
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031

Т. 9, № 1. 2021

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2021

GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATOIRE

ISSN 2308-1031
Vol. 9, no. 1. 2021

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES
CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2021

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 Г.
ВЫХОДИТ 4 РАЗА В ГОД

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Коляденко Нина Павловна, главный редактор, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор (Россия, Новосибирск)

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Бюзинг Отфрид, профессор (Германия, Фрайбург-им-Брайсгау)
Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Красноярск)
Густова-Рунц Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор (Белоруссия, Минск)
Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор (Россия, Новосибирск)
Дрожжина Марина Николаевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Дубровская Марина Юзэфовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Карелина Екатерина Константиновна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Москва)
Курленя Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Къркклисийски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (Болгария, София)
Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Якутск)
Леонова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор (Россия, Новосибирск)
Лесовиченко Андрей Михайлович, кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор (Россия, Новосибирск)
Мичков Павел Александрович, кандидат искусствоведения (Россия, Новосибирск)
Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Екатеринбург)
Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Робустова Людмила Павловна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Светлова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Россия, Санкт-Петербург)
Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Польша, Ольштын)
Ульмасов Фируз Абдушукурович, кандидат искусствоведения, доцент (Таджикистан, Душанбе)
Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Владивосток)
Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Россия, Ростов-на-Дону)
Штуден Лев Леонидович, доктор культурологии, профессор (Россия, Новосибирск)

Ответственный секретарь – Светлова Ольга Александровна

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

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

JOURNAL OF MUSICAL SCIENCE

SCIENTIFIC JOURNAL
PUBLISHED SINCE 2013
4 TIMES PER YEAR

EDITORIAL BOARD

Kolyadenko Nina Pavlovna, Editor-in-Chief, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Novosibirsk)

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

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

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

Büsing Otfried, Professor (Germany, Freiburg im Breisgau)

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

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

Donskikh Oleg Al'bertovich, D. Sc. (Philosophy), Professor (Russia, Novosibirsk)

Drozhzhina Marina Nikolaevna, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Russia, Novosibirsk)

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

Karelina Ekaterina Konstantinovna, D. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

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

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

Krkliyskiy Tomy Nikolov, D. Sc. (Art Criticism), Professor (Bulgaria, Sofia)

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

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

Lesovichenko Andrei Mikhailovich, Cand. Sc. (Art Criticism), D. Sc. (Culturology), Professor (Russia, Novosibirsk)

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

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

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

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

Robustova Lyudmila Pavlovna, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Russia, Novosibirsk)

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

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

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

Ul'masov Firuz Abdushukurovich, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Tajikistan, Dushanbe)

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

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

Shtuden Lev Leonidovich, D. Sc. (Culturology), Professor (Russia, Novosibirsk)

Responsible secretary – Svetlova Ol'ga Aleksandrovna

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

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

© Молчанов, А.С., 2021

УДК 781.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-5-16

ОТ ЗВУКА К АККОРДУ. АВАНГАРДНЫЕ СТРАТЕГИИ В МУЗЫКЕ НОВОСИБИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

А.С. Молчанов¹

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

Аннотация. В статье рассматриваются аспекты преломления авангардных стратегий музыкального искусства в творчестве новосибирских композиторов второй половины XX в. На примере произведений А. Мурова и С. Тосина изучаются достаточно редкие типы звуковых авангардных форм: композиции на один звук и один аккорд, появление которых связывается с поиском новых «звуковых путей», эмансипацией отдельных средств музыкального языка. В ходе анализа отмечаются особенности интерпретации идеи однозвучных композиций в музыке А. Мурова, обогащение тембровой палитры звучания жанрово-стилевой моделью военного марша, многосоставность общего звукового континуума при господстве одной ведущей высоты. В Вариациях-интермедиях на трезвучие ре мажор С. Тосина показана неординарность подхода композитора при воплощении идеи вариаций на один аккорд, которую обеспечивают мобильность общей структуры сочинения, избранное применение средств электронного усиления и обработки звука, стиливая многозначность, связанная с возможностью разбивать оформленные композитором разделы сочинения включением произведений любых других авторов, а также повышенная роль исполнителя в выстраивании драматургии целого. Автор статьи также рассматривает сознательное звуковысотное ограничение материала в композициях данного типа, компенсационную функцию других средств выразительности, использование приемов нарушения инерции движения, преобладание сонористической трактовки звука, позиционирование одного тона (аккорда) либо как целостной структуры, либо как рассеянного спектра со множеством микроградаций. Отдельно в композициях данного типа акцентируется повышенная предрасположенность к повторности элементов текста. В заключении отмечается, что интересом к передовым музыкальным тенденциям западноевропейской музыки XX в. Муrow и Тосин способствовали распространению авангардных звуковых идей в глубь российской культуры, раскрытию возможностей многомерного понимания отдельных элементов музыкального языка и обогащению звуковой палитры профессиональной сибирской музыки XX столетия.

Ключевые слова: композиции на один звук, композиции на один аккорд, музыкальный авангард, сонористика, сибирские композиторы.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Молчанов, А.С. От звука к аккорду. Авангардные стратегии в музыке новосибирских композиторов второй половины XX в. // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 5–16. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-5-16.

FROM THE SOUND TO THE CHORD. AVANT-GARDE STRATEGIES IN THE MUSIC OF NOVOSIBIRSK COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

A.S. Molchanov¹

¹ Glinka State Novosibirsk Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the study of avant-garde strategies of musical art in the works of Novosibirsk composers of the second half of the XXth century. In the article, on the example of the works of A. Murov and S. Tosin, quite rare types of sound avant-garde forms: compositions for one sound and one chord are studied, its appearance is associated with the search for new «sound ways», the emancipation of individual means of musical language. In the course of the analysis, the author of the article notes the peculiarities of the interpretation of the idea of one-tone compositions in the music of Murov, the enrichment of the timbre palette of sound with the genre-style model of a military march, the multi-composition of the general sound continuum under the domination of one leading pitch. In the Variations-interludes on the triad of D major by Tosin, the author of the article shows the originality of the composer's approach in implementing the idea of variations on one chord, which is provided by: the mobility of the overall structure of the composition, the selected use of electronic amplification and sound processing, stylistic ambiguity associated with the ability to break up the sections of the composition designed by the composer by including works of any other authors, as well as the increased role of the performer himself in building the drama of the whole. In General, the author notes the limitation of a sound resource and its compensation from other means of expressiveness, the use of techniques for breaking the inertia of movement, the predominance of sonoristic interpretation of sound, the positioning of sound (chord) either as a single structure, or as a dispersed spectrum with many variations. Separately, in compositions of this type, an increased predisposition to the repetition of text elements is emphasized. In conclusion, it is noted that his interest in advanced musical trends of Western European music of the twentieth century, the Murov and Tosin contributed to the spread of avant-garde sound ideas into Russian culture, potential multidimensional understanding of the individual elements of the musical language and overall enrichment of the sound palette professional Siberian music of the XXth century.

Keywords: compositions for one sound, compositions for one chord, musical avant-garde, sonoristics, Siberian composers.

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

For citation: Molchanov, A.S. (2021), "From the sound to the chord. Avant-garde strategies in the music of Novosibirsk composers of the second half of the XX century", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 5–16. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-5-16.

Одна из основных линий в развитии музыкального искусства XX в. принадлежит авангарду и связана со звуковой эмансипацией отдельных элементов музыкального языка, поиском новых тембровых красок и жанрово-стилистических компонентов высказывания, принявших порой весьма радикальные формы. Продвигаясь вслед и развиваясь параллельно с достижениями

естествознания, музыка по-новому оборачивается к своим первоуродным элементам: звуку, интервалу, аккорду, ритму, динамике, тембру и т.п. Поиск новых «звуковых путей», дух экспериментаторства превращается на долгие годы в ключевую эволюционную тенденцию творчества.

На этом фоне в звуковой палитре XX столетия появляются произведения, выдвигающие в качестве веду-

щего компонента формы (или отдельной ее части) только один элемент, который становится главной организующей силой всего звукового пространства, определяя ключевые структурообразующие и выразительные параметры звучания. Выделим в этом ряду (как наиболее показательные) формы, построенные на одном звуке и на одном аккорде. Первые интересны прежде всего своей парадоксальностью, поскольку ключевой параметр музыкальной организации звуковысотность сворачивается здесь до одного тона, а вторые предстают как расширение возможностей моноэлементности, когда главный атрибут сочинения – такая целостная гармоническая структура, как аккорд.

Первые заметные проявления композиций такого типа встречаются в 1910-х – начале 1920-х гг., в частности, в музыке Альбана Берга, Ивана Вышнеградского, Николая Рославца и других композиторов, стоявших у истоков новой музыкальной эстетики. Здесь же оформляются и основные аспекты презентации подобных форм, их внешние атрибуты, намечаются исходные принципы работы с материалом данного типа. Однако более глубоко потенциал таких форм был раскрыт позднее в 1950–1960-е гг. и связан с творческими исканиями послевоенного авангарда. Новое в этот период – сонористическая трактовка звука в афункциональном контексте, раскрытие темброво-красочных свойств звуковой интеграции, обогащение музыкальной палитры шумами и недифференцированными по высоте звуками, синтезирование различных техник композиции.

Известны в этом отношении сочинения К. Пендерецкого, Д. Лигети, Дж. Шельси, А. Шнитке, С. Слонимского и других авторов, где одна из главных идей – показ различных фактурно-тембровых вариантов звука или аккорда. Многие из этих сочинений уже не раз находили освещение в отечественной и зарубежной научной литературе, где были определены и зафиксированы основные принципы работы с материалом, техника композиции, стилистическая направленность произведений, эстетические установки авторов.

В статье 2016 г. по поводу однострунных композиций мы отмечали: «Музыкальный звук освобождается от конкретных семантических и жанровых прототипов, внимание сосредотачивается на изменениях его имманентных свойств. Исходя из этого, главным содержательным компонентом музыки становится демонстрация многообразных фактурных форм единственного звука (*педаль со сменой интенсивности вибрато, звук-точка, континуально пульсирующая остинатная линия*), осуществляемая путем многократной и последовательной их смены... При этом звук рассматривался как сложносоставной спектр, мобильная микроструктура, включавшая в себя переменную интенсивность *vibrato*, микроинтервалы, высотно недифференцированные по высоте звуки и шумы, разные способы звукоизвлечения отдельного тона. Впрочем, использовались и сугубо индивидуальные способы концепционного “моделирования” звука» (Молчанов А., 2016, с. 36).

В таких индивидуальных вариантах прочтения идеи моноэлементно-

сти мы находим самобытные и оригинальные решения. В полной мере это относится и к произведениям сибирских композиторов, откликнувшихся на передовые тенденции западных коллег, индивидуально преломивших их в своем творчестве. Однако этот аспект в профессиональном творчестве сибирских авторов остается все же менее исследованным. Поэтому обращение к изучению авангардных стратегий в сибирской профессиональной музыке является актуальной и художественно оправданной задачей, позволяющей вскрыть яркие локальные проявления передовых тенденций развития европейского музыкального искусства в освоении «новых структурообразующих принципов звучащего пространства» (Богомолов А., 2008, с. 12).

В связи с вышеизложенным определяется и цель данной статьи – показать особенности проявления авангардных тенденций музыкального искусства в музыке новосибирских композиторов Аскольда Мурова и Сергея Тосина, на примере специфики построения композиций на одном звуке и на одном аккорде. Обратимся непосредственно к материалу сочинений этих авторов.

В 1967–1968 гг. Муров пишет свою Третью симфонию, второе жанровое название которой – *Концерт в форме восьми инвенций*. VII часть этой симфонии – «Монофония Re» представляет собой моноэлементную композицию на один тон. В отличие от своих западных коллег, где в создании однозвучных форм приоритетным все-таки считался аспект подачи самого звучания отдельного тона, его физических параметров, Муров исходит не только из первич-

ных акустических свойств звука, а стремится компенсировать начальную односоставность другими выразительными средствами, обогатить музыкальную структуру поиском жанровых прототипов.

Композицию Монофонии условно можно поделить на два контрастных раздела. Первый строится более предсказуемо, в нем возникает вполне прогнозируемая настройка на звуковысотной оси «Re». Данный тон эквивалентно отражается в разных октавах, предстает в звуковом освещении редких тембров (маримба, вибрафон, колокол «Re»), окружается ударно-шумовыми эффектами. Спектр исходного *re* все время расширяется с добавлением отдельных глиссандо, трелей и тремоло, кластерных комплексов. На основе всех данных характеристик в восприятии происходит существенное обогащение начальных представлений о «Re» и фактическое преодоление исходной одноэлементности в многоплановом проявлении его качественных вариантов: тембровых, динамических, ритмических, фактурных (со сменой плотности звучания), а также спектральных, как множество звуков, порожденных обертонами от «Re». Однако при таком многообразии, принцип единоначалия сохраняет свое значение, которое определяется высотным повтором, что позволяет в восприятии категоризировать появляющиеся объекты как класс высот «Re».

Более радикальные изменения происходят во втором разделе, где резко меняется привычный ракурс представления звука в композициях данного типа. Возникает неожиданный контраст, в зону рельефа вводится ритмшумовой элемент,

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

на какое-то время отстраняющий господствовавший до этого звук *re*. В звучании организуется жанровая модель военного марша с типизированным составом атрибутов: повторяющейся ритмической фигурой у малого барабана и ее вариантным отражением на высоте *re* у флейты *riccolo* и трубы (ц. 17–18, пример 1). Динамичность движения в данном фрагменте создается за счет быстроты смен повторяющихся компонентов, а также привнесения в маршевый темпоритм дискрет-

ности. А поверх текста возникает историко-стилевое сближение военного марша с современным темброво-сонористическим контекстом звучания. В результате образуется яркий выразительный эффект – взаимодействие исторического и современного, что также характерно для всех частей симфонии, где регулярно происходит обращение к известным моделям жанров и стилей прошедших эпох и их органичная интерпретация в современном звуковом контексте¹.

Пример 1. А. Муров «Монофония Re», эпизод марша/
Example 1. A. Murov "Monophony Re", March episode

17 *Tempo di Marcia*

18

V-ni (1-6) *Vni unis.*

Таким образом, у Муро́ва, по сравнению с более ранними образцами однозвучных композиций, нагляднее проявляется тенденция к диалогу современного и прошлого, активизирующая «культурные коды» художественного выражения в рамках «жанрово-стилевых моделей программности». «Монофония Ре» – только одна грань этого стиливого диалога, семантически наполненная контрастными образами. Она явилась связующим звеном к более поздним композициям данного типа, где активизировались процессы концептуализации музыкального творчества, которые мы наблюдаем, например, в сочинениях С. Губайдулиной и А. Кнайфеля в 1980-е гг. Сама же идея однозвучия продемонстрировала свою жизнестойкость и дала в контексте академической музыки XX в. интересные разноплановые образно-смысловые варианты реализации. Предложенные композиторами звуковые решения были наполнены пафосом созидания, творения звука, стремлением открыть новые неизведанные ранее возможности, расширить границы творчества. Естественно, это не могло не привести к проецированию идеи моноэлементности на другие звуковые структуры, и в частности, на аккорд.

Очевидно, что аккорд в сравнении с одним звуком — это более богатая и развитая структура, обладающая ощутимой внутренней ресурсной емкостью, напрямую зависящей от звукового состава и расположения. Естественно, и степень ограничений в его использовании меньше, а вариантов представить одно созвучие той или иной стороной больше. Не случайно, наверное, основной идеей

в представлении данной структуры и ее композиционном оформлении становится идея вариаций.

Известны, например, Вариации на один аккорд для фортепиано Альфреда Шнитке, где исходный звуковой комплекс предстает в виде разбросанной по регистрам 12-тоновой структуры, которая, однако, вместе (по принципу додекафонной серии) реально нигде не звучит и распадается на ряд субаккордов и фактурных сегментов, образующих вариации. Ограничение все же есть, оно заключается в том, что каждый отдельный звук используется только в той октаве, в которой он был взят изначально. Это, по мнению В. Холоповой, гарантирует «квазитоникальную устойчивость». Также исследователь отмечает, что в подходе Шнитке заметны ассоциации с вариациями А. Веберна, соч. 27. Однако «заданную абстрактно-пуантилистическую предпосылку Шнитке преодолевает, внося в избранный материал жанрово-стилевую ассоциативность» (Холопова В., 1990, с. 29).

В результате получается вполне оригинальное сочинение, насыщенное контрастами, разными жанрово-семантическими репликами, эффективно использующими задуманную и представленную композитором исходную звуковую структуру. Но и сама эта структура, ее звуковая раскрепощенность вполне располагала к такой трактовке, хотя по мере развития формы выделяла в звучании те или иные вертикальные сегменты (например, звуковой комплекс из чистой квинты и тритона *es-b-e*), берущие на себя в определенных вариациях и композиционную функцию. Прототипом же организованных Шнитке varia-



Рис. 1. Композиционная схема Вариаций Тосина/
Image 1. The composition scheme of Tosin Variations

ций выступает не только додекафония, но и другие сходные системы звуковой организации, в том числе из практики русского авангарда начала XX в., например, «синтаккорды» Н. Рославца, «комплексы из 12 тонов и длительностей» Е. Голышева, произведения позднего А. Скрябина, в которых ярко прослеживается тенденция объединения горизонтали и вертикали, стремление сделать их взаимовыводимыми, производными друг от друга.

По-новому идея одного аккорда как основного элемента построения сочинения нашла отражение в начале 1990-х гг. в творчестве другого сибирского композитора Сергея Тосина, написавшего Вариации-интермедии на трезвучие ре мажор для фортепиано. В отличие от Шнитке, заранее избравшего для вариаций довольно развитую и сложную структуру двенадцатизвучия, новосибирский композитор пошел по более сложному пути, определив в качестве основы сочинения простое мажорное трезвучие, ресурсы которого (в сравнении с 12-тоновым аккордом Шнитке) гораздо более скромны и лишены той изначальной звуковой множественности. Тем не менее он смог найти свои и внутренние, и внешние ресурсы для воплощения этой смелой (за пределами минимализма) идеи.

Подход Тосина можно назвать множественным и неординарным.

Эти качества обеспечивает ряд моментов. Во-первых, мобильность структуры композиции, возможность исполнителю (правда логически и обоснованно) менять последовательность интермедий, а также исключать отдельные фрагменты (например, контрэкспозицию). Во-вторых, применение в некоторых вариациях средств электронного усиления и обработки звука, что обеспечивает появление эффекта эха и перемещение звука по панораме с различной скоростью (интермедия № 5 и кода). В-третьих, создание условий взаимодействия авторской идеи со стилистически другой музыкой любых авторов, которую должен подобрать сам пианист и вставить между интермедиями (исходная структура сочинения представлена на рис. 1). Следовательно, исполнитель фактически приравнивается к соавтору, на него возлагаются не только технические задачи, но и заметная роль в выстраивании драматургии целого.

Само же ре-мажорное трезвучие трактуется Тосиным довольно строго. В экспозиции и контрэкспозиции оно берется только в виде кратких вертикальных комплексов, разнесенных по разным регистрам, с различной динамикой и ритмическими паузами между аккордами, которые по принципу прогрессии сжимаются к концу частей. В интермедиях № 1–3 варьирование начинается

с изложения аккорда в тесном расположении в первой октаве (одной рукой) и сопровождается дальнейшим динамическим нарастанием и ритмическим сжатием, а в отдельных моментах фактурным расширением и уплотнением звучания. В интермедии № 3 этот процесс носит отчетливо выраженный зеркально-симметричный характер. В интермедии № 4 добавляется тембровое варьирование – игра медиатором по

струнам рояля при нажатом трезвучии в одном из регистров. В интермедии № 5 интенсивное перемещение трезвучия по разным октавам усиливается, как отмечалось выше, эффектом эха с помощью электроакустических средств. В коде интенсивность повторений трезвучия и эха постепенно ослабевает и звучание рассеивается в широком звуковом пространстве (фрагменты вариаций-интермедий, пример 2).

Пример 2. С. Тосин «Вариации-интермедии на трезвучие ре мажор»,
фрагменты Интермедий № 1, 2, 4 /
Example 2. S. Tosin “Variations-interludes to the triad in D-dur”,
fragments of Interludes no 1, 2, 4

ИНТЕРМЕДИЯ 1

ИНТЕРМЕДИЯ 2

ИНТЕРМЕДИЯ 4

** Здесь принцип игры следующий.левой рукой (стоя) озвучить трезвучие обычным способом, затем, удерживая данный аккорд, правой рукой проводить медиатором по струнам, воспроизводя выписанный ритм.

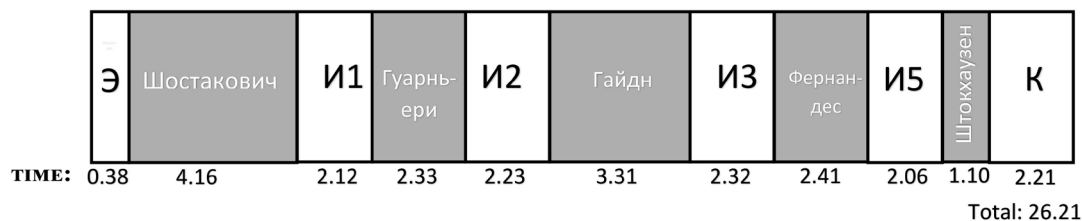
Известны два исполнения этого сочинения новосибирскими пианистами Еленой Поповской и Екатериной Предвечной. Нужно отметить, что каждая из них совершенно по-разному реализовала соавторский подход к идее Тосина. Но эти подходы как нельзя лучше иллюстрируют два наиболее логичных варианта трактовки в выборе «чужой» музыки. Елена Поповская пошла по пути стилевого единства, подобрав ряд произведений барочной и раннеклассической музыки в тональностях ре мажор, заменив в одном случае мажорный лад на минорный.

Подход Предвечной, наоборот, демонстрирует принцип контраста с привлечением музыки композиторов XX в. При этом обе исполнительницы в некоторой степени преобразовали изначальную структуру вариаций Тосина. Поповская исключила из нее интермедию № 4, а Предвечная контрэкспозицию и также интермедию № 4. Пропорции частей исполнители старались соблюдать, при этом у Предвечной

наблюдается тенденция к сжатию времени частей к концу исполнения, у Поповской наиболее компактная часть находится в центре, а к краям происходит временное расширение (если не считать экспозицию и первую вставляемую часть из музыки Г. Генделя).

В стилевом отношении также проявляется определенная логика. У Предвечной контраст выразительных средств наиболее ярок в начале за счет введения в структуру сочинения сразу же после экспозиции произведения Д. Шостаковича (прелюдия es-moll из цикла 24 прелюдии и фуги). С точки же зрения стиля эпох распределение материала иное: в центре оказывается первая часть сонаты Й. Гайдна ре мажор (1773 г.), а от нее симметрично расходятся произведения композиторов XX в. (схема на рис. 2)². Созданные Предвечной контрасты широки и масштабны, а оппозиция трезвучия воспринимается как нечто простое и чистое, устойчивое совершенство, неоспоримое введенными контрастами.

Структура исполнения в интерпретации Екатерины Предвечной



Структура исполнения в интерпретации Елены Поповской

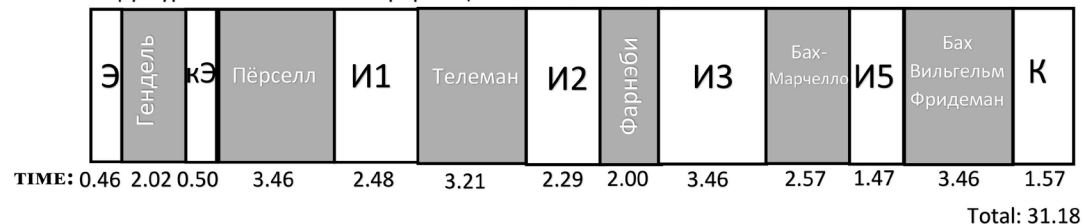


Рис. 2. Варианты исполнительских схем Вариаций Тосина/
Image 2. The variants of performing schemes of Tosin Variations

В интерпретации Поповской акцент сделан на стилевом единстве, так как все произведения взяты из одной эпохи³. В то же время и этого оказывается достаточно, чтобы подтвердить и обеспечить жизнестойкость общей формы. Контраст реализуется в жанровом плане (фуга, прелюдия, алеманда, хорнпайп, фантазия, полонез), темповом и ладогармоническом компонентах, с использованием отклонений и модуляций внутри встраиваемых произведений. Яркой краской выступает ладовый контраст. Нужно отметить, что исполнитель тонко рассчитал момент его введения (перед интермедией № 5), что совпадает с точкой золотого сечения всей исполнительской формы и наиболее рельефно и глубоко оттеняет идею мажорного трезвучия одноименным минорным, чему также способствует выбранное произведение (*Adagio* из гобойного концерта в переложении для клавира Баха–Марчелло). Сам композитор признавал успешность такого решения в подборе материала, отметив: «Я считаю, что она практически идеально справилась с поставленной задачей... Поповская предложила достаточно удачные решения... проблемы <подбора музыки других авторов> (причем все в “ре”» (Тосин С., 2004, с. 37).

Таким образом, роль исполнителя оказалась весьма существенной. Л. Пыльнева пишет: «Партитуры С.Г. Тосина требуют от исполнителя намного большей фантазии и творческого подхода, поскольку композитор настаивает на эвристике как основе» (2018, с. 36). Но в то же время остается и зависимость от творческого мышления исполнителя, его школы. Неслучайно, Тосин после

отказа Л. Александровского играть премьеру Вариаций констатирует, что «для пианиста-традиционалиста идеи, предложенные в данном сочинении, слишком не привычны» (Тосин С., 2004, с. 35). И остается верен своему курсу, где одна из главных установок – «стремление к многовариантности бытования опусов, к расширению уровня и степени изменчивости музыкальной ткани...» (Пыльнева Л., 2018, с. 33).

В итоге композитор решает проблему презентации простого аккорда, стремясь избежать сатиации при его повторении фактурно-тембровыми, ритмическими, динамическими и электроакустическими средствами, а также двуплановостью композиции, связанной с вторжением чужеродного материала. Ресурса одного трезвучия как вертикально звучащего аккорда явно оказывается недостаточно. В определенный момент кажется, что трезвучие просто обескураживает своей простотой и незамысловатостью, а композитор ходит по тонкой грани художественного вкуса. Однако в итоге данная идея оказывается художественно оправданной, прежде всего за счет предполагающегося тембрового варьирования, стиливых контрастов, а также электроакустических средств, меняющих пространственную ситуацию восприятия простого аккорда при живом исполнении в концертном зале. К тому же эта композиторская идея имеет еще и другой, внешний посыл к публике, как своеобразной стиливой викторины, когда слушатель угадывает, или же не угадывает те произведения, которые вставляют исполнители в структуру основных частей цикла, стимулируя ситуацию креатив-

ного поиска и внутреннего переживания при восприятии сочинения. А как показала практика только этих двух разных исполнений, стилевой разброс сочинений может быть весьма многолик и не обязательно они должны быть широко известны публике.

Таким образом, Муров и Тосин расширяют в своем творчестве преломление идеи показа возможностей одного элемента (звука, аккорда) в сторону добавления аспекта диалога времен и стилей, раздвигая ее смысловые горизонты и потенциальные возможности. При этом качество трактовки моноэлемента у них отличается.

У Мурова представление о звуке *ре* меняется внутри «Монофонии» от четкой подачи заданной высоты до множественного спектра, мобильной высотной зоны «*ре*», обогащенной недифференцированными по высоте звуками и шумами.

У Тосина аккорд понимается как целостная структура с тождественным эквивалентным отражением в разных октавах, где меняются фактурные формы его презентации, динамика, ритмическое оформление. И в том, и в другом случае возникают сонористические эффекты в звучании. Также постоянно композиторы пользуются приемами компенсационного действия других средств выразительности, при доминировании одного высотного компонента применяют приемы нарушения инерции движения: перемена темпоритма в середине композиции, неожиданное появление ритмического мотива малого барабана (Муров); сочетание пауз различной длины и электроакустическая обработка сигнала (Тосин).

В сочинениях проявляется важное внимание к организации повторности главного элемента, поскольку она является здесь неизбежной. Как правило, композиторы укрупняют высказывание одного звука или аккорда в более протяженные мотивы или фразы, повышая тем самым информационную емкость композиции или же на какое-то время отстраняют звучание главного элемента другими контрастными образованиями (или стилистически другой музыкой).

Муров активно использует тембровый фактор оркестровых инструментов, Тосин в условиях одного фортепиано вынужден опираться только на его темброво-регистрационные возможности, а также внешние атрибуты. Однако это ограничение не мешает ему употреблять повтор многократно, где счет уже идет не на количество повторенных аккордов или составленных из них мотивов, а на реальное время, указанное автором на отдельных строчках вариаций, для формирования единой волны нарастания или спада звучания, рожденного только в результате повторения одного мажорного трезвучия.

Следовательно, Мурову и Тосину удалось создать стилистически многогранные и художественно обоснованные сочинения, что, безусловно, позволяет их причислить к креативному полюсу раскрытия идеи моноэлементности, окрашенной духом эксперимента и инвенторства. Эти композиторы способствовали распространению авангардных звуковых идей музыкального искусства XX в. в глубь российской культуры и обогащению общей звуковой палитры профессиональной сибирской музыки XX столетия.

Благодарность. Автор выражает благодарность пианистам Елене Поповской и Екатерине Предвечной за помощь в поиске и уточнении исполнительского музыкального материала при подготовке данной статьи.

Acknowledgement. The author is grateful to the pianists Elena Popovskaya and Ekaterina Predechnova for their help in finding and refining the performing musical material in the preparation of this article.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом говорят названия некоторых частей: Менуэт, Четвертитоновый хорал, Из русских кантов.

² Порядок произведений других авторов в исполнительской форме Е. Предвечной: Шостакович Д. Прелюдия *es-moll* из цикла 24 прелюдии и фуги; Гуарньери М.К. *Ludus*; Гайдн Й. Соната ре мажор 1773 г. I часть; Фернандес А. Скерцино; Штокхаузен К. «Водолей» из цикла «Знаки зодиака».

³ Порядок произведений других авторов в исполнительской форме Е. Поповской: Гендель Г. Маленькая fuga in D; Перселл Г. Сюита № 6 in D (Прелюдия, Алеманда, Хорнпайп); Телеман Г. Ф. Фантазия № 4 из 12 фантазий для клавесина; Фарнеби Дж. «Причал у собора святого Павла»; Бах–Марчелло. Концерт для гобоя с оркестром, II часть (*Adagio*), переложение для клавира; Бах В.Ф. Полонез № 3 из 12 полонезов для клавира.

