором не указано никаких датировок начала их производства. К тому же, обращаясь к мнению А. Мирека о привезенном инструменте из Нижнего Новгорода, можно предположить, что зарубежный аналог был необходим либо как образец для настройки голосовых язычков, либо для придания тульским инструментам эстетичного вида. Но по данному вопросу можно строить догадки. Но вариант, при котором инструмент использовался как образец для правильной настройки является более привлекательным. Все дело в том, что оружейники не были знакомы с простейшей теорией музыки, а такие понятия, как тональность и строй им были скорее всего не знакомы. Гармонь же всегда настраивается в определенной тональности, а для этого необходимо знать, в какой частоте должна находиться та или иная нота.

Данные вопросы долгое время тревожили исследователей по истории исполнительства. Но уже сейчас есть неоспоримые доказательства, что массовое производство гармоней существовало ранее 1839 года, и оно никак не связано с фамилиями Шкунаевых и Сизова. В экспозиции тульского музея «Гармони деда Филимона» представлен шильдик гармонной фабрики Василия Михайловича Грызлова и сыновей, датируемый 1825 годом (Рис. 1).

Конечно же, могут возникнуть сомнения, что данный вид клейма гармонный. Однако уже внешние признаки говорят нам об этом. Прежде всего это небольшие размеры и отверстия для гвоздей, которыми данный шильдик прибивался к корпусу инструмента. Однако это лишь косвенные доказательства. В связи с этим необходимо обратиться к законодательству Российской империи. Закон о клеймении продукции был принят 5 февраля 1830 года, в котором говорилось, что «...клеймение или неклеймение Российских разного рода фабричных и мануфактурных изделий предоставляется на волю каждого производителя» [5, с. 16].

Также согласно закону, «... клеймо должно содержать в себе означение имени и фамилии фабриканта... и места, где находится... При создании фабрики, учредитель, желающий клеймить свои изделия, должен уведомить о том Департамент Мануфактур, с объяснением: в каком месте и какого рода фабрика учреждается, и приложить образец и описание клейма...» [5, с. 16].

Исходя из анализа статей можно сказать, что Василий Грызлов по собственной инициативе решил клеймить свою продукцию, а при одобрении такого клейма он предоставил доказательства срока существования своей фабрики, почему и была

Рис. 1. Клеймо гармонной фабрики Василия Михайловича Грызлова и сыновей
III.1. The stamp of the accordion factory of Vasily Gryzlov and sons



указана дата 1825 год. В связи с этим уже не возникает сомнений, что это клеймо действительно официально утвержденное. Но в статистических сведениях фабрика не фигурировала до 1851 года. По данным на этот год, гармонная фабрика Грызлова была одной из самых крупных в городе. На предприятии трудилось 11 человек [6, с. 8–8 об.]. Лишь на фабрике Петра Гавриловича Ларина и Тимофея Пименовича Воронцова было больше работников. Эти данные говорят нам о том, что гармонная фабрика Грызлова действительно существовала, что уже подтверждает версию, что клеймо действительно гармонное. Вполне вероятно, что Грызлов просто не предоставлял сведения о своем промышленном заведении. Подобная тенденция наблюдается и у Сизова со Шкунаевыми, когда сведения об их предприятиях встречаются с периодичностью раз в два-три года.

Еще одним доказательством существования гармонной фабрики у Василия Михайловича Грызлова является его духовное завещание от 26 апреля 1862 года. В нем говорится, что «... по смерти моей, открытых в домах, также гармонным товаром, выделанным и не выделанным и всему прочему моему имуществу завещаю после смерти моей Анне Петровой Грызловой...» [7, с. 1–2]. Анализируя содержание документа, можно сказать, что на фабрике Грызлова был полный производственный цикл, и фабрика занималась выпуском широкого модельного ряда инструментов.

Впоследствии фабрика действительно перешла во владение Анны Петровны Грызловой. Но примечательно, что она была безграмотной и всю документацию и расписки вели ее сыновья — Иван и Василий. Этот факт подтверждает расписка о на-

граждении Анны Грызловой бронзовой медалью Всероссийской выставки 1882 года [8, с. 5].

В дальнейшем сыновья также расписывались за свою мать. В ведомостях о состоянии заводов и фабрик 1885 и 1889 года встречается описание гармонного заведения Грызловой. Анализируя данные материалы, можно заметить изменение в динамике темпов производства. В 1885 году на фабрике работало 23 человека, а объем производимой продукции составлял 2500 инструментов на сумму 2000 рублей [9, с. 20–20 об.]. В 1889 году на фабрике было задействовано уже 30 человек, а объемы производства были увеличены до 10000 инструментов в год с оборотом в 9000 рублей [10, с. 123–123 об.]. Однако при заполнении данных ведомостей всегда требовалось указывать дату основания фабрики, и она совпадает с информацией на клейме — это 1825 год. Имея доказательств об основании фабрики Василия Михайловича Грызлова, можно с уверенностью утверждать, что первое официальное массовое производство инструмента появилось в Туле, причем раньше, чем это было принято считать.

Список источников

1. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна. М.: Музыка, 1967. 195 с.
2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. 639 с.
3. Статистические сведения о фабриках и заводах в уездах Тульской губернии за II полугодие 1839 года // Государственный архив Тульской области. Ф. 90 Оп. 1. Т. 20. Д. 15658. С. 20–44
4. Мартынов П. Тульские гармоника // Тульские губернские ведомости. 1872. № 88 (18 ноября). С. 1562.
5. Свод законов Российской империи издания 1857 года. Т. 11 Часть II. СПб.: Типография второго отделения собственной Его Императорского Величества Канцелярия. 1857. 1239 с.
6. Книга для записи заводов и мелких фабричных заведений // Государственный архив Тульской области. Ф. 445 Оп. 1 Д. 220. С. 8–8 об.
7. Дело о завещании тульским оружейником Василием Михайловичем Грызловым в Христорождественскую и Димитриевскую церк-

ви г. Тулы денег 1883 г. // Государственный архив Тульской области. Ф. 3 Оп. 9. Д. 4179. С. 14–14 об.

8. Дело о награждении бронзовыми медалями и дипломами Всероссийской выставки 1882 г. владельцев различных заведений: фабрики деревянных гвоздей крапивенских купцов братьев Пономаревых, механического заведения крестьянина собственника Тимофея Кузнецова с. Иконки Крапивенского уезда, гармонной фабрики тульской купчихи Анны Грызловой и сыроваренного завода помещика Кавелина с. Иваново Белевского уезда // Государственный архив Тульской области. Ф. 90. Оп. 1 Т. 42. Д. 35707. С. 5
9. Ведомости разных предприятий, фабрик, заводов по г. Туле // Государственный архив Тульской области. Ф. 52. Оп. 4. Д. 3. С. 20 об.
10. Сведения о состоянии заводов и фабрик Тульской губернии за 1899 год (именные списки владельцев прилагаются) // Государственный архив Тульской области. Ф. 52 Оп. 4. Д. 12. С. 123 об.

References

1. Mirek, A. M. (1967), *Iz istorii akkordeona i bayana* [From the history of the accordion and button accordion], Muzyka, Moscow, USSR.
2. Imhanickij M. I. (2018), *Istoriya ispolnitelstva na russkih narodnyh instrumentah* [History of performance on Russian folk instruments. Textbook for music universities and colleges], RAM im. Gnesinyh, Moscow, Russia.
3. State Archive of the Tula region (1839), *Statisticheskie svedenija o fabrikah i zavodah v uездah Tul'skoj gubernii za II polugodie 1839 goda* [Statistical information on factories and plants in the counties of the Tula province for the second half of 1839], Fund 3, Inventory 9, Folder 4179, pp. 20–44.
4. Martynov P. (1872), 'Tulskie garmoniki', *Tulskie gubernskie vedomosti* [Tula Provincial Gazette], vol. 88, November 18.
5. *Svod zakonov Rossijskoj imperii izdaniya 1857 goda* (1857), [The Code of Laws of the Russian Empire published in 1857], no. 11, part II, Tipografija vtorogo otdelenija sobstvennoj Ego Imperatorskogo Velichestva Kanceljarija, Saint Petersburg, Russia.
6. State Archive of the Tula region (1851), *Kniga dlja zapisi zavodov i melkih fabrichnyj zavedenij*

- [Book for recording factories and small factory establishments], Fund 445, Inventory 1, Folder 220, pp. 8–8 ob.
7. State Archive of the Tula region (1883), *Delo o zaveszhanii tul'skim oruzhejnikom Vasiliem Mihajlovichem Gryzlovym v Hristorozhdestvenskuju I Dimitrievskuju cerkvi g. Tuly deneg 1883 g.* [The case of the will of Tula gunsmith Vasily Mikhailovich Gryzlov to the Nativity and Demetrius Churches of Tula in 1883], Fund 3, Inventory 9, Folder 4179, pp. 14–14 ob.
 8. State Archive of the Tula region (1882), *Delo o nagrazhdenii bronzovymi medaljami I diplomami Vserossijskoj vystavki 1882 g. Vladeľ'cev razlichnyh zavedenij: fabriki derevjannyh gvozdej krapivenskih kupcov brat'ev Ponomarevyh, mehanicheskogo zavedenija krest'janina sobstvenika Timofeja Kuznecova s. Ikonki Krapivenskogo uezda, garmonnoj fabriki tul'skoj kupchihi Anny Gryzlovoj I syrovarennogo zavoda pomeshhika Kavelina s. Ivanovo Belevskogo uezda* [The case of awarding bronze medals and diplomas from the All-Russian Exhibition of 1882 to the owners of various establishments: the wooden nail factory of the Krapiven merchants Ponomarev brothers, the mechanical establishment of the peasant owner Timofey Kuznetsov p. Icons of the Krapivensky district, the harmonious factory of the Tula merchant Anna Gryzlova and the cheese factory of the landowner Kavelin. Ivanovo, Belevsky district], Fund 90, Inventory 1, No. 42, Folder 35707, pp. 5.
 9. State Archive of the Tula region (1889), *Vedomosti raznyh predpriyatij, fabrik, zavodov po g. Tule* [Gazette of various enterprises, factories, factories in the city of Tula], Fund 52, Inventory 4, Folder 3, pp. 20 ob.
 10. State Archive of the Tula region (1899), *Svedeniya o sostojanii zavodov I fabrik Tul'skoj gubernii za 1899 god (imennye spiski vladeľ'cev prilagajutsja)* [Information on the state of plants and factories in the Tula province for 1899 (name lists of owners are attached)], Fund 52, Inventory 4, Folder 12, pp. 123 ob.

Информация об авторе

Е. Н. Алешин — руководитель научно-просветительского отдела

Information about the author

E. N. Aleshin — Head of the Scientific and Educational Department

Статья поступила в редакцию 15.02.2024; одобрена после рецензирования 10.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 15.02.2024; approved after reviewing 10.06.2024; accepted for publication 24.06.2024

Научная статья

УДК 788.5

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.010

Особенности северной и южной школы флейты ди

Ли Жуньпэн¹, Брагина Наталья Николаевна²

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

Нижний Новгород, Россия

¹ E-mail: 352045171@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3636-6732>

² E-mail: nnbragina@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5042-4587>

Аннотация: В статье представлена сравнительная характеристика северной и южной школ китайской бамбуковой флейты – ди. Акцент в исследовании сделан на строении инструмента, стилевых чертах музыки, принципах исполнения. В северной школе представлена флейта банди, которая отличается более высоким и ярким тембром, в южной школе – флейта цюйди, имеющая более низкий регистр и мягкий тембр. Стил музыки банди определяется активным характером народных представлений бандзы – отсюда в музыке возникают большое количество контрастов, резких смен настроений, мелодических оборотов с обилием скачков, четкий ритм. В музыке цюйди преобладают лирические образы, плавность мелодических движений, метроритмическая свобода, что обусловлено ее востребованностью в высоком жанре кунцуй. В исполнении на ди в северных и южных провинциях обнаруживаются отличия в принципах дыхания, украшениях, артикуляции. В конце XX века произошло сближение двух школ и их синтез с западными техниками, проникшими в Китай вместе с европейской флейтой. Это послужило началом формирования «новой школы» бамбуковой флейты. Однако «следы» двух региональных школ, несмотря на размытие границ между ними, до сих пор прослеживаются в современной музыке для ди.

Ключевые слова: бамбуковая флейта, банди, цюйди, северная школа, южная школа, новая школа, китайская музыка

Для цитирования: Ли Жуньпэн, Брагина Н. Н. Особенности северной и южной школы флейты ди // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 76–84. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.010>

Original article

Features of the northern and southern school of flute di

Li Runpeng¹, Bragina Natalia N.²

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

¹ E-mail: 352045171@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3636-6732>

² E-mail: nnbragina@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5042-4587>

Abstract. The article presents a comparative characterisation of the northern and southern schools of the Chinese bamboo flute - di. The emphasis in the study is on the instrument's structure, style features of music, principles of performance. The northern school features the bandi flute, which is characterised by a higher and brighter timbre, while the southern school features the qiudi flute, which has a lower range and a softer timbre. The style of bandi music is determined by the active and active imagery of folk performances of bandza - hence the large number of contrasts, sharp changes of mood, melodic turns with plenty of leaps, clear rhythm. The music of tsuyudi is characterised by the predominance of lyrical images, smooth melodic movements and metrical freedom, which is due to its demand in the high genre of kuntsyu. In di performance in the northern and southern provinces, differences in the principles of breathing, prevailing embellishments, and articulation are revealed. At the end of the 20th century there was a convergence of the two schools and their synthesis with Western techniques, which penetrated into China together with the European flute. This was the beginning of the formation of the "new school" of the bamboo flute. However, "traces" of the two regional schools, despite the blurring of the boundaries between them, can still be traced in contemporary music for di.

Keywords: bamboo flute, bandi, qiudi, northern school, southern school, new school, Chinese music

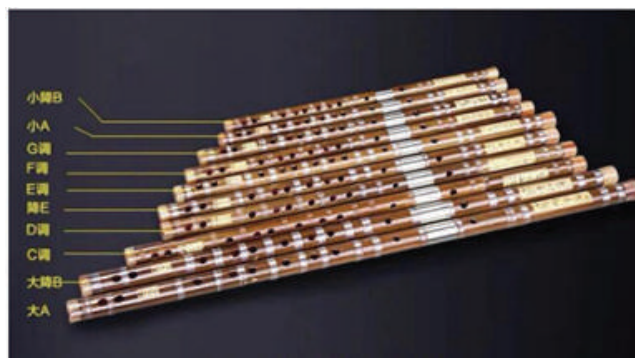
For citation: Li Runpeng, Bragina N. N. Features of the northern and southern school of flute di. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 2(73); 76–84 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.010>

В традиционной китайской музыкальной культуре бамбуковая флейта *ди* является одним из самых древних и наиболее востребованных в исполнительской практике инструментов. До середины XX века *ди* была аккомпанирующим инструментом в традиционной китайской опере. Вековые традиции ее использования в оперных жанрах севера (*банцзы*) и юга (*куньцзюй*) сформировали особые, принципиально непохожие музыкальные приемы и характерные черты исполнения. Но только после 1949 года бамбуковая флейта *ди* перестала быть прикладным ансамблевым инструментом в оперных постановках и приобрела значение

сольного. Этот год является и точкой отсчета появления и развития двух исполнительских и композиторских школ — северной и южной. Цель статьи состоит в исследовании их особенностей.

Предпосылками формирования двух школ были не только влияния традиционных китайских опер, но и более общие культурные и географические особенности. Поскольку в Северном Китае существуют отчетливые сезонные изменения и большие перепады температур, это сильно влияет на характер северных людей. Он отличается более сильным темпераментом, решительностью, мужественностью, суровостью [1, с. 9].

Рис 1. Флейты банди и цюйди разных диапазонов
III. 1. Bangdi and qudi flutes of different ranges



Пример 1. Фэн Цзыцунь. «Пять деревянных коробочек» («五梆子»). Основная тема, тт. 1–18
Example 1. Feng Zicun. “Five wooden boxes” (“五梆子”). The main theme, bars 1–18



На юге Китая, где климат более влажный, а перепады температур невелики, характер музыки, в соответствии с характером жителей регионов, отличается мягкостью, чувственностью, нежностью. Музыка южной школы лишена той энергии, что свойственна северной школе [1, с. 10].

Рассмотрим отличия северной и южной школы флейты *ди* с точки зрения строения инструментов, музыкальных особенностей и исполнительских принципов.

Бамбуковые флейты севера и юга

Музыканты, представляющие северную школу, обычно играют на флейте *банди*. Банди ис-

пользуется в качестве аккомпанирующего инструмента в оркестре северной оперы *банцзы*. Жанр *банцзы* популярен в Северном Китае, в таких провинциях как Внутренняя Монголия, Хэнань, Хэбэй, Шаньси, Шаньдун, Шэньси, Ганьсу и других [2, с. 6]. Это демократический жанр, слушателями которого были простые люди, поэтому для него характерны доступность интонаций, эмоциональная непосредственность выражения, а также преимущественно высокий регистр исполнения, который позволяет привлечь внимание публики на площади. Эстетика жанра *банцзы* определила особенности строения и размера флейты *банди*,

которая должна была обладать высоким, ярким, сильным, пронзительным тембром.

Представители южной школы, как правило, играют на бамбуковой флейте, которая называется *цюйди*. Цюйди используется для сопровождения спектаклей в жанре куньюй, распространенных в Южном Китае, в таких провинциях как Внутренняя Цзянсу, Чжэцзян, Гуандун и др. [3, с. 111]. Для жанра куньюй характерно лирическое изысканное содержание. В отличие от жанра банцзы он в большей степени был востребован

среди знатных людей, носителей высокой культуры. Эстетике жанра куньюй соответствовало нежное, мягкое, приглушенное звучание, в среднем регистре, этим и определяется то, что корпус флейты цюйди шире и длиннее банди.

Таким образом, главное различие между флейтами севера и юга заключается в их диапазоне. Поскольку существует множество бамбуковых флейт разной высоты, принято классифицировать их так: флейты, диапазон которых начинается от e^1 и выше, относятся к банди, а флейты, диапазон

Пример 2. Фэн Цзыцунь. «Пять деревянных коробочек» («五梆子»). Первая вариация, тт. 37–48
Example 2. Feng Zicun. “Five wooden boxes” (“五梆子”). The first variation, bars 37–48



Пример 3. Фэн Цзыцунь. «Пять деревянных коробочек» («五梆子»). Вторая вариация, тт. 73–90
Example 3. Feng Zicun. “Five wooden boxes” (“五梆子”). The second variation, bars 73–90



которых ниже e^1 , — к цюйди. На *рис. 1* изображены шесть флейт банди и четыре флейты цюйди.

Музыкальные произведения северной и южной школ

Произведения для флейты банди северных регионов имеют свои мелодические особенности. В частности — это обилие скачков (даже в украшениях к основным тонам мелодии есть скачки на широкие интервалы), широкий диапазон. Одна из неспецифических, но, тем не менее, важных черт музыки северной школы — усиление динамических контрастов: часто используется *ff*, контрастные сопоставления *f* и *p*. Большая часть

репертуара северной школы написана в двухдольных размерах. Произведения отличаются ритмической четкостью, ясными акцентами на сильных долях такта, усиливающими моторность движения. Музыка с такими стилистическими особенностями способна выражать страстные, патетические чувства. С точки зрения формообразования, большинство пьес для флейты северной школы написаны в форме вариаций.

Один из примеров произведений в форме вариаций — это сольная пьеса для флейты банди «Пять деревянных коробочек»¹ Фэн Цзыцуня (1954). Сравним *нотные примеры 1–4*, в которых пред-

ставлены тема и три вариации, можно отметить постепенное ускорение темпа, повышение регистра, усиление громкости, ритмическое уменьшение, увеличение количества украшений в мелодии. Создается направленное движение к кульминации в последней вариации — такая драматургия развития характерна для произведений северной школы. Уже в основной теме обнаруживаются типичные приемы и особенности музыкального языка: скачки на широкие интервалы, в том числе и в форшлагах, четкий ритм с выделением сильных долей. Последнее особенно проявляется в третьей вариации: акценты на сильные доли создаются с помо-

щью нисходящего форшлага со скачком.

Обратимся к другому произведению Фэн Цыцуня — пьесе для флейты банди «Радостная встреча»² (1953). В *примерах 5 и 6* представлены тема и вторая вариация. Тема написана в медленном темпе, в ней много фермат, создающих ритмическую свободу. Развитие темы в вариации также сопровождается ускорением темпа, уменьшением и дроблением ритма, появлением репетиций, усилением контрастов динамики. Здесь, как и в предыдущей пьесе, есть скачки и форшлагги. За короткие промежутки времени охватывается широкий диапазон до полутора октав, такие регистровые

Пример 4. Фэн Цыцунь. «Пять деревянных коробочек» («五梆子»). Третья вариация, тт. 109–138
Example 4. Feng Zicun. “Five wooden boxes” (“五梆子”). The third variation, bars 109–138



Пример 5. Фэн Цыцунь. «Радостная встреча» («喜相逢»), тт. 1–6
Example 5. Feng Zicun. “Joyful meeting” (“喜相逢”), bars 1–6



колебания придают музыке капризный характер. Использование штриха *staccato* в сочетании с динамическим развитием и *accelerando* делают музыку устремленной и энергичной.

Музыкальные особенности южной школы противоположны северной: часто встречаются плавное поступенное движение, секвенции и однотипные мелодические формулы, которые придают музыке более спокойный характер. Мелодические линии произведений южной школы волнообразны и могут оставаться в пределах сравнительно небольшого диапазона. Темп, как правило, небystрый, характерна средняя динамика, без сильных контрастов. Процесс развития темы не основан на

сопоставлении контрастных эпизодов, как в северной школе. Метроритмически музыка организована так же, как и на севере, в двухдольных размерах, преимущественно в размере 4/4, что придает мелодическим фразам большую широту и меньшую активность за счет отсутствия частых акцентов.

Рассмотрим сольную пьесу для флейты цюйди «Чжун хуа Лю бань»³ Лу Чуньлина (время ее создания неизвестно, но она была опубликована в сборнике флейтовых произведений Лу Чуньлина в 1982 году). Главенство мелодического начала над ритмическим, волнообразный рисунок мелодии, преобладание поступенного движения и малых скачков в пределах терции внутри фраз,

отсутствие акцентов — все это, создавая спокойный плавный характер движения, принципиально отличает данное сочинение от представленных выше образцов северной школы (Пример 7). Отметим разную функцию украшений в произведениях двух школ. Если в северной форшлагги подчеркивают акцентность сильных долей, создают четкий ритм, то в южной они больше

похожи на мимолетные звуки, которые создают плавные переходы от одного тона к другому.

В *примере 8* представлено вступление из южной пьесы для цюйди «Летящая куропатка»⁴ Лу Чуньлина (1950-е гг.). Согласно авторской ремарке («节奏自由»), этот фрагмент должен исполняться в свободном ритме (в зависимости от возможностей дыхания исполнителя). Здесь представлен

Пример 6. Фэн Цзыцунь. «Радостная встреча» («喜相逢»), тт. 59–81

Example 6. Feng Zicun. “Joyful meeting” (“喜相逢”), bars 59–81



Пример 7. Лу Чуньлин «Чжун хуа Лю бань» («中花六板»), тт. 5–12 [4, с. 6]

Example 7. Lu Chunling “Zhong Hua Liu ban” (“中花六板”), bars 5–12 [4, p. 6]



Пример 8. Лу Чуньлин. «Летящая куропатка» («鸪鸪飞»), тт. 1–5

Example 8. Lu Chunlong. “Flying Partridge” (“鸪鸪飞”), bars 1–5



звукоизобразительный элемент: четыре основных тона с помощью трелей имитируют взлет и приземление куропатки. В отличие от северной школы, в этом произведении подчеркивается красота длинных мелодических линий, а с помощью дыхания, украшений, *crescendo* и *diminuendo* мелодия, состоящая из нескольких звуков, оказывается способна выразить целостный музыкальный образ.

Особенно характерно, что в «Летящей куропатке» композитор не стремится к ритмической определенности, всецело подчеркивая значение мелодии.

Аналогичные приемы используются и в других произведениях южной школы, например в пьесе для флейты цюйди «Поездка в город Сучжоу» (1962) Цзян Сяньвэя (江先渭, 1924–2014). В *примере 9* представлено вступление, которое содержит

в себе восходящую последовательность *c-d-e-g-a-c* гун-лада (лад, который эквивалентен европейскому мажору [5, с. 71]). Мелодическое движение сопровождается *crescendo* и *diminuendo*, вызывая ассоциации с игрой светотеней. При этом здесь нет больших скачков внутри фраз, нет повторяющихся

акцентов на одной ноте, создающих четкий ритм.

Рассмотренные примеры ясно демонстрируют контраст образных сфер — активно-действенной, что соотносится с эстетикой северной школы флейты банди, и лирической, что характерно для флейты южной школы — цюйди.

Пример 9. Цзян Сяньвэй. «Поездка в город Сучжоу» («姑苏行»), тт. 1–16

Example 9. Jiang Xianwei. "A trip to the city of Suzhou" ("姑苏行"), bars 1–16



Таблица 1. Основные фигуры-украшения северной школы

Название фигуры	Знак, соответствующий фигуре	Пример в китайской музыкальной нотации	Пример в европейской нотации	Комментарий
ли (历音)				Быстрое исполнение гаммообразного пассажа от начального тона к следующему
хуа (圆滑音)				Форшлаг, связанный с основной нотой штрихом <i>portamento</i> . Исполнитель последовательно убирает палец с отверстия (или ставит на отверстие, если форшлаг нисходящий), соответствующего начальной ноте фигуры, и отверстий, соответствующих нотам в ее диапазоне, доводя звук плавно до основного тона
до (垛音)				Короткий форшлаг с ударом пальцев по отверстиям флейты. Быстрое движение от предыдущей ноты к следующей сопровождается резким звуком, похожим на хлопок

Исполнительское искусство северной и южной школ

Исполнительство на бамбуковой флейте ди в северных и южных регионах отличается по трем основным критериям: принципам дыхания; игре украшений; и артикуляции (например, штриха *staccato*).

Представителями северной исполнительской школы являются флейтисты Фэн Цзыцунь и Лю Гуаньюе [6, с. 222]. Фэн Цзыцунь — основатель северной школы игры на бамбуковой флейте. Родившись в провинции Хэбэй в 1904 году, он с юных лет начал учиться во Внутренней Монголии и Шаньси. Он хорошо знаком с региональ-

ными традициями музыки, в том числе с оперой банцзы. Фэн Цыцунь внес выдающийся вклад в искусство исполнения на бамбуковой флейте и создал для нее множество произведений.

Лю Гуаньюе родился в провинции Хэбэй в 1918 году. Исполнение его собственных произведений для бамбуковой флейты отличается высоким, ярким и чистым тоном; игра выражает страстный, открытый характер северных людей. К северной школе относятся и такие известные исполнители как Цюй Сян (曲祥, г.р. 1945), Цзэн Юнцин (曾永清, 1944–2019), Ван Течуй (王铁锤, г.р. 1932) и др.

Чтобы подчеркнуть оживленный энергичный характер произведений, исполнители северной школы стремятся к яркому тембру. Они добиваются его, сжимая губы так, чтобы получить тонкую,

направленную струю воздуха. Это способствует сильному давлению воздуха и ускорению выдоха.

Игра украшений, согласно традициям северной школы, должна отличаться четкостью и ясной артикуляцией. К типичным мелизматическим фигурам относят *хуа*, *до*, *ли* (см. таблицу 1). Исполняемые в быстром темпе, они требуют от флейтиста виртуозного владения инструментом.

Для того, чтобы сделать отдельные музыкальные фразы в мелодии более рельефными, четкими, в северной школе применяют различные виды штрихов типа *staccato* — одинарное, двойное, тройное, *frulato* и др.

Представителями южной школы игры на бамбуковой флейте являются Лу Чуньлин и Чжао Сунтин. Лу Чуньлин родился в Шанхае в 1921 году.

Таблица 2. Основные фигуры-украшения южной школы

Название фигуры	Знак, соответствующий фигуре	Пример в китайской музыкальной нотации	Пример в европейской нотации	Комментарий
де (叠音)	ㄣ			Форшлаг из нескольких нисходящих звуков, направленных к основному тону
цзэн (赠音)	ㄣ			Короткий слабый звук-украшение после основного тона. Флейтист в конце исполнения ноты прижимает палец к отверстию. При этом исполнение не сопровождается выдохом
да (打音)	ㄣ			Короткий форшлаг. Разделение двух звуков одинаковой высоты без <i>staccato</i> с помощью легкого удара по соседнему отверстию

Он был педагогом в Шанхайской консерватории. Выше мы уже рассматривали его самые известные произведения — «Летящая куропатка» (鸪鸟飞) и «Чжун хуа Лю бань» (中花六板).