ЛИТЕРАТУРА

Богомоллов А.Г. Метафизика звука в западноевропейской культуре: Дис. ... канд. филос. наук. М., 2008. 198 с.

Молчанов А.С. Феномен однозвучных композиций в музыке XX века // Южно-российский музыкальный альманах. 2016. № 4. С. 35–40.

Пыльнева Л.Л. Сергей Тосин: Творческие подходы современного композитора // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1. С. 32–38.

Тосин С.Г. Семь семерок: Автоочерк. 2-е изд., доп. Новосибирск: АГРО-СИБИРЬ, 2004. 92 с.

Холопова В.Н., Чигарева Е.И. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. 350 с.

REFERENCES

Bogomolov, A.G. (2008), *Metafizika zvuka v zapadnoevropeiskoi kul'ture* [Metaphysics of sound in Western European Culture], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 198 p. (in Russ.)

Kholopova, V.N., Chigareva, E.I. (1990), *Al'fred Shnitke: Oчерk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke: Essay on life and creativity], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 350 p. (in Russ.)

Molchanov, A.S. (2016), "The phenomenon of one-tone compositions in the XXth century music", *Yuzhno-rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian musical anthology], no.4, pp. 35–40. (in Russ.)

Pyl'neva, L.L. (2018), "Sergey Tosin: creative approaches of a modern composer", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], no. 1, pp. 32–38. (in Russ.)

Tosin, S.G. (2004), *Sem' semerok* [The seven sevens], 2 ed., *Agro-Sibir'*, Novosibirsk, 92 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Молчанов Андрей Сергеевич, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: mas-composer@mail.ru

Author information

Andrey S. Molchanov, Can. Sc. (Art Criticism), Docent, Head of the Department of the Music Theory at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: mas-composer@mail.ru

Поступила в редакцию 12.01.2021

После доработки 29.01.2021

Принята к публикации 03.02.2021

Received 12.01.2021

Revised 29.01.2021

Accepted for publication 03.02.2021

© Поризко, Е.И., 2021

УДК 78.08

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-17-30

РЕФОРМАЦИОННАЯ СИМФОНИЯ: ЕЩЕ РАЗ О МИФАХ ИЛИ «РЕФОРМАТОРСКАЯ СИМФОНИЯ С ХОРОВЫМ ФИНАЛОМ, НАПИСАННАЯ 8-ЛЕТНИМ ЮНОШЕЙ К ПРАЗДНОВАНИЮ 300-ЛЕТИЯ РЕФОРМАЦИИ В 1830 ГОДУ»

Е.И. Поризко^{1, 2, 3, 4, 5, 6}

¹ Евангелическо-лютеранская община Бюдерих, 05 1 62 022. Мербуш, Федеративная Республика Германия

² Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

³ Санкт-Петербургский государственный университет, 199034, Санкт-Петербург, Российская Федерация

⁴ Тартуский университет, 50090, Тарту, Эстония

⁵ Государственная высшая школа музыки и драматического искусства, 70173, Штуттгарт, Федеративная Республика Германия

⁶ Цюрихский университет искусств, СН-8031, Цюрих, Швейцария

Аннотация. Статья посвящена переоценке некоторых фактов из учебных пособий отечественной музыковедческой школы о Реформационной симфонии Феликса Мендельсона-Бартольди, а также анализу эпистолярных первоисточников эпохи жизни композитора, позволяющих установить и скорректировать некоторые неточности. Так, в статье восстанавливается история создания Симфонии, повод и причина для ее написания, задержки в ее сочинении и исполнении. С помощью фрагментов из писем Мендельсона дается ответ на вопрос о дате создания и возможных причинах сложной сценической жизни Симфонии. Затрагивается вопрос и о теологической составляющей произведения, который и привел в свое время к возникшим неточностям. Прослеживаются связи между Реформационной симфонией и другими произведениями современников Мендельсона (Рихарда Вагнера и Джакомо Мейербера), использующими тематические элементы Симфонии. Предлагается краткий обзор драматургического развития данного симфонического цикла и его особенности формы и жанра. Отдельное место посвящено разбору и анализу названия симфонии и его переводу на русский язык в свете переводческой традиции, и как следствие автор просит научное сообщество пересмотреть взгляд на привычное для нас название «Реформационная симфония» и приблизить перевод к оригиналу симфония «Реформация».

Ключевые слова: Мендельсон, сонатная форма, симфония, Реформация, Аугсбургское вероисповедание, Мейербер, Лютер, Феликс Мендельсон-Бартольди, хорал.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Поризко, Е.И. Реформационная симфония: еще раз о мифах или «Реформаторская симфония с хоровым финалом, написанная 8-летним юношей к празднованию 300-летия Реформации в 1830 году» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С 17–30. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-17-30.

**REFORMATION SYMPHONY: ABOUT MYTHOS AGAIN OR
“REFORMER SYMPHONY WITH CHOIR FINAL,
WROTE BY 8 YEARS OLD BOY, DEDICATED TO
CELEBRATE OF 300 YEARS OF REFORMATION IN 1830”**

E.I. Porizko^{1, 2, 3, 4, 5, 6}

¹ Evangelical-Lutheran congregation Buderich, 05 1 62 022, Meerbusch, Bundesrepublik Deutschland

² A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

³ Saint Petersburg State University, 199034, Saint Petersburg, Russian Federation

⁴ Universitas Tartuensis, 50090, Tartu, Estonia

⁵ Staatliche Hochschule für Music und darstellende Kunst, 70173, Stuttgart, Bundesrepublik Deutschland

⁶ Zurich University of the Arts, CH-8031, Zürich, Switzerland

Abstract. This article is devoted to the review some facts from Russian national musicology facts about Reformation Symphony. And to show some mistakes true an analysis of manuscripts and other documents from Mendelssohn time. So, the article describes the history of the creation of the symphony, the reason for writing it. With the help of fragments from Mendelssohn's letters, we give an answer to the question about the date of creation and possible reasons for the complex stage life of the symphony. We trace the connections of the Reformation Symphony with other works of Mendelssohn's contemporaries (Wagner and Meyerbeer), using thematic elements of the symphony. We give a brief overview of the dramatic development of this symphonic cycle. And we also ask the scientific community to reconsider the look at the familiar name for us the “Reformational” (in Russian we have tradition, what it is not a noun but an adverb) Symphony and bring the translation closer to the original: The Reformation Symphony.

Keywords: Mendelssohn, sonata form, Symphony, Reformation, Augsburg Confession, Meyerbeer, Felix Mendelssohn Bartholdy, Luther, Choral.

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

For citation: Porizko, E.I. (2021), “Reformation symphony: about mythos again or «Reformer symphony with choir final, wrote by 8 years old boy, dedicated to celebrate of 300 years of Reformation in 1830»”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 17–30. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-17-30.

С появлением Мендельсона нам следует констатировать такой подъем духовной музыки, которого не было со времен Реформации¹

О. Вангеманн

Творчество Феликса Мендельсона-Бартольди ставит перед исследователями много вопросов и задач. Одним из наиболее запутанных и загадочных является Реформационная симфония. В данной статье мы постараемся привести факты из жизни и творчества Мендельсона, чтобы установить дату написания

симфонии, ее строение, событие, к которому она создавалась, а также предложить возможный вариант перевода ее названия.

«Реформационная симфония (1829–1830) связана с празднованием трехсотлетия Реформации» (Галацкая В., 2008, с. 363), – это фраза из учебника по музыкальной литературе, на котором было воспитано несколько поколений отечественных музыковедов. Первое издание учебного пособия датируется 1952 г., пересмотрено и дополнено оно было в 1970 г. для 4-го издания

и вновь пересмотрено для издания в 2004 г. и до сих пор по этому пособию начинают учиться профессиональные музыканты. Лаконичность, точность и логичность данной фразы настолько завораживают сознание, что сложно усомниться в ее правоте. Действительно, если симфония «Реформационная», да и назвал ее так сам автор, для какого же еще события она могла быть написана?

Прежде чем ответить на этот вопрос или усомниться в правильности высказывания, приведем необходимые для нашей дискуссии (небезызвестные) фактические сведения о Реформации и годах жизни композитора, а также сведения о его симфоническом наследии. Мы ограничимся лишь необходимыми для освещения нашей темы данными, ввиду достаточно узкой ее постановки².

Реформация в Германии – процесс, разумеется, не одного дня или года, но все же имеется дата, которая официально считается днем Реформации – 31 октября 1517 г.³ И так как нас интересует празднование трехсотлетия со дня Реформации, то оно состоялось соответственно в 1817 г. 300-летний юбилей отмечался торжественно. К этому событию король Пруссии Фридрих Вильгельм III, с целью объединить подданных ему лютеран и протестантов различного толка, подготовил Унию, которая была подписана 31 октября 1817 г., что привело к созданию «Евангелической церкви прусской унии», т.е. к унификации лютеран и кальвинистов⁴.

Годы жизни Мендельсона широко известны, но приведем их еще раз для того, чтобы было легче сопоставить их с остальными фактами. Феликс Мендельсон родился

в Гамбурге в 1809 г. В возрасте семи лет (в 1816 г.) он был крещен в лютеранской церкви, где был записан как Якоб Людвиг Феликс Мендельсон. Вторая часть его фамилии «Бартольди» была добавлена лишь в 1822 г., после того как его отец взял для себя и всей семьи двойную фамилию «Мендельсон-Бартольди». Конфирмацию 13-летний Феликс Мендельсон прошел в 1822 г.

Первые сочинения композитора датируют 1819–1820 гг., временем начало его занятий у Карла Фридриха Цельтера. Всего Мендельсоном создано 12 симфоний для струнного оркестра⁵ (в период с 1821 по 1823 г.), Симфония № 1 c-moll (1824), ор. 11, Симфония № 5 «Реформационная» D-dur (1830), ор. 107, Симфония № 4 «Итальянская» A-dur (1833), ор. 90, Симфония № 2 (Симфония-кантата) «Хвалебная песнь» [Lobgesang] B-dur (1840), ор. 52, Симфония № 3 «Шотландская» a-moll (1856), ор. 56, а также две симфонии без указания опуса: B-dur (1838–1839) и C-dur (1844–1845), и две «детские симфонии» [Kindersymphonien] 1827 и 1828 гг., утерянные⁶.

Важным для нашего исследования будет год 1829 – исполнение молодым композитором и дирижером «Страстей по Матфею» И.С. Баха 11 марта с последующей первой концертной поездкой в Англию с посещением Шотландии. Вполне возможно, что обращение к этому памятнику лютеранского искусства и подтолкнуло, пусть и подспудно, Мендельсона к написанию симфонии.

И 1830–1833 годы путешествий, в том числе с концертами, по Европе. Следующей важной ве-

хой стало принятие им в 1833 г. поста генеральмузикдиректора (Generalmusikdirektor) в Дюссельдорфе. Затем в 1835 г. он соглашается на пост капельмейстера в Гевандхаусе Лейпцига и его жизнь протекает между Берлином и Лейпцигом с 1840 до кончины в 1847 г.

Теперь вернемся к цитате из учебника, утверждающей, что «Реформационная симфония связана с трехсотлетием реформации» (Галацкая В., 2008, с. 363). Юбилей Реформации в Германии отмечаются всегда масштабно и торжественно. Так, для празднования пятисотлетия (в 2017 г.) была создана комиссия в 2012 г. А сами торжества охватили весь 2017 г. и включали в себя более 1000 различных концертов, выставок и симпозиумов. Поэтому вполне возможно, что к 1817 г. могли быть сделаны заказы для сочинения композиций по случаю. Но задумаемся... Феликс Мендельсон-Бартольди был, безусловно, очень одаренным ребенком и, пожалуй, если бы в том же учебнике не было оговорено, что это не первая симфония, принадлежащая автору, то мы могли бы поразиться исключительной гениальности музыканта. Ведь, если симфония написана к трехсотлетию Реформации, то ее написал мальчик восьми лет! Тут можно вспомнить о том, что Мендельсона в детстве называли «вторым Моцартом»⁷. Но ведь это далеко не первая симфония, а, исходя из нумерации, предложенной в учебнике – пятая. Появляется повод задуматься.

Прежде чем обратиться и установить дату создания симфонии, мы приведем несколько высказываний о ней из различных отечественных

источников, чтобы показать, что и между собой они разнятся.

Вначале обратим внимание на данные из статьи о Мендельсоне из Музыкального энциклопедического словаря: «5 симф. (*Реформаторская*, № 5 – 1832 (курсив наш. – Е.П.), *Итальянская*, № 4 – 1833 <...>)» (Бахрах Т., 1990, с. 337). В данном случае, не только дата, но и название симфонии приковывает наше внимание – «Реформаторская». Сложно предположить, что подтолкнуло автора статьи дать подобное название. Вероятно, он имел в виду, что в этой симфонии Мендельсон выступает как реформатор, так как ее форма не вполне традиционна для сонатно-симфонического цикла. В Музыкальной энциклопедии и название, и дата создания отличаются от приведенных выше: «5 симфоний: c-moll, op. 11, 1824; *Реформационная*, d-moll, op. 107, 1830–1832 <...>» (Крауклис Г., 1976, с. 542). Отметим, что название «Реформационная» все же более распространено в отечественных исследованиях.

В учебнике по истории музыки для вузов приведена следующая информация: «Симфонические произведения (всего 14): <...> “*Реформационная симфония*” d-moll op. 107 (1830–1832)» (Конен В., 1972, с. 308). И там же мы читаем о симфонии: «в “Реформационной” d-moll, *посвященной* Лютеру...» (Конен В., 1972, с. 305) (курсив наш. – Е.П.). Однако посвящение симфонии М. Лютеру в партитуре отсутствует. Разумеется, тот факт, что фигура Мартина Лютера является одной из ключевых и для Реформации, и для самосознания лютеран, неоспорим. Но само посвящение М. Лютеру несколько противоречит духу люте-

ранского учения. А Мендельсон, как известно, был лютеранином и теологически грамотным человеком⁸. Об этом свидетельствуют, в том числе и его письма⁹, в которых он активно упоминает лютеранскую идею о призвании человека (Berufung).

Прежде чем приходить к какому-либо выводу, мы продолжим изучение источников и обратимся к изданию «Музыка Австрии и Германии XIX века», где творчество Мендельсона освещено более подробно, нежели в словарной статье. О «Реформационной» симфонии С.Н. Питина пишет следующее: «К работе над симфонией, связанной с празднованием в германских землях 300-летия со дня основания Мартином Лютером Реформации (25 июня 1530 года), Мендельсон отнесся в высшей степени серьезно» (1990, с. 49) (курсив наш. – Е.П.). При комментировании данной цитаты мы сознательно опустим мысль о дне «основания Мартином Лютером Реформации», так как мы уже упоминали о том, что Реформация это протяженный по времени процесс и его подробное рассмотрение не входит в рамки данной статьи, и перейдем к предложенной исследователем дате. Из-за чего Питина перенесла дату Реформации на несколько лет позже, сказать сложно. Вероятно, тут сыграла определенную роль та самая «завораживающая сознание» фраза из учебника, о том, что Реформационная симфония была связана с празднованием трехсотлетия Реформации.

Несколько забегаю вперед, отметим, что 1830 г. является для лютеран также знаковым, в этот год праздновался второй по значимости лютеранский праздник –

тридцатилетие Аугсбургского исповедания – главного вероисповедального документа лютеран. «Аугсбургское исповедание (нем. Augsburgische Konfession, лат. Confessio Augustana), изложение основ лютеранства (в 28 статьях, на нем. и лат. яз.), составленное с одобрения М. Лютера его ближайшим соратником Ф. Меланхтоном и представленное императору Карлу V на Аугсбургском рейхстаге 1530»¹⁰. И 25 июня 1530 г. является датой непосредственного вручения Аугсбургского исповедания Карлу V Филиппом Меланхтоном.

Мы привели эти примеры неточностей (с датировкой создания симфонии и ее названием, а с трактовкой неточностей, как мы увидим, еще больше), чтобы показать, насколько одна фраза или неточная формулировка может вводить в заблуждение.

Теперь привлечем свидетельства зарубежных исследователей и последовательно постараемся изложить историю и причину создания симфонии.

Одна из наиболее авторитетных энциклопедий настоящего времени Новый словарь Гроува о музыке и музыкантах пишет, что Мендельсон начал размышлять над симфонией еще в 1829 г., во время поездки по Шотландии. В декабре того же года он возвращается в Берлин, где переходит к интенсивной фазе работы над симфонией, пришедшей на начало 1830 г., и завершает ее 12 мая 1830 г.¹¹

Заметим, что параллельно с работой над симфонией, он думает и работает над Шотландской симфонией и над увертюрой «Гебриды». И в такой параллельной работе над свет-

скими и духовными сочинениями и выражается гений Мендельсона. С одной стороны, его тяга к религиозности, а с другой – тонкое, поэтичное чувство природы и пейзажа.

Далее приведем данные из книги Херберта Купферберга «Феликс Мендельсон: его жизнь, его семья, его музыка» о Реформационной симфонии, проливающей свет на причину написания симфонии: «К празднованию юбилея Аугсбургского исповедания, изложению доктрины Лютеранской церкви»¹². Это полностью совпадает и с данными из Словаря Гроува: «В первой программной симфонии Мендельсона, реформационной, написанной к трехсотлетию Аугсбургского исповедания (июнь 1830), но премьера которой состоялась только два года спустя, после чего симфония была забракована композитором (она была издана после смерти автора как симфония № 5 в 1868 году)»¹³, а также другими источниками¹⁴. Таким образом, из приведенной цитаты явствует, что Мендельсон создал симфонию к празднованию трехсотлетия Аугсбургского исповедания (в 1830 г.), а не Реформации (в 1817 г.). Интересно, что эта симфония не была заказана композитору, и он написал ее по выражению М. Гека, чтобы «внести значимый художественный вклад в это церковно-политическое событие» (Geck M., 2009, S. 51).

Если же симфония была завершена в 1830 г., то почему в некоторых источниках фигурирует дата 1832 г.? Нам думается, что это связано с историей исполнения сочинения. Так, в 1830 г. симфония не была исполнена. Ее исполнение было запланировано на начало 1832 г. во

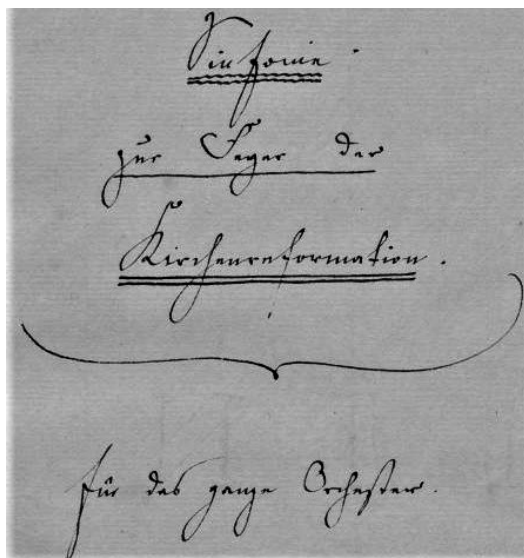
Франции, но несмотря на то, что она уже была разучена с оркестром, Мендельсон снова переживает разочарование, так как исполнение не состоялась. Йоханнес Попп предполагает, что непонимание французов его симфонии не только болезненно ранило композитора, но и послужило причиной того, что впоследствии он не хотел ее видеть, хотя по завершении сочинения был очень доволен им (Poppe J., 2008, S. 85). Доказательством этого, пожалуй, является одно из более поздних писем Мендельсона, в котором он почти спустя 10 лет все еще задумывается о причинах неудачи своей симфонии и говорит об этом, анализируя воздействие увертюры к «Геро и Леандр» Юлиуса Рица¹⁵.

«Я ощущаю определенный дух, особенно в увертюре, который я лично знаю слишком хорошо, потому что, по моему мнению, это привело к неудаче моей Реформационной симфонии <...>. Точно так же, как французы, придумывая фокусы и преувеличивая чувства, стараются сделать свой стиль мучительным и захватывающим, так я считаю возможным из-за естественного отвращения к этому стилю впасть в другую крайность и так сильно бояться всего пикантного или острого, чувственного, что, наконец, музыкальные идеи не остаются достаточно смелыми или интересными <...> это контраст между церквями иезуитов и их тысячей сверкающих объектов и кальвинистами с их четырьмя белыми стенами, благочестие может существовать в обоих, но все же правильный путь лежит между двумя»¹⁶.

И, наконец, 11 ноября 1832 г. в Берлине состоялось исполнение

Симфонии в рамках благотворительного концерта. Однако после этого Мендельсон отказался от нее и в следующий раз она была сыграна лишь 15 ноября 1868 г. в Бонне и в том же году, посмертно, была опубликована. Именно дата ее публикации и дает ей пятый порядковый номер несмотря на то, что она была написана раньше, чем Симфонии № 2, 3 и 4.

Теперь мы можем обратиться к названию симфонии. Безусловно, имя было дано Мендельсоном, в отличие от «Лунной» сонаты Л. Бетховена или «Неоконченной» симфонии Ф. Шуберта. Более того, Мендельсон сам «описывал это сочинение, как Церковную симфонию»¹⁷. В этой связи хочется упомянуть исследование «Феликс Мендельсон-Бартольди» Мартина Гека, который указывает на то, что сперва Мендельсон хотел назвать сочинение «симфония к празднованию церковной революции»¹⁸. К сожалению, Гек не приводит ссылку на точный источник такого названия. Нам удалось найти манускрипт симфонии¹⁹, с титульным листом, приведенным здесь (рисунок), на котором значится: „Симфония для празднования церковной Реформации»²⁰. Вернемся к фразе, с которой мы начинали: «Реформационная симфония (1829–1830) связана с празднованием трехсотлетия реформации» (Галацкая В., 2008, с. 363), исходя из заголовка рукописи Мендельсона, симфония действительно связана с празднованием и в том числе Реформации, однако совсем не ее трехсотлетия. Название, под которым симфония вошла в историю и издается, звучит как «Reformation Symphonie», т.е. «Реформационная симфония». Но верен ли такой перевод?



Титульный лист манускрипта Симфонии Мендельсона

The title of manuscript from Reformation Symphony by Mendelssohn

В отечественной традиции принято переводить программные названия симфоний, как имя прилагательное. Например, *Итальянская* или *Шотландская* симфонии Феликса Мендельсона, *Фантастическая* симфония Гектора Берлиоза, *Романтическая* симфония Антона Брукнера, *Весенняя* симфония Роберта Шумана и др. Однако не всегда такой перевод верен. Например, если название симфонии Г. Берлиоза (*Symphonie fantastique*) действительно может быть переведено как «фантастическая симфония», так как в оригинальном названии *fantastique* – имя прилагательное (может быть переведено также и именем существительным)²¹, то в случае с Реформационной симфонией дело обстоит иначе. Оригинальное название ее будет: *Symphonie № 5, 'Reformation'*, и переводиться оно должно как Симфония № 5 «Реформация», т.е. название симфонии должно быть выражено именем существительным²². На первый взгляд

кажется, что в русской практике нет прецедентов перевода названий симфоний именами существительными. Однако это не так. Примером подобного перевода может служить Симфония № 41 Вольфганга Амадея Моцарта, которую мы переводим как «Юпитер», а не «Юпитерская симфония». Или такие симфонии, как «Утро», или «Вечер» Й. Гайдна, «Фауст-Симфония» Ф. Листа, симфония «Океан» А.Г. Рубинштейна.

Думается, что такой перевод проясняет и трактовку самой симфонии, как бы помогая нам проанализировать ее строение и замысел. Размышление о них хотелось бы начать словами Петера Гюлке о том, что «хотел ли он [Мендельсон] затянуть в мир веры этими сакральными, архаичными мотивами заклинающего начала Реформационной симфонии только потенциальных слушателей или и себя тоже?» (Gülke P., 2017, S. 101). Был ли юбилей Аугсбургского вероисповедания единственно внешним поводом для написания симфонии или же это был и внутренний повод для композитора задуматься о том, какой может быть церковная музыка, как она может звучать в новую романтическую эпоху, может ли она выйти за пределы непосредственно церковных строений и в каких формах и жанрах она может быть воплощена.

Безусловно, 1842 г. – назначение прусским королем Фридрихом Вильгельмом IV Мендельсона главным музыкальным директором в Кафедральном соборе Берлина с возложением на него обязанностей «контроля и руководства церковной и духовной музыки»²³, в том числе и формирования нового музыкального строя литургии²⁴, было еще

далеко и Мендельсон не мог и догадываться о предстоящем назначении. Но внутренний поиск композитора, изучение церковной музыки (и католической, и лютеранской) предыдущих поколений, практически постоянная переписка с друзьями-пасторами, общение с учителем К.Ф. Цельтером, и наконец, живой интерес постоянно были обращены к тому, какой же должна стать лютеранская музыка в новом столетии.

Нами уже была приведена цитата из исследования Р.Л. Тода о замысле симфонии, продолжим ее: «В самом деле, программное повествование с кульминацией триумфа Реформации, не сложно расшифровать»²⁵. Зарубежные исследователи отмечают, что в симфонии идет противопоставление не только двух образных миров: католического и лютеранского, но и музыкальных тем, способов работы с ними и типов письма. «В первой и последней частях симфонии Мендельсон стремился противопоставить два типа музыкального материала: подражание письму Палестрины, основанное на возгласе из [симфонии Моцарта] “Юпитер” (D – E – G – F), и цитаты “дрезденского аминя”²⁶, которые символизируют католицизм; и гомофонно-гармоническое письмо хорала (кульминацией которой стало использование “Ein’ feste Burg” в финале) для протестантизма»²⁷. Значение этого хорала сложно переоценить, Генрих Гейне назвал его «марсельезой Реформации», подчеркивая его исключительное значение²⁸. Следует также упомянуть, что Дж. Мейербер при сочинении «Гугенотов» также использовал именно хорал «Ein feste Burg ist unser Gott»²⁹, который является свое-

образным музыкальным символом Реформации.

Интересно было бы не только проанализировать то, как оба композитора используют и варьируют хорал, но и постараться с помощью документов того времени восстановить, в какой мере симфония Мендельсона повлияла на Мейербера. Пока же заметим, что их встреча в Париже во время разучивания Мендельсона с оркестром симфонии была вполне возможна. А сама работа над оперой «Гугеноты» была начата в 1832 г. (в год запланированной премьеры Реформационной симфонии во Франции) и должна была быть завершена и поставлена к концу 1833 г., хотя премьеры состоялась только в феврале 1836 г.

Вероятно, использование хорала позволяет Валентине Джузефовне Конен написать: «В “Реформационной” d-moll <...> заканчивающейся хоровым финалом <...> Мендельсон пытался следовать по пути Девятой симфонии Бетховена» (Конен В., 1972, с. 305) (курсив наш. – Е.П.). Разумеется, немецкий исследователь 1970-х гг. Ганс Кристоф Ворбс не знал этого замечания нашего музыковеда, но создавая свою монографию пишет, о симфонизме Мендельсона вообще: «Как симфонист Мендельсон еще больше Роберта Шумана придерживался слегка модифицированной формы классиков»³⁰.

Но кажется, что Реформационная симфония говорит совершенно об обратном. До Мендельсона не было прецедента введения в сонатно-симфонический цикл цитат религиозных песнопений и их разработки, вообще самого жанра церковной симфонии, а такое жанровое определение дает Мендельсон, также не был использован композитора-

ми венского классицизма. И такая трактовка, сопоставление полифонического типа письма, являющем по сути возрождение старинных форм, но с новым осмыслением и содержанием, с мотивно-тематической работой предвосхищает, в том числе Четвертую симфонию, ор. 98 e-moll Йоханнеса Брамса.

Однако вернемся к термину «хоровой финал», предложенному В.Дж. Конен (1972). Он предполагает наличие хора в составе исполнителей. В то время как в партитуре симфонии хор отсутствует. Вся симфония, в том числе и финал, исполняется исключительно оркестром. В финале, который совмещает в себе сонатную форму с чертами вариаций, Мендельсон проводит тему хорала в партиях разных инструментов, чередуя сольные звучания, имитации и непосредственно аккордовое изложение гимна. Тема хорала то излагается последовательно, воспроизводя одна за другой все строки хорала, то из нее вычленяются отдельные фразы, которые вводятся как контрапункт к темам сонатного *allegro*. Впервые тему хорала проводит флейта соло, а в последних тактах симфонии последние две строки хорала скандирует весь оркестр. Говоря об участии хора в симфонии, следует отметить, что у Мендельсона действительно есть симфония, предполагающая его наличие. Это симфония «Хвалебная песнь» *Lobgesang* № 2, и ей Мендельсон дает несколько иное жанровое определение: Симфония-кантата.

В завершение работы, хотелось бы отметить, что творчество Феликса Мендельсона-Бартольди нуждается в последовательном изучении и подробном изложении на русском

языке, так как ввиду многих, главным образом политических причин, этого не было сделано ранее в полной мере. Хочется надеяться, что нам удалось осветить некоторые факты из жизни композитора, которые

позволяют с уверенностью говорить о том, что симфония «Реформация» была написана к юбилею Аугсбургского вероисповедания в 1830 г., а ее первое исполнение состоялось в 1832 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ “Wir haben mit dem Auftreten Mendelssohns einen Aufschwung für ernste [geistliche] Musik zu konstatieren, wie er seit der Reformation nicht mehr vorhanden war“ (Wangemann O., 1882, S. 444). – Перевод здесь и далее наш. – *Е.И. Поризко*.

² В вопросах датировок Реформации и дня празднования Аугсбургского исповедания мы намеренно будем придерживаться данных из Большой советской энциклопедии, чтобы использовать примерно тот же набор сведений, который мог быть задействован в ходе подготовки к изданию учебного пособия «Музыкальная литература зарубежных стран».

³ Подробнее см.: (Чистозвонов А., 1975, с. 60–61). О Реформации как некоем процессе, связанном с научным диспутом, очень подробно пишет П.А. Бутаков в статье «Реформация как призыв к дискуссии» (2019).

⁴ Мы оставим в стороне вопрос о том, как это было воспринято теологами и какие последствия имело. Подробнее об этом событии см.: (Heim M., 2006).

⁵ Также в 1829 г. была сочинена лишь первая часть Симфонии № 13.