Чжао Сунтин родился в 1924 году в провинции Чжэцзян, с детства был знаком с южным театром и оперой куньцуй, что заложило прочный фундамент для его исполнительского стиля. Он также уделял особое внимание научным исследованиям и преподаванию. В его статьях «Измерение частотности поперечной флейты и его применение» («横笛频率的计算与运用»), «Тембр и интонирование на музыкальных инструментах» («温度与乐器的音准问题») научно обоснованы проблемы исполнительства на бамбуковых флейтах. Он автор значимых педагогических трудов, таких как «Бамбуковая флейта Чжао Сунтина» («赵松庭

的笛子»), «Музыка для ди: Весна и Осень» («笛艺春秋») и «Десять лекций по игре на флейте ди» («笛子演奏技巧十讲»), которые сделали систему обучения на бамбуковой флейте более совершенной и последовательной.

Развивали искусство бамбуковой флейты южной школы и другие музыканты — Чжан Юнмин (詹永明, г.р. 1957), Юй Синьфа (俞逊发, 1946–2006), Чжан Вэйлян (张维良, г.р. 1957). Хотя они сохраняют южный стиль, они также изучают северный, т.к. с 1970-х годов граница между региональными школами постепенно стирается.

При исполнении произведений южной школы флейтисты особое внимание уделяют дыханию, его контролю. Сложность дыхания связана с более редкими цезурами. Чтобы поддерживать дыхание, контролировать его, необходимо задей-

ствовать диафрагму. Мягкий выдох придает характеру музыки спокойствие.

Значительно реже флейтистами из южных регионов используется *staccato* при помощи языка. Это обуславливает певучесть, кантиленность мелодии. *Staccato* возникает в основном не за счет движений языка, а за счет аппликатуры. Исполнители южной школы, чтобы разбить музыкальную фразу во время игры, часто добавляют к музыкальным фразам украшения, такие как трель и фигуры *де, цэн, да* (см. таблицу 2). Использование этих техник требует одновременного взаимодействия пальцев и дыхания для сохранения непрерывности звучания.

Таким образом, в двух школах Китая был сформирован особый арсенал выразительных средств, который придал исполнению произведений уникальные черты и подчеркнул региональный колорит.

Укрепление самобытных черт региональных школ и, напротив, их постепенное растворение в общенациональных традициях — два разнонаправленных вектора, заставляющих раскачиваться маятник искусства, предопределяя постоянство его развития. Две школы флейты ди не остаются неизменными. С 1978 года бамбуковая флейта начала развиваться чрезвычайно быстро, и на основе прежних школ севера и юга, а также под влиянием западной культуры зародилась так называемая «новая школа», синтезирующая открытия двух школ. И хотя сегодня региональные особенности флейты ди, обозначенные в данной статье, по объективным причинам выражены в меньшей степени, их необходимо учитывать при изучении флейтового искусства Китая.

Примечания

¹В основе пьесы «Пять деревянных коробочек» (1954) лежит традиционная народная музыка Северного Китая.

²Пьеса «Радостная встреча» (1953) основана на одноименной народной пьесе в жанре эррентай (errentai — пьеса-диалог для 2-х действующих лиц, распространенная во Внутренней Монголии).

³Пьеса для ди «Чжун хуа Лю бань» основана на одном из фрагментов цзяннаньского сичжу (инструментального ансамбля струнных и духовых инструментов).

⁴В основе пьесы для ди «Летающая куропатка» (1950-е гг.) лежит тема из народной музыки Хунани.

Список источников

1. 李贵中. 竹笛演奏风格流派与表现形式初探. 民族音乐, 2018 (01): 9–11 (*Ли Гуйчжун*. Краткое исследование стилей и форм исполнения школ бамбуковой флейты // Национальная музыка. 2018. № 1. С. 9–11).
2. 王兰兰. 论竹笛的派别及艺术特色. 硕士论文, 云南艺术学院, 2013:36 (*Ван Ланьлань*. О школах и художественных особенностях бамбуковой флейты. Магистерская диссертация, Юньнаньский институт искусств. Куньмин, 2013. 36 с.).
3. 郝乃凤. 浅析中国竹笛演奏流派及其文化特色. 黄河之声, 2007(02):110–111 (*Хао Найфэн*. Анализ китайских школ игры на бамбуковой флейте и ее культурные особенности // Голос Желтой реки. 2007. № 2. С. 110–111).
4. 周楼胜. 陆春龄竹笛演奏风格研究. 硕士论文, 南京艺术学院, 2008: 21 (*Чжоу Лоушэн*. Исследование стиля игры Лу Чуньлина на бамбуковой флейте. Магистерская диссертация, Нанкинский институт искусств. Нанкин, 2008. 21 с.).
5. *Климовицкий А. И., Никитенко О. Б.* Новое знание о китайских ладах: представляем монографию Пэн Чэна «Ладовая система юньгун-дяо и её претворение в творчестве китайских композиторов XX века» (СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2013. 220 с.) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 1 (35). С. 71–73.
6. 许双毅. 论我国南北竹笛的演奏风格与融合. 大舞台, 2013(06): 222–223 (*Сюй Шуани*. О стиле исполнения и интеграции северной и южной школ бамбуковой флейты в моей стране // Большая сцена. 2013. № 6. С. 222–223).

References

1. Li, Guychzhun (2018), “A brief study of the styles and forms of performance of bamboo flute schools”, *Natsional'naya muzyka* [National music], no. 1, pp. 9–11.
2. Van, Lan'lan' (2013), “About the schools and artistic features of the bamboo flute”, master's dissertation, musical art, Yunnan Institute of Arts, Kunming, China.
3. Khao, Nayfen (2007), “Analysis of Chinese schools of playing the bamboo flute and its cultural characteristics”, *Golos Zheltoy reki* [Voice of the Yellow River], no. 2, pp. 110–111.
4. Chzhou, Loushen (2008), “A Study of Lu Chunling's Bamboo Flute Playing Style”, master's dis-

- sertation, musical art, Nanjing Institute of Arts, Nanjing, China.
5. Klimovitsky, A. I. and Nikitenko, O. B. (2015), "New knowledge about Chinese modes: we present the monograph by Peng Cheng «The modal system of yun-gong-diao and its implementation in the works of Chinese composers of the 20th century» (St. Petersburg: Composer-St. Petersburg, 2013. 220 pp.)", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1 (35), pp. 71–73.
 6. Syuy, Shuani (2013), "About the style of performance and integration of the northern and southern schools of bamboo flute in my country", *Bol'shaya stsena* [Big stage], no. 6, pp. 222–223.

Информация об авторах

Ли Жуньпэн — аспирант кафедры теории музыки

Н. Н. Брагина — доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки

Information about the authors

Li Runpeng — Postgraduate Student of the Department of Music Theory

N. N. Bragina — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Music Theory

Вклад авторов

Ли Жуньпэн — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (сбор данных, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответ-

ственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Брагина Н. Н. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

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

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

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 08.04.2024; одобрена после рецензирования 11.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 08.04.2024; approved after reviewing 11.06.2024; accepted for publication 24.06.2024

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 85–94.

Actual problems of high musical education. 2024. No 2 (73). P. 85–94.

Научная статья

УДК 78.072

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.011

Культур-философские истоки и перспективы развития китайской музыкальной психологии

Забулионите Аудра-Кристина Иосифовна¹, Сюй Но²

¹ Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия

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

¹ E-mail: zkristi@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7469-7902>

² E-mail: 1137308216@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4083-6504>

Аннотация. Формирование музыкального билингвизма в Китае выявило фундаментальные вопросы в области музыкальной психологии. При их исследовании невозможно ограничиться экспериментальными методами, которые преобладают в современной музыкальной психологии Китая. Поэтому особый интерес представляет исследование китайского музыкального архетипа. В статье представлены основные этапы в истории китайской философии музыки и музыкальной психологии как науки. Раскрывается понимание музыки в архаический период (в космологических концепциях даосизма), когда сложились представления о том, что музыка как нечто всеобъемлющее пронизывает все сущее, участвует в установлении гармонии Неба и Земли. Выявляется поворот в осмыслении музыки в философии Конфуция и конфуцианцев (музыка выводится из сферы влияния естественных природных законов и подчиняется исключительно законам этики). Новый этап в осмыслении влияния музыки на человека наступает в начале XX века (формируется музыкальная психология как научная дисциплина). Анализируется концепция Ван Гуанци, который, с одной стороны, привносит в китайскую науку о музыке лучшие достижения западного теоретического музыковедения, с другой – ставит цель осмыслить их, обращаясь к традиционным философским трактатам о музыке. Однако в современной музыкальной психологии Китая фундаментальная проблематика, раскрывающая мировоззренческие аспекты восприятия музыки, часто остается на периферии основных направлений исследования. Делается вывод о необходимости междисциплинарного подхода, позволяющего сочетать методы экспериментальной науки с культур-философскими подходами, раскрывающими музыкальный архетип конкретной цивилизации.

Ключевые слова: китайская философия музыки, новая национальная музыка Китая, китайское музыковедение, музыкальная психология, музыкальная эстетика

Для цитирования: Забулионите А.-К. И., Сюй Но. Культур-философские истоки и перспективы развития китайской музыкальной психологии // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 85–94. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.011>

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND RELATIONSHIPS

Original article

Cultural and philosophical origins of the Chinese musical archetype and contemporary music psychology

Zabulionite Audra Kristina I.¹, Sui Nuo²

¹ St. Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia

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

¹ E-mail: zkristi@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7469-7902>

² E-mail: 1137308216@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4083-6504>

Abstract. The formation of musical bilingualism in China has revealed fundamental issues in the field of music psychology. In analysing these problems, it is impossible to limit oneself to the experimental methods that prevail in modern music psychology in China. In investigating them, it is impossible to confine oneself to the experimental methods that predominate in contemporary Chinese music psychology. Therefore, the study of the Chinese musical archetype is of particular interest. The article presents the main stages in the history of Chinese philosophy of music and music psychology as a science. It reveals the understanding of music in the archaic period (in the cosmological concepts of Taoism), when there were ideas that

© Забулионите А.-К. И., Сюй Но, 2024

music as something all-encompassing permeates all being, participates in establishing the harmony of Heaven and Earth. A turn in the understanding of music is revealed in the philosophy of Confucius and Confucians (music is removed from the sphere of influence of natural laws and is subordinated exclusively to the laws of ethics). A new stage in comprehending the influence of music on human beings comes at the beginning of the twentieth century (music psychology as a scientific discipline is formed). We analyse the concept of Wang Guangqi, who, on the one hand, brings to Chinese music science the best achievements of Western theoretical musicology, on the other hand, aims to comprehend them by referring to traditional philosophical treatises on music. However, in contemporary Chinese music psychology, the fundamental problematics revealing the worldview aspects of music perception often remain on the periphery of mainstream research. It is concluded that there is a need for an interdisciplinary approach, allowing to combine the methods of experimental science with cultural-philosophical approaches, revealing the musical archetype of a particular civilisation.

Keywords: Chinese philosophy of music, China's new national music, Chinese musicology, music psychology, music aesthetics

For citation: Zabulionite A. K. I., Sui Nuo. Cultural and philosophical origins of the Chinese musical archetype and contemporary music psychology. *Aktualnye problemy vysshego muzykhnogo obrazovaniya* = *Actual problems of higher music education*. 2024; 2(73); 85–94 (In Eng.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.011>

Since ancient times, the Chinese have noticed that music has a strong influence on human feelings and even models human behaviour. Therefore, in Chinese traditional philosophy, music played an important role in the systems of human education and state administration. Over the centuries, Chinese thinkers have worked tirelessly on music-theoretical systems. The result of their efforts was the carefully developed holistic concept of “perfect music” — Guoyue (国乐). Chinese thinkers in their treatises revealed the significance and functions of music in the structure of the cosmos, believed that “perfect music” embodies the idea of the greatness of the state and the power of the ruler, and pointed to the regulating and educational functions of music. However, at the beginning of the 20th century, when Chinese civilisation turned to the forms of Western musical tradition in the conditions of crisis and reforms, Chinese figures in the musical culture of China (musicians, composers and music theorists) faced a new, previously unknown problem. The phenomenon that Chinese researchers noticed was related to the perception of Western music: Western music sounded unfamiliar to Chinese listeners. This phenomenon was not only described, but also recognised as a fundamental problem requiring thorough study by Wang Guangqi, one of the greatest Chinese theorists of the 20th century, in his book “The Theory of the Evolution of European Music”, published in Beijing in 1924. Wang Guangqi noted that the perception of music is determined by the mentality of the people. Music is a reflection of people's lives, and the people of the West and the East differ from each other in their ways of thinking, behaviour, different feelings and habits, and the way in which all this is reflected in music is also significantly different [1, p. 6–7]. Wang Guangqi gives examples of how one people may not perceive the music of another people. Violinist F. Kreisler's concert in Beijing was not understood

even by intellectuals. As Wang Guangqi suggests, the problem is not the lack of musical hearing among the Chinese, but because Western music expresses the thoughts, actions, feelings, and habits of white people, it is not created for the Chinese ear [1, p. 7].

The discovered phenomenon of the peculiarities of Western music perception led to the realisation of the necessity to form a new scientific direction of research — music psychology as an independent field of scientific knowledge within the complex of musicological disciplines. Thus, with the turn towards the mastering of the Western musical tradition, the process of formation of not only Chinese musical bilingualism began, but also the necessity to create Chinese musicology as a scientific field of knowledge, with its own Chinese specificity. For behind these two different musical systems — Chinese and Western — as Wang Guangqi pointed out, there were different worldviews and mentalities formed over the centuries.

In the new situation, the necessity was realised that along with the renewal of the Chinese musical tradition, the theoretical thought of China should be renewed, i.e., a set of scientific disciplines capable of analysing new problem areas of musical art not known to traditional Chinese thought should be created on the example of Western musicology. The problems identified in the psychology of music, due to the active reception and assimilation of Western musical culture, were fundamentally different from those issues discussed in traditional treatises. The philosophical and aesthetic thought of traditional China, developed in ancient times, could not, in fact, answer the questions that arose when encountering the musical culture of another civilisation associated with a different type of mentality and worldview. A new, modern stage of Chinese music psychology began, in which new problem areas of music psychology were identified. They required the creation of a scientific language of descrip-

tion and analysis, the development of methodological approaches and an algorithm for the conjugation of scientific and philosophical approaches to the analysis of the identified problems. But at the same time, it was necessary to correlate the new field of knowledge with Chinese philosophical concepts, which recorded the Chinese idea of the essence of music, its place and meaning in Chinese culture.

These two streams of thought on music perception — Chinese traditional perceptions and the new theoretical thought coming from the West — were to merge and interact to produce a new Chinese music psychology, in which — the fundamental idea of harmony in comprehending the world order, originally inherent in Chinese civilisation, would become the foundation of a new Chinese music psychology. Therefore, the purpose of this article is to examine these two intellectual streams, identifying their productive insights important for the formation and future prospects of the development of contemporary Chinese music psychology.

Development of ideas about “perfect music” guoyue in ancient treatises

The formation of the concept of “perfect music” guoyue is a topic that deserves a thorough independent study. However, without addressing this issue, it is impossible to understand the worldview origins that determined the formation of the Chinese musical archetype. Therefore, we will at least in general outline note the main turns in the Chinese worldview, which influenced the development of ideas about the “perfect music” guoyue. The issues of the formation of the ancient “musical complex” and, afterwards, of the concepts of “perfect music” guoyue are considered in more detail in the works of orientalist-sinologists. Moreover, acquaintance with their studies allows us to speak about two stages in the formation of the Chinese musical archetype: the archaic stage and the stage of formation of the concept of “perfect music” guoyue, which begins with Confucius and Confucians.

Archaic ideas about the essence and function of music is an issue that has been partly revealed in the studies of Russian orientalist-synologists: V. M. Alekseev, L. S. Vasilyev, E. V. Zavadsкая, G. A. Tkachenko, M. E. Kravtsova and others. Without pretending to consider this most complicated question about the ritual-music complex, about the formation of ideas about the most ancient “musical complex”, which included music-making, dance and singing, let us note that ritual was originally connected with the rites of sacrifice. Very interesting information about music in

ancient ritual is presented in the article by L. S. Vasilyev [2, p. 173–201]. The sacredness of sound in the ancient religious archetype, ideas about the divine origin of the magical function of song and poetry were connected with the idea of enigmatic “true knowledge” in the Taoist philosophical tradition [3, p. 309], which is understood not as some discursive knowledge of the world, but as enigmatic and esoteric [4, p. 59]. The most complete study of the concept of music-yue in Russian sinology is G. A. Tkachenko’s monograph “Cosmos, Music and Ritual” [5].

As M. E. Kravtsova noted, the Confucian doctrine of music also went back to this ancient cult. As philosophical thought developed, this archaic “musical complex” was subjected to a decisive rethinking, which led to the emergence of a special theoretical sub-direction within the Confucian tradition — the concept of music-yue [6, p. 240]. According to ancient Chinese ideas, the sacral functions of the ruler are realised through ritual, hence the Confucian doctrine of statehood. It goes back to the ancient cult, in which the original function of song and poetry in its connection with the sovereign was to reflect and express the magical power of the ruler, who possesses sacred power. Song and poetry played the most important sacral function — through it the ruler exerted a world-regulating influence on the cosmos and established communication with the higher powers. Through song and poetry, the ruler, in his priestly hypostasis, fights against chaos and strengthens the “cosmic organization” of the universe. The treatise *Zhou li* describes it as follows: “With the help of six odd-numbered steps of the *lui* (律), six even-numbered steps of the *lu* (呂), five sounds-sheng (聲) and eight tones-yin (音), six dances and majestically-harmonious musical works-yue the spirits and deities are addressed, [affairs in] the principalities and kingdoms are organised, ten thousand nations are brought into harmony, guests [who have come to the ruler] are pacified, and people [living] in distant lands are instructed” [6, p. 235].

Ethnomusicologist and culturologist E. B. Vasilchenko drew attention to the differences between the Far Eastern musical tradition and Western civilization. According to the established tradition, the so-called “correct music”, like any other kind of canonised, highly organised art in China, Korea and Japan, was intended to carry a high purpose, consisting in influencing the surrounding world, and therefore could not reflect the contradictions of light and dark forces. Compared to the tradition of the East, the opposition between good and evil, the conflict between them forms the basis of the dramaturgy of the works

of art of Western civilisation. This dramatism is vividly expressed, for example, in the sonata-symphonic principle of European music of the Romantic era, and then even in the 20th century, it cannot take place in the music of the East, because the high classical music of the East is the embodiment of the harmony of the Universe, and the very process of its unfolding is the result of the integration of many elements into a single system, which is realised as a certain integrity. “The categories of good and evil here correspond to the opposition ‘order–chaos’, which is represented as if already in the phase when the ‘harmony of all elements’ is asserted. Nevertheless, the presence of a potency to the unfolding of any musical text implies the creation of some kind of tension, which in the Far Eastern tradition is realised not at the level of harmony (as, for example, in South Asia), but at the level of more ‘subtle’ plans: a highly cultivated system of sound production, a variety of acoustic manipulations with sound, etc.” [7, p. 186].

According to Taoist ideas, sound was considered as something all-encompassing, permeating all things, and music was understood as interpenetrating forces — yin and yang. According to Taoism, the yin-yang transition, which constitutes the path of Tao, is gradual, it has five stages (phases), which are called the five primary elements (u xing): wood, fire, earth, metal and water. This Great Divide (tai chi), represented by the famous monad — a circle with black and white drop-shaped halves — is the eternal Root and Source (ben yuan) of all things, filling everything with life force and energy [8, p. 71]. In music, this is manifested as the harmony of the five primary elements “wu xing”, which corresponded to the five sounds of the pentatonic scale “wu sheng”, which is a kind of symbolic model of the universe. As noted by E. V. Vasilchenko, “since numerically the Earth is 2 and the Heaven is 3, the harmony of Heaven and Earth is denoted as $2+3=5$. In addition, the ratio $3/2$ acoustically represents the pure quinta, an interval that became the basis for the construction of theoretical systems in China for many centuries” [7, p. 187–188]. Studying the correlation between the lui musical system and the general theory of cognition in China, M. V. Isaeva showed that the doctrine of the harmony musical system played the role of the most important representative for the whole Chinese worldview reflection, because the lui doctrine gave the same type of worldview as natural philosophy, combining the logical and conceptual and sensual-imaginative way of comprehending reality [9, p. 80–82]. That is why the Chinese throughout their history attached spe-

cial importance to musical-theoretical systems, giving sound and music a philosophical-religious meaning and political-ideological significance.

The early Confucian literary monument “Li ji” proclaimed: “He who knows music brings Heaven and Earth into harmony” [6, p. 241]. But it should be noted that the concept of music-yue was not only an integral part of the Confucian doctrine of statehood and socio-political thought of imperial China. This idea was inherent in different philosophical schools. Understood as a world-building cosmic beginning, “perfect music” was a condition for the correct functioning of society and the entire universe. In traditional China, more than one concept of “perfect music” was created. In the Tang epoch (616–907) — the time when philosophical schools flourished, new genres of art emerged, and the principles of artistic creation were rethought, different artistic concepts of music were formed, gravitating towards different philosophical schools: Confucianism, Taoism, and Chinese Buddhism. These concepts of music are a special topic that requires independent in-depth study, but we will turn to the transformations that took place in the teachings of Confucius and Confucianism, for it was this tradition of thought that influenced Wang Guangqi, one of the founders of music psychology in China in the first third of the 20th century.

Archaic ideas about music were reinterpreted in the moral and ethical doctrine of Confucius. M. E. Kravtsova draws attention to a very important shift in the concept of music-yue, which is found in the teachings of Confucius: “...the Teacher advocated a more ‘civilised’ conduct of ritual actions, while the odes and hymns of the Shi Jing reproduce the picture of a feast ceremony of a ritual nature in its more ancient, ‘pagan’ form. At the same time, the same odes and hymns testify that the entry of people into an artificially induced (for example, by wine) ecstatic state was one of the indispensable conditions for the ritual action.” The presence of obvious religious and ritual roots in the concept of music-yue does not mean that the ancient “musical complex” remained in force throughout the following historical centuries. As the researcher noted, the material of philosophical and historiographical monuments gives the impression that “already in the late Zhou era such archaic rudiments were almost completely reinterpreted from ethico-political or natural-philosophical positions” [6, p. 245]. But at the same time, the reinterpretation of the “musical complex” in Confucius’ philosophy did not mean that the ancient ritual-musical complex disappeared under the pressure of philosophy, dissolved

in the moral-ethical and philosophical teachings generated by it. M. E. Kravtsova shows that it survived until the Middle Ages as a living cultural reality, actively used, even if under a light veil of ethics, in the sphere of imperial ideology, which served the cult of the ruler [6, p. 248]. It was explained by the fact that the stability of archaic ideas about the essence and functions of poetic creativity in the culture of Han and early medieval China was in no small measure promoted by the concept of music-yue, because the natural philosophical views of poetry as an element of the general cosmic universe did not contradict the purely religious understanding of it. Therefore, according to the researcher, it is fair to consider ancient and natural philosophical ideologemes as elements of a single ideological complex, within the framework of which the traditional general cultural norms were formed, which determined the main civilisational features of Chinese poetry (its place in the hierarchy of national spiritual values, its role in the system of statehood and ways of functioning in the imperial society in connection with the cult of the ruler and official ritual activities) [6, p. 269].

Having considered the ethical and philosophical understanding of poetic creativity — the doctrine of poetry-shi, and characterising the changes in the concept of music that took place in Confucian theoretical thought, M. E. Kravtsova reveals the essence of the worldview shifts that occurred in Confucianism, reflected in all components of the “musical complex”. Within Confucian theoretical thought, two relatively independent directions emerged, whose representatives proceeded from different principles in comprehending poetic creativity. The creators of the concept of music-yue, seeing in sound the origin and embodiment of “cosmic music”, considered the poetic text from the point of view of the realisation in it of this universal musical basis for all things. However, Confucius, who focused on social problems, does not take into account the “cosmic aura” of music and the poetic text itself [6, p. 273]. Having in mind these two relatively independent directions, M. E. Kravtsova draws a very important conclusion: “The difference between music-yue and the doctrine of poetry-shi lies not only and not so much in the reaccentuation of the general philosophical problematics and the significance of individual components of the ‘musical complex’. The doctrine of poetry, as it were, destroys the universalism of poetry preserved in the ancient religious archetype and in the concept of music-yue. It destroys its ties with the surrounding reality and removes it from the sphere of influence of natural laws, subordinating it

exclusively to the laws of ethics. Finally, Confucius distinguishes the poetic text from the ‘musical complex’, treating it as a self-valuable phenomenon” [6, p. 273].

The Confucian concept of music, as we have noted, was not the only one, but it was the one in which the semantic accents were put not on the relationship of music with the surrounding reality (the influence of natural laws), but on the laws of ethics. Its ethico-political attitudes would have the most marked influence on the formation of the state music of the guoyue. When, in the first third of the twentieth century, Wang Guangqi turned to comprehend the problem of the relationship between music and the mentality of the people, when he characterised the Chinese musical archetype as expressing the “harmonious sojourn on earth” [10, p. 100], he would turn to Confucianism. He will turn to the Confucian treatise “Li ji”, i.e. he will understand the concept of harmonic in the Confucian spirit, which is still to come.

The early 20th century saw the next major turn in the rethinking of music: the search for a link between traditional Chinese philosophy of music and emerging scientific thought. Music theorists, composers and artists would face a special task: 1) to create a new state music; and 2) to create musicology as a theoretical science, of which music psychology would be a part. It was in the atmosphere of such attitudes that music psychology as a theoretical discipline took shape in the works of Wang Guangqi. He was faced with the task of assimilating the advanced ideas of Western musicology, on the one hand, and, on the other hand, comprehending them in the light of the traditional ideas of Chinese philosophy of music.

Formation of music psychology as a science in the first half of the twentieth century.

“Psychology of Sound” by Wang Guangqi

Professor of the Xinghai Conservatory Luo Xiaoping in the article “History of the Development of Chinese Music Psychology” writes that in the first half of the 20th century, music psychology in China was reduced to speculative philosophising on this topic. This approach was associated with the low level of scientific and technological development in China at that time, which imposed restrictions on research in the field of music psychology [11, p. 26–30].

A significant contribution to the formation of Chinese music psychology in the early twentieth century was made by Wang Guangqi, who was well acquainted with the state of musicology as a theoretical science in Europe. Under the guidance of C. Sachs, he began

to study organology (instrumentology). At the University of Berlin, Wang Guangqi listened to lectures by E. M. von Hornbostel, a pupil of C. Stumpf, on the psychology of tone and the psychology of music. And in 1927 in Berlin, Wang Guangqi completed his work "Psychology of Sound", which in the same year was first published in Chinese in the journal "Chinese Education" [12, p. 142–154]. As early as the 1920s, he introduced the German ideas of acoustic psychology to China, and his work "The Psychology of Sound" was the first to present the ideas of foreign music psychology. It should be noted that this work of Wang Guangqi not only influenced the formation of music psychology as a theoretical science in China in the early twentieth century, but also has not lost its significance for Chinese musicology.

The full text of "The Psychology of Sound" was divided into four chapters: 1) The Psychology of Sound and Music Psychology; 2) Pure timbre and mixed timbre; 3) Consonant and dissonant sonorities; and 4) Direct and indirect tonal affinities. In this work, Wang Guangqi described the origin, propagation and perception of sound, identifying three processes in the relationship between sound and psychology, to which he gave scientific disclosure and explanation. The first process is physical, in which the source of sound is a material body that vibrates. It causes the air to vibrate, creating elastic waves in it, which is sound. Movement in one direction compresses the air, compacting it, movement in the other direction causes it to thin. Thus, the energy of vibrations is transmitted over a distance, creating an elastic wave, the sound reaches a person and is perceived by his senses. The second process is physiological, in which sound waves pass through the outer ear to the tympanic membrane. The tympanic membrane triggers a series of movements of the three auditory ossicles (malleus, anvil, and stapes), transmitting sound waves to the window of the vestibule and causing vibration of the endolymph in the cochlea. The basilar membrane of the cortium organ begins to vibrate, which causes depolarisation from the hair cells (specialised auditory receptors located in the cortium organ). The change in the interposition of the hair cells and the covering membrane of the cortium causes the hairs to bend, which creates bioelectrical potentials of the same frequency as the sound waves. The change in membrane potential stimulates the auditory nerve and nerve impulses are transmitted to the auditory nerve fibres located in the canal of the inner ear, on to the auditory zone of the cerebral cortex and the temporal lobe. The third process is psychological, when sound waves reach the cerebral cortex

and we have auditory sensations. We feel the different properties of sound, auditory impressions arise in the brain, and we can judge the pitch of the sound and its euphony.

Wang Guangqi's understanding of the psychological nature of sound and the relationship between sound and psychology reflects his scientific understanding of neurophysiology and general psychology, as well as his materialistic view of psychology. The presented mechanisms of sound and music perception obviously prepare the foundation for the future experimental phase of the development of music psychology.