⁶ Данные о симфониях и датах их создания приведены по: (Todd R.L. Mendelssohn (-Bartoldy), (Jacob Ludwig) Felix // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051795> (дата обращения: 30.10.2020)).

⁷ Приведем пример подобного высказывания: «Август Поленц, органист Томаскирхе в Лейпциге благодарил за его [Мендельсона] игру в 1838 году: “...Вы первый значимый мастер... Я думал о Моцарте, который играл на органе в этой церкви в 1789 году”» [„August Pohlenz, Organist der Thomaskirche in Leipzig, bedankte sich 1838 für ein Spiel: `...Sie sind der erste große Meister... Ich dachte an Mozart, der auf der Thomasorgel 1789 gespielt hat“] (Großmann-Vendrey S., 1969, S. 185; Bötzel F., 1984, S. 31). В течение жизни его называли также и «вторым Бахом»

(имеется в виду его увлечение творчеством Иоганна Себастьяна Баха и владение полифонической техникой).

⁸ Свидетельства этого мы находим в литературе (Ворбс Г., 1966; Бойченко Я., 2007; Поризко Е., 2013а, с. 15–23; Поризко Е., 2013б, с. 33–44).

⁹ Письма (Reisebriefe) Ф. Мендельсона-Бартольди. СПб.: Изд. Э. Стелловского, 1863. 60 с.

¹⁰ Аугсбургское исповедание // Большая советская энциклопедия / под ред. А. Прохорова. Т. 2. 3-е изд. М.: Сов. энцикл., 1970. С. 411, Ст. 1120. Источник, на который ссылается энциклопедия: Die Augsburgische Konfession, hrsg. von Th. Kolde, Gotha, 1896.

¹¹ Подробно Р.Л. Тод описывает это так: «В начале 1830 года Мендельсон работал над двенадцатью песнями Op. 9, которые были опубликованы в феврале, и над реформационной симфонией (окончена 12 мая)» [„The beginning of 1830 found Mendelssohn at work on the Zwölf Lieder op. 9, which were sent to the publisher in February, and the Reformation Symphony (finished on 12 May)“] (Todd R.L. Mendelssohn (-Bartoldy), (Jacob Ludwig) // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051795> (дата обращения: 30.10.2020)).

¹² “Reformation Symphony “had been written <...> in celebration of the anniversary of the Augsburg Confession, a statement of the doctrines of the Lutheran Church” (Kupferberg H., 1972, p. 78).

¹³ «In Mendelssohn’s first programmatic symphony, the Reformation, written for the tercentenary of the Augsburg Confession (June 1830), but given its première only two years later and subsequently rejected by the composer (it appeared posthumously as Symphony no. 5 in 1868)» (Todd R.L. Mendelssohn (-Bartoldy), (Jacob Ludwig) Felix // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/>

gmo/9781561592630.001.0001/омо-9781561592630-e-0000051795 (дата обращения: 30.10.2020)).

¹⁴ Таким как (Seaton D., 2004, pp. 91–111; Köchler K., 1966; Konold W., 1992).

¹⁵ Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847, 1863, p. 251–253.

¹⁶ “I perceive a certain spirit, especially in overture, which I myself know only too well, for in my opinion it caused my “Reformation Symphony” to fail <...>. Just as the French, by conjuring tricks and overwrought sentiment, endeavor to make their style harrowing and exciting, so I believe it possible, through a natural repugnance to this style, to fall into the other extreme and so greatly to dread all that is piquant or sensuous, that at last musical idea does not remain sufficiently bold or interesting <...> it is the contrast between the Jesuit churches, and their thousand glittering objects, and the Calvinists, with their four white walls, true piety may exist in both, but still the right path lies between the two” (Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847, 1863, p. 252–253).

¹⁷ «Феликс описывал свою работу как “Церковная симфония”; и действительно, программное повествование с кульминацией триумфа Реформации несложно расшифровать» [«Felix described the work as his *Kirchensinfonie*; indeed, its programmatic narrative, culminating in the triumph of the Reformation, is not difficult to decipher»] (Todd R.L., 2003, p. 225).

¹⁸ «[Symphonie], welche zeitweilig Symphonie zur Feier der Kirchen-Revolution heißen soll» (Geck M., 2009, S. 51).

¹⁹ Mendelssohn Bartholdy, Felix. Reformation Symphony. Autograph. [https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP519543-PMLP22731-Mendelssohn_op.107_Sinfonie_Nr.5_1.Andante_Allegro_con_fuoco_MGA_fs_\(etc\).pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/f/fa/IMSLP519543-PMLP22731-Mendelssohn_op.107_Sinfonie_Nr.5_1.Andante_Allegro_con_fuoco_MGA_fs_(etc).pdf) (дата обращения: 23.10.2020).

²⁰ «Sinfonia (Simphonia?) für Fayer der Kirchenreformation / für das ganze Orchester» [правописание сохранено].

²¹ Приведем словарную статью из электронного словаря Lingvo 11: „fantastique 1. Adj. [имя прилагательное] 1) фантастический; невероятный contes fantastiques — волшебные сказки 2) воображаемый 3) délire fantastique — парафрения с бредом 2. m. [имя существительное, мужской род] фантастика“ (Fantastique. URL: <https://www.lingvolive.com/ru-ru/translate/fr-ru/fantastique> (дата обращения: 31.10.2020)).

²² Приведем словарную статью из электронного словаря Lingvo 11: «Reformation, f. [сущ. женский род] Реформация» (Reformation. URL: <https://www.lingvolive.com/ru-ru/translate/de-ru/Reformation> (дата обращения: 31.10.2020)).

²³ «Tatsächlich hatte der Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. bald nach seinem Amtsantritt (1840) Mendelssohn am 22. November 1842 zum» General-Musik-Direktor «ernannt und ihm» die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik «übertragen. Im Jahr darauf <...> war der Berliner Staats- und Domchor entstanden (er existiert heute noch)» (Nitschke H., 2001, S. 102). В. Динглиндер пишет также об этом: «С возложением на Феликса Мендельсона-Бартольди титула генерального директора музыки, прусский король Фридрих Вильгельм IV установил особенную цель и задачу: “Я <...> доверяю Вам контроль и руководство над церковной и духовной музыкой как область для действий”. Вот что гласит письменное постановление Короля для композитора от 22 ноября 1842 года» [„Mit der Verleihung des Tittels eines Generalmusikdirektors durch den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. an Felix Mendelssohn Bartholdy war eine besondere Zielsetzung und Aufgabenstellung verbunden: `Ich... vertraue Ihnen die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik als Wirkungskreis an` (Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy, 1865, S. 353) heißt es im Ernennungsschreiben des Königs an den Komponisten vom 22. November 1842“ (Dinglinder W., 1993, S. 9).

²⁴ Два наиболее ярких письма, поднимающих эту проблему, это письмо от 12 января 1835 г. Пастору Байеру (Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847, 1863, pp. 68–70) и королю Пруссии из Берлина 1844 г. (Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847, 1863, pp. 350–352).

²⁵ «Felix described the work as his *Kirchensinfonie*; indeed, its programmatic narrative, culminating in the triumph of the Reformation, is not difficult to decipher» (Todd R.L., 2003, p. 225).

²⁶ Мендельсон вводит эту цитату, завершая вступление к первой части. Изложенная только у струнных, на pianissimo она словно вопросом повисает в воздухе, находя первый раз отказ-противоречие у медных и деревянных духовых, а ее повторения и fermato предшествуют экспози-

ции главной темы симфонии. Интересно, что этот же мотив использует и Рихард Вагнер в качестве лейт-мотива Грааля в Парсифале, работа над оперой от замысла до окончания велась с 1857 до 1881 г., т.е. почти спустя полвека после премьеры симфонии Мендельсона (Millington B., Deathridge J., Dahlhaus C., Bailey R. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278269>) (дата обращения: 02.02.2021).

²⁷ “In the outer movements Mendelssohn sought to oppose two types of music: Palestrinian imitative writing based on the ‘Jupiter’ motto (D–E–G–F) and quotations of the ‘Dresden Amen’ to symbolize the Catholic faith; and a homophonic chorale texture (culminating in the use of Ein’ feste Burg in the finale) for the Protestant” (Todd R.L. Mendelssohn (-Bartoldy), (Jacob Ludwig) // Grove Music Online. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051795> (дата обращения: 30.10.2020)).

²⁸ В работе «К истории религии и философии в Германии» Г. Гейне пишет в 1834 г.: «Та песня, гимн Марсельезы времен Реформации, которая сохранила воодушевляющую силу до наших дней». «Jenes Lied, die Marseiller Hymne der Reformation, hat bis auf unsere Tage seine begeisternde Kraft bewahrt...» (Heine H. Zur Geschichte der Religion & Philosophie in Deutschland. URL: http://www.digbib.org/Heinrich_Heine_1797/Zur_Geschichte_der_Religion_und_Philosophie_in_Deutschland_.pdf) (дата обращения: 30.10.2020)).

²⁹ «Хорал является переводом 46 псалма, создан Мартином Лютером в 1528 году» (Evangelisches Kirchen Gesangbuch, 1989). Сравним эти данные с фразой: «Именно этот хорал [“Ein feste Burg ist unser Gott”], авторство которого приписывается Мартину Лютеру, неоднократно привлекал внимание И.С. Баха» (курсив наш. – Е.П.) (Питина С., 1990, с. 50).

³⁰ „Auch der Symphoniker Mendelssohn hält weit mehr als Robert Schumann am nur leicht modifizierten Formmodell der Klassik fest“ (Worbs H., 1974, S. 96).

ЛИТЕРАТУРА

Бахрах Т.Л. Мендельсон, Мендельсон-Бартольди // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 337.

Бойченко Я.И. О лютеранах в России, Нижнем Новгороде и не только... Н. Новгород: Поволжье, 2007. 578 с.

Бутаков П.А. Реформация как призыв к дискуссии // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Философия и конфликтология. 2019. Т. 35. Вып. 3. С. 519–527.

Ворбс Г.Х. Мендельсон-Бартольди жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М.: Музыка, 1966. 337 с.

Галацкая В. Феликс Мендельсон-Бартольди // Музыкальная литература зарубежных стран / под ред. Е. Царевой. Т. 3. М.: Музыка, 2008. С. 325–377.

Конен В. Феликс Мендельсон-Бартольди // История зарубежной музыки. Вып. 3. 3-е изд. М.: Музыка, 1972. С. 288–309.

Крауклис Г.В. Мендельсон-Бартольди // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 3. М.: Сов. энцикл., 1976. С. 542.

Питина С.Н. Ф. Мендельсон-Бартольди. Творческий облик и музыкально-просвети-

REFERENCES

Bakhrakh, T.L. (1990), “Mendelssohn, Mendelssohn Bartholdy”, *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'* [Music Encyclopedia], Moscow, p. 337. (in Russ.)

Boichenko, Ia.I. (2007), *O lyuteranakh v Rossii, Nizhnem Novgorode i ne tol'ko...* [About Lutherans in Russia, Nizhny Novgorod and not only...], Povolzh'e, Nizhny Novgorod, 578 p. (in Russ.)

Bötel, F. (1984), “Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37”. Beiträge zur Musikforschung Bd. 14, Hrsg. R. Hammerstein und W. Seidel, München, Salzburg, 134 p. (in Germ.)

Butakov, P.A. (2019), “The Reformation as a call to discussion”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Filosofii i konfliktologii* [Bulletin of the Saint-Petersburg State University. Philosophy and conflict studies], vol. 35, 3rd ed., pp. 519–527. (in Russ.)

Chistozvonov, A.N., Samokhina, N.N. (1975), “Reformation”, *Bol'shaia sovetskaia entsiklopediia* [The Great Soviet Encyclopedia], ed. by A. Prokhorova, vol. 22, 3rd ed. Moscow, pp. 60–61, column 166–171. (in Russ.)

Dinglinder, W. (1993), Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn

- тельская деятельность. Инструментальная музыка // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 2 / под ред. Т. Цытович. М.: Музыка, 1990. С. 32–106.
- Поризко Е.И. Органное творчество Ф. Мендельсона-Бартольди: церковные или секулярные композиции? // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2013а. Вып. 2. С. 15–23.
- Поризко Е.И. Духовные сочинения Ф. Мендельсона-Бартольди: «Приношение» И.С. Баху? // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15. 2013б. Вып. 3. С. 33–44.
- Чистозвонов А.Н., Самохина Н.Н. Реформация // Большая советская энциклопедия / под ред. А. Прохорова. Т. 22. 3-е изд. М.: Сов. энцикл., 1975. С. 60–61. Стб. 166–171.
- Bötel F. “Mendelssohns Bachrezeption und ihre Konsequenzen dargestellt an den Präludien und Fugen für Orgel op. 37”. Beiträge zur Musikforschung Bd. 14, Hrsg. R. Hammerstein und W. Seidel. München, Salzburg: Musikverlag Emil Katzbichler, 1984. 134 S.
- Dinglinder W. Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy (Berliner Musik Studien). Köln: Studio, Medienservice und Verlag Dr. Ulrich Tank, 1993. 203 S.
- Geck M. Felix Mendelssohn Bartholdy. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009. 160 S.
- Großmann-Vendrey S. Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1969. 260 S.
- Gülke P. Felix Mendelssohn Bartholdy: der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut. Stuttgart, Kassel: Bärenreiter & Metzler, 2017. 140 S.
- Heim M. Kirchengeschichte in Daten. München: Verlag C.H.Beck oHG, 2006. 192 S.
- Konold W. Die Symphonien Mendelssohn Bartholdys: Untersuchung zu Werkgestalt und Formstruktur. Laaber: Laaber-Verlag, 1992. 504 S.
- Köchler K.-H. Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1966. 288 S.
- Kupferberg H. Felix Mendelssohn: his Life, his Family, his Music. New York: Charles Scribner's Sons, 1972. 178 p.
- Nitschke H. Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik. Hannover: Verlagshaus GmbH, 2001. 169 S.
- Popp J. Reisen zu Felix Mendelssohn Bartholdy: Stationen seines Lebens und Bartholdy (Berliner Musik Studien). Köln, 203 p. (in Germ.)
- Galatskaia, V. (2008), “Felix Mendelssohn Bartholdy”, *Muzykal'naiia literatura zarubezhnykh stran* [Музыкальная литература зарубежных стран], ed. by E. Tsarevoi, vol. 3, Muzyka, Moscow, pp. 325–377. (in Russ.)
- Geck, M. (2009), Felix Mendelssohn Bartholdy. Hamburg, 160 p. (in Germ.)
- Großmann-Vendrey, S. (1969), Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Regensburg, 260 p. (in Germ.)
- Gülke, P. (2017), Felix Mendelssohn Bartholdy: der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut. Stuttgart, Kassel, 140 p. (in Germ.)
- Heim, M. (2006), Kirchengeschichte in Daten. München, 192 p. (in Germ.)
- Konen, V. (1972), “Felix Mendelssohn Bartholdy”, *Istoriia zarubezhnoi muzyki* [History of foreign music], Vol. 3, 3rd ed., Moscow, pp. 288–309. (in Russ.)
- Konold, W. (1992), Die Symphonien Mendelssohn Bartholdys: Untersuchung zu Werkgestalt und Formstruktur. Laaber, 504 p. (in Germ.)
- Köchler, K.-H. (1966), Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig, 288 p. (in Germ.)
- Krauklis, G.V. (1976), “Mendelssohn Bartholdy”, *Muzykal'naiia entsiklopediia* [Music Encyclopedia], vol. 3, Moscow, p. 542. (in Russ.)
- Kupferberg, H. (1972), Felix Mendelssohn: his Life, his Family, his Music. New York, 178 p. (in Germ.)
- Nitschke, H. (2001), Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik. Hannover, 169 p. (in Germ.)
- Pitina, S.N. (1990), “F. Mendelssohn Bartholdy. Creative image and musical and educational activities. Instrumental music”, *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka* [Music of Austria and Germany], vol. 2, ed. by T. Tsytovich, Moscow, pp. 32–106. (in Russ.)
- Popp, J. (2008), Reisen zu Felix Mendelssohn Bartholdy: Stationen seines Lebens und Wirkens. Berlin, Bonn, 172 p. (in Germ.)
- Porizko, E.I. (2013a), “Sacred works by Felix Mendelssohn Bartholdy: «Offering to J.S. Bach?»”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Saint-Petersburg State University], Series 15, vol. 3, pp. 33–44. (in Russ.)
- Porizko, E.I. (2013b), “Organ works by Felix Ф. Mendelssohn Bartholdy: ecclesial or secular works?”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo*

Wirkens. Berlin, Bonn: Westkreuz-Verlag, 2008. 172 S.

Seaton D. "Symphony and overture" // The Cambridge Companion to Mendelssohn, Ed. P. Mercer-Taylor. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 91–111.

Todd R.L. Mendelssohn. A Life in Music. New York: Oxford University Press, 2003. 683 p.

Wangemann O. Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart. Demmin: Verlagsbuchhandlung von A. Frantz, 1882. 583 S.

Worbs H.Ch. Mendelssohn Bartholdy: in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hrgb. K. Kusenberg. Hamburg: Rowohlt Monographien, 1974. 152 S.

gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Saint-Petersburg State University], Series 15, vol. 2, pp. 15–23. (in Russ.)

Seaton, D. (2004), "Symphony and overture", Cambridge Companion to Mendelssohn, Ed. P. Mercer-Taylor. Cambridge, pp. 91–111. (in Eng.)

Todd, L. R. (2003), Mendelssohn. A Life in Music. New York, 683 p. (in Eng.)

Wangemann, O. (1882), Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart. Demmin, 583 p. (in Germ.)

Worbs, H.Ch. (1966), *Mendel'son-Bartholdi zhizn' i deyatel'nost' v svete sobstvennykh vyskazyvaniy i soobshchenii sovremennikov* [Mendelssohn Bartholdy life and activity in the light of their own statements and messages of contemporaries], Moscow, 337 p. (in Russ.)

Worbs, H.Ch. (1974), Mendelssohn Bartholdy: in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hrgb. K. Kusenberg. Hamburg, 152 p. (in Germ.)

Сведения об авторе

Поризко Екатерина Игоревна, бакалавр музыки, магистр музыки Евангелическо-лютеранской общины Бюдерих, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Researcher ID ABC-4174-2020

Orcid ID orcid.org/0000-0002-2425-2734

E-mail: eporizko@gmail.com

Author information

Ekaterina I. Porizko, Bachelor of Music, Master of Music Evangelical-Lutheran congregation Buderich, Graduate student of A.I. Herzen Russian State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg)

Researcher ID ABC-4174-2020

Orcid ID orcid.org/0000-0002-2425-2734

E-mail: eporizko@gmail.com

Поступила в редакцию 17.11.2020

После доработки 03.02.2021

Принята к публикации 08.02.2021

Received 17.11.2020

Revised 03.02.2021

Accepted for publication 08.02.2021

© Медведева, Ю.П., 2021

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-31-40

КИТАЙ В РУССКОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX в.

Ю.П. Медведева¹

¹ Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 603005, Нижний Новгород, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается последовательное изменение образа Китая в отечественной музыке второй половины XIX – начала XX в. Актуальность исследования обусловлена активным развитием в последние годы культурных связей между Россией и Китаем и очевидной необходимостью всесторонне осмыслить динамику процессов межкультурного взаимодействия. Цель работы – выявление особенностей музыкальной интерпретации Китая в наиболее значительных произведениях отечественных авторов: опере «Сын мандарина» Ц.А. Кюи, «Китайском танце» («Чай») П.И. Чайковского, опере «Соловей» И.Ф. Стравинского, балете «Красный мак» Р.М. Глиэра. Для достижения поставленной цели используются культурно-исторический, социологический, сравнительно-исторический и музыкально-аналитический методы. Как доказывается в статье, образ Китая в русском музыкальном искусстве претерпел явную эволюцию, которая была обусловлена не только сменой художественной парадигмы рубежа столетий, но и реакцией на политические и социальные процессы своего времени. Сначала Китай рассматривался как обобщенный и почти сказочный Восток (Кюи), затем приобретал все более реальные и достоверные черты (Чайковский, Стравинский). Наиболее явная трансформация представлений о Китае возникла под влиянием формирующейся советской идеологии (Глиэр). Тем самым эволюция музыкальных воплощений «китайского» направлена от романтического экзотизма к пролетарскому интернационализму.

Ключевые слова: Китай в русской музыке, пингуазри, ориентализм, экзотизм, романтический Восток, интернационализм, «Сын мандарина», «Соловей», «Красный мак», Тао Хоа.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Медведева, Ю.П. Китай в русской музыке второй половины XIX – начала XX в. // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 31–40. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-31-40.

CHINA IN RUSSIAN MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES

Yu.P. Medvedeva¹

¹ Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 603005, Nizhny Novgorod, Russian Federation

Abstract. The article examines the consistent change in the image of China in domestic music of the second half of the 19th – early 20th centuries. The relevance of the study is determined by the active recent development in cultural relationships between Russia and China and the obvious need to comprehensively comprehend the dynamics of the processes of intercultural interaction. The aim of the work is to reveal the peculiarities of the musical interpretation of China in the most significant works of Russian authors: the opera "Son of a Mandarin" by Cui, "Chinese Dance" ("Tea") by P.I. Tchaikovsky, opera "Nightingale" by I. Stravinsky, ballet "Red Poppy" by R.M. Glier. To achieve this goal, cultural-historical, sociological, comparative-historical and musical-analytical methods are used. As the article proves, the image of China in Russian musical art has undergone a clear evolution, which was caused not only by the

change in the artistic paradigm at the turn of the century, but also by the reaction to the political and social processes of its time. At first, China was viewed as a generalized and almost fabulous East (Cui), then it acquired more and more real and reliable features (Tchaikovsky, Stravinsky). The most obvious transformation of ideas about China arose under the influence of the emerging Soviet ideology (Gliere). Thus, the evolution of musical incarnations of the "Chinese" is directed from romantic exoticism to proletarian internationalism.

Keywords: China in Russian music, chinoiserie, orientalism, exoticism, romantic East, internationalism, "Mandarin's Son", "Nightingale", "Red Poppy", Tao Hoa.

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

For citation: Medvedeva, Yu.P. (2021), "China in Russian music of the second half of the 19th – early 20th centuries", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 31–40. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-31-40.

На протяжении многих столетий складывалось и развивалось представление о двух мирах и двух культурах – западной и восточной. Для России одним из важнейших географических локусов Востока издавна стал Китай, контакты с которым – сначала торговые, затем политические, религиозные и культурные – с XVII в. ширились и росли. Нашли они отражение и в русском искусстве.

Целью данной статьи является анализ трансформации образа Китая в русской музыке второй половины XIX – начала XX в. В качестве основных объектов избраны наиболее значительные произведения, связанные с Китаем: «Сын мандарина» Ц.А. Кюи, «Китайский танец» («Чай») П.И. Чайковского, «Соловей» И.Ф. Стравинского, «Красный мак» Р.М. Глиэра. Актуальность исследования обусловлена тем, что российско-китайские культурные связи в последние годы активно развиваются, и динамика процесса межкультурного взаимодействия требует глубокого и всестороннего осмысления. В то же время в музыковедении проблема эволюции русских музыкальных представлений о Китае до сих пор не ставилась, что свидетельствует о принципиальной новизне работы. Исходная гипотеза автора следующая: трансформация

музыкального образа Китая проходила под влиянием общехудожественных, культурных и политических процессов второй половины XIX – первых десятилетий XX в. В процессе работы над исследованием был применен комплексный подход и использованы культурно-исторический, социологический, сравнительно-исторический и музыкально-аналитический методы.

Увлечение Китаем началось в европейском искусстве в конце XVII в. под влиянием установившихся торговых и религиозных контактов с Поднебесной. Формирующаяся мода на китайские и псевдокитайские изделия дает начало шинуазри (от фр. *chinoiserie* – китайщина) – одному из популярных направлений ориентализма, в основе которого лежит использование мотивов и стилистических приемов китайского искусства. Тенденции шинуазри развивались и в России, примерами чему служат Китайский дворец в Ораниенбауме, «китайские кабинеты» Екатерининского дворца в Царском Селе и Большого дворца в Петергофе, «китайские беседки» в усадебных парках, фарфор, статуэтки, веера, заполнившие русские гостиные XVIII–XIX вв. и т.д.

В русской музыке образцы шинуазри не столь многочисленны. Оте-

чественный музыкальный ориентализм долгое время был привязан к другим географическим целям: Кавказу, Средней Азии, Персии. В сравнении с архитектурой и декоративно-прикладным искусством, русская музыка отреагировала на шинуазри довольно поздно. В XVIII в., когда впервые в западном и русском искусстве возникла мода на Китай, воплощения в отечественной музыке она не получила, вероятно, в силу того что отечественная композиторская школа находилась на стадии становления. И только вторая волна шинуазри, нахлынувшая к концу XIX в. на европейское искусство, нашла отражение в творчестве русских композиторов.

Художественному явлению шинуазри посвящен обширный круг литературы. Наиболее основательное описание его эстетики и истории дается в работах Х. Хонора и Д. Джекобсона. Эволюция взаимного восприятия России и Китая проявилась в работах философов, политологов, филологов, искусствоведов (Лу Лэй, В.И. Исаченко, А.В. Лукина, Е.В. Сениной, М.А. Неглинской и др.). В музыкальной науке наиболее развернутое исследование шинуазри предпринято в диссертации А. Канг. Этапы взаимодействия европейской и китайской музыки рассматриваются в статьях А.В. Даниловой, А.А. Амраховой, Шэнь Хунбо, Сун Юй, Ю.П. Медведевой. Отдельные явления русского музыкального искусства в аспекте шинуазри исследуют Н.А. Брагинская, О.Л. Девятова. При этом эволюция отражения Китая в русской музыке до сих пор не становилась предметом специального изучения.

У истоков отечественного музыкального шинуазри стоит одноактная комическая опера Ц.А. Кюи «Сын мандарина» (1859). Источником вдохновения для композитора послужил французский романтический музыкальный театр, а точнее сюжет «китайской» оперы-феерии «Бронзовый конь» Д.Ф.Э. Обера на либретто Э. Скриба (1835). Очевидно и влияние на Кюи установок русского музыкального романтизма и «кучкистских» представлений о Востоке. Опера была написана автором в клавире, оркестровка же создавалась при активном участии М.А. Балакирева – вдохновителя многих замыслов новой русской школы. Известно, что в оркестровке «Сына мандарина» он даже пошел вразрез с представлениями автора: со стороны Кюи «сомнение вызывало слишком частое, как ему казалось, использование арфы в сопровождении как к женской, так и к мужским партиям». Однако Балакирев настоял на ее включении в партитуру для создания «необходимого восточного колорита» (Назаров А., 1989, с. 45).

Действительно, ориентальный колорит в музыке Кюи вне оркестровки Балакирева практически не ощущается даже в таких «портретных» эпизодах, как ария-характеристика Мандарина и ариозо его потерянного наследника Мури («Я бедный сирота»): «Сын мандарина» основан на романтической европейской интонационности, характерной для жанров оперы и романса, и только арфа, введенная в партитуру Балакиревым, придает музыке условно-ориентальное наклонение. Тем самым опера Кюи лишь с натяжкой, прежде всего,

с позиций сюжета может быть рассмотрена как образец шинуазри. В музыке же она стала одним из образцов русского романтизма – с едва заметным экзотическим оттенком. Задача создания китайского колорита автором не ставилась.

Симптоматична сценическая судьба оперы. Изначально предназначенная для любительского спектакля в квартире Керзиных (1859 г.), она продолжала свою жизнь в домашнем кругу (в 1876 г. – в доме генерала Н.Н. Головачева). И только начавшийся в конце XIX в. расцвет шинуазри вывел «Сына мандарина» на сценические подмостки: в 1878 г. опера прозвучала на сцене Клуба художников в Петербурге, а в 1901 г. была, наконец, поставлена в Большом театре. С этого времени – рубежа XIX–XX вв. – начинается настоящая жизнь русского музыкального шинуазри.

Первая, еще весьма робкая попытка прикоснуться к музыкальному Китаю принадлежит среди русских композиторов П.И. Чайковскому: «Китайский танец» («Чай») из балета «Щелкунчик» (1892). Главный штрих, который указывает в нем слушателям того времени на Поднебесную – это солирующий тембр флейты: в сознании европейцев он мог ассоциироваться с китайской музыкой (не случайно вышедший вскоре, в 1907 г. сборник переводов поэзии эпохи Тан был назван Хансом Бетге «Китайская флейта»). Но в целом черты шинуазри и здесь создаются не столько музыкой, сколько иными средствами. Прежде всего, национальный колорит рождается за счет ассоциативного ряда: чай – Китай (как известно, чай был основным товаром, ввозимым в Россию из

Поднебесной). Эффект «достоверности» усиливают костюмы и танцевальная пластика. А музыкальные средства создают скорее обобщенно-восточный колорит: вьющаяся орнаментальная мелодия в высоком регистре, поддержанная скухими «низами». Сходные примеры можно найти в музыкальных портретах экзотических стран, весьма далеких от Китая: например, в начальной теме 3-й части «Шехеразады» Н.А. Римского-Корсакова.

Рождение настоящего русского музыкального шинуазри связано с оперой И.Ф. Стравинского «Соловей» (1914). Подробному рассмотрению этой оперы в аспекте «китайского стиля» посвящен ряд статей Н.А. Брагинской. Она отмечает, что стилистика шинуазри проявилась у Стравинского «в двух важнейших параметрах композиции: темброво-фоническом (звонно-ударное начало) и ладовом (пентатоника)» (Брагинская Н., 2012, с. 194). При этом Н.А. Брагинской вскользь высказано и важное замечание о том, что в «Соловье» возникает портрет не столько китайской, сколько дальневосточной музыки. Действительно, в либретто оперы был введен дополнительный пласт, представленный фигурами трех японских послов и Бонзы, а музыка создавалась автором под влиянием японской поэзии и музыкального Востока, представленного в «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччини.

Таким образом, в «Соловье», при всей яркости и очевидной экзотичности музыкального материала, национальный колорит на поверку не всегда оказывается достоверно-китайским. Он несет на себе явный отпечаток «кучкистского» музы-

кального Востока: уроки Римско-Корсакова дали в этой опере богатые плоды. На это указывает и сам Стравинский: «Мой учитель (Римский-Корсаков) очень поощрял эту работу. И сейчас еще я с удовольствием вспоминаю, с каким одобрением он встречал первые наброски... Как часто я сожалел, что ему не пришлось услышать их в законченном виде! Думаю, что они пришлись бы ему по сердцу» (Стравинский И., 2005, с. 64). В 1-м акте «Соловья» можно видеть явную отсылку к творчеству Римского-Корсакова: колоратуры Соловья напоминают пассажи из арии Шемаханской царицы – а эта героиня, как следует из ее слов, явилась вовсе не из Китая и даже не из реальных восточных стран, а из «отчизны сказочной мечты».