But it is also important to pay attention to Wang Guangqi's efforts to relate the concepts of European science to traditional Chinese ideas about music as presented in ancient Chinese treatises. Wang Guangqi turns to the treatise "Li ji" (礼记 — "Notes on Decency/Ritual Book"), which is attributed to Confucius and his closest disciples. This treatise is part of the Confucian Wu Jing ("Pentateuch"). Wang Guangqi quotes its thirty-seventh chapter, "Yue ji" (乐记 — "Notes on Music"), compiled by the Western Han dynasty ritual expert Dai Shengsho (戴圣) in 202–8 BC: "All musical sounds are born in the human heart. The movements of the human heart are aroused by external objects. Excited by external objects, the movements [of the heart] are embodied in the voice" [13, p. 294]. Then Wang Guangqi offers the following interpretation of this passage of the ancient treatise in terms of Western science: "The origin of all sounds is connected with the sensation in our brain; the reason why this sensation arises in the brain is connected with the fluctuation of external matter; this fluctuation affects the brain, and it thus takes shape and becomes a sound" [1, p. 43]. Wang Guangqi believes that in the text of the "Notes on Music", the word "heart" refers to what in modern science we would call "physiological organs that perceive sound", reflecting a very inaccurate understanding of the nature of sound in ancient times. In ancient China, human perception and thinking were thought to be controlled by a material organ called the "heart" (xin, 心), which of course is unscientific. Following the postulates of physiology, Wang Guangqi believed that the physiological organ that perceives sound is not the heart, but the cerebral cortex, which controls all psychological phenomena. Therefore, translating the word "heart" by the word "brain" in his interpretation is not meaningless. This shows that Wang Guangqi regarded the essence of the psychology of sound as the function of the brain responding to the fluctuations of matter.

But Wang Guangqi does not stop at the level of

physiological aspects of the psychology of sound. In the article “Psychology of Sound” he raises the question and draws a scientific distinction between the psychology of sound and music psychology, thus differentiating the understanding of the subject areas of these two different disciplines. In making this distinction, Wang Guangqi again refers to the ancient treatise “Li ji” and quotes the chapter “Notes on Music”: “Therefore, animals and birds know voices, but do not know musical sounds. People simple and uneducated know musical sounds, but do not know music. And only noble people can know music” [1, p. 42]. Wang Guangqi did not give his interpretation of the above passage from Notes on Music, but expressed the opinion that in ancient times the characters “sheng” (声, “sound”, “voice”), “yin” (音, “tone”, “sound”, “musical sound”) and “yue” (乐, “music”) each had a specific meaning: “In general, the word sheng (‘sound’) refers to the phenomenon in which the vibrations of matter produce [auditory] sensations in the brain. Only by feeling a sound (‘sheng’) can we say that it is a sound; by feeling a sound and determining the interrelationship of different sounds, we can conclude that it is ‘yin’ (musical tone). A more complex structure compared to ‘yin’ is music (‘yue’). If, in addition to determining the relationship of sounds, we can trace the rhythm, it is called music” [1, c. 43].

So, “sheng” (sound), “yin” (musical tone) and “yue” (music) are different from each other, hence the psychological phenomena caused by these three concepts are also different. By describing and analysing these phenomena in detail, Wang Guangqi aimed to distinguish between: 1) sound psychology, a field that mainly studies the psychological process of sound perception as such; the subject area of study of sound psychology should be the “sensation” of sound “sheng”); 2) musical tone psychology, which studies the psychology of musical perceptions (German: Tonpsychologie), that is, the “determination” (“discernment”) of “yin” sounds; its subject area is the sensation of “yin” perceptions; 3) music psychology, which studies the aesthetic-psychological influence of music, that is, the research area of music psychology, which “scrutinises” music “yue”. As stated by Wang Guangqi: “The discipline that studies the perception of sounds and the determination of musical tones (the ‘yin’ sounds) is called music tone psychology (German: Tonpsychologie). The discipline that examines the aesthetic perception of the composition or performance of musical works is called music psychology (German: Musikpsychologie)” [1, p. 43].

It should be noted that both the basic ideas and

the delimitation of subject areas (psychology of sound, psychology of musical tone and music psychology) in Wang Guangqi’s Psychology of Sound were not original judgements of the Chinese musicologist. These ideas had already been expressed in the fundamental works of Karl Stumpf, the founder of the Berlin school of comparative musicology (ethnomusicology), in particular, in his article “Die Anfänge der Musik” (“The Origin of Music”), published for the first time in a collection of works in 1910, and in a more expanded form in a separate edition in 1911, in Leipzig [14]. Since Wang Guangqi received his musicological education at the Berlin School, it is difficult to assume that he was not familiar with both the article “The Origin of Music” and C. Stumpf’s fundamental work “The Psychology of Musical Tone” (the title in German is “Tonpsychologie”) [15]. It draws attention to the fact that Wang Guangqi in the Chinese text retains the term in German — Tonpsychologie.

However, it is also obvious that Wang Guangqi did not only repeat the ideas of K. Stumpf, introducing the scientific thought of the West to Chinese figures in the field of musical art. In “The Psychology of Sound” he not only clearly outlined the theory of the physical, physiological and psychological processes of sound generation and perception, defined the boundaries of the objects and subjects of research of these three fields of knowledge, but also made an attempt to find the connection of the new science of music with the ideas of traditional Chinese ideas about music in ancient treatises. This is evident not only from his attempt to reinterpret the three kinds of sounds — “sheng”, “yin” and “yue”, but also from his definition of the very spirit of Chinese music, which expresses the harmonious stay of the Chinese man on earth. In addressing the idea of the importance of music in establishing harmony in society and the state, Wang Guangqi crosses the bridge from ancient treatises to the emerging new science of music psychology, which was created on the basis of ideas he brought from Western musicological thought.

Prospects for the development of modern music psychology

Wang Guangqi’s music psychology, like general psychology in general, in the first third of the 20th century, was inevitably limited by the state of science at that time. It did not have such a well-developed experimental base that modern science possesses. Nevertheless, Wang Guangqi’s music psychology is interesting today not only from a historical perspective. In order to understand what promising ideas Wang Guangqi’s

psychology holds for the further development of music psychology, it is necessary to look at it in the context of the development of the field throughout the 20th century to the present. This historical period of development, spanning at least a century, has been uneven and can be divided into stages.

The first stage is the formation of Chinese music psychology as a new science, different from the traditional, philosophically-minded thought of China. Wang Guangqi made the contribution to it that we have already noted. The second stage is the formation of music psychology. It comes after the formation of the People's Republic of China in 1949. There were only a few publications related to music psychology research at this stage. Under the influence of the political environment of that time, most of the studies were closely related to the development of musicology in the former Soviet Union and the socialist countries of Eastern Europe [16, p. 541–549]. Separate articles were devoted to the study of ancient Chinese music theory. The underlying reasons for the inhibition in the development of music psychology and musicology as a scientific field of knowledge in general during this period lay not in the musicological plane — it was the lack of research materials from other countries, combined with the “Great Leap Forward” (the economic and political campaign in China from 1958 to 1962) and the subsequent ten-year period of social upheaval. Music-related research, like other academic research in China during these years, was put on hold. Finally, the third phase of the formation of music psychology begins with the Reform and Opening-up Policy (1978). This stage is characterised by intense development — the last two decades of the twentieth century were a period of rapid professional achievements; the Chinese academic community began to gradually establish its independent and comprehensive paradigm in music psychology and music aesthetics.

During this period, a number of interesting and valuable works on music psychology appeared. Among them is Zhang Qian's article “Music Psychology” [17, p. 100–102], which is the first valuable scientific work published after the policy of reform and openness. It gave an impetus to the subsequent formation and development of music psychology as a scientific discipline in China. Zhao Yanchen's work “Acoustic Psychology and Music Psychology” is also noteworthy [18, p. 475–482], which analyses the processes of music creation, performance art (singing) and the psychology of perception. Zhou Li's article “A Review of the Development of Music Psychology” [19] comprehensively outlines the development

and historical changes of music psychology in the West. It is of great significance for those who wish to learn more deeply about this topic. Han Zhong'en in his article “Reflections on Psychology and Musical Problems” [20, 30–40], referring to the methodology of systems analysis, views psychology as a complex science with the human being at its centre. By examining the layers and functions of the human psychological structure in terms of synergy theory, ecology, anthropology, philosophy, teleology, emotion and relationships, he endeavours to find the best way to uncover the fundamental foundations of music psychology and outline the discipline's field of study. This article leaves a sense of novelty and depth and seems to be very interesting for the further development of music psychology in China.

In the last two decades of the twentieth century, the research of Chinese music psychology has covered a wide problem field, which includes the issues of the general theory of music psychology, the psychology of the creative process and performance, the psychology of perception, educational psychology, aesthetic psychology, the psychology of emotional experiences, inner hearing, musical memory, the psychology of music therapy, and others. The methodological arsenal of modern music psychology has also significantly expanded, applying methods of both humanities and natural sciences. The noted trend of extensive and intensive development of music psychology continues in the 21st century.

An analysis of the scientific literature on music psychology from 1978 to the present reveals a trend: in Chinese music psychology, the predominant attitude is towards experimental and practical psychology, while the fundamental problematics quite often remain on the periphery of the main research directions. In such a context, the works of Wang Guangqi, who addresses the fundamental problematics of science, are of particular interest. On the one hand, Wang Guangqi develops the tradition of German philosophical and theoretical thought (the transition from phenomenon to essence); on the other hand, his works are a connecting bridge between modern music psychology as a science and the Chinese philosophical tradition of understanding music, primarily in its Confucian version.

In conclusion, it should be emphasised that the issues of music psychology in Wang Guangqi's legacy would not have been possible to uncover by exploring his ideas in isolation from his theoretical musicology in general. Reflecting on the typology of the world's music systems, Wang Guanzi turned to the idea of the “cultural circle” (Kulturkreislehre) of German cultural

philosophical thought. He understood the productivity of the interdisciplinary approach and the need to take into account the musical archetypes of different civilisations and cultures. Tone systems are associated with the mentality of culture, which are the basis of the typology of musical cultures of the world proposed by Wang Guangqi in his fundamental work "Music of the Peoples of the East" [21]. Wang Guangqi's idea of seeing the origin of the problems of music psychology in the mentality of the nation has had a great influence on the development of theoretical musicology.

In this regard, we should emphasise the need for an interdisciplinary approach, which allows us to combine the methods of experimental science with cultural-philosophical approaches that reveal the musical archetype of a particular unique civilisation, in our case Chinese. Such an approach seems to us promising for the further development of music psychology.

References

1. Van, Guanci (1924), *Teoriya evolyucii evropejskoj muzyki* [The theory of the evolution of European music], Chinese Book Publishing House, Beijing, China.
2. Vasilyev, L. S. (1988), "Etika i ritual v traktate «Li czi»", *Etika i ritual v tradicionnom Kitae* [Ethics and Ritual in Traditional China], Moscow, Nauka, Russia. USSR.
3. Alekseev, V. M. (1916), *Kitajskaya poema o poete. Stansy Sykun Tu*. [Chinese Poem About a Poet. Sykun Tu' Stans], Imperial Academy of Sciences, Petrograd, Russia.
4. Zavadskaya, E. V. (1974), "Ten' kak filosofsko-esteticheskaya kategoriya", *Teoreticheskie problemy izucheniya literatur Dal'nego Vostoka* [Theoretical Problems of Studying the Literatures of the Far East], Moscow, Russia.
5. Tkachenko, G. A. (1990), *Kosmos, muzyka i ritual* [Cosmos, Music and Ritual], Moscow, USSR.
6. Kravtsova, M. E. (1994), *Poeziya Drevnego Kitaya* [Poetry of Ancient China], St. Petersburg, Russia.
7. Vasilchenko, E. V. (2001), *Muzykal'nye kul'tury mira: Kul'tura zvuka v tradicionnykh vostochnykh civilizatsiyah (Blizhnij i Srednij Vostok, Yuzhnaya Aziya, Dal'nij Vostok, Yugo-Vostochnaya Aziya)* [Musical Cultures of the World: The Culture of Sound in Traditional Eastern Civilisations (Near and Middle East, South Asia, Far East, South-East Asia)], Moscow, Russia.
8. Torchinov, E. A. (2007), *Puti filosofii Vostoka i Zapada: poznanie zapredel'nogo* [Ways of Philosophy of East and West: Cognition of the Beyond], St. Petersburg, Russia.
9. Isaeva, M. V. (1988), *Sootnoshenie muzykal'noj sistemy "lyuj" i obshchej teorii poznaniya v Kitae* [Correlation of Musical System "Lui" and the General Theory of Cognition in China], XIX NK OGG, Moscow, USSR, part 1.
10. Li Shijun (2003), "On the New Musical Thoughts of Wang Guangqi's national culture", *Kitajskaya muzyka* [Chinese Music], Vol. 01, p. 100.
11. Luo, Xiaoping (2000), "History of the Development of Chinese Music Psychology", *Zhurnal Sinhajskoj konservatorii* [Journal of Xinghai Conservatory of Music], Vol. 3.
12. Van, Guanci (1927), "The psychology of sound", *Kitajskoe obrazovanie* [Chinese education], Vol. 17, Iss. 15, No. 1.
13. Rubin, V. A. (1999), *Lichnost' i vlast' v Drevnem Kitae: Sobranie trudov* [Personality and Power in Ancient China: Collected Works], Kobzev, A. I. (ed.), Oriental Literature, Moscow, Russia.
14. Stumpf, C. (1926), *Proiskhozhdenie muzyki* [Origin of Music], Vainkop, Y. (tr.), by Ginsburg, S. (ed.), Triton, Leningrad, USSR.
15. Stumpf, C. (2013), *Tonpsychologie*, Cambridge University Press, Cambridge, Great Britain, Vol. 1.
16. Milan, Jan (2000), "Rol' «associacii» v simfonicheskoy muzyke", *Literatura po kitajskoj muzykal'noj estetike v 20 veke* [Literature on the Chinese Musical Aesthetics in the 20th Century], Wang, Ningyi (ed.) and Yang, Heping (ed.), Hyundai Publishing House, Beijing, China.
17. Zhang, Qian (1981), "Muzykal'naya psihologiya", *Muzykal'nye issledovaniya* [Music Research], Vol. 1.
18. Zhao, Yanchen (2000), "Akusticheskaya psihologiya", *Literatura po kitajskoj muzykal'noj estetike v 20 veke* [Literature on the Chinese Musical Aesthetics in the 20th Century], ed. by Wang Ningyi and Yang Heping. Beijing: Hyundai Publishing House, 1st edition.
19. Zhou, Li (1988), "Obzor razvitiya muzykal'noj psihologii", *Narodnaya muzyka* [Folk Music], Vol. (4, 5).
20. Han, Zhongyen (1997), "Razmyshleniya o psihologii i muzykal'nykh problemakh", *Vestnik Sinhajskoj konservatorii* [Bulletin of Xinghai Conservatory of Music], Vol. 1.
21. Van, Guanci (1929), *Muzyka narodov Vostoka* [Music of the peoples of the East], Chinese Book Publishing House, Beijing, China.

Information about the authors

Sui Nuo — Postgraduate student at the Institute of Music, Theater and Choreography

A. K. I. Zabulionite — Doctor of Philosophy, Associate Professor of the Department of Interdisciplinary Research and Practice in the Arts, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University; Professor at the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University of Russia

Информация об авторах

Суй Но — аспирантка института музыки, театра и хореографии

А.-К. И. Забулионите — доктор философских наук, доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств Факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета; профессор Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена

Contribution of the authors

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

Zabulionite A. K. I. — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept),

research, writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content), approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Вклад авторов

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

Забулионите А.-К. И. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Статья поступила в редакцию 25.03.2024; одобрена после рецензирования 03.06.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 25.03.2024; approved after reviewing 03.06.2024; accepted for publication 24.06.2024

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 95–100.

Actual problems of high musical education. 2024. No 2 (73). P. 95–100.

Научная статья

УДК 78.1

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.012

Структурные инварианты нижегородской фольклорной традиции

Харлов Андрей Владимирович

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

E-mail: artandy79@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4816-7239>

Аннотация. В статье рассматриваются типовые мелодические формулы, способствующие сохранности фольклорной традиции в современных условиях, а также ритмические схемы, применяемые народными музыкантами при исполнении фольклорного образца «под движение» (в жанрах с характерной опорой на акцентно-периодическую структурную константу). Предлагается классификация выявленных структурных мелодико-ритмических инвариантов, являющихся результатом естественного отбора наиболее выразительных, запоминающихся мотивных образований. Показано, что из простых, первичных интонационных формул, складываются вторичные (мастеровые) формулы, являющиеся основой наиболее сложных жанров народного музицирования (исторических, лирических протяжных, «частых» плясовых песен, частушечных циклов). На конкретных примерах анализируется взаимозависимость интонационных инвариантов как формообразующих элементов. Отмечается общая тенденция к упрощению используемых формул народными певцами и возрастающая роль первичных мелодических формул, поддерживающих жизнеспособность фольклорной традиции, являясь ее некими генетическими константами. Результаты полевых исследований автора локальной традиции игры на пастушьих аэрофонах позволяют привести факты, подтверждающие инструментальный генезис типовых вокальных формул, их прочную связь с мышечно-двигательными ощущениями, а также важную конструктивную функцию в процессе формообразования. Изучение структурных инвариантных элементов может способствовать пониманию целостной картины «праинтонационных» мелодико-ритмических образований.

Ключевые слова: Нижегородская песенная и инструментальная традиции, первичные и вторичные (мастеровые) формулы, сохранность фольклора, инструментальный генезис вокальных инвариантов

Для цитирования: Харлов А. В. Структурные инварианты нижегородской фольклорной традиции // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 95–100. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.012>

QUESTIONS OF ETHNOMUSICOLOGY

Original article

Constructive invariants of The Nizhny Novgorod folklore tradition

Kharlov Andrey V.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: artandy79@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4816-7239>

Abstract. The article discusses typical melodic formulas that contribute to the preservation of folklore tradition in modern conditions. It also discusses rhythmic schemes used by folk musicians when performing folklore samples “under motion”. A classification of structural melodic and rhythmic invariants is proposed. These invariants are the result of natural selection of expressive and memorable motional formations. From simple, primary intonation formulas, secondary formulas (artisan formulas) are formed. These formulas form the basis of complex genres of folk music, such as historical, lyrical, long-drawn songs, frequent dance songs and chastushka cycles. The interdependence of these intonational invariants as forming elements is analyzed through specific examples. There is a general tendency towards simplification of the formulas used by folk singers, and an increasing role for primary melodic formulas, which support the viability of folklore traditions, being their certain genetic constants. Field research by the author on local traditions of playing shepherd aerophones allows us to cite facts that confirm the instrumental genesis of typical vocal formulas and their strong connection to musculoskeletal sensations. It also confirms their important constructive function in shaping processes. Studying structural invariant elements can contribute to a better understanding of holistic pre-intonation melodic-rhythmic patterns.

Keywords: Nizhny Novgorod song and instrumental traditions, primary and secondary (artisan) formulas, preservation of folklore, instrumental genesis of vocal invariants

For citation: Kharlov A. V. Constructive invariants of The Nizhny Novgorod folklore tradition. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 2 (73); 95–100 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.012>

Судьба нижегородского фольклора неразрывно связана с общесоциальными метаморфозами традиционной культурной парадигмы нашего общества. Восприятие фольклора как угасающего явления принято считать естественным. Но учитывая многообразие фольклорных жанров, их структурную функциональность и возможность адаптации к современной действительности, вопрос об угасании требует корректировки. Жизнь заставляет фольклористов искать новые методологические подходы к изучению процессов

сохранности-отмирания традиционных сегментов. Как указывает Е. А. Каминская, «перед современной культурой стоит триединая задача: сохранения — воспроизведения — трансляции традиционного фольклора. Но, в силу его специфики, наиболее острым встает вопрос: каким образом решать поставленную задачу, поскольку это нельзя решить привычными способами сохранения культурных памятников (музейно-выставочная деятельность, публикации и сохранение в библиотеках и пр.» [1, с. 77].

Пример 1

Example 1



Как известно, динамика эволюционных процессов предполагает доминирование одних традиционных жанров и угасание других. Для понимания причин данного феномена используем семиотический подход к исследованию ряда наиболее важных инвариантов фольклорных образов. Он предполагает структурный анализ элементов в рамках процесса «внутреннего и внешнего функционирования системы», показывая «роль каждого компонента в его внутрисистемных связях и жизнь целостного системного объекта в среде» [2, с. 42]. Рассмотрим также роль данных инвариантов в процессе *сохранности* музыкального компонента традиционных жанров.

Ранее нами рассматривались особенности интонационной и композиционной структуры повествовательных и лирических жанров ниже-

городской фольклорной традиции [3] с целью поиска устойчивых мелодических формул, способствующих сохранности и распространенности фольклорных текстов. В связи с появлением новых архивных данных автор счел необходимым вернуться к этой теме.

Анализируя формульную структуру как доминирующий принцип интонационного и ритмического развития, допустимо считать современное состояние мелодического тезауруса певческой традиции результатом естественного отбора наиболее выразительных, запоминающихся мотивных образований, которые могут быть воспроизведены наибольшим количеством певцов. В связи с этим на первый план выступают несложные мелодические образования, а общая тенденция к упрощению используемых формул народными певцами стано-

вится приоритетной. Как пишет Т. С. Рудниченко, «сами культурные тексты видоизменяются. В вокальном интонировании сокращаются распевность и орнаментальность, вследствие чего упрощаются мелодика и многоголосная фактура» [4, с. 23].

На наш взгляд, этот процесс является закономерным. Положительный вектор эволюционной динамики поддерживают две категории формульных вариантов — *первичные* и *вторичные* (*мастеровые*). Благодаря своей структуре, они в том или ином виде воспроизводятся народными музыкантами до сих пор.

Первичные формулы могут быть как ритмические, так и мелодические. Ритмические являются элементарными композиционными сегментами, используемыми, в основном, в жанрах с четко выраженной танцевальной основой. К этой группе можно отнести частушки, лирические «частые» песни, различного вида наигрыши. Их основой чаще всего являются три ритмические схемы, применяемые народными певцами при исполнении фольклорного образца «под движение», то есть в жанрах с характерной опорой на акцентно-периодическую структурную константу. Например, музыкальный компонент частушечного цикла «Семеновна» состоит из взаимодействия следующих конструктивных единиц (*Пример 1*).

Главное в представленных конструкциях — чередование «акцентных» и «неакцентных» долей. Если исполнитель чувствует разницу и способен воспроизвести несложную мелодию, ритмически выделяя одни звуки и воспринимая другие как подготовку к ним, то, обладая даже средними «музыкальными» способностями, он может запомнить и повторить музыкальную фразу. Это и есть начальный этап освоения певческой традиции. Он протекает достаточно естественно, поскольку первичные формулы *синкретичны*, в них сохраняется единство вокальных и мышечно-двигательных ощущений.

О происхождении этого единства пишет профессор С. Бурлак в фундаментальном труде «Происхождение языка. Факты, исследования, гипотезы» [5]. Автор приводит теорию психолога Майкла Корбаллиса о происхождении речи от жестов, то есть невербально-символических поведенческих реакций на ситуативно возникающие, окружающие раннего человека «необычности» внешнего мира. Так, «когда предки человека стали ходить на двух ногах, их передние конечности — руки — освободились, и это дало возможность жестикулировать. Кроме того, выпрямившиеся люди стали

смотреть в лицо друг другу, и мимика стала играть большую роль в общении. <...> В результате жесты постепенно сместились внутрь рта — превратились в артикуляцию языковых звуков» [5, с. 256].

Результаты современных полевых исследований ясно свидетельствуют о сохранении синкретического единства вокальных и мышечных ощущений. На территории юго-западных районов Нижегородской области существует до сих пор локальная традиция игры на пастушьих аэрофонах, представляющих собой жестяные конусообразные инструменты (по терминологии О. В. Гордиенко «шпульные и капсульные» рожки) [6]. Среди первичных типологических признаков — *отсутствие пальцевых отверстий* на корпусе, что свидетельствует об архаичности конструкции, предусматривающей извлечение *одного* звука. Однако особая техника изменения силы воздушного потока позволяет исполнителям — «профессионалам» применять четырех-пятизвучные формулы в секундово-квартовом амбитусе. А при смачивании латунного пищика водой звуковой диапазон может доходить до секстового, что, естественно, открывает большие возможности. При этом исполнители (в селах Гремячее и Ломовка) подушечками пальцев обеих рук имитируют «открытие» и «закрывание» *несуществующих игровых отверстий*. Это не является спонтанным жестикулированием: движения пальцев строго согласовано с исполняемой мелодией. На вопрос, зачем была необходима подобная жестикуляция, пастухи отвечали: «Так это же музыка, как же играть без пальцев-то». Не исключено, что именно такие процессы, происходящие в далеком прошлом, описывает С. Бурлак, утверждая генетическую связь жестов и «артикуляции языковых звуков».

Возможно, подобные процессы были причиной того, что в древней христианской традиции возникло учение о человеке как об инструменте Святого Духа. «Станем же флейтой, станем кифарой Святого Духа. Подготовим себя для Него, как настраивают музыкальные инструменты» — писал святой Иоанн Златоуст [7, с. 116]. Святитель Григорий Нисский писал о подобии частей человеческого тела частям музыкальных инструментов: «Щеки, язык и устройство гортани — все это похоже на струны, по которым движется плектр, настраивая их высоту сообразно надобности. Губы, сжимаясь и разжимаясь, производят то же самое, что и пальцы, бегающие по отверстиям флейты» [7, с. 111]. Аналогичные идеи изложены

также в трудах Василия Великого [7, с. 104].

Сказанное, в какой-то мере, объясняет причину наиболее прочного и естественного запоминания *первичных* мелодических формул и их широкую распространенность. Группа этих формул интонационно достаточно разнообразна. В нее могут включаться: ходы на терцию и кварту, трихорд, терцовая волна, нисходящее поступенное движение в терцовом или квартовом амбитусе (*Пример 2*).

Аналогичные мелодические формулы характерны не только для русского, но и для сербского народного пения [8, с. 61–63].

Наиболее часто встречается интонация восходящего *квартового* скачка с заполнением (*Пример 3*).

Возможно, широкое распространение данной интонации связано с использованием *жалейки*. Ее ранние образцы имели 4–5 отверстий и кварто-квинтовый звуковой диапазон. Начальные звуки сигнального наигрыша, как правило, представляли собой яркий восходящий квартовый скачок. Затем музыкант вынужден был его заполнять, поскольку другие варианты мелодического развития, исходя из конструктивных особенностей (малого количества пальцевых отверстий), были

Пример 2

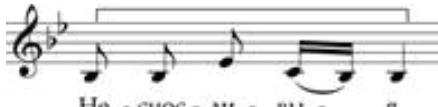
Example 2



[3, с. 71]

Пример 3

Example 3



[9, с. 14]

трудно выполнимы. В этой особенности звукоизвлечения на жалейке мы убедились на практике, осваивая ее и концертируя в составе фольклорно-этнографического ансамбля «Свети-Цвет». Как показали итоги фольклорных экспедиций ННГК в тех районах Нижегородской области, где бытует жалейка, интонация квартового скачка с заполнением наиболее часто встречается и в песнях.

Во *вторичную* (*мастеровую*) группу включаются более длинные формулы, которые могут складываться из нескольких первичных. При этом вводят и новые интонационно-ритмические обороты. Мастерские формулы, как правило, встречаются в песнях, требующих исполнительского

мастерства. Не случайно подобные мелодические структуры являются конструктивной основой такого сложного жанра, как историческая песня. Приведем несколько примеров (*Пример 4*).

К сожалению, подобные сложные *мастерские* формулы в настоящее время постепенно уходят из активного бытования, что нередко трактуется исследователями фольклора как его отрицание. Однако в неизменном виде сохраняются *первичные* мелодические формулы, которые поддерживают жизнеспособность традиции, являясь ее некими генетическими константами. Не исключено, что, не позволяя фольклорной традиции полностью угаснуть, впоследствии они станут ос-

новой для возрождения и дальнейшего развития народного музыкального искусства. Понимание роли структурных инвариантных элементов в бытовании традиционных жанров может вызвать дополнительный интерес у исследователей, что приведет к созданию целостной картины «прантонационных» мелодико-ритмических образований как генетического фонда среднерусской фольклорной традиции.

Примечания

¹Лирическая «частая» песня. Архив автора, д. Виткулово, Сосновский р-н, 1992 г.

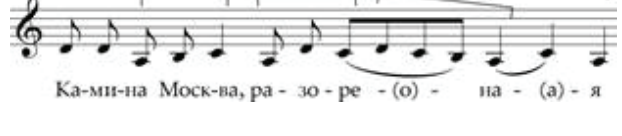
²Свадебная. Архив автора, Чиженкова Н. М., Игнатова Р. М., с. Смирново Дивеевского р-на, 1993 г.