Н.А. Брагинская отмечает, что постепенно обобщенный Восток уступает в опере место более реальному. Не оспаривая это утверждение, заметим все же, что «интонационность Шемаханской царицы» с вьющимися колоратурами в дважды увеличенном ладу вовсе не исчезает к концу оперы. Она сохраняется в партии Соловья вплоть до его последнего ариозо в 3-м акте («Буду прилетать к тебе и петь я каждой ночью»). Финальная песня Рыбака («Солнце взойшло, кончилась тьма») также основана на стандартном для русского романтического Востока наборе приемов: далекая от пентатоники орнаментально-фигуративная мелодия на фоне «застывшего» оstinatного сопровождения. Тем самым композитор до конца сохраняет верность «кучкистским» традициям, соединяя их с открытиями в сфере создания жестковатых музыкальных образов ритуально-

архаического Востока («Китайский марш», 2-е действие). Найденные композитором приемы воспроизводятся им позже в еще двух произведениях, написанных на основе музыки оперы: в симфонической поэме «Песнь соловья» (1917) и в переложении двух фрагментов для скрипки и фортепиано (1932). Как видим, даже в таком образцовом явлении русского музыкального шинуазри, как «Соловей» Стравинского изображение Китая опирается на традиции романтического экзотизма XIX в.

Поставленный с большим успехом в 1914 г. в Париже и в Лондоне, «Соловей» на отечественной сцене до 1990-х гг. признания не получил. И причины столь печальной сценической судьбы гениальной оперы – общественно-политические, а вовсе не художественные. Через четыре года после создания, в 1918 г., в Петрограде состоялась российская премьера «Соловья», собравшая блестящее созвездие авторов и постановщиков: И.Ф. Стравинский, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Головин. Но произведение композитора-эмигранта было уже бесконечно далеким от эстетики советской постреволюционной эпохи. После единственного представления опера сошла со сцены. По словам тогдашней критики, прилет «Соловья» в Петроград «свершился не ко времени и не к месту» (Малков Н., 1997, с. 381). В стране, ввергнутой в водоворот революционных потрясений, сказочный восточный сюжет казался далеким и чуждым, а явление в 3-м акте оперы к Императору самой Смерти в человеческом обличье в 1918 г. в Советской России приобрело смысловые обертоны, вовсе не задуманные авторами.

В то же время в послереволюционные годы китайская тема не уходит из отечественного музыкального искусства. Свидетельства этому, в частности – произведения С.Н. Василенко: опера «Сын солнца» (1929), а также две «Китайские сюиты» для оркестра (1928 и 1931). Но самым репертуарным произведением о Китае во всей русской музыке XX в. стал «Красный мак» Р.М. Глиэра (1927), заложивший основы для развития советского балета. В отличие от «Соловья» успех на отечественной сцене пришел к нему сразу же: в течение двух театральных сезонов балет был исполнен в Большом театре более 200 раз, а затем поставлен в Ленинграде, Одессе, Харькове, Свердловске.

С музыкальной точки зрения открытия Стравинского значительно ярче, чем Глиэра, хотя «Соловей» написан на 13 лет раньше. Осторожность и умеренность Глиэра по части новаций сразу обращает на себя внимание при сравнении этих произведений. Конечно, эти отличия связаны с характером дарования авторов. Но есть и еще одна причина: зритель, для которого создавался балет Глиэра, был в большинстве своем иным. Если на парижской премьере «Соловья» в зале находилась знакомая с современным искусством публика – почитатели дягилевских «Русских сезонов», то «Красный мак» Глиэра писался для отечественной послереволюционной зрительской аудитории, значительная часть которой была совершенно не искушенной в искусстве. Поэтому музыка Глиэра должна была опираться на «общие места», на привычные идиомы, чтобы не шокировать и тем самым не отпугнуть нового зрителя.

Композитор ставил перед собой двойственную задачу: сохранить лучшие традиции искусства предшествующей эпохи и при этом воплотить в музыке дыхание нового времени. Тем самым балет Глиэра занял промежуточное положение между русским романтизмом и рождающимся соцреализмом. Его музыка, яркая и стилистически пестрая, не отличается цельностью, хотя обладает несомненной художественной ценностью и содержит в себе явные открытия.

Традиции музыки XIX в. ощущаются в «Красном маке» очень отчетливо. Прежде всего, это традиции романтического балета, которые автором сознательно культивируются: новый советский балет должен был опираться на лучшие достижения предшествующих эпох. Поэтому даже в номерах, посвященных образу китайской танцовщицы Тао Хоа, музыка Глиэра временами ориентирована на западноевропейскую балетную классику: так, «Танец с веером» (№ 6) – первая развернутая характеристика героини – совершенно лишен не только китайских, но и каких-либо экзотических черт. Своей гармонической логичностью, квадратностью и подчеркнутой «дансантностью» он напоминает о балетах А. Адана и Ц. Пуни (недавний опыт редактирования «Эсмеральды» не прошел для композитора даром).

Русский балет немислим без опоры на традиции Чайковского – и они тоже явственно ощущаются в музыке китайских сцен «Красного мака». № 19 – вступление к «Сцене в курильне опиума» – вальсовой ритмикой с использованием гемиолы с секундовым секвенционным нагнетением.

танием отчетливо ассоциируется со стилистикой Чайковского. При этом время от времени в романтический музыкальный язык как бы инкрустируются стилевые приемы шинуазри: пентатонические попевки, «пустые» кварто-квинтовые созвучия, светлые звучности в высоком регистре (лейтмотив Тао Хоа, «Танец с золотыми пальцами», «Танец китаянок» и т.д.). Средоточием стилистики шинуазри становится 2-й акт балета: сцены в курильне опиума и сон Тао Хоа. Но при всем обаянии и яркости музыки этих эпизодов, они, по сути, следуют по намеченному традициями пути.

Открытия композитора связаны с музыкой народных сцен. Казалось бы, они могли показать «настоящий Китай» и стать средоточием национального начала в музыке балета. Но Глиэр трактует коллективные образы иначе. Именно здесь проявилось изменившееся отношение к культуре Поднебесной и к национальным культурам как таковым.

Романтизм XIX в., стремясь показать индивидуальное, акцентировал внимание на различии национальных художественных традиций и на специфических особенностях музыки каждого народа. В отличие от этого, в Советской России базой для решения национальных вопросов стали выдвинутые К. Марксом и Ф. Энгельсом идеи пролетарского интернационализма. Лозунг Манифеста коммунистической партии «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» стирал различия между народами и их национальными культурами. С идеями пролетарского интернационализма связано деление мира не по национальному, а по социально-экономическому принци-

пу: противостояние различных традиций и культур сменилось противостоянием классов – пролетариата и буржуазии.

В 1922 г. IV конгресс Коминтерна выдвинул идею создания единого антиимпериалистического фронта. Особенно близким СССР кажется в это время Китай, поскольку революционные преобразования в нем в начале XX в. идут почти синхронно с событиями в России: в 1912 г. последний китайский император Пу И отрекся от престола, была провозглашена Китайская республика; в 1924 г. всекитайский съезд партии Гоминьдан взял курс на союз с коммунистической партией Китая и сотрудничество с СССР. Как пишет историк и дипломат А.В. Лукин, «до конца 1920-х гг. советские власти видели в китайцах дружественных представителей “пролетариата” соседней страны» (2007, с. 197). Отношение к Китаю как к братской стране ярко проявилось в советской литературе этого времени: в стихотворениях В. Маяковского («Московский Китай», «Прочти и катая в Париж и Китай»), М. Светлова («Провод»), Д. Бедного («Китайские тени»).

Противостояние различных политических и экономических сил Китая в СССР рассматривалось с позиций коммунистической идеологии как противостояние «старого» и «нового мира». В «Красном маке» Глиэра это противостояние подчеркнуто музыкальным контрастом. В музыке балета обособленно представлены два социально-политических слоя китайского общества: кули (苦力, kùlì – чернорабочие, пролетариат) и их хозяева (буржуазия). И те, и другие в музыке балета нередко

лишены национальных или даже обобщенно-ориентальных примет.

Открывающая начальный номер балета лейттема кули – экспозиция китайского народа. Она рисует образ безысходной жизни, наполненной подневольным трудом. Ее краткие мелодические вздохи и тяжелая раскачивающаяся ритмика неожиданно вызывают в сознании русскую «Дубинушку»: тяжелый труд показан как понятие вненациональное. Не случайно эта же тема в дальнейшем характеризует и русских, работающих на разгрузке корабля (№ 12 – «Работа советских моряков»). Интернациональные смыслы классовой борьбы намеренно акцентируются композитором. Так, № 17 как бы специально лишен национальной принадлежности и назван «Танцем матросов разных национальностей», а темой советского капитана, несущего китайским кули надежду на освобождение, стала не русская песня, а «Интернационал».

Музыка «хозяев жизни», в свою очередь, тоже практически не имеет национальных примет. Являясь воплощением мирового империализма, «хозяева»-китайцы как бы копируют жизнь Запада: их характеристиками становятся модные европейские танцы (рэгтайм, вальс-бостон), а также суетливо-авантюрная музыка, сотканная из фигур «общего движения» (№ 23 – «Сцена заговора»). Все это – негативный образ всего, что должно быть чуждо не только китайским кули, но и советскому человеку.

Таким образом, сохраняя связь с романтизмом и используя временами эффекты в духе шинуазри, Глиэр вместе с тем создает музыкальную картину нового Китая – брата или даже «двойника» Советской страны.

Балет заинтересовал простого зрителя не столько роскошным экзотизмом, сколько интернациональными смыслами. Авторы «Красного мака» еще до премьеры выступали перед рабочими крупнейших предприятий Москвы. Привлекая внимание к создающемуся балету, они рассказывали о том, что его героиня близка каждому из них: она «жаждет свободы и не жалеет своей жизни ради светлого будущего своей родины» (Гулинская З., 1986, с. 128). В ленинградской редакции 1929 г. интернациональные идеи были еще усилены: постановщики отказались от изображения экзотического Китая и акцентировали «тревожную, чреватую опасностью взрыва атмосферы нарастающей борьбы» (Гулинская З., 1986, с. 136).

Балет Глиэра иносказательно рисовал то, что недавно пережила Россия. Кроме того, в нем отразился формирующийся миф об СССР – вожде мировой революции: советские моряки во главе с Капитаном открывают китайским рабочим надежду на освобождение. Образ Капитана – пришельца с Запада – становится в «Красном маке» как бы зеркальным отражением образа Пинкертона из «Мадам Баттерфлай»: морской офицер из далекой страны, явившийся в чуждый экзотический мир, приносит с собой новые ценности и становится смыслом жизни для нежной и стойкой героини. Но, в отличие от Пинкертона, Капитан и его мир несут с собой добро и свободу.

В завершение остановимся на одном парадоксе, до сих пор не получившем объяснения в музыковедческих исследованиях. Речь пойдет об имени главной героини и об истории переименования «Красного мака»

в «Красный цветок». Общепринятая точка зрения на происхождение названия балета изложена в наиболее развернутой монографии о Глиэре: «Балету дали название по имени героини. Тао Хоа в переводе с китайского – красный мак» (Гулинская З., 1986, с. 127). В статье современного исследователя Н.В. Киселевой эта идея полностью повторяется (2011, с. 234). Известно, что название балета – «Красный мак» – вызвало в 1950 г. протест китайской делегации во главе с Мао Цзэдуном: мак был воспринят ими как намек на опиум и тяжелое колониальное прошлое Китая с его Опиумными войнами (Чжэн Юй, 2017, с. 214), в результате чего балет был переименован в «Красный цветок».

Возникает вопрос: если красный мак дал имя не только балету, но и его главному действующему лицу, то почему было изменено название балета, а имя героини при этом осталось прежним и не вызвало дальнейших протестов? Казалось бы, оно, звуча по-китайски, должно было сильнее всего будить нежелательные ассоциации у соотечественников героини. Ответ прост: Тао Хоа – это не «красный мак». И многочисленные словари, и мои китайские коллеги подтвердили эту догадку. В действительности *táohuā* (桃花) – это цветок персика, традиционный китайский символ весны, любви и женского начала. Именно

так переводится имя нежной и отважной китайки. Но и это «говорящее» имя появилось у героини не сразу. Первоначально, в издании клавира 1933 г., она называлась Тай-Хоа, что для русского уха звучит смутно «по-китайски», однако ничего не означает и никак не переводится. Цветок мака по-китайски – *yīngsùhuā* (罌粟花), и он не имеет ничего общего с именем героини, поэтому в новой редакции балета и не стали менять имя девушки. Красный мак – это не имя, а сценический символ: цветок цвета революционного знамени, с которым умирает героиня. И при смене названия балета имя цветка оказалось не важным, важнее было сохранить указание на его цвет. Красный цветок стал символом идеологии, которую принес в далекий мир Капитан советского корабля.

Приведенные выше факты, наблюдения и выводы и даже эта детективная история с названием подтверждают: балет Глиэра означал выход на новый виток в восприятии отечественным сознанием отношений Востока и Запада. Из сказочной экзотической страны Китай превращается в желанного союзника и собрата по борьбе. Тем самым обозначается эволюция в восприятии Китая русской музыкой второй половины XIX – первых десятилетий XX вв.: от романтического экзотизма – к пролетарскому интернационализму.

ЛИТЕРАТУРА

- Брагинская Н.А. «Соловей» Стравинского – Андерсена: Между Востоком и Западом // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2012. № 151. С. 188–196.
Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 220 с.

REFERENCES

- Braginskaya, N.A. (2012), “«Nightingale» by Stravinsky – Andersen: Between East and West”, *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Bulletin of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University], no 151, pp. 188–196. (in Russ.)

Киселева Н.В. Р.М. Глиэр «Красный цветок» (к вопросу о музыкальной драматургии) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2011. № 1. С. 230–245.

Лукин А.В. Медведь наблюдает за драконом. Образ Китая в России в XVII–XXI веках. М.: АСТ: Восток–Запад, 2007. 598 с.

Малков Н. «Соловей» Игоря Стравинского // Мейерхольд в русской театральной критике. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 380–383.

Назаров А.Ф. Цезарь Антонович Кюи. М.: Музыка, 1989. 224 с.

Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М.: Композитор, 2005. 463 с.

Чжэн Юй. Балет «Красный мак» («Красный цветок») в контексте советско-китайских политических и культурных связей // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12, ч. 3. С. 212–215.

Chzhen, Yuj (2017), “Ballet «Red Poppy» («Red Flower») in the context of Soviet-Chinese Political and Cultural relations”, *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], no. 12, vol. 3, pp. 212–215. (in Russ.)

Gulinskaya, Z.K. (1986), *Reingol'd Moritsevich Glier* [Reingold Glier], Muzyka, Moscow, 220 p. (in Russ.)

Kiseleva, N.V. (2011), “R.M. Glier «Red Flower» (on the question of musical drama)”, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the A.Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet], no. 1, pp. 230–245. (in Russ.)

Lukin, A.V. (2007), *Medved' nablyudaet za drakonom. Obraz Kitaya v Rossii v XVII–XXI vekah* [The bear is watching the dragon. The Image of China in Russia in the 17th – 21st Centuries], AST, Vostok–Zapad, Moscow, 598 p. (in Russ.)

Malkov, N. (1997), “«The Nightingale» by Igor Stravinsky”, *Meierhol'd v russkoi teatral'noi kritike* [Meyerhold in Russian theater criticism], Artist. Rezhisser. Teatr, Moscow, pp. 380–383. (in Russ.)

Nazarov, A.F. (1989), *Cezar' Antonovich Kyui* [César Cui], Muzyka, Moscow, 224 s. (in Russ.)

Stravinskii, I.F. (2005), *Khronika moei zhizni* [Chronicle of my life], Kompozitor, Moscow, 463 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Медведева Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

Author information

Yulia P. Medvedeva, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor at the Department of Music History, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

Поступила в редакцию 20.11.2020
После доработки 01.02.2021
Принята к публикации 04.02.2021

Received 20.11.2020
Revised 01.02.2021
Accepted for publication 04.02.2021

ЧЕРТЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ОПЕРЫ В СОЧИНЕНИИ Г.Н. ИВАНОВА «РЕВИЗОР»

Е.С. Гуляева¹

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

Аннотация. Объектом исследования в данной работе становится опера «Ревизор» сибирского композитора Г.Н. Иванова. Цель статьи – выявление черт литературной оперы в этом произведении. В числе важных задач – анализ соотношения музыкальной и текстовой сторон спектакля. Тема приобретает особую актуальность, поскольку данное сочинение еще не изучалось исследователями. Произведение отличается новизной музыкального языка в контексте творчества композитора (речитативная опера), а также обращением к жизненному по сей день сюжету. В статье на основании литературных трудов выделяются критерии литературной оперы, главный из которых – точное и многоаспектное следование за литературным текстом. В опере «Ревизор» проявляются черты искомого жанра на уровне языковой, семантической и эстетической структуры. С точки зрения вербальной составляющей констатируем полное соответствие заявленному принципу: композитор не отступает от гоголевского текста в плане стиля, лексики героев, а также включения небольших повторов, обусловленных спецификой музыкальных форм. С семантической точки зрения композитор следует за писателем: он не осовременивает сюжет и мотивацию поступков действующих лиц. Это позволяет сохранить смысловое наполнение спектакля. С эстетической точки зрения композитор, вслед за Н.В. Гоголем, сопоставляет две пары эстетических категорий – трагическое / комическое, прекрасное / безобразное в тех же соотношениях, что и сам писатель.

Ключевые слова: Георгий Николаевич Иванов, литературная опера, опера «Ревизор», сибирская опера, музыкальная культура Новосибирска, сибирские композиторы.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гуляева, Е.С. Черты литературной оперы в сочинении Г.Н. Иванова «Ревизор» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 41–54. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-41-54.

FEATURES OF THE LITERARY OPERA IN THE WORK OF G.N. IVANOV “THE INSPECTOR”

E.S. Gulyaeva¹

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

Abstract. The object of research in this work is the opera “Inspector” by the Siberian composer G.N. Ivanov. The purpose of the article is to identify the features of literary opera in this work. An important task is to analyze the relationship between the musical and textual aspects of the performance. The topic becomes particularly relevant, since this work has not yet been studied by researchers. The work is distinguished by the novelty of the musical language in the context of the composer’s work (recitative opera), as well as by its appeal to the story of life to this day. Based on literary works, the article highlights the criteria of literary opera, the main one of which is accurate and multidimensional following of the literary text. The opera “Inspector” reveals the features of the desired genre at the level of language, semantic and aesthetic structure. From the point of view of the verbal component, we state full compliance:

the composer does not deviate from Gogol's text, except for the reduction of minor details, as well as the inclusion of small repetitions due to the specifics of musical forms. From a semantic point of view, the composer follows writer: he does not update the plot and the actions of the actors. This allows you to preserve the theatrical component of the performance. From an aesthetic point of view, the composer follows N.V. Gogol, comparing in his work two pairs of aesthetic categories – tragic / comic, beautiful / ugly in the same proportions as the writer himself.

Keywords: Georgy Nikolaevich Ivanov, literary opera, opera “Inspector”, Siberian opera, musical culture of Novosibirsk, Siberian composers.

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

For citation: Gulyaeva, E.S. (2021), “Features of the literary opera in the work of G.N. Ivanov «The Inspector»”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 41–54. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-41-54.

Литературная опера» – не новый термин в музыковедении, ему более ста лет. Считается, что в 1914 г. этот термин ввел Эдгар Истель в труде «Либретто» (*Das Libretto*, 1914). По Истелю, такая опера отличается от традиционной «либреттной» тем, что «в ее основу ложится не специально адаптированный, но оригинальный текст драматического произведения» (цит. по: (Тарнопольский В., 2019, с. 56–57)). Позже данное явление было разработано в теории литературной оперы Карла Дальхауза (*Vom Musikdrama zur Literaturoper*. In: *Aufsätze zur neueren Operngeschichte*. 1983) (цит. по: (Заднепровская Г., 2019, с. 65–66)). Специфические особенности литературной оперы формулируют также Петер Петерсон и Ханс-Герт Винтер: при заимствовании целостного¹ литературного текста его «языковая, семантическая и эстетическая структура <...> полностью сохраняется в музыкально-драматическом тексте (оперной партитуре) и сохраняется как заметный ее слой» (цит. по: (Тарнопольский В., 2019, с. 57)).

Напомним и о принципиальных отличиях: в 1926 г. Герман Аберт противопоставляет литературную оперу, драматургию которой дик-

тует сам текст, музыкальной, где главенствует музыка². Последнюю также называют либреттной оперой – текст в ней, как правило, не рассматривается как автономное произведение искусства; а если в основе его лежит какой-либо литературный источник (в большинстве случаев), то он обычно подвергается существенным структурным изменениям в интересах целого (цит. по: (Тарнопольский В., 2019, с. 57)). Аналогичное мнение высказывает Г.В. Заднепровская, противопоставляя литературную оперу либреттной: «...различия между драматургией первоисточника и литературной оперы, безусловно, есть, однако, они представляются незначительными в сравнении с контрастом либретто опер и текстом драм, по которым они были написаны...» (2017, с. 186). Таким образом, допускается сокращение деталей текста, которые не вносят нового смысла по сравнению с уже имеющейся информацией.

Если обратиться к либреттологии, то, как пишет И.Л. Пивоварова, важнейшим термином является «слово» в его двух аспектах – план выражения и план содержания. «Первый связан с областью переменных значений, второй – с областью по-

стоянных, что при интерпретации корреспондирует с вариативностью и константностью текста. Важное условие интерпретации – узнаваемость прообраза, то есть наличие в исходном и искомом текстах некоторых констант, неизменных элементов» (2002, с. 8). Исходя из этой точки зрения литературный текст оперы может быть изменен, главное – сохранение сути прообраза, системной целостности содержания.

Среди первых литературных опер можно назвать «Каменного гостя» (1866–1869) А.С. Даргомыжского, «Женитьбу» (1868) М.П. Мусоргского. В XX в. с «литературной оперой» связаны имена Р. Штрауса («Саломея», 1905; «Электра» 1908), А. Берга («Воцтек», 1922), Ф. Пуленка (моноопера «Голос человеческий», 1959), К. Дебюсси («Пеллеас и Мелизанда», 1903). Начало 1940-х гг. отмечено созданием оперы Д.Д. Шостаковича «Игроки» (неоконченная). В ней целиком омузыкаливается текст комедии Н.В. Гоголя, присутствует «...сквозная вокализованная декламация (сопоставимая, по К. Дальхаузу, с “бесконечной мелодией” Вагнера) и подчиненность слову на самых различных уровнях – интонационном, драматургическом, стилевом» (цит. по: (Левая Т., 2019, с. 398)).

Очевидно, что композиторы различных поколений неоднократно обращались к данному типу оперы. В стороне не остался и сибирский автор Г.Н. Иванов (1927–2010) – создатель ряда театральных сочинений, в том числе двух опер, пяти оперетт, двух ораторий, балетов. Особое место заняла его вторая опера «Ревизор», в основе которой лежит знаменитый шедевр Н.В. Го-

голя. Произведение Г.Н. Иванова было написано в 1983 г., поставлено в Новосибирском государственном академическом театре оперы и балета 29 декабря 1983 г.

Несмотря на успех сочинения и позитивную оценку критиками³, опера до сих пор не попадала в круг внимания музыковедов-исследователей. Соответственно, цель статьи: выявить черты литературной оперы в «Ревизоре» Г.Н. Иванова. Цель определяет следующие задачи:

1) проанализировать сохранение основных параметров текста комедии Н.В. Гоголя в музыкально-драматическом произведении Г.Н. Иванова;

2) рассмотреть отражение семантической и эстетической логики первоисточника в опере.

Литературный первоисточник оперы «Ревизор» – одноименная комедия Н.В. Гоголя, – в специальном анализе не нуждается. За длительный период, прошедший с ее создания, бессмертное творение русского писателя неоднократно анализировалось литературоведами, весьма полно и глубоко осмыслившими источник (Белинский В., 1948; Бураковский С., 1900; Овсяннико-Куликовский Д., 1909). Так, С.З. Бураковский цитирует Аполлона Григорьева: «Все глубже и глубже опускался скальпель анатомика, и, наконец, в “Ревизоре” один только смех выступил честным и карающим лицом, а между тем, тому, кто понимает великое общественное значение комедии, очевидны сквозь этот смех слезы...» (1900, с. 34–35). В.Г. Белинский приводит цитату из письма Н.В. Гоголя о представлении «Ревизора», в котором описана модель поведения главного героя

и секрет его успеха: «Лгать – значит, говорить ложь тоном столь близким к истине, так естественно, так наивно, как можно говорить одну истину и здесь-то заключается все комическое лжи...» (1948, с. 769). Д.Н. Овсяннико-Куликовский отмечает: «Нравственные основания смеха в “Ревизоре”, конечно, были поняты лучшими умами эпохи; но что “Ревизор” был написан при особливом давлении “мук совести”, это знал только один человек – сам Гоголь <...> Факт состоял в пробуждении особой, болезненной отзывчивости нравственного чувства, реагирующего с чуткостью барометра на давление нравственной атмосферы общества...» (1909, с. 82). Этот же автор определяет главную заслугу Гоголя в «Ревизоре»: «яркая типичность образов, резкая определенность характеров, выдержанных во всех мелочах, мастерское развитие действия, неподдельный комизм, вытекающий не только из создавшегося положения, но из самой сути выведенных лиц» (Овсяннико-Куликовский Д., 1909, с. 82).

Опера «Ревизор» явно тяготеет к типу литературной. В работе И.Л. Пивоваровой отмечено: «Особое место в развитии отечественной оперы принадлежит Пушкину и Гоголю, творческие искания которых инициировали многие реформаторские решения в оперном жанре. В частности, их проза породила на русской почве “литературную оперу” (термин К. Дальхауза), написанную на неизменный текст музыкального произведения» (2002, с. 10). «Фабула его повестей (Гоголя. – Е.Г.), как и Пушкина, проста, что очень важно для оперного сюжета. Большинство сочинений лаконич-

ны, и это давало возможность реализовать текст в либретто почти без сокращений (курсив мой. – Е.Г.)» (Пивоварова И., 2002, с. 10).

Работу Г.Н. Иванова с первоисточником можно назвать очень деликатной, скрупулезной: композитор не отошел от идеи и бережно сохранил замысел этого шедевра русской классики, его семантические и концептуальные особенности. Неудивительно, что идея «пробуждения нравственного чувства», и мысль об «осмеянии» вечных пороков, стала созвучна композитору конца XX в. и получила воплощение в художественном произведении. Г.Н. Иванов, как современный художник, не мог не ощущать дуализма, противоречивости, фальшивости последних десятилетий советской эпохи, ассоциировавшейся с термином «застой». Но подобно Гоголю, представившему в комедии только видимый слой всей трагедии общества, Иванов в опере не дал анализа истоков противоречий. Композитор увидел безысходность ситуации, «замкнутость круга», но не сконцентрировался на социально-политической подоплеке рассматриваемого явления, сосредотачивая внимание только на самом действии и реакции персонажей.

Спектакль остается комедией, однако за счет музыкального решения приобретает новые краски. Усиливается комедийность, гротесковость, шаржевость, а нелепые поступки героев вызывают смех, сопоставимый с культурой осмеяния, карнавальным смехом эпохи Возрождения. Очевидно, что в опере не находится места позитивному началу, нет конструктивных идей по исправлению ситуации, за которые

можно было бы зацепиться, нет позитивных типажей, нет в принципе доброго, живительного источника. Следовательно, не формулируется и моралите (соответственно, если у Гоголя решение последней сцены – немая, без ответа, то и у Иванова – немая, герои молчат, оркестр играет последнее угрожающе-звучащее тремоло). Сохранены этические и эстетические понятия и представления гоголевской комедии: не добавлено ничего, имеющего отношение к категории прекрасного, все предстает безобразным, а трагическое и комическое идут параллельно друг с другом. Все персонажи вызывают смех, но с другой стороны, это – «смех сквозь слезы»⁴.

Иванову оказывается интересна *пестрая галерея портретов*, изумительных типажей, которые он мастерски воплотил в опере музыкальными средствами. Комичны образы Городничего, ничтожного чиновника Хлестакова, явно лишенной морали, провинциальной «матушки» Анны Андреевны, нарочито жеманной Марьи Антоновны, предельно глупых Бобчинского и Добчинского, сплетника Земляники, трусоватого Ляпкина и др. Иванов не объясняет причины формирования таких типажей, следуя точно за Гоголем. Если вновь провести параллель с традицией смеховой культуры, можно сказать, что это своего рода «карнавальное осмеяние» низменных пороков каждого, которое (хочется надеяться) ведет к очищению, но так и не приводит к нему, по сути, не меняя ситуации с гоголевских времен.

Последняя сцена у Иванова – явный пример синтеза трагедии и комедии: чиновники осознают, что их обвели вокруг пальца (для них это –

трагедия), и сами участники сцены смеются друг над другом и над собой (катарсический смех), что и помогает им выжить. Финальная сцена вообще является центром синтеза трагического и комического, здесь благодаря музыкальному решению вскрываются все подтексты – высвечивается глупость, тщеславие, жадность, аморальность, подлость. Другими словами, Иванов аккумулирует в человеке все отрицательные качества, будто надевает на каждого участника сцены маску с определенным негативным качеством и усиливает тем самым состояние оцепенения. Таким образом, гоголевская концепция становится базовой в сочинении Иванова.

Работая с сюжетными линиями, Г.Н. Иванов нисколько не искажает их: не отступает от логики драматурга, не привносит авторских новшеств. Основная канва сохраняется, действующие лица не меняют своего облика. Каждый герой остается максимально «гоголевским». Книжный «Хлестаков увлечен и странностью своего положения, и окружающей его средой, и собственной легкомысленной юркостью; он и знает, что врет, и верит своему вранью: это нечто в роде упоения, наития, сочинительского восторга; это не простая ложь, не простое хвастовство. Его самого “подхватило”» (Овсянко-Куликовский Д., 1909, с. 85).

У Иванова Хлестаков – тот же откровенный обманщик, авантюрист, глупец, ловелас, заядлый игрок, случайно попавший в выгодную для него ситуацию. Это мелкий петербургский чиновник (коллежский регистратор), набравший необходимый словарный запас и перенявший манеру поведения более высоких по

статусу людей. Этим он и вводит в заблуждение жителей небольшого уездного городка. Хлестаков пользуется возможностью обокрасть, обмануть, но ведь ума не хватает почувствовать опасность. Рисуясь, главный герой забывает обо всем. «Спасает» хозяина Осип, как и у Гоголя.

Доминирующая у Г.Н. Иванова речитативность позволяет подчеркнуть текстовую составляющую спектакля. При этом даже сцены, связанные по логике с лирическим началом, таковыми не становятся. Музыкальные характеристики героев лишены кантиленной составляющей, которая в опере чаще всего показатель эмоционального, искреннего, чувственного момента.

В сцене объяснения с дамами Хлестаков говорит в той же манере речитативного изложения. Даже в диалоге с Марьей Антоновной, который, хоть и отдаленно, но связана с любовным объяснением, собственных интонаций у Хлестакова не возникает: он лишен самостоятельной музыкальной партии. Иванов «вложил» в уста героя известный романс: «Не уходи, побудь со мною» (цитата Н.В. Зубова). Отсутствие искренней лирической ноты здесь вполне объяснимо: герой насквозь фальшив, и все произносимое им является псевдообъяснением, не выражением личного чувства, а обращением банального «волокиты».

Гоголевский Городничий, безусловно, тоже ключевой персонаж: «...в городничем находим тип плута, соединивший в себе отдельные черты, разбросанные в разных произведениях Гоголя предшествующей поры или одновременных, как, без сомнения, они же повторились по-

том, разумеется, в сильно измененном виде, и в Чичикове» (Пыпин А., 1873). И у Иванова Городничий – такой же собирательный образ: это, по сути, казнокрад и взяточник, за которым водится немало «грешков» в управлении городом. Он услужлив к Хлестакову-Ревизору настолько же, насколько бывают услужливы люди его города (купцы, мелкие чиновники, обыватели) по отношению к нему.

Городничий Иванова вызывает ровно столько же симпатии, сколько гоголевский. В его музыкальной характеристике главное – переменчивость средств музыкального языка. В разговоре с Хлестаковым его вокальные реплики опираются на ритмоформулу восьмая две шестнадцатых, а мелодика узкообъемна, мелодические ячейки повторяются. Здесь Городничий предстает в роли услужливого человека, его вполне можно сравнить с гоголевским Маниловым из «Мертвых душ»⁵. В партии Городничего вообще использован прием повтора мелодических ячеек. Свобода вокальной мелодики характерна только для последней сцены чтения письма Хлестакова Тряпичкину. Здесь все эмоции Городничего оказываются на поверхности: негодование, отчаяние, скепсис. Вокальная партия насыщена ходами на увеличенные и уменьшенные интервалы, изобилует паузами, более свободна в ритмическом плане – триоли четвертями, синкопы и др.

В гоголевской пьесе «кроме сознания своих “грешков”, которое подействовало особенно роковым образом на городничего, для развития пьесы послужили и пустота, и страсть к сплетням в лице Добчинского

и Бобчинского, несчастная слабость Аммоса Федоровича к хитроумным догадкам и совершенная забитость и бесцветность таких робких людей, как Лука Лукич» (Пыпин А., 1873). «Следующее действующее лицо, попечитель богоугодных заведений, Артемий Филиппович Земляника, представляет тип записного плута, наушника, человека каверзы. Из других произведений единственный пример и притом весьма отдаленного сходства в общих подъяческих приемах можно видеть разве в Замухрышкине в “Игроках”. Но любопытно, что во время создания “Ревизора” автор был занят типом ябедника, для чего искал даже соответствующего знакомства, и хотя это происходило уже незадолго до окончания “Ревизора” и нужно было автору, вероятно, для “Мертвых душ”, но, несомненно, должно было отразиться и на дальнейшей обработке характера Артемия Филипповича...» (Пыпин А., 1873).

В опере сибирского композитора сохранены все причинно-следственные связи, а также характеристики персонажей, но музыкальное решение делает их более эмоциональными, интересными для слушателя-зрителя. Добчинский просит признать законность рождения внебрачного сына. В его вокальной партии – нисходящие сдержанные фразы в объеме уменьшенной кварты, транспонированной только один раз: явно дается намек на «благородность» и искренность просьбы.

Надворный советник Земляника представляет особенный интерес в данном ракурсе. Его оркестровая лейттема – это тетрахорд лидийского модуса, организованный в размеренном ритме чередования

половинных и четвертей. Вся лейттема звучит в контроктаве предельно грузно и примитивно. Вокальная партия Земляники основана либо на материале его лейтмотива⁶, характеризуя его истинный облик как примитивного и грубого человека, либо опирается на речевой словарь с учащением и замедлением ритма, подчеркивая вторую сторону характера надворного советника – страсть к сплетням и привычку обвинять всех и вся с целью выставления себя в лучшем свете в соответствующих эпизодах.

Немаловажным для понимания эстетики сочинения стало интервью «Необычайное происшествие или Ревизор», которое Иванов дал газете «Вечерний Новосибирск»: «Постановочная группа может только радоваться тому, что каждый персонаж оперы ярко индивидуален. Состав исполнителей очень молодой, но молодость не умаляет мастерство актеров. Страшным и коварным задуман Городничий (Владимир Полуэктов), Анна Андреевна в исполнении Елены Дробот должна быть “периферийно пикантна”, она буквально дерется за Хлестакова, видя в нем свою перспективу. Наивна и глуповата Марья Антоновна (Г. Лисовская и А. Бубнова). Земляника (М. Дейнеко и А. Галкин) – это современный Дон Базилио, бьющий себя в грудь, демонстрируя заботу о честном отношении к труду» (Венцимерова Т., 1983).

Казалось бы, можно было трансформировать и украсить женские образы, придав им более благородный облик. Но Г.Н. Иванов не приходит к уже устоявшейся традиции смягчения комедийной линии, показа персонажей в качестве лири-

ческих, не стремится убирать их откровенно отрицательные качества ради создания более чувственного и музыкально привлекательного оперного персонажа (вспомним такие приемы в работе Ж. Бизе с новеллой П. Мериме при создании оперы «Кармен», М.И. Глинки с поэмой «Руслан и Людмила» А.С. Пушкина, П.И. Чайковского с романом в стихах «Евгений Онегин», а также «Пиковой дамой» Пушкина). В опере Иванова супруга Городничего Анна Андреевна, несмотря на возраст и статус первой дамы города – кокетка, сплетница, ветреная особа, и, самое недопустимое, – она предельно корыстная женщина, желающая заполучить Хлестакова в любом статусе – потенциального зятя для дочери или собственного обожателя. Ей настолько сильно нужны слава, власть, материальные средства, покровительство лица высокого статуса и положения, что сия особа не жалеет собственную дочь.

Не придал Иванов привлекательности и еще юной и в силу возраста заслуживающей снисхождения Марье Антоновне – дочери Городничего: эта юная девушка, недалеко ушедшая от своей матушки по манере поведения и развитию интеллекта, но все поступки, которые она копирует вслед за Анной Андреевной, в ее интерпретации получаются еще более нелепыми. Ее кокетство – неловкое и неуклюжее, у нее нет настырности и нахальства Анны Андреевны по отношению к Хлестакову, и самое главное – у нее нет ни подлинного чувства, ни развитого интеллекта. Не блещут интеллектом и ее родители, однако, и Городничий, и Анна Андреевна, в силу возраста и жизненного опыта

имеют практический склад ума. Их же дочь не демонстрирует начитанности, знания языков, музыкальной одаренности, хороших манер, чем могли похвастаться «девицы на выданье» ее возраста и социального статуса. Музыкальная характеристика одним, далеко не индивидуальным, материалом и маменьки, и дочери («Стонет сизый голубочек») – показатель их единства.

Среди других музыкальных «выступлений» – сцена в доме Городничего, когда Хлестаков рассказывает о своих успехах в Санкт-Петербурге (3-я картина II действия). Вокальные реплики Анны Андреевны подчеркнуты и даже излишне мелодизированы: ее вокальная партия состоит из восходящих и нисходящих гексахордальных фрагментов, в которых распевается каждый (!) слог. Этим композитор показывает кокетливый нрав матушки и ее стремление привлечь к себе внимание Хлестакова, заинтересовать его. В 4-й картине того же действия Анна Андреевна и Марья Антоновна обсуждают Хлестакова. Реплики Марьи Антоновны предельно растянуты по времени, написаны крупными длительностями: они раскрывают ее медлительность и несообразительность. Реплики Анны Андреевны к Городничему, а затем к Осипу содержат скачки на широкие интервалы (октава, нона), повторяющиеся ритмические рисунки мелкими длительностями, демонстрирующие энергию. Это понятно: она пытается воплотить в реальность собственные планы, личную корысть.

Симптоматичен и следующий эпизод: явление II, действие третье. Если у Гоголя Анна Андреевна читает записку от мужа целиком, удив-

ляясь только «гастрономическим изыском» посередине текста, то Иванов решил сцену иначе: в партитуре стоит ремарка «читает записку по складам». Так, Анна Андреевна произносит каждый из слогов длинной в целый такт, а дочь при этом каждый раз пытается выхватить бумагу из рук матери. Таким приемом (запинки в речи при чтении) композитор усиливает комический эффект и показывает уровень образования персонажей, которые, как это было принято ранее, с трудом читают по-русски.

Вопрос сокращения текстов первоисточника композитором, разумеется, не мог остаться в стороне⁷. Комедия Н.В. Гоголя насыщена пространными монологами и диалогами, которые, в рамках литературного жанра дают более подробную характеристику героя. Однако в жанре музыкально-театрального произведения, в котором необходима цельная музыкальная драматургия, они были бы лишними. Кроме того, возрастала бы продолжительность спектакля, и временные рамки потребовали неизбежной работы с текстом. Г.Н. Иванов сокращает тексты ряда сцен и явлений, а средства музыкальной выразительности компенсируют информационную насыщенность вербальной строки.

Например, в первой сцене письмо Городничему с известием о приезде ревизора купировано: вырезаны реплики про больных. Явление II (с почтмейстером) исключено в связи с тем, что оно не вносит ничего принципиально нового. Функцию информаторов принимают на себя Бобчинский и Добчинский (явление III). Иванов также убирает множество повторяющихся фраз и ненуж-

ных для оперы уточнений – о походе к Коробкину, Растаковскому, Ивану Кузьмичу, о получении новости от ключницы Авдотьи, которая зачем-то была послана к Почечуеву. Однако ощущение стреттности действия, при котором один персонаж перебивает другого, остается. Из VI явления «выхватываются» только фразы «через два часа мы все узнаем, потерпите».

Начало второго действия комедии совпадает с началом 2-й картины оперы Г.Н. Иванова. Монолог Осипа исключен и заменен на песню «У попа была собака». Образ Осипа в интерпретации артистов в результате предстал различным, и ни тот, ни другой не противоречил гоголевскому: «...Два исполнителя Осипа очень разные. У В. Прудника Осип толст и ленив, а у А. Фоканова тщедушен и забит. Но оба сметливы и хорошо понимают, что происходит...» (Раева А., 1983). Разговор с Хлестаковым (явление II) сохраняется, из него только исключаются детали, например, цитирование фразы хозяина гостиницы о том, что Хлестаков плут и мошенник, реплика негодования Хлестакова по этому поводу: «А ты уж и рад, скотина, сейчас пересказывать мне все это». Явление II вообще в опере сокращено. Композитор оставляет только некоторые фрагменты – повторение слова «Несут!», фразу «А семга, а рыба, а котлеты?», которую развивает по принципу крещендо, фразу «Они же деньги платят». Описание едва пригодного кушанья композитор снимает. Иначе, например, решено VIII явление: сохраняется значение действия, которое усиливается музыкальными средствами. Подобное решение продиктовала

музыкальная форма, связанная со сжатием разделов.

Иванов добавляет ремарки «шаг вперед», «шаг назад», которые показывают смятение двух персонажей при участии одного лишь оркестра. При первой встрече Хлестакова и Городничего он вкладывает реплики «Да я! Да я!» в уста Хлестакова, а в уста Городничего – одни лишь междометия «О! О! О! О!». Этим композитор усиливает эффект растерянности и страха обоих персонажей. В сцене знакомства Хлестакова с семейством Городничего, перечисляя названия якобы им сочиненных произведений («Женитьба Фигаро», «Роберт-Дьявол», «Норма»), лже-ревизор насвистывает мелодию из «Нормы». У Гоголя этого нет. Очевидно, что упоминание известного сочинения натолкнуло композитора на мысль ввести музыкальный материал. Выскажем предположение: скорее всего, используется самая известная тема «Casta Diva», ведь цитаты должны быть узнаваемы слушателем.

Третье действие комедии совпадает с 3-й картиной оперы Иванова. И здесь тенденция сокращения продолжает оставаться актуальной. Например, в сцене приезда Хлестакова колоритный фрагмент перечисления блюд, которые он якобы пробует на петербургских приемах, Иванов исключает. Вот «диковинное для присутствующих слово» и, похоже, новое для главного героя – «Лабардан» повторяется им неоднократно, усиливая ощущение абсурдности, ненатуральности происходящего, окружающую его атмосферу лжи и бахвальства (очевидно, что и сам персонаж не имеет понятия, о чем идет речь⁸).

Еще одно добавление текста композитором встречается в 5-й карти-

не, где происходит встреча каждого чиновника с Хлестаковым наедине и вручение взятки. Каждый раз у Гоголя Хлестаков произносит фразу: «Он хороший человек», но передача взятки последними героями идет в ускоренном темпе, и фраза исчезает. Г.Н. Иванов же добавляет ее всякий раз, вероятно, чтобы сделать сцену логической, завершенной истройной по музыкальной форме (в опере эта фраза не меняется раз от раза, только звучит выше тесситурно).

Важно отметить и прием, когда из текста Гоголя вычленяется одна реплика и на ней строится fuga либо фугато: таким образом, возникают отсутствовавшие у писателя повторы. Такие фразы обычно значимы в содержательном плане, кратки и удобны для построения искомой полифонической формы. Например, «Нам нужно что-то предпринять» из 5-й картины оперы. Иногда композитор допускает и некоторые вариации в вербальном тексте. Так, слово «моветон» («Наверное, французское слово»), повторяют Городничий и его чиновники. Такого эпизода у Гоголя нет.

Кроме того, добавлен комментарий Осипа на фразу Хлестакова об отдаче занятых денег (стоит лишь добраться до саратовской деревеньки, где у него имение): «Черта с два заплатишь ты». Новыми становятся реплики, брошенные в зал тем же персонажем: «Тебя уморишь!», «Чтоб ты подавился!», «Пусть воняет» (чай. – Е.Г.), «Сам ты топор!». Вербальные дополнения обусловлены особенностями построения оперы Иванова: она не имеет номерного строения, реплики перетекают одна в другую. В данном случае понадоби-

лось сделать сцену более динамичной, разрядить «здравыми» репликами Осипа монолог Хлестакова, насыщенный фальшивой информацией. Безусловно, таким образом обострился контраст между вокальными характеристиками двух героев. Реплики Хлестакова более объемны, напевны, насыщены скачками и более сложным ритмическим рисунком. Реплики Осипа наоборот краткие, броские, их диапазон не превышает терцию / кварту, а ритм повторяющийся, состоит из мелких длительностей (восьмые, шестнадцатые).

Важное место занимают цитаты, (не только текстовые, но и музыкальные), введенные композитором. Часть уже упоминалась. Речь идет о следующих фрагментах: включен текст «У попа была собака» (начало 2-й картины) из так называемых докучных сказок, российская песня «Стонет сизый голубочек» Ф.М. Дубянского, романс «Не уходи, побудь со мною» Н.В. Зубова. Подобные вставки достаточно объемны, они используются для дополнительных музыкальных характеристик персонажей, не противоречат общему ходу действия, а напротив, лишь помогают глубже проникнуть в суть происходящего или оттенить его смысл. Хотелось бы подчеркнуть, что Иванов не использует современных цитат, а выбирает те, которые могли «иметь хождение» в гоголевские времена. В клавише можно наблюдать сохранение ремарок Гоголя и указаний к действию актеров: «в сторону», «хватается за голову», «вздыхает», «говорит скоро», «Осип лежит на барской постели», «Насвистывает сначала из “Роберта”, а потом “Не шей ты мне матушка”». При этом в музыкальной партитуре

на свистывания приобретают особое значение: за музыкальной строкой угадывается и вербальная строка.

Обращение Иванова к литературной опере было обусловлено самим гоголевским текстом, наполненным многими известными для современного восприятия цитатами, неповторимой лексикой героев⁹. Текст комедии изначально обладает целостной художественной ценностью, которая проявляется в каждой детали. Его невозможно было бы трансформировать, не потеряв сути идеи и комедийного ощущения. Любое либретто стало бы интерпретацией литературного первоисточника, «творческим переосмыслением текста литературно-художественного произведения» (Пивоварова И., 2002, с. 8). В то же время композитор внес свою лепту в прочтение комедии Гоголя. Оперой «Ревизор» Иванов в очередной раз отдал дань личности Гоголя, и воплотил «вечную проблему» взяточничества на оперной сцене. История, произошедшая сто пятьдесят лет назад, оказалась актуальна в момент постановки.

В драматическом театре есть вербальная составляющая и актерская игра. Музыкальные номера зачастую звучат в момент смены мизансцен, в прикладном значении. В музыкальном же театре добавляется важнейшее средство углубления характера – музыкальная речь на протяжении всего спектакля. Благодаря ей слушатель воспринимает не только прямую речь героев, но и мысли вслух, реплики «в сторону», ощущения. Музыка Г.Н. Иванова подчеркнула яркие, выпуклые характеры гоголевских героев, позволила представить себе их в трехмерном пространстве.

Отметим еще некоторые черты творчества композитора, определившие обращение к литературной опере: отношение к первоисточникам как неизменяемой содержательной основе вообще характерно для Иванова. Тот же подход он демонстрировал в документальной оперетте «Два цвета времени» по драме В. Михановского, опереттах «У моря Обского», «Рябина красная» по пьесам И. Ромашко. Интересной особенно-

стью стала и склонность к открытым финалам, которые символизируют незавершенность и неразрешимость проблем, а также реалистичность описанных историй: такими концовками Иванов задает своим слушателям массу вопросов, предоставляя им тему для раздумья. Таковы финалы перечисленных оперетт и, думается, открытой немой сценой его во многом привлекла и великолепная комедия Н.В. Гоголя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Под целостностью подразумевается совокупность необходимых и достаточных представлений о предмете, которая позволяет воспринять его идентичность.

² Истоки этого противостояния лежат еще в XVIII в. Вспомним знаменитое противостояние К.В. Глюка и Н. Пиччинни, в котором первый ратовал за главенство музыки над поэтическим текстом, второй – наоборот.

³ Приведем фрагмент музыкально-критической статьи И. Корн «Долго ли петь Хлестакову»: «Ярким средством персонализации стало уже само введение чужого материала, воспринимаемого, по контрасту с другим, как откровенный “показ” образа». Приводятся некоторые характеристики героев: «ассоциирующиеся с речевой “типажностью” (грозные литавры Земляники – доносчика и сплетника), ритмоударный, жестовый в своей основе материал (“рявкнувший” оркестровый мотив в самом начале оперы, “запустивший” стремительное действие “Ревизора”), “образы движения” – пластически конкретные (маршевые, вальсовые, галопные темы) или пластически обобщенные (неизменные интонационно-ритмические формулы, остинатные рисунки, воплощающие различные эмоциональные состояния в их моторном проявлении)» (Корн И., 1988, с. 199). Автор дает позитивный отзыв о опере в целом: «В оперной версии “Ревизора” много интересного и показательного. Его удачи, как и просчеты, подтвердили, что опера живет, развивается, ищет» (Корн И., 1988, с. 205).

⁴ Противоположный случай в комедии П. Бомарше «Женитьба Фигаро». Все персонажи вызывают натуральный, искренний смех. Мы читаем сквозь строки иронию по

отношению к Бартоло и Базилио. Писатель затрагивает социальную сторону жизни – участь молодой девушки, которую решает не она сама, а другие, более влиятельные люди. У Гоголя мы встречаемся именно с понятием «смех сквозь слезы», потому что смеемся мы над карикатурой на общественную жизнь того времени. Перед нами чиновничий аппарат мелкого города, без прикрас. У писателя можно прочесть между строк гротеск, карикатуру на всех персонажей, но они остаются правдоподобными и от этого более страшными. Стоит отметить, что Гоголь не обходит стороной социальные проблемы, однако выводы предлагает делать читателю.

⁵ Вспомним сцену Чичикова и Манилова из оперы «Мертвые души» С.М. Слонимского. В музыкальном отношении реплики Манилова во многом схожи с ответами Городничего. «Я? Нет... Я не то... Я не могу постичь... Извините...» – слова прерываются паузами. «Но не будет ли эта негодия несоответствующею видам России?» – в основе повторяющаяся фигура триоли с постепенными восхождениями и нисхождениями в мелодии, происходит будто бы постепенное, осторожное «завоевание» диапазона.

⁶ Напоминает аналогичное решение в арии Базилио «Клевета!» из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник».

⁷ Процитируем филолога и литературоведа Ивону Пучальскую «...чтобы литературное произведение легло в основу оперы, его нужно переписать, разложить на различные элементы, которые затем отбирают, модифицируют и складывают в единое целое. Поэтому в исследовании либретто, вдохновенного литературным произведением, основной деятельностью чаще всего становится

определение его отношения к оригиналу – литературному вдохновению» (цит. по: (Зглинецкая П., 2019, с. 98)).

⁸ Лабардан – это соленая особым способом треска. Название «лабардан» чисто рос-

сийское. В Европе такое блюдо называли «кабельяу».

⁹ Это может быть сопоставлено с комедией в стихах А.С. Грибоедова «Горе от ума».

ЛИТЕРАТУРА

Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 3 т. / под общ. ред. Ф.М. Головенченко. М.: Гослитиздат, 1948. Т. 3: Статьи и рецензии: 1843–1848. 928 с.

Бураковский С.З. «Ревизор» Н.В. Гоголя. 6-е изд. СПб.: Тип. и лит. В.А. Тиханова, 1900. 36 с.

Венцимерова Т. Необычайное происшествие или Ревизор // Вечерний Новосибирск. 1983. 10 дек.

Заднепровская Г.В. Литературная опера в теории Карла Дальхауза // Успехи современной науки и образования. 2017. Т. 2, № 3. С. 186–189.

Заднепровская Г. Литературная опера: Текст и подтекст // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.: В 3 т. Т. 2. М., 2019. С. 65–76.

Зглинецкая П. Польская литературная опера XXI века. Введение в исследование // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.: В 3 т. Т. 2. М., 2019. С. 95–102.

Корн И.М. Долго ли петь Хлестакову? (Опера «Ревизор» Г.Н. Иванова) // Музыка России. М., 1988. Вып. 7. С. 194–206.

Левая Т.Н. «Игроки» Шостаковича как опыт литературной оперы // Опера в музыкальном театре: история и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.: В 3 т. Т. 2. М., 2019. С. 395–404.

Овсяннико-Куликовский Д.Н. Гоголь в его произведениях. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1909. 124 с.

Пивоварова И.Л. Либретто отечественной оперы: Аспекты интерпретации литературного первоисточника: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2002. 24 с.

Пыпин А.Н. Характеристики литературных мнений от двадцатых до пятидесятих годов: Ист. очерки А.Н. Пыпина. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1873. 514 с.

Раева А. От Ревизора до мюзикла // Вечерний Новосибирск. 1983. 10 дек.

Тарнопольский В. Что после Дальхауза? // Опера в музыкальном театре: история

REFERENCES

Belinskii, V.G. (1948), *Sobranie sochinenii: V 3 t. T. 3: Stat'i i retsenzii: 1843–1848* [Collected works: In 3 vols. Vol. 3: Articles and reviews: 1843–1848], in F.M. Golovenchenko (ed.), Goslitizdat, Moscow, 928 p. (in Russ.)

Burakovskii, S.Z. (1900), “*Revizor*” N.V. Gogolya [“The Inspector General” by N.V. Gogol], 6 ed., Tip. i lit. V.A. Tikhanov, Saint Petersburg, 36 p. (in Russ.)

Korn, I.M. (1988), “How long will Khlestakov sing? (Opera «The Inspector General» by G.N. Ivanov)”, *Muzyka Rossii* [Music of Russia], issue 7, Moscow, pp. 194–206. (in Russ.)

Levaya, T.N. (2019), “Shostakovich’s «Players» as a literary opera experience”, *Opera v muzykal’nom teatre: istoriya i sovremennost’* [Opera in the musical theater: history and modernity], in 3 vol., vol. 2. Moscow, pp. 395–404. (in Russ.)

Ovsyaniko-Kulikovskii, D.N. (1909), *Gogol’ v ego proizvedeniyakh* [Gogol in his works], Tip. t-va I.D. Sytina, Moscow, 124 p. (in Russ.)

Pivovarova, I.L. (2002), *Libretto otechestvennoi opery: Aspekty interpretatsii literaturnogo pervoistochnika* [Libretto of the Russian opera: aspects of interpretation of the literary source], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 24 p. (in Russ.)

Pypin, A.N. (1873), *Kharakteristiki literaturnykh mnenii ot dvadtsatykh do pyatidesyatykh godov: Ist. ocherki* A.N. Pypina [Characteristics of literary opinions from the Twenties to the Fifties: Historical essays by A.N. Pypin], Tip. M.M. Stasyulevicha, Saint Petersburg, 514 p. (in Russ.)

Raeva, A. (1983), “From the Inspector General to the musical”, *Vechernii Novosibirsk* [Evening Novosibirsk], 10 December. (in Russ.)

Tarnopol’skii, V. (2019), “What’s after Dahlhaus?”, *Opera v muzykal’nom teatre: istoriya i sovremennost’* [Opera in the musical theater: history and modernity], in 3 vol., vol. 2. Moscow, pp. 55–64. (in Russ.)

Ventsimerova, T. (1983), “An extraordinary occurrence or Inspector General”, *Vechernii Novosibirsk* [Evening Novosibirsk], 10 December. (in Russ.)

и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.: В 3 т. Т. 2. М., 2019. С. 55–64.

Zadneprovskaya, G.V. (2017), “Literary opera in the theory of Karl Dahlhaus”, *Uspekhi sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Achievements of modern science and education], vol. 2, no. 3, pp. 186–189. (in Russ.)

Zadneprovskaya, G.V. (2019), “Literary opera: Text and subtext”, *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Opera in the musical theater: history and modernity], in 3 vol., vol. 2. Moscow, pp. 65–76. (in Russ.)

Zglinetskaya, P. (2019), “Polish literary opera of the XXI century. Introduction to the study”, *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Opera in the musical theater: history and modernity], in 3 vol., vol. 2. Moscow, pp. 95–102. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гуляева Екатерина Сергеевна, аспирантка I курса Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: tertsia1995@mail.ru

Author information

Ekaterina S. Gulyaeva, first-year postgraduate student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: tertsia1995@mail.ru

Поступила в редакцию 27.12.2020
После доработки 15.02.2021
Принята к публикации 16.02.2021

Received 27.12.2020
Revised 15.02.2021
Accepted for publication 16.02.2021

© Тарасенко, И.В., Шевченко, Т.В., 2021

УДК 786.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-55-64

АЛЬТОВАЯ СОНАТА Д.Д. ШОСТАКОВИЧА, ор. 147 В КОНТЕКСТЕ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

И.В. Тарасенко^{1, 2}, Т.В. Шевченко^{1, 2}

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

² Новосибирская государственная филармония, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. Творчество Шостаковича универсально и всеобъемлюще – им были созданы шедевры во всех областях музыкального искусства. Устойчивый интерес к камерно-инструментальным сочинениям Шостаковича, в равной степени проявившийся как со стороны музыковедов-профессионалов, так и исполнителей обусловлен многими факторами, главный из которых по мнению авторов данной работы, – неисчерпаемая глубина и многоаспектность содержания сочинений композитора. Анализируя уже накопленный опыт, выраженный в статьях и книгах, близких по содержанию к заявленной теме, внимание авторов привлек феномен эволюции художественной значимости альтового тембра в камерных ансамблях Шостаковича, естественным результатом которого стало создание его Альтовой сонаты, ор. 147. Отдельные важные наблюдения по данному вопросу содержат исследования Л. Сквирского, В. Бобровского, С. Хентовой и др. Они послужили основным материалом исследования, которое стало попыткой авторов обобщить разные аспекты камерного жанра в творчестве Шостаковича через призму интереса композитора к техническим и художественным возможностям альты. Практический интерес исследования обусловлен непосредственным участием авторов работы в исполнении большинства ансамблевых сочинений Д. Шостаковича и опытом совместного камерного музицирования.

Ключевые слова: Шостакович, камерная музыка, альтовая соната, квартет, камерно-инструментальный жанр, альтовое искусство, сонатная форма.

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Тарасенко, И.В., Шевченко, Т.В. Альтовая соната Д.Д. Шостаковича, ор. 147 в контексте камерно-инструментального творчества композитора // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 55–64. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-55-64.

D.D. SHOSTAKOVICH'S VIOLA SONATA, op. 147 IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S CHAMBER-INSTRUMENTAL CREATIVITY

I.V. Tarasenko^{1, 2}, T.V. Shevchenko^{1, 2}

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

² Novosibirsk State Philharmonic Society, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. Shostakovich's work is universal and comprehensive - he created masterpieces in all areas of musical art. The steady interest in Shostakovich's chamber and instrumental works, which was equally evident both by professional musicologists and performers, is due to many factors, the main of which, in the opinion of the authors of this work, is the inexhaustible depth and multidimensional content of the composer's works. Analysing the experience already gained, expressed in articles and books close in content to the stated theme, the authors' attention was drawn to the phenomenon of evolution of the artistic significance of the viola

timbre in Shostakovich's chamber ensembles, the natural result of which was the creation of his Alto Sonata by op. 147. Some important observations on this issue contain the studies of L. Skvirsky, V. Bobrovsky, S. Khentova and others. They served as the main material for the study, which was an attempt by the authors to summarize the different aspects of the chamber genre in Shostakovich's work through the prism of the composer's interest in the technical and artistic possibilities of the viola. The practical interest of the study is due to the direct participation of the authors of the work in the performance of most ensemble works by Shostakovich and the experience of joint chamber music.