Список источников

1. Каминская Е. А. Проблемы изучения традиционного фольклора как памятника культуры // Филология и культурология: современные проблемы и перспективы развития: сб. материалов 6-й международной научно-практической конференции, Махачкала, 17 января 2014 года. Махачкала: Апробация, 2014. С. 75–77.
2. Демина Л. В. Обрядовый фольклор как фактор

Пример 4

Example 4

	[3, с. 51]
	[9, с. 19]
	[10, с. 12]
	[3, с. 57]
	[3, с. 59]

сохранения традиционной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 5. С. 41–44.

3. Харлов А. В. Традиционная музыкальная культура Нижегородской области на рубеже XX–XXI веков: дисс. ... канд. иск. Н. Новгород: ННГК, 2020. 229 с.
4. Рудиченко Т. С. Традиционная музыкальная культура в современном мир // Музыкальная культура народов России. 2013. № 2. С. 23–25.
5. Бурлак С. А. Происхождение языка. Факты, исследования, гипотезы. М.: Corpus, 2011. 610 с.
6. Гордиенко О. В. Краткое описание языковых духовых инструментов русских пастухов. 2-е

изд., испр.и доп. М: Спутник +, 2022. 104 с.

7. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / сост. текстов и вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. 574 с.
8. Евдокимова А. А. Хоровое творчество Даворина Енко: сербско-русские связи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 59–63.
9. Заветлужье. Фольклорный сборник. Песни / сост. и нотирование текстов, рекомендации исполнителям А. В. Харлова; подг. текстов, комментарии Н. В. Морохина. Н. Новгород: ННГУ, 1992. 51 с.

10. Берегиня. Нижегородские песни / сост. и нотирование текстов, рекомендации исполнителям А. В. Харлова; подг. текстов, комментарии Н. В. Морохина. Н. Новгород: ННГУ, 1992. 150 с.

References

1. Kaminskaya, E. A. (2014), "Problems of studying traditional folklore as a cultural monument", *Filologiya i kulturologiya: sovremennye problemy i perspektivy razvitiya* [Philology and cultural studies: modern problems and prospects of development], *sbornik materialov 6 mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii* [collection of materials of the 6th international scientific and practical conference], Aprobaciya, Mahachkala, Russia, pp. 75–77.
2. Demina, L. V. (2008), "Ritual folklore as a factor of preserving traditional culture", *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv* [Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts], vol. 5, pp. 41–44.
3. Harlov, A. V. (2020), "Traditional musical culture of the Nizhny Novgorod region at the turn of the XX–XXI centuries", Dissertation of candidate of Arts, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
4. Rudichenko, T. S. (2013), "Traditional musical culture in the modern world", *Muzykalnaya kultura narodov Rossii* [Musical culture of the peoples of Russia], vol. 2, pp. 23–25.
5. Burlak, S. A. (2011), *Proiskhozhdenie yazyka. Fakty, issledovaniya, gipotezy* [The origin of the language. Facts, research, hypotheses], Corpus, Moscow, Russia.
6. Gordienko, O. V. (2022), *Kratkoe opisanie yazykhovykh duhovykh instrumentov russkikh pastuhov* [A brief description of the reed wind instruments of Russian shepherds], Sputnik +, Moscow, Russia.
7. Shestakov V. P. (ed.) (1966), *Muzykalnaya estetika zapadnoevropejskogo srednevekovya i Vozrozhdeniya* [Musical aesthetics of the Western European Middle Ages and Renaissance], Muzyka, Moscow, USSR.
8. Evdokimova, A. A. (2021), "Choral works by Davorin Enko: Serbian-Russian ties", *Aktualnye problem vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], vol. 4 (62), pp. 59–63.
9. Kharlov, A. V. (ed.), and Morohin, N. V. (ed.) (1992), *Zavetluzhe. Folklornyj sbornik. Pesni* [Zavetluzhye. Folklore collection. Songs], Lobachevsky University, Nizhny Novgorod, Russia.
10. Kharlov, A. V. (ed.), and Morohin, N. V. (ed.) (1992), *Bereginya. Nizhegorodskie pesni* [Bereginya. Nizhny Novgorod songs], Lobachevsky University, Nizhny Novgorod, Russia.

Информация об авторе

А. В. Харлов — заведующий кафедрой теории музыки, кандидат искусствоведения, доцент

Information about the author

A. B. Kharlov — Head of the Department of Music Theory, Candidate of Art History, Associate Professor

Статья поступила в редакцию 07.02.2024; одобрена после рецензирования 28.05.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 07.02.2024; approved after reviewing 28.05.2024; accepted for publication 24.06.2024.

Научная статья

УДК 78.1

DOI: 10.26086/NK.2024.73.2.013

Традиционный голос: моделирование в естественной и виртуальной средах. Новые подходы к изучению

Харлов Андрей Владимирович

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

E-mail: artandy79@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4816-7239>

Аннотация. В статье рассматривается процесс развития традиционного голоса в различных условиях. На основе результатов этнографических исследований по Нижегородской области автором выявлены стадии становления традиционного вокального навыка — естественная: пассивная, формируемая домашним и уличным акустическим окружением (природным ландшафтом локальной территории), активная, предполагающая включение молодых людей непосредственно в ритуальное действо, и искусственная, предусматривающая использование студийного звукового оборудования. На примере детской игры, способствующей в дальнейшем формированию «высокой певческой форманты», а также имитации различных голосов природы и звучания традиционных инструментов в частушечных циклах, рассматриваются важные элементы становления яркого «обрядового» пения. Автором предлагается метод моделирования традиционного голоса на основе применения современных компьютерных технологий, что может рассматриваться как альтернативный подход к начальному этапу становления вокальной традиции в рамках искусственной стадии ее формирования. В статье дается описание технологии, предполагающей трансформацию мониторинга в целях подъема частот, усиливающих динамику высокой певческой форманты в рамках студийного эксперимента, проведенного автором статьи с солистами фольклорно-этнографического ансамбля «Свети-Цвет». Рассматриваются причины доминирования тембра в становлении «обрядового» голоса. Приводятся факты выполнения им функции сигнального инструмента в практике оповещения на открытых территориях.

Ключевые слова: фольклор, традиционный голос, тембр, компьютерный звуковой анализ

Для цитирования: Харлов А. В. Традиционный голос: моделирование в естественной и виртуальной средах. Новые подходы к изучению // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 2 (73). С. 101–106. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.013>

Original article

Traditional voice: modeling in natural and virtual environments. New approaches to studying

Kharlov Andrey V.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: artandy79@yandex.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4816-7239>

Abstract. The article considers the process of development of traditional voice in various conditions. Based on the results of ethnographic research in the Nizhny Novgorod region, the author identified the stages of formation of traditional vocal skill — natural: passive, formed by home and street acoustic environment (natural landscape of the local territory), active, involving young people directly in the ritual action, and artificial, providing for the use of studio sound equipment. Using the example of a children's game that further contributes to the formation of a «high singing formant», as well as imitation of various voices of nature and the sound of traditional instruments in ditty cycles, important elements of the formation of bright «ritual» singing are considered. The author proposes a method for modeling a traditional voice based on the use of modern computer technologies, which can be considered as an alternative approach to the initial stage of the formation of a vocal tradition within the framework of the artificial stage of its formation. The article describes a technology that involves the transformation of monitoring in order to raise frequencies that enhance the dynamics of a high singing formant within the framework of a studio experiment conducted by the author of the article with soloists of the folklore-ethnographic ensemble «Sveti-Tsvet». The reasons for the timbre dominance in the formation of the «ritual» voice are considered. Facts are given about its performance as a signaling instrument in the practice of warning in open areas.

Keywords: folklore, traditional voice, timbre, computer sound analysis

For citation: Kharlov A. V. Traditional voice: modeling in natural and virtual environments. New approaches to studying. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 2 (73); 101–106 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.73.2.013>

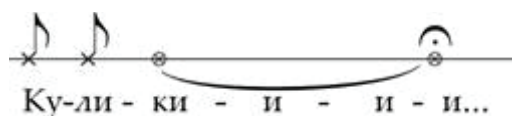
Исследователи феномена *голоса* в традиционной культуре подчеркивают тембровую специфику, выделяющую его среди академических, пусть даже разнохарактерных, «классических» голосов. В зависимости от ситуации, диктуемой либо хронологией календарного события, либо спонтанностью семейного свадебного действия, связанного со сменой статуса сговоренки, осуществляется трансформация (временная, либо постоянная) *тембровых* характеристик «главного музыкального инструмента, полученного человеком от природы — его голоса» [1, с. 17]. С самого детства происходит постепенная «настройка» вокальных возможностей будущего народного певца, формируемая как домашним акустическим окружением (атмосфера традиционного деревянного дома), так и уличным (природным ландшафтом локальной территории). Различия условий проживания, окружающей среды делают голос характерной «визитной карточкой» певца.

Традиционное становление голосовых данных и ситуативная приуроченность к обязательному «голошению»¹ на семейных и календарных праздниках формируют «обрядовый» голос и все особенности тембровой маркировки «звучащего» фольклорного текста.

Зависимость традиционного действия от тембральных голосовых характеристик его участников огромная. Как указывает Э. Алексеев, «в наиболее ранних фольклорных культурах ощущение тембра с очевидностью преобладает над ощущением высоты» [1, с. 37]. Данный феномен наблюдается и в традиционной инструментальной музыке: так, при музицировании на глиняной флейте (окарине) «музыкантов прежде всего привлекал мягкий бархатный тембр» [2, с. 22].

Календарно-обрядовое звуковое поле способствует насыщению гармониками приуроченные песни, позволяя им быть услышанными в соседних деревнях за несколько километров. Возни-

Рис. 1
III. 1



кает акустическая граница вокруг происходящего действия, ограждающая пространство человеческого мира от «иномирных» голосов и звуков, являющихся источником опасности для человека. Любой локус в традиции принято насыщать звуками, создавая невидимую преграду на расстоянии слышимости [3, с. 51, 54]. Но обычный голос человека не сможет выполнять миссию оберега, да и слышимость его невелика. Как подчеркивает Левкиевская, «в магической практике обычного голоса как бы не существует, поскольку используются только его маркированные модификации» [3, с. 53]. Следовательно, в традиционной «звучащей» культуре должна существовать практика формирования яркого обрядового голоса.

На основе материалов экспедиций можно выявить следующие стадии освоения народной певческой традиции: *естественную* (*пассивную* и *активную*), а также *искусственную*. Рассмотрим их подробно.

Пассивная стадия предполагает «включение» в звуковую традицию с раннего детства, формируя

устойчивый навык детей сопровождать определенный тип игрового внеобрядового действия продолжительным возгласом. Так, экспедицией ННГК на юге Нижегородской области была обнаружена игра «Кулики», воспринимаемая местными жителями как упражнение на развитие дыхательной системы и способствующая в дальнейшем формированию «высокой певческой форманты», позволяющей будущим певцам воздействовать на акустическое пространство сильным, ярким, «полетным» голосом. Смысл игры заключается в бросании ведущим небольшого предмета (мяча, палки и т.п.) как можно дальше. При этом называется имя другого участника игры, который должен добежать до брошенного предмета и *непрерывно* «голосить» на одной интонационной позиции слово «Кулики». При этом необходимо стараться вокализировать последний слог «*И*» как один из самых высокочастотных и «пробивных» звуков (Рис. 1).

Затем прибежавший становится водящим, кидает предмет, называя другое имя, и игра повторяется. Важным является взаимодействие с есте-

ственным уличным акустическим резонансом, облегчающим «тянуть» звук.

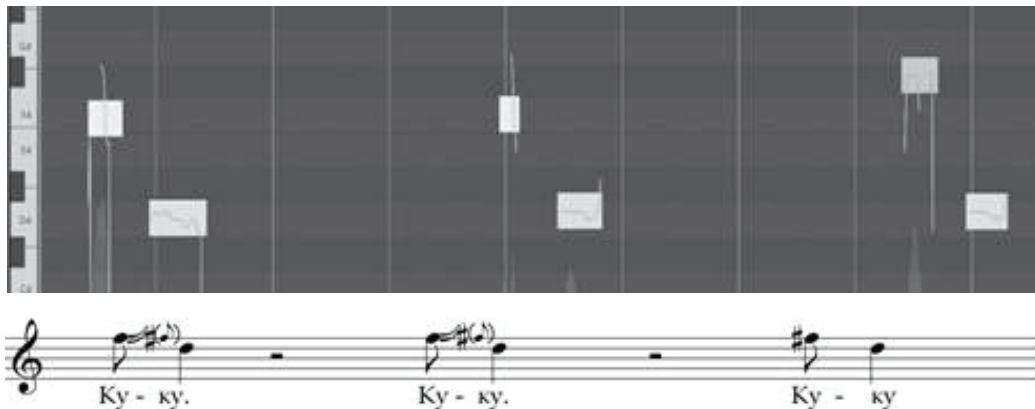
Активная стадия предполагает включение молодых людей непосредственно в ритуальное действо, предполагающее «окливание мифологических персонажей». Такое «звуковое» поведение молодежи в обряде «получает функциональную нагрузку и реализует идею обрядово-магической коммуникации» [4, с. 122]. В данном случае большее значение придается тембровой окраске и выразительности. Как правило, яркость окливания зависит от тесситур звучания, что, соответственно, «связано с усилением и напряжением голосового аппарата» [4, с. 122].

Календарные обряды — коллективное действо. Совместное уличное музицирование способствует развитию устойчивого ансамблевого навыка

традиционного пения. Кроме того, обрядовое групповое унисонное «голошение» выявляет дополнительный прием *сатурации*. Как отмечает С. Ю. Гутова, налицо «акустическая особенность русской гетерофонии компрессировать звук, тем самым уплотнять гармоническую фактуру [5, с. 57].

Одним из важных элементов становление яркого «обрядового» голоса являются бытовые крики, призывы к домашним животным, а также имитация различных голосов, в том числе птичьих. Автор присутствовал на деревенском празднике «Кукушка»². На троичной неделе, в *Семик*, девушки наряжали разноцветными ленточками ритуальный куст (репей), делали в печи яичницу, ходили по главной улице до «Крестов» (перекрестка). Далее выбирали место для трапезы, готовили угощение для кукушки и ждали ее кукования. В случае

Рис. 2
III. 2



его отсутствия имитировали сигнал сами.