Keywords: Shostakovich, chamber music, viola sonata, quartet, chamber instrumental genre, viola art, sonata form.

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

For citation: Tarasenko, I.V., Shevchenko, T.V. (2021), "D.D. Shostakovich's viola sonata, op. 147 in the context of the composer's chamber-instrumental creativity", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 55–64. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-55-64.

Камерно-инструментальное творчество Шостаковича охарактеризовало собой новый этап в развитии ансамблевой музыки. Последнее произведение, написанное композитором, было единственным для солирующего альта в его камерном наследии, что видится нам закономерным. Как справедливо отмечал М. Вайнберг: «Наверное, последнее сочинение Дмитрия Шостаковича и не могло быть иным...» (Понятовский С., 2007, с. 237). Появление альтовой сонаты было подготовлено и симфоническим, и в целом всем камерным опытом Шостаковича, в котором альтый голос получил всеобъемлющее развитие. Достаточно вспомнить Пятую, Седьмую, Восьмую и Одиннадцатую симфонии, где альт стал важнейшим драматургическим компонентом симфонического развития. А весьма характерная тяга композитора к монолоогизации стиля не исключено, что также послужила одной из причин его обращения к «жанру смычковой сонаты с ее кантиленными возможностями» (Раабен Л., 1977, с. 48). Если же говорить о персонализации роли альта в квартетах Шостаковича, кульминацией которой стал Тринадцатый квартет, то

все эти факты указывают на исключительное значение его творчества в истории альтового искусства.

В данной статье предпринимается попытка проследить ход художественной мысли композитора и некоторые идейные предпосылки в камерно-инструментальных сочинениях Шостаковича, ведущие к его последнему произведению – Сонате для альта и рояля, op. 147.

Особый интерес у авторов вызвали отдельные творческие решения композитора, направленные на развитие выразительных возможностей альта в контексте ансамблевой музыки (Октет, Квнтет, квартеты). Предлагается рассмотреть также и новации композитора, коснувшиеся привычной сонатной формы, раздвинувшие рамки завершенной модели сочинения.

Для структуризации рассмотренной заявленной темы представляется целесообразным обозначить несколько вопросов:

- 1) особенности и характерные черты стиля камерно-инструментальных сочинений Шостаковича;
- 2) роль альта в Октете, op. 11, Фортепианном квинтете, op. 57 и квартетах Шостаковича;
- 3) новаторство и обобщение камерно-инструментального творче-

ства Шостаковича в Сонате для альты и фортепиано, ор. 147.

Ответы на заданные вопросы помогут осознать не только исследуемую область, но и глубже постигнуть необъятный и многообразный мир художественных помыслов великого композитора.

Материалы, обобщающие художественную ценность последнего опуса Д. Шостаковича в свете камерно-инструментального жанра композитора, не представлены в специальных исследованиях. Вместе с тем созданы ценные работы, анализирующие отдельные камерные сочинения Шостаковича, явившиеся богатым информативным и художественным источником для настоящей статьи. В числе авторов таких работ – выдающиеся музыковеды и исполнители В. Бобровский, Л. Сквирский, С. Хентова.

В камерно-инструментальном творчестве Шостакович доверяет музыке «святая святых» – самые затаенные мысли, интимные движения души, которые порой бывает сложно передать в масштабных симфонических полотнах. Возможность воплощать субъективное видение действительности, фактурная детализация, бесконечные ресурсы интонирования и эмоционального включения являются самыми притягательными моментами в камерном музицировании. Удивителен в этом отношении тот факт, что Шостакович, в сочинениях которого всегда ощущается тяга к углубленному психологизму, достаточно поздно начал писать крупные инструментально-ансамблевые произведения. На раннем этапе творчества выделяются лишь два небольших опуса: Трио, ор. 8 (1923) и цикл из двух

пьес для струнного октета, ор. 11 (1925). Однако эти замечательные яркие сочинения, уже обнаруживающие незаурядного мастера, можно назвать лишь пробой пера, после которой композитор надолго оставил жанр инструментального ансамбля.

Смелое использование художественных возможностей альты в инструментальных ансамблях Шостаковича можно наблюдать уже в Прелюдии и Скерцо для струнного октета, ор. 11, в которых альтовые партии написаны в расчете на виртуозное владение инструментом и высокую ансамблевую культуру. Данные пьесы, не имея ничего общего по форме и содержанию с Сонатой, ор. 147 содержат, однако, несколько моментов, позволяющих проследить художественные тенденции и параллели в альтовых партиях этих двух, казалось бы, полярных сочинений. Во-первых, абсолютно одинаковое использование диапазона инструмента (от открытой струны до до ми третьей октавы). Во-вторых, уже здесь тембр альты несет драматургическую нагрузку речитативного характера (тт. 6, 7 первой цифры). И в-третьих, в музыке прелюдии важную роль играет ритмический рисунок, впоследствии ставший одним из главных составляющих в организации движения первой части Альтовой сонаты, с которого она и начинается (четверть, две восьмые, две четверти).

Первый струнный квартет, ор. 49 (1938) – яркий классический образец жанра, в котором достаточно равнозначно распределены тематические роли по инструментам. «Генрих Нейгауз, когда впервые услышал Первый квартет Шостаковича, воскликнул: “Ведь это же Мо-

царт наших дней!»» (Дружинин Ф., 2001, с. 113). Функции альты в Первом квартете подчеркивают интерес композитора к особенному тембру инструмента, и вместе с эпизодическими сольными репликами, альтый голос выбран основным в музыке второй части. В последующих квартетах композитор всегда отводил альту определенную смысловую, драматургическую функцию.

Продолжая традиции великих основателей жанра струнного квартета, Д.Д. Шостакович создал собственную модель развития драматургии смычкового четырехголосия. Это отразилось главным образом в индивидуализации каждого голоса и новаторских принципах формообразования как художественной необходимости выхода за рамки классического четырехчастного цикла. В этом отношении квартеты Шостаковича в известной степени ближе к опусам Бетховена. Объединяет квартеты композиторов и особое отношение к конфликтности – всегда сквозь призму вечных ценностей и веры в торжество человеческого духа, нашедшее отражение и в последнем сочинении Шостаковича.

Жанр квартета будет притягивать внимание Шостаковича до последних дней жизни, вдохновив автора на пятнадцать шедевров. Не рассматривая каждый квартет в отдельности, ограничимся лишь утверждением, что роль альты в них высвечивается с самых различных сторон, подготавливая появление Сонаты. Отметим песенный тематизм и речетативность в Первом, Втором, Четвертом, Пятнадцатом квартетах, виртуозные характерные соло в Третьем, Седьмом, Восьмом, Девятом. Даже составляя часть ак-

корда в tutti или принимая участие в канонах и других полифонических построениях, голос альты в квартетах Д. Шостаковича всегда имеет особенную тембральную и акустическую ценность.

Ярко выраженный интерес автора к художественным и техническим возможностям альты проявился в Тринадцатом квартете, ор. 138 (1970), в котором основная смысловая нагрузка ложится на особенный, специфический тембр инструмента. «В Тринадцатом квартете матовая звучность лидирующего альты определяет основную тембровую краску произведения, в конце которого остается один альт, сопровождаемый ударами смычков по деке – словно неостановимый ход времени» (Хентова С., 1986, с. 521). Отдельного внимания заслуживает смелое использование Шостаковичем в Тринадцатом квартете диапазона альты (от открытой струны до до си-бемоль третьей октавы). Безусловно, в этом смысле трудно переоценить роль, которую сыграла многолетняя дружба композитора с родоначальником отечественной альтовой школы, профессором Московской консерватории, участником Государственного квартета им. Бетховена В.В. Борисовским. Начиная со Второго квартета, В. Борисовский был первым исполнителем-альтистом последующих квартетов Шостаковича вплоть до Девятого, когда ввиду болезни его место в квартете занял Ф. Дружинин.

Интересен в отношении новаторства формообразования Пятнадцатый квартет, ор. 144 (1974) – шесть медленных частей (adagio), идущих друг за другом без перерыва. Однако цельность и круговая зам-

кнутость композиции, имеющей трагедийно-скорбную образную направленность, не оставляет в конце ощущение подавляющего состояния неотвратимости. В последней части (Эпилоге) достигается эффект эстетической радости, духовной возвышенности перехода от смерти к бессмертию. По духу и философскому складу Пятнадцатый квартет наиболее близок к Сонате для альты и роаяля.

Продолжительные эпизоды солирующему альту Шостакович отводит и в каждой части своего Фортепианного квинтета соль минор, ор. 57 (1940) – одного из немногих сочинений, многократно исполняемых самим композитором совместно с Квartetом им. Бетховена. «23 ноября 1940 года в Малом зале Московской консерватории состоялась публичная премьера Квинтета в исполнении Квartetа имени Бетховена и автора. III и V части Квинтета бисировались» (Баласанян К., 2005, с. 50–51). В Квинтете альт показан тембрально гибким инструментом с неограниченными возможностями художественного перевоплощения. Он словно меняет маску при каждой смене характера музыки: лирического, пасторального соло в Интродукции, мудрого спокойствия в Фуге, искрящейся жизнерадостности в Скерцо, задушевной теплоты дуета с первой скрипкой в Интермеццо и светлой созерцательности в Финале. В каждом образе альт выглядит гармонично – здесь это инструмент, способный вести как самостоятельный диалог с роялем, так и служить полноправным партнером с другими участниками ансамбля, но всегда с активным личностным началом.

Хронологически близко к Альтовой сонате стоит трехчастная Со-

ната для скрипки и фортепиано, ор. 134 (1968). Крайние части сонаты, материал которых можно определить как эмоционально-смысловую полифонию, резко контрастируют с динамичностью средней. Неопределенность окончания цикла создает ощущение незавершенного поиска вечных ценностей человеческого бытия. При бесспорной самобытности и художественной глубине скрипичной Сонаты трудно не заметить некоторые предпосылки, касающиеся принципов формообразования и отдельных фактурных элементов к его Альтовой сонате.

Кратко обзревая время создания всех струнных сонат, заметен резкий временной контраст: Виолончельная – 1934 г., Скрипичная – 1968, Альтовая – 1975 г. Близость двух последних дает повод предполагать, что композитор вложил в последнее сочинение некоторые мысли и идеи, возникшие вскоре после написания Скрипичной сонаты. Для создания творческого завещания, последнего художественного приношения, Шостакович выбрал альт, звучание которого способно воссоздать атмосферу полного очищения от суеты и праздности мира материального.

«Имеет ли мистическое значение тот факт, что композиторы именно к концу жизни часто особое внимание уделяют альту? Далеко ходить не надо. Та же соната Шостаковича – последнее произведение. Концерт Белы Бартока – последнее произведение. Видимо, завораживает само звучание альты. Все-таки это философский инструмент. Звук его разнообразный и глубокий» (Башмет Ю., 2003, с. 87–88). Обращает на себя внимание осторожность и избирательность, с которой Шостакович

подходил к выбору инструментов – участников камерного партнерства с роялем. Камерные сонаты он видел с участием струнных инструментов, несмотря на повышенный интерес в некоторых симфонических опусах к духовым (флейта, кларнет, фагот, труба) и ударным инструментам. Очевидно, возможность интерпретации камерно-инструментальной музыки Шостакович мог доверить только инструментам с осязаемым воздействием на струны, имеющими неограниченный арсенал в интонировании и живую вибрацию.

Соната была написана Шостаковичем летом 1975 г. за месяц до его смерти и посвящена известному альтисту Фёдору Дружинину. «...Я пишу сейчас сонату для альты и рояля и хотел бы посоветоваться с Вами по поводу некоторых технических альтовых сложностей. Замысел этого произведения у меня уже созрел. Трудность сейчас заключается в том, что я неважно себя чувствую, нелегко писать – рука болит... Но все равно, закончу сонату, видимо, в конце июля. Она займет целое отделение, приблизительно около 30 минут. В ней три части: первая новелла, вторая скерцо, третья – адажио памяти великого композитора Бетховена...» (Понятовский С., 2007, с. 236). Однако услышать свое творение Шостаковичу так и не довелось.

Первое издание сонаты от 2.10.1975 г. тиражом в 120 экземпляров сохранило авторское заглавие – Соната для альты и рояля. По всей видимости, композитор не представлял возможным исполнение партии рояля на пианино, однако в дальнейших изданиях слово рояль было заменено на общепринятое

фортепиано. По очень меткому замечанию Л. Сквирского, «Инструментальная трактовка рояля связана не только с бережным отношением к тембру альты, но и с ясно выраженной диалогичностью сонаты. Рояль, сохраняя свои специфические качества, является в то же время одним из голосов дуэта, равноценным партнером альты» (Сквирский Л., 1989, с. 129). Специфика партии рояля в Альтовой сонате нам видится также и в заложенном в ней ключе погружения в нужный характер исполнения. Перед пианистом в Сонате стоят задачи не только ансамблевые, но в большей степени дирижерские, подразумевающие мастерское владение временем, формой сочинения и умение мыслить плакатно.

Необычна здесь и общая концепция сонатного цикла – не реализована типичная для Шостаковича репризная замкнутость циклической формы. В данном случае можно говорить о трактовке сонатной формы, «как формы “открытого типа”, акцентирующей внимание на процессуальности как основном методе раскрытия концепции сочинения» (Федосова Э., 1980, с. 89). Первая и Вторая части сонаты трактуются как вступление к Третьей, которая является главным центром композиции и не только подводит итог, а как бы устремлена в будущее. Для всех частей сонаты характерны тихие окончания, но с разным интонационным содержанием. Если в Первой части – это неопределенность и таинственная недосказанность, во Второй – знак вопроса, то Финал – погружение и растворение, и исход.

Первая часть – *Moderato* – строится на развитии двух ритмических формул. Первая (четверть, две вось-

мые, две четверти) звучит в начале сонаты на *pizzicato* альтя. Этот ритмический рисунок Шостакович использовал в первых частях Октета и Двенадцатого квартета и в финале Восьмого квартета, причем ведущим голосом в проявлении выразительного начала этой фигурации является альт. Вторая (триоль восьмыми и четверть) возникает в цифре 8, и с развитием драматургии части все больше проявляет намек на главную партию первой части Пятой симфонии Бетховена.

Стройность формы первой части главным образом создает единство темпа, объединяя одним движением все разнообразие характеров – от кантилены и хорала до кульминационных взрывов и моторных эпизодов в разработке. Драматургический акцент части смещен с привычной громкой кульминации в разработке на небольшую альтювую каденцию в конце части, как бы обобщая все сказанное и приводя к хоралу у рояля.

Вторая часть – *Allegretto* – замечательным образом сочетает инструментально-ансамблевые колористические находки с глубокой содержательностью художественного материала. Основной тематический материал второй части заимствован Шостаковичем из собственной (неоконченной) оперы «Игроки» по Н.В. Гоголю, ор. 63 (1942). Разумеется, такое взаимопроникновение музыкального материала не может расцениваться в качестве прямой образной связи двух сочинений, однако, знание партитуры оперы способствует более детальному осмыслению отдельных эпизодов с точки зрения фактуры, артикуляции, тембральных и ан-

самблевых решений. Безусловный интерес в этом смысле представляет и текстовая агогика, в которой автор слышал отдельные мотивные элементы Скерцо.

Основной характер части – типичный для музыки Шостаковича гротеск, за тем лишь исключением, что гротесковый характер здесь не получает настоящего развития, а как бы ломается, сталкиваясь с контрастными эпизодами, и в результате этих столкновений в конце части вместо утверждения, мы получаем знак вопроса. Характерная гротесковая интонация части – квартетный форшлаг с возвращением – присутствует и в сольных эпизодах партии альтя 4-й части Четвертого квартета, оживляя характер повествования и сбрасывая накопленное эмоциональное напряжение. Особый интерес не только в построении второй части, но и всей сонаты вызывает появление квартетной темы из третьей части. Впервые у Шостаковича эта квартетная тема, получившая грандиозное развитие в финале Сонаты, появилась в прелюдии юношеской Сюиты для двух фортепиано, ор. 6. В смысловом и динамическом отношении этот выразительный квартетный ход является драматическим центром Скерцо и служит мощным звеном, скрепляющим калейдоскопичную форму второй части.

Третья часть – *Adagio* – начинается с монолога альтя, после которого в драматургию сонаты включается мотив знаменитой «Лунной» сонаты Л.В. Бетховена. Нетрудно заметить, что узнаваемым, бетховенским, этот мотив становится благодаря фактуре и гармонизации партии рояля, тогда как сам ритмический рисунок

темы – пунктир на одной ноте – является характерным для музыки Шостаковича в его поздних квартетах (Одинадцатый – 4-я часть «Элегия», Двенадцатый – Adagio 2-й части, цц. 45–51, Пятнадцатый – 3-я часть «Интермеццо», 4-я часть «Ноктюрн», 5-я часть «Траурный марш», 6-я часть «Эпилог»). Примечательна в данном случае программность частей с применением этого выразительного мотива. Очевидно, что композитор видел в каждом конкретном случае необходимость в уточнении образной сферы для исполнителя. Эта тема проходит через весь финал Сонаты, становится одним из главных разработочных элементов, наряду с квартетной темой.

В динамически развернутой, фактурной альтовой каденции происходит столкновение двух тем финала – это кульминация всего произведения. При вступлении рояля (ц. 74) конфликтность еще не решена. Речитатив альты получает поддержку рояля, который проводит тему в предельно низком регистре, усиливая впечатление особым сочетанием колокольности и декламации. Данный эпизод невозможно представить в какой-либо другой инструментровке, кроме как дуэта альты с его объемным звучанием в сочетании с артикуляционными особенностями в громкой динамике и рояля с бездонными говорящими басами.

Авторское название финала Сонаты, как известно, – Adagio памяти Бетховена. В своем разговоре с Ф.С. Дружининым, Шостакович, указывая названия частей, после финала уточнил: «Но пусть Вас это не смущает, музыка ясная... ясная» (Дружинин Ф., 2001, с. 90). «Облик Бетховена, столь близкого Шоста-

ковичу-борцу, возникал рядом, как знак общности в бессмертии, братстве, в сходной судьбе... Ничем лучше не мог бы завершить композитор свой долгий путь, как такой песней чистого сердца» (Хентова С., 1982, с. 336). Только в конце сонаты, Шостакович освобождается от бетховенской темы и, растворяясь в прозрачных гармониях, как бы напоминает о начале сонаты, но в более теплых и просветленных тонах и самой чистой тональности – до мажор. «Катарсическое очищение и просветление после пережитых катастроф в завершении произведения, начинающая от Восьмой симфонии и Третьего квартета, станет одной из стилевых черт музыки Шостаковича, с особой тонкостью воплощенной именно в камерной музыке» (Бобровский В., 1976, с. 197).

Соната для альты является не только лебединой песнью композитора, но и своеобразным завершением эволюции роли альты в творчестве Шостаковича. Ее содержание – углубленная философская лирика – находится в полном соответствии с темброво-характеристической окраской альты, возможности которого использованы автором с несравненным мастерством. Интересно высказывание Б. Тищенко: «Думается, что сверхпрограммность этой музыки в утверждении главенства любви и теплоты... Поэтому и инструмент выбран самый нежный, мягкий и глубокий – альт...» (Тищенко Б., 1975, с. 87).

Соната для альты и фортепиано, ор. 147 занимает особое место в камерно-инструментальном творчестве Д.Д. Шостаковича не только как последнее сочинение классика XX в.

Последнее слово, разговор с самим собой композитор ведет минимальными средствами, без громких заявлений и эффектных приемов. Благодаря особой звуковой и тембральной гибкости альт в Сонате зачастую выходит за рамки звучания струнного инструмента, совмещая звучание хора духовых, арфы, органа, а в кульминации достигая объемного tutti. Однако важным является не сам по себе изобразительный эффект. Тембр альты здесь – голос личности, способной пройти весь жизненный путь в борьбе, через радости и лишения, не утратив главного – Веры, Надежды и Любви.

Безусловно, было бы несправедливо связывать все новаторские тен-

денции в камерной музыке Шостаковича с выявлением и развитием художественной значимости альты. Однако ретроспективный взгляд на некоторые решения композитора в ансамблях с участием альты, позволяет сделать еще один шаг к пониманию творческого мировоззрения автора при создании именно такого сочинения в конце своего жизненного и творческого пути.

Альтовая соната Шостаковича живет полноценной жизнью на мировой концертной эстраде. Необъятный художественный ресурс, заложенный в Сонате, делает каждое исполнение уникальным, привлекая миллионы слушателей к неповторимому звучанию дуэта альты и роля.

ЛИТЕРАТУРА

Баласанян К.С. К истории исполнения камерной музыки Д.Д. Шостаковича (По дневникам В.В. Борисовского) // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Вып. 1. М.: ДСЧН, 2005. С. 45–66.

Башмет Ю.А. Вокзал мечты. М.: ВАГРИУС, 2003. 271 с.

Бобровский В.П. Инструментальные ансамбли Шостаковича // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1976. С. 193–205.

Дружинин Ф.С. Федор Дружинин. Воспоминания. Страницы жизни и творчества. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 2001. 232 с.

Понятовский С.П. История альтового искусства. М.: Музыка, 2007. 335 с.

Раабен Л.Н. Образный мир последних камерно-инструментальных сочинений Д. Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л., 1977. С. 44–54.

Скворский Л.М. Альтовая соната Д. Шостаковича // Пути развития методики преподавания в музыкальном вузе. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1989. С. 118–130.

Тищенко Б.И. Об Альтовой сонате // Советская музыка. 1975. № 11. С. 86–87.

Федосова Э.П. Пятнадцатый квартет и Альтовая соната Д. Шостаковича (к проблеме цикла и сонатной композиции) //

REFERENCES

Balasanian, K.S. (2005), "To the history of the performance of Shostakovich's chamber music. From V.V. Borisovsky's diaries", *Dmitrii Shostakovich: Issledovaniya i materialy* [Dmitrii Shostakovich: research and materials], Issue 1, DSCN, Moscow, pp. 45–66. (in Russ.)

Bashmet, Yu.A. (2003), *Vokzal mechtly* [The dream Station], VAGRIUS, Moscow, 271 p. (in Russ.)

Bobrovskii, V.P. (1976), "Instrumental ensembles of Shostakovich", *D. Shostakovich. Stat'i i materialy* [D. Shostakovich. Articles and materials], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 193–205 (in Russ.)

Druzhinin, F.S. (2001), *Fedor Druzhinin. Vospominaniya. Stranitsy zhizni i tvorchestva* [Fedor Druzhinin. Memoirs. Pages of live and creativity], "Greko-latinskii cabinet" Yu.A. Shichalina, Moscow, 232 p. (in Russ.)

Fedosova, E.P. (1980), "Fifteenth Quartet and Viola Sonata Shostakovich (to the problem of cycle and sonata composition)", *Tr. Gos. muz. ped. in-ta im. Gnesinykh* [State Music and Pedagogical Institute named Gnesins], Moscow, no. 46, pp. 71–89. (in Russ.)

Khentova, S.M. (1982), *Shostakovich. Tridtsatiletie 1945–1975* [Shostakovich. 30th Anniversary 1945–1975], Sovetskii kompozitor, Leningrad, 416 p. (in Russ.)

Khentova, S.M. (1986), *D. Shostakovich. Zhizn' i tvorchestvo* [D. Shostakovich. Life

Тр. Гос. муз. пед. ин-та им. Гнесиных. Вып. 46. М., 1980. С. 71–89.

Хентова С.М. Шостакович. Тридцатилетие 1945–1975. Л.: Сов. композитор, 1982. 416 с.

Хентова С.М. Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Моногр. Кн. 2. Л.: Сов. композитор, 1986. 624 с.

and work], Book 2, Sovetskaii kompozitor, Leningrad, 624 p. (in Russ.)

Ponyatovskii, S.P. (2007), *Istoriya al'tovogo iskusstva* [History of viola art], Muzyka, Moscow, 335 p. (in Russ.)

Raaben, L.N. (1977), “The figurative world of the last chamber-instrumental works of Shostakovich”, *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of the theory and aesthetics of music], Leningrad, no. 15, pp. 44–54. (in Russ.)

Skvirskii, L.M. (1989), “Viola Sonata Shostakovich”, *Puti razvitiya metodiki predavaniya v muzykal'nom vuze* [Ways of development of teaching methods in a musical university], Izdatel'stvo Dal'nevostochnogo universiteta, Vladivostok, pp. 118–130. (in Russ.)

Tishchenko, B.I. (1975), “About the viola sonata”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 11, pp. 86–87. (in Russ.)

Сведения об авторах

Тарасенко Илья Владимирович, и.о. доцента Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: altarilya@mail.ru

Шевченко Татьяна Владимировна, доцент Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки

E-mail: tatiana-artpiano@mail.ru

Authors information

Ilya V. Tarasenko, acting associate professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: altarilya@mail.ru

Tatyana V. Shevchenko, Docent of M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire

E-mail: tatiana-artpiano@mail.ru

Поступила в редакцию 27.10.2020

После доработки 01.02.2021

Принята к публикации 09.02.2021

Received 27.10.2020

Revised 01.02.2021

Accepted for publication 09.02.2021

© Антипова, Ю.В., 2021

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-65-75

ЭСТЕТИКА ПОСТКУЛЬТУРНОГО КАРНАВАЛА В АЛЬБОМЕ «MEIN LIEBER TANZ» ГРУППЫ «НЕСЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ»

Ю.В. Антипова¹

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

Аннотация. Актуальность темы статьи обусловлена остро стоящими перед современными исследователями вопросами деградации многих явлений массовой музыкальной культуры. Проблема копирования текстов, непрекращающихся «дежавю», утрачивания смыслов свидетельствует, с одной стороны, о наступлении эры антикультуры и опасной бессистемности, с другой – причудливости форм использования словарей прошлых «музык», не лишенных свойств интеллектуальной игры, иронии, могут радовать и привлекать незаконсервированностью и живостью идей. Цель исследования – выявить специфику создания, по сути, интертекстуальных композиций, в которых «чужое» слово подвергается искажению и участвует в построении нового квазихудожественного целого. Его смысл – отказ от поисков какой-то одной истины и утверждений прежних ценностей. Обнаружение игровых приемов в творчестве российской группы «Несчастный случай» (подвижность музыкального действия, персонафикация тематизма, привлечение цитированного или квазичитатного материала, отсылающего к театрализованным феноменам академического и массового искусства, обилие речевых интонаций, их музыкальных эквивалентов; использование приемов гиперболизации; яркое проявление приемов режиссерского театра и др.) позволяет делать выводы о провозглашении нового – посткультурного – формата театральности в искусстве, которая служит теперь созданию остро пародийного эффекта, демонстрации артистического юродства, патологической жажды шутовства и устремления к креативному хаосу.

Ключевые слова: эстетика, посткультура, массовая музыка, «Несчастный случай», театральность, интертекст.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Антипова, Ю.В. Эстетика посткультурного карнавала в альбоме «Mein Lieber Tanz» группы «Несчастный случай» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 65–75. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-65-75.

POSTCULTURAL CARNIVAL AESTHETICS IN THE ALBUM "MEIN LIEBER TANZ" BY THE GROUP "NESCHASTNYI SLUCHAI"

Yu.V. Antipova¹

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

Abstract. The relevance of the topic of the article is caused by acute problems facing modern researchers and concerning the degradation in many phenomena of mass musical culture. The problem of copying texts, incessant "deja vu", and the loss of meanings indicates, on the one hand, the advent of an era of anti-culture and dangerous haphazardness. On the other hand, the quirkiness of the forms of using the dictionaries of past "musics", not devoid of the properties of intellectual game and irony, can be pleasing and attractive by the lack the conservatism and liveliness of ideas. The purpose of the study is to identify the specifics of

creating, in essence, intertextual compositions in which the "alien" word is distorted and participates in the formation of a new quasi-artistic integrity. Its meaning is the rejection of search for a single truth and for asserting of former values. The identification of game techniques in the work of the Russian group "Neschastnyi sluchai" (such as the mobility of musical action, the personification of thematism, the involvement of quoted or quasi-quoted material referring to the theatrical phenomena of academic and mass art, the abundance of speech intonations and their musical equivalents, the use of exaggeration techniques; vivid manifestation of the techniques of the director-guided theater, etc.) allows to draw conclusions about the proclamation of a new – postcultural – format of theatricality in art which now serves to creation of acutely parodic effect, demonstration of artistic foolishness, pathological thirst for buffoonery and striving to creative chaos.

Keywords: aesthetics, post-culture, mass music, "Neschastnyi sluchai", theatricality, intertext.

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

For citation: Antipova, Yu.V. (2021), "Postcultural carnival aesthetics in the album «Mein Lieber Tanz» by the group «Neschastnyi sluchai»", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 65–75. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-65-75.

Симптомы посткультурной ситуации, о которых все чаще заявляют исследователи философско-культурологического толка, активно проявляют себя в образцах популярной музыки. Именно этот музыкальный пласт, резонирующий с умонастроениями массового сознания, наглядно представляет картину глобального кризиса (как принято считать) современной культуры. Предсказанные Ф. Ницше отказ от разума в пользу инстинкта и приоритет абсурда, вседозволенность и торжество хаоса, «веселая игра» всеми ценностями культуры демонстрирует творчество известной российской группы «Несчастный случай».

Справка: «Несчастный случай» – музыкальный коллектив (чаще определяемый как рок-группа), образован в 1983 г. Алексеем Кортневым и Валдисом Пельшем. Его уникальность заключается в симбиозе музыкальной, театральной, кино- и телевизионной деятельности, результатом которой стали почти полтора десятка аудиоальбомов (в том числе «Труды плудов», «Mein Lieber Tanz», «Это любовь», «Чернослив и курага», «Лучшее – враг хороше-

го», «Тоннель в конце света», «Гонимая за бизоном»), кинофильмы и спектакли (в том числе «Межсезонье», «Сад идиотов», «Кабаре», «В городе Лжедмитрове», проекты экспериментального театрального кабаре «Синие ночи ЧК»). Группа плодотворно сотрудничает с сатирическим театром «Квартет И» (спектакли «День радио» (2001) и «День выборов» (2003), фильмы «День выборов» (2007), «День радио» (2008), «О чем еще говорят мужчины» (2011)).

Тяга к игре, вернее даже разыгрыванию, пародированию проявляется во многих проектах «Несчастливого случая». Так, при работе над музыкой спектакля «День радио» А. Кортнев задался целью написать пародии на музыкальные жанры многих направлений массовой музыки – от хард-рока до блатного романса. Эти пародийные музыкальные номера в спектакле исполняют вымышленные музыкальные группы, хотя все композиции играет, разумеется, сам «Несчастный случай» (каждый раз в гриме, костюмах, манерах, характерных для стилистики конкретной песни).

Нередки случаи, когда альбомы группы возникают в результате музыкального оформления спектаклей. Созданный подобным образом альбом «Mein Lieber Tanz» (год записи – 1995) вышел самым неповторимым и эклектичным по стилю (по мнению самих музыкантов) и, что самое важное, во многом повлиял на стиль «Несчастливого случая».

Концепция альбома – радиоконцерт в ретро-стиле – родилась в процессе записи. Отдельными треками записаны вступительные фразы-подводки диктора в характерной для советских передач чеканной, несколько бездушной манере, пафосно зачитанными, несмотря на ироничность текста: «Начинаем серию музыкальных вечеров для юношества. Сегодня вы услышите вокально-инструментальный цикл команды “Несчастный случай” “Mein Lieber Tanz”. Прослушайте его краткое содержание: молодой, бисексуально ориентированный пастух Якоб выпасает коров обоюбого пола. Животные открываются ему с лучшей стороны. Возбужденный общением с природой, навзничь упав в мягкие травы Шварцвальда, Якоб обращается к Богу с двусмысленными вопросами. Внезапная смерть героя разрушает идиллию. Итак, прослушайте первую часть цикла: Mein Lieber Tanz, grandioso e romozo».

Подобные заставки-объявления в исполнении известного диктора звучат перед каждой композицией. Кроме того, к миру театра (театру марионеток) отсылает деревянный танцующий человечек с обложки диска (его макет был специально изготовлен для фотосессии). Театральной красочности и многозвучности способствует звуковое оформление

альбома: «Аранжировки я пытался делать с использованием всех возможных в то время средств. Поэтому в записи участвовало целое море музыкантов – от участников оркестра Мерзляковского училища при Консерватории до наших друзей из группы «Квартал» (а всего человек тридцать). А в “Песне о Москве” даже поучаствовал военный духовой оркестр», – признается С. Чернышов (1995).

Композиции альбома решены стилистически очень разнообразно. Здесь есть песня в народном духе («Мальчик Андрюшка»), блюз, камерные песни в духе бардовских («Два осетра»), есть квазиимитация кавказского многоголосия («На берегу пустынных вод»). За редким исключением все представленные жанры поданы с определенной степенью иронии. Молитвы мальчика Андрюшки («Мальчик Андрюшка плачет-помирает. / Звездочки на небе, на звездочках люди. / Божья коровка, полети на небо, / Замолви словечко за мое сердечко...»), распевные ангельским, с оттенком юродства, голосом, сопровождаются далеким собачьим лаем, ревом мотоцикла; а слова от лица его девушки Анжелы звучат в исполнении разноголосого мужского хора («Мой отец учитель, мать – санитарка, / Ничего не скроешь ни умом, ни телом...»). В «Блюзе для тех, кто спит со мной» появляется присвистывающий храп, доказывающий этакую скучность блюза как жанра, вгоняющего в сонливость. Советский ретро-стиль представлен в песне «Москва», который довольно долго держится в задушевной своей ипостаси, но к концу все же модулирует в паясничавший марш. Вообще стилевые

мутации, модуляции свойственны многим композициям альбома.

Какие же приемы выстраивания художественного пространства отвечают за проявление театрального мышления? (Нужно отметить, что театральность распространяется на все уровни художественной формы: она влияет на строение альбома, отдельные композиции и, наконец, на малые синтаксические единицы как в вокальной, так и в инструментальной партии.) Рассмотрим эти приемы в композиции «Mein Lieber Tanz», название которой дало название всему альбому. К слову, отметим, что композиция примечательна своим двуязычием: здесь перемежаются или звучат одновременно фразы и припевы на русском и немецком (последний часто выглядит как набор штампов, бессвязно скомпонованных (Кам цу мир, Зигфрид! Зигфрид! Их бин Манфред). Особенно выразительно на все лады распевается «о майне либер танц». Фрагменты русского текста, хоть и более развернутые и организованные по смыслу, тем не менее, не складываются в общее целое. Обрамляют песню фрагменты с одинаковым, но исполненным в категорически разных манерах, текстом «мой миленький дружок, любезный пастушок, на солнечном плацу дудит в тугой рожок». Внутри композиции разворачивается квазифилософский, в духе progressive- (арт-) рока, сюжет о старости, вечности, таинственных то ли птицах, то ли ангелах-хранителях.

*А сейчас, когда становится темно,
прилетают такие странные-странные птицы.
И вот они стучат мне клювами в окно,
а быть может, это мой ангел-хранитель
стучится?*

*И тогда подымаюсь с постели я
и спрашиваю у них не без опаски:
«Почему вы так странно смотрите на меня,
мои милые деревянные глазки,
милые деревянные глазки?»
(А-а-а-а-а!)*

Ключевой, звучащей в кульминации, становится фраза «Ведь я-то точно знаю, что это все – пародия на вечность», отвечающая и за все происходящее по жизни, и за все многочисленные жанрово-стилевые потуги в рамках конкретной песни.

Итак, присутствие театрального компонента проявляется в следующем:

- подвижность музыкального действия, отсутствие статических моментов, т.е. длительного пребывания в рамках одной жанрово-стилевой модели. Перефразируя мастера, творчество которого обладало ярко выраженным театральным дарованием, – С. Прокофьева – мы можем говорить о скучающем слушателе, если его ушам не дается пища;

- использование приемов персонализации тематизма, о которой можно говорить в связи с обособлением каждой темы в звуковом пространстве произведения и «объемности» ее характеристик¹. Речь идет о возникновении в общем потоке музыкального текста ярко выраженных импульсов, связанных с речевой и двигательной сферами проявления человека. Эти импульсы оказываются генетически связанными с жанрами танца, марша, песни, их различными, но ясно читающимися формациями;

- привлечение – цитированного или квазицитатного – «тематизма» (музыкального, поэтического) чужих сочинений из академической,

фольклорной и массовой музыки. Многие из них отсылают к театрализованным направлениям: таковы «включения» ярких, пафосных звучаний в духе поп-глэма, исполнители которого проповедовали вычурные, экстравагантные сценические имиджи и артизированные формы донесения; гимнично-финальных оборотов в духе рок-опер, «фантастических» гармоний из мюзиклов (например, t-VI минорная); опора на мелодико-ритмические, каденционные формулы танго – жанр, который несет в себе очевидную игровую манеру исполнения, связанную с завуалированным обсуждением межличностных отношений;

– обилие в мелодическом остове речевых интонаций, их музыкальных эквивалентов: интонаций утверждения, вопросов, восклицания, воплей, подчеркивания-вдалбливания;

– присутствие в музыкальном оформлении знаков «жеста», движения (метроритмических сбивок, смен темпов, замедлений и ускорений; пунктиров, производных от маршевой музыки, фанфарных мотивов с их милитари-оттенком; также речь идет о всевозможных фигурах стука, завывания ветра и, конечно, танцевальных фигурах);

– гиперболизация многих оборотов, реплик, подача материала в на- (и даже пере-) игранном виде, использование при этом слишком большого числа элементов того или иного стиля. Неадекватная многоэлементность, нетрадиционная для реальных стилевых моделей, придают этой музыке перегруженный характер;

– яркое проявление приемов режиссерского театра, в котором мак-

симален параметр оригинальности прочтения известного материала, акцент с «что» смещается на «как». Это может приводить к абсурдным, вывороченным смыслам в, казалось бы, хорошо известных фрагментах, возникновению параллельных планов-смыслов и подтекстов (достаточно сравнить двойное исполнение одного и того же фрагмента «Мой миленький дружок»: лирически-спокойное в первом случае и злоеще-грубое во втором);

– использование монтажного принципа в строении композиции, что является важной составляющей кинематографического, в большей степени, и театрально-сценического жанра. Его суть заключается, с одной стороны, в нанизывании структурно-обособленных «кадров»-фрагментов, экспозиционности изложения достаточно целостной единицы монтажной формы, во всяком случае той, что дает четкое представление о презентуемой детали как части целого. С другой стороны, монтажный принцип учитывает необходимость связывания разрозненных контрастных «кадров» в общий сюжет, важный для воплощения темы всего сочинения;

– эстетике театра подчинены и многочисленные проявления неартизированного, повседневного порядка. Речь идет о включении в звуковую партитуру композиций «Несчастливого случая» криков, свиста, смеха, надрывного плача, радийных реплик... Арсенал средств из области неискусства эмансипирован и возвышен до участников действия, музыкально-театрального спектакля, в котором они полностью утрачивают признаки реализма и трансформируются в объекты

сюрреалистического плана. Работа с ними подчиняется законам новейших арт-практик последних десятилетий XX в., о которых В. Бычков пишет: «Любой произвольно взятый фрагмент повседневности (конкретный эпизод из жизни обычного человека или самый незначительный предмет утилитарного назначения типа стула, унитаза, писсуара, автомобиля, обломка машины или прибора) изымается из потока обыденной жизни и переносится практически в нетронутым виде в пространство, понимаемое как художественное (выставочного зала, музея, экспозиционной площадки и т.п.)... Смысл акта остается одним и тем же: наделить любой фрагмент повседневности иным, неповседневным, необыденным, неутилитарным значением (или выявить это значение), превратить его в событие художественно-эстетической культуры (в данной случае – посткультуры)» (2002, с. 33). При этом звуки повседневности, с одной стороны, возвышаются до искусства, с другой – опускают до повседневного пространства те немногие прорывы высокого искусства, какие вовлечены в общую эклектическую конструкцию (отзвуки П.И. Чайковского, мотивы из легендарного кинофильма «Семнадцать мгновений весны»).

Каково же заполнение этого эклектичного, живущего по законам театральной реальности, целого? Очевидно, что композиция «Mein Lieber Tanz» предстает как гипертекст, в котором, словно блуждая по лабиринту культуры, слушатель беспрерывно сталкивается с множеством стилевых сегментов². В этом образце интертекстуального сочинения на всех уровнях (вербальном, музыкальном,

общезвуковым) происходит непрерывная пульсация множества цитат, стилизованных фрагментов, различных исполнительских манер, реминисценций из других текстов, смысловых отсылок к ним³.

Многообразна шкала вовлекаемых стилей и жанров. Здесь различимы чисто дансинговое диско с его примитивно-простым движением мелодии по звукам трезвучия, «попсовые» припевы на оооо, оу, отзвуки западноевропейской эстрады конца 1980-х – начала 1990-х гг. (вроде знаменитой шведской группы «Army of Lovers»). Есть трагедийное танго (с его каденционными штампами и натужными соло саксофона), аллюзия на Финал «Патетической» сонаты Л. Бетховена (начальный его мотив), тему из «Семнадцати мгновений весны» («Вокзал прощания»). Слышны отголоски арт-роковых альбомов («космический» саунд а`la «Pink Floyd», «оперное», в духе «Богемной рапсодии» «Queen», многоголосие), отзвуки рок-мюзиклов. Мы отчетливо различаем манеры пения (академическую, эстрадную).

Полетное сопрано парит над зловецким полупением первого куплета. Вдохновенно с изысканным картавым «р» поется последующий припев. Слышна роковая подача, стиль получения-полупения в духе кабаре с присущей ему идеей вокально-инструментального микротеатра, образных перевоплощений актерачтеца и инструментальных тембров. В какие-то моменты звучат крики, рыдания, бубнеж в манере умалишенных, вызывающие смех в зале, гул большого числа людей. Речитативные повествовательные эпизоды сменяются более вокализованными ариозными.

Обращает на себя внимание «игра» с Пасторальной сценой из «Пиковой дамы» П.И. Чайковского (Дуэт Прилепы и Миловзора). Вполне возможно говорить о риторике отдельных фигур (*passus diriusculus* в припеве «O Mein Lieber Tanz»; малосекундовая интонация, связывавшаяся в барочной музыке с аффектами страдания). Столь эклектичный стиль не отменяет интонационной связи между генетически разными квазицитатами: «мотив Штирлица» (V- ↑I-II-III) имеет ту же интонационную модель, что и «бетховенская» тема, маршевость естественным образом переплетается с ритмикой танго и диско. Возникает ситуация, когда целое складывается из множества, казалось бы, мало связанных осколков, о чем пишет В. Аксючиц: «В любом тексте все, что напоминает осмысленный образ, что является самождественным и самодостаточным, – разлагается фрагментацией, дроблением, хаотизацией в процессе бесконечной плюралистической игры, в поисках все новых оппозиций, противопоставлений, деталей, нюансов, парадоксов, неорганичных умозаключений. Здесь можно говорить только о философии бес-субъектности и бессмысленности» (2012).

Как видим, с одной стороны, текст композиции обнаруживает осознанное преодоление дискретности материала, с другой – как образец гипертекста он демонстрирует нелинейность, а его прочтение подразумевает полный отказ от поисков какой-то одной истины, линии развития, сюжета, а значит уход от утверждения каких-либо ценностей культуры. В подобной ситуации место логической взаимообусловленно-

сти элементов занимает «антилогика» парадокса и абсурда, что в свою очередь приводит к порождению совершенно нового художественного пространства и подключению новых механизмов интерпретации немислимых (неадекватных) сочетаний.

Выход – посредством творческой тактики нонсенса и абсурда – на внебытийный, надобыденный уровень сознания имел, возможно, психотерапевтический эффект: в ситуации сгущающихся социально-экономических и политических проблем российской действительности 1990-х гг., негативных обстоятельств именно подобные стратегии могли компенсировать неприглядность российской действительности. Эпатажные реплики, оформленные разношерстными выразительными средствами из арсенала низовой и академической музыки, поданные в преувеличенно театральной, переигранной манере, были адекватны давящей силе разрухи и хаоса государственного масштаба.

Обсуждая поэтику русского рока (творческие позиции таких групп, как («Странные игры», «Поп-механика», «Веселые картинки», «Авиа», которые во многом близки «Несчастному случаю»), А. Цукер настаивает на отражении в нем ситуации парадоксально-противоречивого существования человека в советском пространстве, причем в самом что ни есть гипертрофированном виде (исследователь упоминает анекдот про больного, который хотел записаться на прием к врачу – специалисту по ушам и глазам, поскольку его беспокоило нарушение координации между слухом и зрением: он постоянно слышал одно, а видел другое). Несовместимость

координат, нищета и техническая убогость советского рока, люмпенское, полуподвальное существование многих его представителей, несуразная система официального функционирования и постоянное их неординарное преодоление породили ситуацию, в которой жизнь рок-тусовки обретала карнавальное свойства. «Карнавал жизни был естественным продолжением карнавальности на сцене и наоборот. Пародийность, площадной юмор, артистическое юродство, эксцентричность, шутовство, ерничанье или так называемый “стеб”, поэтика абсурда наполнили отечественную рок-музыку, придав ей совершенно специфический характер» (Цукер А., 2011, с. 13). И далее: «Клоунские маски, гротесковое утрирование, граничащее с идиотизмом, образы “шизанутых” – все это были явления одного порядка, единый для разных видов художественного творчества путь остранения реальности, пародирования ее официальных кодов, обнажения ее изначально абсурдистской сущности» (Цукер А., 2011, с. 13).

Несмотря на кажущуюся новационность творческого кредо «Несчастливого случая», привлеченные его участниками художественные приемы отсылают к почти архаическим пластам духовной практики человечества. «На профанном уровне принципы абсурда (часто демонстративного, подчеркнутого) присущи фольклору, праздничным обрядам, смеховой культуре многих народов и берут свое начало в каких-то глубинных архетипах (по К. Юнгу) культуры, явно восходящих к сакральным сферам», – отмечает В. Бычков (2012). О традициях

русского скоморошества, народной низовой, в том числе частушечной ипостаси нашей культуры упоминает А. Цукер.

Поэтика абсурда сближает «Несчастный случай» и с более поздними направлениями в искусстве: не удаляясь от российской культуры, назовем, прежде всего, творчество ОБЭРИУтов с их тягой к бессмыслице, наиву, инфантильному бреду, которые провозглашались как более адекватные в отражении жизненных реалий, чем традиционные формально-логические тексты. Припомним и яркое музыкально-театральное воплощение этого художественного движения – шостаковический «Нос», где композитором были найдены поистине прорывные приемы музыкального воплощения абсурда: сосуществование на близком расстоянии средств высокого «штиля» и «хулиганских мотивов», применение множества штампов классико-академической музыки (или аллюзии на отдельные фрагменты П. Чайковского, М. Мусоргского) в их деформированном виде, несоответствие комического в литературном тексте величественности и красоте музыкального оформления, различные музыкальные «физиологизмы» и звукоизображение патологических проявлений личности и др.⁴ Серьезный прорыв уже во второй половине XX столетия в абсурдистском направлении совершили представители так называемого «театра абсурда», у которых изображение мира «в точке гниения» удивительным образом сочетает социальный пессимизм, цинизм, иронию и радость понимания нелепости происходящего. Смех и комикование, немотивированность действий, фри-

ковость большинства персонажей и беспорядочность быстро поступающей информации, не претендующей на интерпретационные процедуры, – все это сближает творческие поиски «Несчастливого случая» с лучшими пьесами Э. Ионеско, С. Беккета, Ж. Жене.

С одной стороны, подобное разрушение радиоцентрической парадигмы может расцениваться как деградация посткультурных феноменов. «В процессе формирования глобальной информационной среды в нее вошли элементы различных культур, – пишет А. Карпов (2012). И далее, говоря о смешении культурных контекстов и утрате самостоятельности национальных культур, автор констатирует: «В настоящее время стоит говорить даже не столько о потере автономности, сколько о демонтаже национальных культур. На их месте возникает глобальное культурное пространство, представляющее собою набор элементов различного происхождения, порою даже не связанных между собою в систему, а существующих в виде параллельных смысловых рядов. Подобное явление по своей природе антикультурно: все привычные для человечества культурные механизмы были устроены иначе. Они предлагали человеку смыслы, каждый из которых определялся положением некоего элемента в общей системе. Благодаря им человек находил собственное место в мироздании и через это обретал осмысленность своего существования. Глобальная культура, а вернее, посткультура (поскольку это нечто пришло именно на смену культуре как таковой), предлагает человеку выбрать любые смыслы по своему вкусу, как в мага-

зине!» (Карпов А., 2012). При этом, как отмечает Е. Николаева, «возникает какое-то гнетущее ощущение непрекращающегося “дежавю” и закрадывается подозрение, а не случился ли в “матрице” культуры непоправимый сбой, заставляющий ее программы копировать культурные тексты до бесконечности» (Николаева Е., 2013).

С другой стороны, в возникающих посткультурных формах возможно узреть новые горизонты случившихся культурных практик, их незаконсервированного, живого существования. «Абсурд, алогизм, парадоксальность, бессмыслица, беспредметное, нефигуративное, заумь и тому подобные понятия привлекаются для обозначения творчески насыщенного потенциального хаоса бытия, который чреват множеством смыслов, всеми смыслами; для описания в сфере творчества того, что составляет его глубинные основы и не поддается формально-логическому дискурсу; в продвинутых современных философских концепциях абсурд часто осмысливается как обозначение избыточности смыслов» (Бычков В., 2012).

Складывающееся в конечном итоге квазихудожественное целое подчиняется законам феномена симулякра – одной из значимых эстетических категорий постмодернистской эстетики. Иными словами, мы имеем характерную видимость некоей семантической конструкции, в которой все составляющие перестают быть знаковыми (символическими, изобразительными или выразительными), но становятся передразнивающими имитациями, не претендующими на трансляцию смысла (ситуация «присутствия от-

сутствия реальности»). Подобного рода арт-практики ироничного театрализованного кривлянья образуют вдохновляющую «ухмылку» современной музыкальной продук-

ции, которая позволяет слушателю ощущать одновременно и радость узнавания, и горечь некоторого отворачивания, и наслаждение от уничтожения ценностей прошлого.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом: Данченко Н.Г. Черты театральности в симфониях С. Прокофьева // Музыкальное искусство. Донецк, 2011. С. 66–74.

² Сравнение с лабиринтом здесь не метафорический прием, но необходимый символ запутанности и непредсказуемости происходящего, блуждания мысли, растерянности.

³ Эти свойства интертекста Р. Барт констатировал так: «Каждый текст представляет собою новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социаль-

ных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» (цит. по: Семиотика: Антология / сост. Ю.С. Степанов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Акад. Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 36–37).

⁴ Подробнее об этом: Демченко А.И. Ранний русский авангард и «Нос» Д. Шостаковича // Вестник культурологии. 2011. С. 83–90. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-i-demchenko-ranniy-russkiy-avangard-i-nos-d-shostakovicha> (дата обращения: 15.10.2020).

ЛИТЕРАТУРА

Аксюциц В.В. Нирванизм постмодернизма // Агентство политических новостей. 2012. 06.09. URL: <http://www.apn.ru/publications/article27118.htm> (дата обращения: 15.10.2019).

Бычков В.В. После «КорневиЩа. Прологомены к постнеклассической эстетике» // Эстетика на переломе культурных традиций. М.: ИФ РАН, 2002. С. 25–59.

Бычков В.В. Паракатегории неклассики. Абсурд // Вестник культурологии. Философия, этика, религиоведение. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-bychkov-parakategorii-nonklassiki-absurd> (дата обращения: 04.07.2020).

Карпов А. В супермаркете посткультуры // Православная беседа. 2012. № 6. URL: <http://p-beseda.ru/?article&id=83> (дата обращения: 12.09.2018).

Николаева Е.В. Произведение высокого искусства в формате массовой культуры // Культуролог. 2013. 11.01. URL: <http://culturolog.ru/content/view/1452/76/> (дата обращения: 02.07.2020).

Цукер А.М. Даниил Хармс и советский рок-абсурдизм // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 2. С. 8–16.

Чекрыжов С.С. «Несчастный случай». «Mein Lieber Tanz». 1995. URL: http://ns.ru/creativity/1995_mein_lieber_tanz/ (дата обращения: 12.08. 2020).

REFERENCES

Aksyuchits, V.V. (2012), “Nirvanism of postmodernism”, *Agentstvo politicheskikh novostei* [Political news agency], 6 September, Available at: <http://www.apn.ru/publications/article27118.htm> (Accessed 15 October 2019). (in Russ.)

Bychkov, V.V. (2002), “After «KornevISHcha». Prolegomena to post-non-classical aesthetics”, *Estetika na perelome kul'turnykh traditsii* [Aesthetics at the turning point of cultural traditions], IF RAN, Moscow, pp. 25–59. (in Russ.)

Bychkov, V.V. (2012), “Paracategories of nonclassics. Absurd”, *Vestnik kul'turologii. Filosofiya, etika, religiovedenie* [Bulletin of Culturology. Philosophy, ethics, religious studies], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-bychkov-parakategorii-nonklassiki-absurd> (Accessed 4 July 2020). (in Russ.)

Chekryzhov, S.S. (1995), “Neschastnyi sluchaI”. “Mein Lieber Tanz”. Available at: http://ns.ru/creativity/1995_mein_lieber_tanz/ (Accessed 12 August 2020). (in Russ.)

Karpov, A. (2012), “In the post-culture supermarket”, *Pravoslavnaya beseda* [Orthodox conversation], no. 6, Available at: <http://p-beseda.ru/?article&id=83> (Accessed: 12 September 2018). (in Russ.)

Nikolaeva, E.V. (2013), “A work of high art in the format of mass culture”, *Kul'turolog*

[Culturologist], 11 January, Available at: <http://culturolog.ru/content/view/1452/76/> (Accessed 2 July 2020). (in Russ.)

Zucker, A.M. (2011), “Daniil Kharms and Soviet rock absurdism”, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian musical anthology], no. 2, pp. 8–16. (in Russ.)

Сведения об авторе

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, и.о. проректора по научной работе Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: antikostin@mail.ru

Author information

Yuliya V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, acting vice-rector at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: antikostin@mail.ru

Поступила в редакцию 30.12.2020
После доработки 05.02.2021
Принята к публикации 09.02.2021

Received 30.12.2020
Revised 05.02.2021
Accepted for publication 09.02.2021

© Boysen, J., 2021

УДК 78.02

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-76-91

COMMUNICATING THROUGH MUSIC – A BAROQUE COMPOSER SPEAKS

J. Boysen¹

¹ Conservatory of the Utrecht University, 3511 LL, Utrecht, Netherlands

Abstract. The article is concerned with the function of music in the 17th and 18th centuries as a means of communication. Since his youth, the author has immersed himself in historical sources on the art of composition and has acquired the ability to compose in various baroque styles. He takes care to follow the working method of a baroque composer as consistently as possible. First, he gives a brief outline of where his interest in composing in historical styles originated. The main section of the article discusses the various compositional means that composers used to write music that expressed the particular affections of the underlying texts and let the listeners feel them for themselves. The composers used the art of rhetoric as a model when approaching the compositional process. Finally, on the basis of two of his own works, the author provides insights into his working methods. An Entrée in the French style serves as an example for the composition of instrumental music. With the help of a recitative from a completion of Bach's lost score of the St. Mark Passion, the author explains various aspects of vocal composition; the difficulties in dealing with prose texts; and his own possible solutions to them.

Keywords: musical poetics, historical composition, baroque music, communication with music, recitative, Bach, St. Mark Passion, BWV 247.

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

For citation: Boysen, J. (2021), "Communicating through music – A baroque composer speaks", Journal of Musical Science, vol. 9, no. 1, pp. 76–91. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-76-91. (in Eng.)

ОБЩЕНИЕ ЧЕРЕЗ МУЗЫКУ – СЛОВАМИ БАРОЧНОГО КОМПОЗИТОРА

Й. Бойзен¹

¹ Консерватория Утрехтского университета, 3511 LL, Утрехт, Нидерланды

Аннотация. Данная статья посвящена значению приемов коммуникации в музыке XVII и XVIII вв. Автор данной статьи с самого детства был страстно увлечен чтением и изучением исторических трактатов о композиторском и исполнительском искусстве того времени. Благодаря этому интересу, Йорн Бойзен развил в себе навык сочинять музыку в различных стилях эпохи Барокко. В своей композиторской практике он старается максимально следовать принципам сочинения той эпохи. В первую очередь автор рассказывает в общих чертах о том, как и почему зародился его интерес к сочинению музыки в старинных стилях. В основной части статьи обсуждаются некоторые средства, с помощью которых композиторы XVII–XVIII вв. писали музыку, довольно точно выделяя определенный аффект, соответствующий тексту произведения. Тем самым слушатели могли прочувствовать этот аффект не только посредством текста, но и через музыку. Композиторы того времени использовали искусство риторики как модель для композиторского процесса. И в заключении на основе

двух своих собственных сочинений, автор дает представление о композиторском подходе того времени. Увертюра во французском стиле служит примером инструментальной композиции. А на анализе речитативов из завершенной автором утерянной партитуры «Страстей по Марку» Иоганна Себастьяна Баха автор расскажет о различных аспектах вокального сочинительства, о сложностях работы с прозаическим текстом и написанием к нему музыки, и о том каким методом автор пришел к решению этой проблемы.

Ключевые слова: музыкальная поэтика, историческое сочинение музыки, музыка эпохи Барокко, общение посредством музыки, речитатив, И.С. Бах, Страсти по Марку, BWV 247.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Boysen, J. (2021), "Communicating through music – A baroque composer speaks", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 76–91. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-76-91. (in Eng.)

Some readers may be surprised and have to rub their eyes after reading the title of this article, but they read correctly: I compose music in baroque style. Yet, on reflection, one may observe that this is not so remarkable as it may at first seem. There are many contemporary composers who compose in historical styles more or less consistently: composers of music for computer games or films for example. The scores of films such as *Star Wars* or *Lord of the Rings* are reminiscent of scores by Wager or Mahler, but I compose scores that could be 150 years older. (It is interesting to note that composers of film music also employ historical compositional techniques, such as the leitmotiv technique, as I also do.)

At about 12 years of age I discovered the music of Bach and Händel and other baroque composers. Spurred on by this discovery, I began to study 17th and 18th century scores; treatises on performance; and the philosophy of *Musica Poetica*, as the art of composition was then called (Herbst J., 1643, p. 4). On the basis of these explorations I began to compose music in different baroque styles. (There are a variety of styles and classes of composing in baroque music, depending on function and occasion.) I made it my

personal goal to become a Baroque *Capellmeister*, a performing composer who understands theory and practice. I went about my work very seriously: I studied the works by the foremost music theorists of the 17th and 18th centuries and aspired to adopt the composers' compositional techniques and ways of thinking. This process was not limited to music. Treatises on other art forms, diaries, descriptions of everyday life, even cookery books or letters have also been very useful. Later, my work with historically informed actors and dancers has deepened my understanding still further.

My investigations have led me to conceive of a baroque score as a charcoal sketch or a cartoon made in preparation of a large canvas: you may recognize the outlines and the figures, but the colours still have to be added. It is my conviction that the more the contemporary musician knows about the compositional process, the better he can interpret the score. And there is no doubt that the findings I made in this way also benefited my work as a historically-informed musician, they have had a direct impact on my view of questions relating to performance practice.

I have now been performing my own works regularly for 15 years.

They include sacred and secular vocal music as well as chamber, dance and theatre music in different baroque styles. In November 2015 I had the great pleasure to perform my own completion of Bach's *St. Mark Passion* at the Siberian Seasons Festival in Novosibirsk and Barnaul. In this article I would like to give a little insight into my work.

Rhetorical music

“[Musica Poetica] is that part of music which teaches how to compose a musical composition [...] in order to incline men's minds and hearts to various emotions.”

(Burmeister J., 1606)

No matter what the occasion, no matter whether it be music for the church or the stage, for instruments or voices, the goal of a musical composition was communication with the listener. It was meant *“to incline men's minds and hearts to various emotions”*, as composer and music theorist Joachim Burmeister put it into words in 1606 (Burmeister J., 1606, p. 7). In his opinion, there was little difference between music and oratory, as both were artistic means to deviate from the normative way of communicating. The art of oratory is not based on the straightforward stringing together of simple words repeatedly in similar contexts, but on the fact that language facilitates expressiveness through embellishment and the use of weighty words.