Согласно традиционным представлениям, кукушка как существо, находящееся на границе мира живых и мертвых, выступает посредником между высшими силами и простыми селянами, так как обладает сакральной информацией о продолжении или прерывании жизненного пути обычного человека. В традиционной культуре к ней принято относиться уважительно, с почтением. Имитируя «голос» этой птицы, участники праздника не только следуют неписанным канонам поведения в обрядовом действе, но и развивают свои «вокальные» данные. Формально амбитус голосовой переключки этой птицы небольшой — в пределах большой терции (*Fis-D*). Но инструмент Vari Audio (Cubase 10 Pro) первый звук атрибутирует как «*F*». Взяв его, птица коротким глиссандирующим приемом повышает его до «*Fis*», после чего опу-

скается на «*D*». Так выглядит нотировка крика кукушки в системе безлинейной и обычной нотаций (расшифровка для удобства восприятия выполнена во 2-й октаве. Оригинал звучит в 1-ой) (Рис. 2).

Имитация данного птичьего сигнала решает сразу две задачи: умение «вокализировать» в заданной тесситуре и развитие навыков скольжения между звуками. Сегменты птичьего сигнала разделяет цезура, позволяющая в этот момент «куковать» человеку.

Спектральный анализ приведенного примера показывает частотное сопряжение основных звуков как 755 hz — 595 hz, что говорит о применении птицей начального диапазона средних частот, придающего сигналу плотность. Имитируя голос кукушки, человек постепенно приобретает навык «мягкой сатурации, звуковой насыщенности», что в дальнейшем помогает ему выстроить правильный

частотный баланс в певческих репрезентациях.

Для формирования яркого, сильного голоса некоторые талантливые исполнители имитировали звучание традиционных инструментов. Обычно подобная практика применялась в частушечных циклах. Навык инструментального «голошения» имел не только практическое значение как замена отсутствующего гармониста или балалаечника, но и выступал как самостоятельная разновидность народного музицирования. Слова

в данном случае не играли никакой роли, но такой вокальный «наигрыш» должен был звучать плотно и достаточно громко, сопровождая традиционные пляски (Рис. 3).

Подобная манера исполнения характеризуется местными исполнительницами как «игра»: «бывало идем из клуба на гору, а нас много тогда гуляло... На нашем порядке только семнадцать девок было. А гармонист возьмет, да не придет... Вот и приходится одной заместо гармониста под язык

Рис. 3
III. 3



Рис. 4
III. 4



играть»³.

Уличные частушки всегда пелись громко, используя верхний регистр и «пронзительный» тембр, что положительно сказывалось на формировании «обрядового» голоса. «Поем так, чтоб нечистые попрятались, да чтоб издали слышно было... Знать, наши деревенские орут»⁴. В данном случае можно говорить о непосредственном воздействии человека на окружающее акустическое пространство посредством высокого голоса, звучащего в верхней напряженной тесситуре. Меняется и функциональное предназначение: налицо *мигра-*

ция голосового аппарата в категорию сигнальных инструментов, служащих средством *оповещения*.

Искусственная категория моделирования традиционного «обрядового» голоса предусматривает использование современных компьютерных технологий при качественном профессиональном мониторинге в специально подготовленном студийном помещении, исключающем резонансы и акустические артефакты. Типологически процесс может быть дифференцирован на два раздела: создание «неживого» виртуального певца и *частотная корректировка* голосовых

данных реального вокалиста. Мы рассмотрим *второй* как отвечающий заявленной теме статьи.

На основе качественно зафиксированных⁵ в рамках экспедиционных исследований голосов традиционных певцов нами был поставлен эксперимент по изучению основной и высокой певческих формант с целью дальнейшей репрезентации «обрядового» голоса участниками фольклорно-этнографического ансамбля «Свети-Цвет». Вначале была взята оригинальная фраза из скоморошины «У Аганиных ворот», бытующей в северных районах Нижегородской области: «Перво делечко коровушку *подой*, друго делечко теленочка напой, да ее же одра в поле проводи», — и выучена солисткой ансамбля Астаховой Ариной в оригинальной тесситуре. Выделим звук, на который приходится основной акцент — «*подой*». Анализатор спектра

показал следующую картину (Рис. 4).

Гармоники, отвечающие за яркость (приблизительно от 3,5 КHz до 5 КHz) на графике отмечены белым квадратом. Здесь же располагается и высокая певческая форманта (ВПФ). Громкостные величины (динамика) других гармоник не превышают 2, 2 db.

Эксперимент состоял из трансформации мониторинга и предполагал подъем частот, усиливающих динамику ВПФ. В студийных условиях это означало, что вокалист должен хорошо себя слышать. При записи в этих целях применяли наушники закрытого типа, максимально естественно передающие голос певца. Однако мы незначительно изменили частотную характеристику и добавили в «уши» «верхней середины», то есть динамику ВПФ. При этом воспользовались характеристи-

Рис. 5
III. 5



ками реального «обрядового» голоса, зафиксированного нами ранее в экспедиции. То есть, исполнительница (в нашем случае Арина) при воспроизведении скоморошины слышала свой голос, но с измененными частотными характеристиками в области ВПФ.

Эксперимент длился около полугода (занятия проводились два раза в неделю). После чего мы записали эту же фразу от Арины, и анализатор на графике отобразил следующую картину (Рис. 5).

Мы можем констатировать значительное усиление ВПФ. Голос стал ярким и пронзительным. В последующей экспедиции ансамбль организовал совместный концерт с местным фольклорным коллективом, солистка которого (Галина Денежкина) владела манерой «обрядового» пения. После мероприятия старожилы похвалили Арину:

«Ну девчонка-то, ну просто как Галя поет».

Таким образом, нами подтверждена вероятность моделирования фольклорного голоса как в естественных акустических условиях, так и в виртуальной среде, руководствуясь современными студийными технологиями звукового анализа. В рамках статьи невозможно осветить все аспекты данного процесса. Однако есть вероятность возрастания интереса к проблематике формирования «обрядового» голоса, на что указывают другие публикации автора [6] и многочисленные мастер-классы с участием фольклорно-этнографического ансамбля «Свети-Цвет», проводимые в разных городах при участии ведущих этномузыкологов России.

Примечания

¹Народная атрибутика различных приемов как вокального, так и инструментального музицирования в ряде районов Нижегородской области (от глагола «голосить»).

²По материалам Электронной энциклопедии нижегородского фольклора, село Верякуши Дивеевского района Нижегородской области. 2012 г.

³Электронная Энциклопедия нижегородского фольклора, село Суворово Дивеевского района, Тихонова А. (1938 г.р.), Карасева А. (1940 г.р.). 2011 г.

⁴Материалы из личного архива А. В. Харлова. Тоншаевский р-н, Нижегородская область, 2015 г. Шиликова Ф. И. (1932 г.р.).

⁵Запись производилась на профессиональный рекордер Zoom H5 с высоким разрешением (96 kHz, 24 bit).

Список источников

1. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. 240 с.
2. Харлов А. В. Глиняная традиционная музыка. Нижегородский взгляд // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 18–25.
3. Левкиевская Е. Е. Голос и звук в славянской апотропеической магии // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян / отв. ред. С. М. Толстая. М.: Индрик, 1999. С. 51–72.
4. Парадовская Г. П. Формы возгласного интонирования в детском календарно-обрядовом фольклоре // Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 6(59). С. 121–122.
5. Гутова С. Ю. Октавный обертон в песенной традиции Брянской области // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сб. науч. трудов: Т. 14 / ред.-сост. Н. И. Верба. СПб: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. С. 52–59.
6. Харлов А. В. Бытовые традиционные внеобрядовые выкрики. Взгляд нижегородского фольклориста // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 1(72). С. 78–87.

References

1. Alekseev, E. E. (1986), *Rannefolklornoe intonirovanie: Zvukovysotnyj aspekt* [Early folklore intonation: The pitch aspect], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.

2. Kharlov, A. V. (2023), “Clay traditional music. Nizhny Novgorod view”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 3 (70), pp. 18–25.
3. Levkievskaya, E. E. (1999), “Voice and sound in Slavic apotropaic magic”, *Mir zvuchashchij i molchashchij: Semiotika zvuka i rechi v tradicionnoj kulture slavyan* [The world sounding and silent: The semiotics of sound and speech in the traditional culture of the Slavs], Indrik, Moscow, Russia.
4. Paradvorskaya, G. P. (2014), “Forms of exclamation intonation in children’s calendar and ritual folklore”, *Vestnik Cherepoveckogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Cherepovets State University], vol. 6 (59), pp. 121–122.
5. Gutova, S. Yu. (2019), “Octave overtone in the song tradition of the Bryansk region”, *Muzykalnaya kultura glazami molodyh uchennyh: sbornik nauchnyh trudov* [Musical culture through the eyes of young scientists: collection of scientific works], no.14, Centr nauchno-informacionnyh tekhnologij “Asterion”, Saint Petersburg, Russia, pp. 52–59.
6. Kharlov, A. V. (2024), “Household traditional extra-ritual shouts: view of a Nizhny Novgorod folklorist”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 1 (72), pp. 96–105.

Информация об авторе

А. В. Харлов — заведующий кафедрой теории музыки, кандидат искусствоведения, доцент

Information about the author

A. B. Kharlov — Head of the Department of Music Theory, Candidate of Art History, Associate Professor

Статья поступила в редакцию 19.02.2024; одобрена после рецензирования 20.05.2024; принята к публикации 24.06.2024.

The article was submitted 19.02.2024; approved after reviewing 20.05.2024; accepted for publication 24.06.2024.

ПОСТПУБЛИКАЦИОННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ

Ошибка. Статья «“Радость любви и печаль любви”: немецкие народные песни из собрания Liederhort».

Аннотация. Редакция журнала сожалеет, что в номере 1 (72) за 2024 год журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» в русской версии оглавления была допущена ошибка в названии статьи автора Э. К. Петри.

Правильное название опубликованной версии статьи — «“Радость любви и печаль любви”: немецкие народные песни из собрания Liederhort».

Редакция уверена, что допущенная ошибка не могла существенно повлиять на восприятие произведения и интерпретацию информации читателями.

Ключевые слова: erratum, редактирование оснований, немецкие народные песни

POST-PUBLICATION CHANGES

Erratum. Article «“The Joy of Love and the Sorrow of Love”: German Folk Songs from the Liederhort collection».

Abstract. The editorial board regrets that in issue 1 (72) for 2024 of the journal “Actual Problems of High Musical Education” in the Russian version of the table of contents, an error was made in the title of the article by the author E. K. Petri.

The correct title of the published version of the article is «“The Joy of Love and the Sorrow of Love”: German Folk Songs from the Liederhort collection».

The editorial board is confident that the mistake could not significantly affect the perception of the work and the interpretation of information by readers.

Keywords: erratum, editing of bases, German folk songs

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Редакционный совет принимает на рассмотрение оригинальные, ранее неопубликованные статьи, в которых соблюдена точность при цитировании и указании источника при упоминании работ других авторов.

Материал может быть отклонен до рецензирования в случае несоответствия тематики профилю журнала, недостаточного объема статьи, представленной для публикации и несоблюдения правил оформления, а также наличия в рукописи неправомерных заимствований.

Все статьи проверяются в программе Antiplagiat ReportViewer. Абсолютная оригинальность текста статьи должна составлять не менее 80 %.

Редакция придерживается двойного «слепого» анонимного типа рецензирования. Все статьи, поступающие для публикации в журнале, подвергаются рецензированию независимыми экспертами. Рецензенты являются специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют публикации по тематике рецензируемой статьи в течение последних 3 лет.

Требования к рукописям статей, заявленных к публикации в журнале:

Для авторов статей — аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук — объем рукописей не должен превышать 15000 печатных знаков (с пробелами), для кандидатов и докторов наук — 20000 печатных знаков (с пробелами). Общий объем нотных примеров и иллюстраций в тексте включается в соответствующий напечатанному тексту лимит объема 15000/20000 печатных знаков (с пробелами).

К рукописи прилагаются следующие документы:

- 1) отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);
 - 2) рецензия на статью, в которой дана характеристика новизны работы, определено качество решения поставленных проблем;
 - 3) выписка из протокола решения соответствующего структурного подразделения (кафедры, отдела и т. п.).
- Текст статьи должен быть тщательно выверен и отредактирован автором. Статьи с опечатками и грамматическими ошибками не рассматриваются. Рукописи принимаются в печатном и электронном вариантах в виде одного текстового файла.

Структура предоставляемого в редакцию текстового файла

1. Тип статьи — научная статья, обзорная статья, редакционная статья, дискуссионная статья, персоналии, редакторская заметка, рецензия на книгу, рецензия на статью, спектакль и т. п., краткое сообщение.
2. Индекс универсальной десятичной классификации (УДК).
3. Фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) на русском.
4. Сведения об авторе (авторах): название организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна), имейл автора, orcid id.
5. Название статьи строчными буквами (шрифт: жирный; выравнивание: по центру)
6. Аннотация статьи на русском языке, отражающая актуальность, цель, материалы исследования, его результаты и выводы, соответствующая содержанию работы. Объем текста аннотации должен составлять 150–200 слов.
7. Ключевые слова — от 5 до 8, отражающие основное содержание статьи, ее предметную, терминологическую область. Не используют обобщенные и многозначные слова, а также словосочетания, содержащие причастные обороты
8. Сведения об источнике финансирования статьи
9. Тип статьи на английском языке.
10. Фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) на английском.
11. Сведения об авторе (авторах): название организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна) (на английском языке), имейл автора, orcid id.
12. Название статьи строчными буквами (шрифт: жирный; выравнивание: по центру) на английском языке.
13. Аннотация статьи на английском языке, отражающая актуальность, цель, материалы исследования, его результаты и выводы, соответствующая содержанию работы. Объем текста аннотации должен составлять 150–200 слов.
14. Ключевые слова на английском — от 5 до 8.
15. Сведения об источнике финансирования статьи (на английском языке).
16. Текст статьи.
17. Примечания.
18. Список источников. Библиографические записи в перечне использованной литературы нумеруют и располагают в порядке цитирования источников в тексте статьи (по ГОСТ Р 7.0.5-2008).
19. References (по стандарту "Harvard").
20. Информация об авторе (авторах): ученые степень и звание на русском и английском языках.
21. В конце текста указывается количество необходимых экземпляров журнала и способ доставки (почтовым отправлением (в этом случае указывается почтовый адрес с индексом), самовывозом).

Рукопись и сопроводительные документы в электронном варианте направляются по адресу электронной почты:

nngk.izdaniya@yandex.ru

Печатный вариант рукописи подписывается автором (авторами),
указывается дата и вместе с сопроводительными документами отправляется в редакцию по адресу:

**Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
издательский отдел.**

603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40