Likewise, music offers us rhetorical figures to heighten expressiveness. These figures are musical phrases that contradict the strict rules of counterpoint and were named after rhetorical terms. The dissonances

created by these devices are divided into different classes according to the affect achieved by them. Deviations from contrapuntal conventions are regulated and restricted by this classification and listeners react both consciously and unconsciously to them (Bernhard C., 1999, pp. 40–131). There are many rhetorical figures, but they include such devices as retardation (ie syncopation), anticipation, or changing notes. (The idea that these figures were developed and collected in catalogues that composers used like cookbooks to manufacture their compositions is not correct, however. Rather, in the course of the 16th century, composers began to deviate from rules of counterpoint in pursuit of greater expressiveness. Theorists such as Burmeister later attempted to analyse and explain these deviations and summarize them in their treatises.)

The musical composition had to serve the understanding of the text or, if there was no text, the understanding of the passion that is the subject of an instrumental piece. The musical form and its affect should correspond to the form, metre, style and affect of the poem or to the state of mind being presented in instrumental music, often in a particular context (ie the state of mind of a particular person. The order of the word accents and emphases must be observed in the composition, as well as the different punctuation marks that correlated with the various cadences. The harmony serves as grammar.

The first four bars of Bach's C major Prelude in the first part of the *Wohltemperirte Clavier* may serve as a simple example for the harmonic form of a short clause, This

harmonic pattern appears in various forms in many of Bach's works, (Note the retardatio in the bass and its resolution in the third measure).

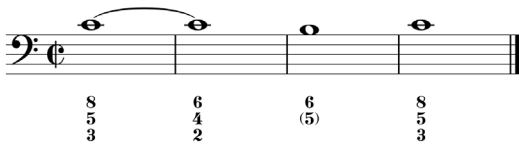


Figure 1: Harmonic structure opening bars BWV 846



Figure 2: BWV 1021, opening bars, here in a variation that leads into a half cadence (Manuscript copy: A.M. Bach, 1732–1733)

You will find a variation of this harmonic turn on an organ point in my example from the St. Mark Passion below in bar 24–26.

In order to realise the effect of the music, it needed to be performed in the right, expressive way. The compositional process is only completed in the act of performance, and this was understood as Only through performance was the work completed, and was able to develop its full persuasive power and fulfil its purpose. The performer, like the composer, must adhere to the affect and pay attention to the different word accents and emphases so that his or her presentation can be covered by the greatest possible comprehensibility (Quantz J., 1752, p. 116, 175). Singers used facial expressions and gestures to emphasize the words and enhance their performance. It was known that these facial expressions

were unconsciously mirrored by the facial muscles of the listeners. This made them feel empathy and brought them into the respective emotional state, or affect.

The following excerpt from a piece of theatre music I wrote illustrates the effect music can have when it comes to putting the audience in a certain mood: My goal was to prepare the audience with my *Entrée de Brutus* for the monologue "Friends, Romans, countrymen" in Shakespeare's *Julius Caesar*. Brutus, at odds with himself, emphasizes here on the one hand his love for Caesar, while at the same time defending his murder of the emperor.

I chose the form of a French Overture (related to Louis XIV and everything majestic) to illustrate Brutus' noble status. I express his pain through numerous dissonances, his desperation by big leaps in violins and basses, the inner conflict with the help of harmonics (modulations, fallacies). Notice how the musicians' playing matches the affect: <https://bit.ly/33wAeLx>.

The working methods of a baroque composer can best be demonstrated in vocal music. Therefore, in the following I would like to give a more detailed insight into my approach (and that of baroque composers) by means of a recitative from the St. Mark Passion.

Composing a recitative – an explanation of the procedure using an example from the St. Mark Passion.

In 2010 I received the commission to reconstruct the St. Mark Passion by Johann Sebastian Bach. The only copy of this work was burned during the Second World War. Only the printed libretto has survived (Picander C., 1731, p. 49). Like other works by Bach, the St. Mark Passion contained

Entrée
de Brutus

J. Boysen

Grave.

Dessus 1

Dessus 2

Haute-Contre

Taille

Basse

6

12

18

1. tr.

2. Vif.

Figure 3: Opening bars of my Entrée de Brutus

parodies of music from other works, pieces and the majority of the arias in this case mainly BWV 198, whose music Bach used for the large choral not customary for Baroque composers

to use parody to set prose recitatives, I had to compose them from scratch. In addition, there were texts for the turba choruses (the crowd) and an aria for which there is no composition by Bach that is suitable for parody.

Various reconstructions have appeared since the 1960s, but none of them offers a stylistically coherent recomposition of the missing pieces. Instead, music in completely different styles (mostly modern) was employed or material from other Passions by Bach, with the goal of achieving a Bach-sounding result. However, in order to make this material suitable for the prose of the Gospel of Mark, one has to make major interventions, and change so much, that in principle it is more satisfying to rewrite the missing pieces.

In recitative composition, there is, among other things, a special kind of harmony treatment. For example, a dissonance in one voice may be resolved in another voice as you will see in bar 3 of my example below (Heinichen J., 1728, p. 672). In addition, there are certain rules about the distribution of syllables in common metre. These are especially important in connection with the irregular prose text from the Gospel of Mark, which I had to fit into the regular bar system with its uniform arrangement of accented and unstressed syllables.

For lack of references to this topic by Bach himself (except for his own recitative compositions in his cantatas, of course), I studied every German source on that topic of which I could get hold. The most important writings are Johann Mattheson's *Vollkommener Capellmeister* (1739), Gottfried Heinrich Stölzel's *Abhandlung vom Recitativ* (Treatise

on the Recitative, a manuscript from around 1739), Johann Adolf Scheibe's contribution to *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* XI–XII, (1764–1765) with the same title and Friedrich Wilhelm Marpurg's *Kritische Briefe über die Tonkunst* (Critical letters on music) on recitative composition from 1763.

Although most of the existing relevant sources in German date from shortly after Bach's death, they are very useful for us. Remarks on performance and taste (may) differ from Bach's own treatment of certain features of recitative composition, however the theoretical foundation of recitative composition and the principles for treatment of individual syllables, harmony and punctuation marks, did not change during the 18th century.

As an aside, it is remarkable that composers went to the trouble of fitting prose into the bar, when the singers were expected to ignore the barring and declaim (not sing in the modern sense!) the text freely according to its natural pronunciation (Marpurg F., 1762, p. 255). Although the different note values are an indication of the speech tempo, and the relationship of the note values to each other may indicate at which point the composer wishes to speed up, the notation could be no more than a sketch for the performance. The quavers all look the same, but they all have to have their proper (hence varying) lengths, depending on the treatment of the corresponding syllable in speech. (I will delve into that below.)

In the following I would like to demonstrate on the basis of one of my recitatives how I proceeded. Here the text:

Evangelist:

Petrus aber sagte zu ihm:

Peter, however, said to him:

Petrus

Und wenn sie sich alle ärgerten, so wolte doch ich mich nicht ärgern.

Even though everyone will be angry at you, yet I will never be angry.

Evangelist

Und Jesus sprach zu ihm:

And Jesus said to him:

Jesus

Warlich, ich sage dir, heute in dieser Nacht, ehe denn der Hahn zweymahl krähet, wirst du mich dreymal verleugnen.

Truly, I say to you: today, in this very night, before the cock crows twice, you will deny me three times.

Evangelist

Er aber redete noch weiter:

But he said insistently:

Petrus

Ja, wenn ich auch mit dir sterben müßte, wollt ich dich nicht verleugnen.

Indeed, even if I must die with you, I will not deny you.

Evangelist

Desselbigen gleichen sagten sie alle. Und sie kamen zu dem Hofe, mit Nahmen Gethsemane. Und er sprach zu seinen Jüngern:

They all said exactly the same. And they came to a garden, called Gethsemane. And he said to his disciples:

Jesus

Setzet euch hie, bis ich hingehe, und beth.

Sit here while I go over there and pray.

Evangelist

Und nahm zu sich Petrum, und Jacobum, und Johannem; und fieng an zu zittern und zu zagen, und sprach zu ihnen:

And He took Peter and James and John; and began to tremble and despair, and said:

Jesus

Meine Seele ist betrübt bis an den Tod, enthaltet euch hie, und wachet.

My soul is troubled unto death; stay here and keep watch!

The composition process.
1. Preparation of the text. First, I declaim the text expressively, with the right affect. By this process I find the appropriate stresses of the individual syllables. (Some compromises will have

to be made later in the distribution into regular barring.) Subsequently I mark the most important stresses and decide which of the stressed syllables have to preferably fall on a stressed beat in the bar:

Evangelist:

Petrus aber sagte zu ihm:

Peter, however, said to him:

Petrus

Und wenn sie sich alle ärgerten, so wolte doch ich mich nicht ärgern.

Even though everyone will be angry at you, yet I will never be angry.

Evangelist

Und Jesus sprach zu ihm:

And Jesus said to him:

Jesus

Warlich, ich sage dir, heute in dieser Nacht, ehe denn der Hahn zweymahl krähet, wirst du mich dreymal verleugnen.

Truly, I say to you: today, in this very night, before the cock crows twice, you will deny me three times.

Evangelist

Er aber redete noch weiter:

But he said insistently:

Petrus

Ja, wenn ich auch mit dir sterben müßte, so wolte ich dich nicht verleugnen.

Indeed, even if I must die with you, I will not deny you.

Evangelist

Desselbigen gleichen sagten sie alle.

Und sie kamen zu dem Hofe, mit Nahmen Gethsemane. Und er sprach zu seinen Jüngern:

They all said exactly the same.

And they came to a garden, called Gethsemane. And he said to his disciples:

Jesus

Setzet euch hie, bis ich hingehe, und bethe.

Sit here while I go over there and pray.

Evangelist

Und nahm zu sich Petrum, und Jacobum, und Johannem; und fieng an zu zittern und zu zagen, und sprach zu ihnen:

And He took Peter and James and John; and began to tremble and despair, and said:

Jesus

Meine Seele ist betrübt bis an den Tod, enthaltet euch hie, und wachet.

My soul is troubled unto death; stay here and keep watch!

Adding the emphases (syllables in bold):

Evangelist:

Petrus aber sagte zu ihm:

Peter, however, said to him:

Petrus

Und wenn sie sich alle ärgerten, so wolte doch ich mich nicht ärgern.

Even though everyone will be angry at you, yet I will never be angry.

Evangelist

Und Jesus sprach zu ihm:

And Jesus said to him:

Jesus

Warlich, ich sage dir, heute in dieser Nacht, ehe denn der Hahn zweymahl krähet, wirst du mich dreymal verleugnen.

Truly, I say to you: today, in this very night, before the cock crows twice, you will deny me three times.

Evangelist

Er aber redete noch weiter:

But he said insistently:

Petrus

Ja, wenn ich auch mit dir sterben müßte, wolte ich dich nicht verleugnen.

Indeed, even if I must die with you, I will not deny you.

Evangelist

Desselbigen gleichen sagten sie alle.

Und sie kamen zu dem Hofe, mit Nahmen Gethsemane. Und er sprach zu seinen Jüngern:

They all said exactly the same. And they came to a garden, called Gethsemane. And he said to his disciples:

Jesus

Setzet euch hie, bis ich hingehe, und bethe.

Sit here while I go over there and pray.

Evangelist

Und nahm zu sich Petrum, und Jacobum, und Johannem; und fieng an zu zittern und zu zagen, und sprach zu ihnen:

And He took Peter and James and John; and began to tremble and despair, and said:

Jesus

Meine Seele ist betrübt bis an den Tod, enthaltet euch hie, und wachet.

My soul is troubled unto death; stay here and keep watch!

2. Text and bar. Next, one needs to fit the text into common metre. Here it has to be observed that:

1) if possible stressed syllables fall on stressed beats in the bar (i.e. 1st and 3rd beat which both are equally important in recitative composition) or at least on a stressed part of any beat.

2) the stressed syllable of a word before a punctuation mark has to fall on either the 1st or 3rd beat of the bar.

NB: In the first bar, we have an example of one of the compromises already mentioned: The emphasis of the short phrase falls on its very first syllable: Petrus. However, the last stressed syllable before the colon at the end of the sentence must fall on a stressed beat in the measure. If it weren't for the little word "aber", there would be no problem: "**P**etrus sagte zu ihm:" would fit perfectly. However, the word "Petrus" has to be placed on the second beat, so

Evangelista

Und kam, und fand sie schlafend. Und sprach zu Pe - tro: Si - mon, schlä - fest du?

4

Ver-mö-gest du nicht ei - ne Stun-de zu wa - chen? Wa chet, und be - tet, daß ihr nicht in Ver-su-chung fal - let. Der Geist ist wil - lig,

8

Evangelista

a - ber das Fleisch ist schwach. Und ging wie - der hin, und be - te - te, und sprach die - sel - bi - gen Wor - te. Und kam wie - der,

12

und fand sie a - ber - mahl schlafend, (denn ih - re Au gen wa - ren voll Schlafs,) und wus - sten nicht, was sie ihm ant wor - te - ten.

15

Jesus

Und er kam zum drit - ten - mahl und sprach zu ih - nen: Ach, wollt ihr nun schlaf - en und ru - hen? es ist gnug, die Stund ist kom - men.

19

Sie - he, des Men - schen Sohn wird ü - ber - ant - wor - tet in der Sün - der Hän - de.

21

Ste - het auf, las - set uns ge - hen; der mich ver - rät, ist na - he.

Figure 4: text in common time

that “ihm” falls on the first beat of the following measure. This problem will be resolved melodically at a later stage, as well as that of the two stressed words “nicht ärgern” in the third and fourth bar. There was no choice but to place the stressed “nicht” on the last sixteenth of the measure.

Jesus’ answer (bar 5–9) is organised as a coherent sentence so that the last stressed syllable before the end of the period falls on a good beat again and all other comparable places in the text as well. I actually work backwards here.

The comma after the stressed “dir” (bar 6) actually has the function of a colon here. (It is a perfect comma,

while the comma in the following measure is an imperfect comma, which is not normally set off by rests.) The following syllable, the first of “heute” is also stressed. Here the use of a crotchet rest solves the problem of two successive stressed syllables. At the same time this crotchet pause also helps to clarify the colon. Everyone who speaks this sentence (in the right affect) will notice that he automatically breathes at this point. The (crotchet) rest was also called “suspir” (respiration), in Bach’s time. Fortunately, it fits perfectly with the declamation of the text.

From here on, the text continues without any major problems. In measure 22, we have again a case of

two successive stresses: “fieng an”. There are several possible solutions at this point: One could, for example, place two sixteenth notes for “und fieng”, so that “an” falls on the following downbeat. However, I would be forced to use faster note values for the rest of the movement as well. One could save half a measure here. But a fast speech tempo would not at all fit the affect of this passage. So I decided to put “fieng” on the first beat and to give the word “an” its proper accent by stretching it (suspension). In this way, I can indicate the tempo of speech according to the affect, i.e. slower.

3. Harmony. Before determining the harmonic structure of the recitative, I must determine in which key the preceding piece ends and in which key the next piece begins. (It was customary not to compose the various movements of a (passion) cantata in the order in which they would be performed. Arias, chorales, and choirs were often composed before the connecting recitatives were written. In our case the preceding chorale ends with a complete cadence in F major. The following chorale is composed in G major. That means that the recitative needs to modulate from F to G major.

I also need to analyse the punctuation marks, since every one of them asks for its own harmonic treatment. i.e. a period requires cadence, either perfect or imperfect, depending on whether it is the end of a sentence or the end of a whole section. A colon and some commas require a harmony that gives the listener the expectation that something else will follow (e.g. a dominant chord with or without 7th in 1st or 3rd inversion). A question

mark can be expressed by a half cadence (see bar 9 in my recitative). Depending on the number of cadences to be made, one has to make more or fewer ‘detours’ before ‘landing’ on the final cadence of the recitative. In addition, emphases require stronger harmonies than other syllables.

Figure 5 shows this step.

NB: In bar 3 the bass jumps from the seventh of the D major chord to the root of G minor. The resolution occurs during the performance in one of the upper voices.

In measures 13 and 14, the disciples speak in the same way as Peter just before. Just as his words close with a perfect cadence, I have the following movement end with the same cadence to illustrate the repetition by the disciples.

Depending on the affect of the words and the social standing of the person speaking, I make use of diatonic, chromatic and enharmonic modulations. Two examples are measures 9 and 23:

In order to give Jesus’ terrible announcement that Peter will betray him the proper portion of pain, I make use of chromaticism: (B₃ → G⁹ → C⁴₃ → F).

In keeping with Jesus’ passions, the recitative concludes with a short arioso. The transition from recitative to arioso happens when the affect is particularly strong and the speech becomes very similar to singing. I begin it in F minor before closing the piece after a modulation to G minor with a consoling G major chord that transitions very well into the following chorale. According to Johann Mattheson, F-minor stood for “deadly anguish of heart” (Mattheson J., 1713, p. 248). This is exactly the

КОМПОЗИТОРСКОЕ ИСКУССТВО

The image shows a musical score for a piece titled 'КОМПОЗИТОРСКОЕ ИСКУССТВО'. It features two vocal parts: 'Evangelista' and 'Jesus', and a basso continuo (B.C.) part. The lyrics are in German. The score is divided into systems, each with a measure number (6, 4, 8, 12, 15, 18, 21) and figured bass notation in the bass line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/2. The lyrics are: 'Und kam, und fand sie schlafend. Und sprach zu Petrus: Simon, schlafst du? Vermögest du nicht eine Stunde zu wachen? Wachet, und betet, daß ihr nicht in Versuchung fallt. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach. Und ging wieder hin, und betete, und sprach dieselben Worte. Und kam wieder, und fand sie abermals schlafend, (denn ihre Augen waren voll Schlaf,) und wussten nicht, was sie ihm antworteten. Und er kam zum drittenmal und sprach zu ihnen: Ach, wollt ihr nun schlafen und ruhen? es ist genug, die Stunde ist gekommen. Siehe, des Menschen Sohn wird überantwortet in der Sündenhande. Stehet auf, laßt uns gehen; der mich verrät, ist nahe.'

Figure 5: text + harmony

affect of Jesus in this passage, and wants to “at times cause the listener horror or a shudder”. To reach F minor from the B-flat major of the last cadence, I modulate enharmonically in measure 23. (The D flat in the bass is actually a reinterpreted C sharp.) In this way, the far-off F minor can be reached and reinforce the message of the text.

4. Melody. The next step is the composition of the melody. Care must be taken to ensure that the syllables are placed on the corresponding high or low notes, depending on the intensity of their emphasis. (An emphasis can be achieved by a relatively high as well as low note.)

Writers such as Scheibe and Marpurg also emphasize the importance of composing the melody of the recitative as much as possible according to the melody of natural speech. (Remembering that the words should be declaimed with the passions of the speaker.) Incidentally, Bach was criticized by contemporary music

theorists and composers for failing to abide by it. His composition of the description of the tearing curtain in the St. Matthew Passion is a good example of this. Bach lets the melody exhaust the entire vocal range of the tenor to portray the tearing of the curtain from top to bottom, the opening graves and the resurrecting bodies of the saints.

In order to make my baroque recitatives sound Bach-like, it helps to use the same compositional techniques as Bach in comparable passages in the text from the Gospel of Mark, and thus basically make the same “mistakes” as Bach did (at least in the eyes of his contemporaries). At the words of Jesus “Sit down here...” (bar 18-19) I first let voice fall (sit down) to rise afterwards (turn to heaven for prayer).

We return to the problems with the stresses at the beginning of the recitative that I mentioned earlier:

They can be solved by pitch accents: The first word “Petrus” is set on

Evangelista Jesus

Und kam, und fand sie schlafend. Und sprach zu Petrus: Simon, schläfst du?

Accomp.

B.C. 6 4 2

4

Vermögest du nicht eine Stunde zu wachen? Wachet, und betet, daß ihr nicht in Versuchung fallt. Der Geist ist willig,

6 6

8

Evangelista

a - ber das Fleisch ist schwach. und ging wieder hin, und betete, und sprach die selbigen

Recit.

6 4 2 6 5 4 6 4 2 7 4 2

11
8
Wor-te. Und kam wie der, und fand sie a-ber-mahl schla-fend, (denn ih-re Au-gen wa-ren voll Schläfs,) und wus-sten
8 6 6
4 2

14
8
nicht, was sie ihm ant-wor-te-ten. Und er kam zum drit-ten-mahl und sprach zu ih-nen: Ach, wollt ihr nun Accomp.
6 7 6 5 6 6 6
4 2 2 2 2 2

17
schla-fen und ru-hen? es ist gnug, die Stund ist kom-men. Sie-he, des Men-schen Sohn wird ü-ber-ant-
6 # 6 6 7 6
4 2 2 2 2 2

20
wor-tet in der Sün-der Hän-de. Ste-het auf, las-set uns ge-hen; der mich ver-räth, ist na-he.
6 4 6 6 6
2 2 2 2

Figure 6: composing the melody

a relatively high note before the melody falls off afterwards.

I proceeded in the same way two bars later: the important word “nicht” in Peter’s speech is set on a high note. The problem of the two

directly successive stressed syllables in “nicht dergern” in bar 3 and 4 are solved by already reaching the high d in “nicht”.⁵ **Accompaniment of the words of Jesus.** In principle, the recitative is finished. Since I had

Vln. 1, 2 & Vla. Accomp.
Evanglista Jesus
Und kam und fand sie schlafend und sprach zu Petro: Simonschläfest du? Vermögest du nicht in der Stunde zu wachen? Wacht und
B.C. Accomp.
6 4 6 6 6
2 2 2 2

6
Evanglista
be tet, daß ihr nicht in Ver suchung fal let. Der Geist ist wil lig, a-ber das Fleisch ist schwach. und ging wie-der hin, und Recit.
6 6 6 6 6
4 2 2 2 2

The image shows a musical score for a recitative piece. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and an accompaniment line (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/4. The lyrics are in German. The systems are numbered 10, 13, 16, and 20. The lyrics are:
 System 10: be-te-te, und sprach die-sel-bi-gen Wor-te. Und kam wie-der, und fand sie a-ber-mahl schla-fend, (denn ih-re
 System 13: Au-gen wa-ren voll Schlaf-s,) und wus-sten nicht, was sie ihm ant-wor-te-ten. Und er kam zum drit-ten-mahl und sprach zu
 System 16: ih-nen: Ach, wollt ihr nun schla-fen und ru-hen? es ist gnug, die Stund ist kom-men. Sie-he, des Men-schen Sohn wird ü-ber-ant
 System 20: wor-tet in der Sün-der Hän-de. Ste-het auf, las-set uns ge-hen; der mich ver-räth, ist na-he.

Figure 7: final result

decided not to compose the words of Jesus as *secco* recitative, but to accompany them with string chords, as Bach did in his *St Matthew Passion*, I had one last step ahead of me: the composition of this accompaniment – in a certain way the cherry on the cake.

Here the score of the whole recitative (figure 7): You may listen to the result here: <https://bit.ly/3oAmsQv>.

Trying to put myself in the mindset of an 18th century composer and imitate the way of working that was common at the time has greatly changed my perspective on many

issues that confront musicians who specialize in early music. In order to better understand the music and arrive at more convincing interpretations, the historically informed performance movement has adapted instruments and playing techniques to the practices of that time. However the composition of new baroque music has been neglected, even disdained.

In my opinion our performance and understanding of existing Baroque scores would be greatly enriched by a serious attempt to compose new music in this style. It is my hope that this challenge will be taken up widely in the near future.

REFERENCES

Bernhard, C. (17th c.) *Tractatus compositionis augmentatus* in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard* (1999), Kassel (Bärenreiter), pp. 40–131. (in Germ.)

Burmeister, J. (1606), *Musica Poetica*, Rostock in: *Musica Poetica, Musical poetics / Joachim Burmeister*; transl. with introduction and notes, by Benito V. Rivera; edited by Claude V. Palisca (1993), New Haven and London (Yale University Press), p. 17. (in Eng.)

Heinichen, J.D. (1728), *Der General-Bass in der Composition*, Dresden, p. 672 (§ 53), available at: [https://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_\(Heinichen,_Johann_David\)](https://imslp.org/wiki/Der_General-Bass_in_der_Composition_(Heinichen,_Johann_David)) (Accessed 25 November 2020). (in Germ.)

Herbst, J.A. (1643), *Musica Poëtica*, Nürnberg (Dümler), p. 4, available at: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/df/IMSLP123794-PMLP245987-musica_poetica_644.pdf (Accessed 25 November 2020). (in Germ.)

Marpurg, F.W. (1762), *Critische Briefe über die Tonkunst*, Vol II-3, Berlin (Birnstiel), pp. 253–416, available at: [https://imslp.org/wiki/Kritische_Briefe_%C3%BCber_die_Tonkunst_\(Marpurg%2C_Friedrich_Wilhelm\)](https://imslp.org/wiki/Kritische_Briefe_%C3%BCber_die_Tonkunst_(Marpurg%2C_Friedrich_Wilhelm)) (Accessed 25 November 2020). (in Germ.)

Mattheson, J. (1713), *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, pp. 248–249, available at: [https://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_\(Mattheson%2C_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson%2C_Johann)) (Accessed 25 November 2020). (in Germ.)

Mattheson, J. (1739), *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg (Herold), p. 55 (§ 91), available at: [https://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_\(Mattheson%2C_Johann\)](https://imslp.org/wiki/Der_vollkommene_Capellmeister_(Mattheson%2C_Johann)) (Accessed 25 November 2020). (in Germ.)

Picander, C.F. (1731), *Ernst-Schertzhafte und Satyrische Gedichte* Vol. 3, Leipzig, pp. 49–67, available at: <https://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10310725.html> (Accessed 25 November 2020). (in Germ.)

Quantz, J.J. (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin (Voß), p. 116, p. 175, available at: [https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_\(Quantz%2C_Johann_Joachim\)](https://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Fl%C3%B6te_traversiere_zu_spielen_(Quantz%2C_Johann_Joachim)) (Accessed 25 November 2020). (in Germ.)

Author information

Jörn Boysen, Correpetitor and lecturer for historically informed performance practice (HIP)
E-mail: boysen@musicapoetica.nl

Сведения об авторе

Йорн Бойзен, аккомпаниатор и лектор по исторически информированной исполнительской практике (HIP)
E-mail: boysen@musicapoetica.nl

Поступила в редакцию 15.01.2021

После доработки 02.02.2021

Принята к публикации 10.02.2021

Received 15.01.2021

Revised 02.02.2021

Accepted for publication 10.02.2021

© Сюй Иньчэнь, 2021

УДК 782.6

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-92-99

У ИСТОКОВ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ «ГЭЦЗЮЙ»: ЛИ ЦЗИНЬХУЭЙ И ЕГО ДЕТСКИЕ ОПЕРЫ

Сюй Иньчэнь¹

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

Аннотация. Статья посвящена деятельности музыканта и педагога Ли Цзиньхуэя (1891–1967). В последние десятилетия значительно активизировался исследовательский интерес к китайской опере, но мало внимания уделяется опере для детей. Однако с жанра детской оперы, развитие которой заложил Ли Цзиньхуэй в 1920-х гг., начинается история современной китайской оперы «гэцзюй». Она представляет собой совершенно новый для Китая музыкально-драматический жанр, получивший широкое распространение в стране. Цель статьи – выявление роли Ли Цзиньхуэя в становлении китайской детской оперы. Во всех его произведениях сказывалось влияние западноевропейской музыкальной традиции, однако поглощение европейского опыта не означает уничтожение китайской традиционной самобытности. Детские оперы Ли Цзиньхуэя представляют собой органичный синтез восточной и западной культур. В данной научной статье при помощи биографического и исторического методов исследования анализируется деятельность Ли Цзиньхуэя на пути создания детских опер. Внимание сосредоточено на этапах формирования его личности в контексте музыкальной жизни Китая того времени, особенностях творчества и педагогических принципах. Им создано 12 детских опер, оказавших неоценимое влияние на формирование современной китайской оперы. Привлечение внимания к роли Ли Цзиньхуэя в создании жанра детской оперы поможет познанию самобытных тенденций в развитии китайской современной оперы, заполнит одну из лакун в отечественных представлениях об истории мирового оперного искусства.

Ключевые слова: Ли Цзиньхуэй, современная китайская опера, детская опера, западноевропейская музыкальная традиция.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Сюй Иньчэнь. У истоков современной китайской оперы (гэцзюй): Ли Цзиньхуэй и его детские оперы // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 92–99. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-92-99.

THE ORIGIN OF MODERN CHINESE OPERA (GEJU): LI JINHUI AND HIS CHILDREN'S OPERAS

Xu YinChen¹

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

Abstract. The article focuses on the activities of the musician and teacher Li Jinhui (1891–1967). In recent decades, there has been a significant increase in research interest in Chinese opera, but little attention has been paid to opera for children. However, the history of modern Chinese opera (geju) begins with the genre of children's opera, the development of which was initiated by Li Jinhui in the 1920s. It is a completely new musical and dramatic genre for

China, which has become widespread in the country. The purpose of the article is to identify the role of Li Jinhui in the formation of Chinese children's opera. It is noted that all of his works were influenced by the Western European musical tradition, but the absorption of the European experience does not mean the destruction of Chinese traditional identity. In this regard, Li Jinhui's children's operas are an organic synthesis of Eastern and Western cultures. This scientific article uses biographical and historical research methods to analyze the activities of Li Jinhui on the path of creating children's operas. Attention is focused on the stages of the formation of his personality in the context of the musical life of China at that time, the peculiarities of creativity and pedagogical principles. He has created 12 children's operas, which have had an invaluable influence on the development of modern Chinese opera. Drawing attention to the role of Li Jinhui in the creation of the genre of children's opera will help to understand the distinctive tendencies in the development of Chinese contemporary opera and fill one of the lacunae in domestic ideas about the history of world opera art.

Keywords: Li Jinhui, modern Chinese opera, children's opera, Western European musical tradition.

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

For citation: Xu YinChen (2021), "The origin of modern Chinese opera (geju): li Jinhua and his children's operas", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 92–99. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-92-99.

История развития оперы в Китае представляет собой самобытное и в определенной степени уникальное явление. Не случайно в последние годы в российском музыкознании появились исследования, посвященные китайской национальной опере¹. Привлекает внимание то обстоятельство, что написаны они китайскими музыковедами, которые получили свое образование в российских вузах. С одной стороны, в этом можно увидеть свидетельство развития двусторонних связей в сфере художественного образования между Россией и Китаем и очевидную активизацию научного взаимодействия между культурами, с другой – благодаря этим работам начинает заполняться одна из лакун в отечественных представлениях об истории мирового оперного искусства.

Как отмечают исследователи, развитие китайской оперы определяется двумя сложившимися жанровыми типами музыкально-театральных спектаклей. Первый – это «китайская традиционная драма» (*сицзюй*): самобытное национальное

музыкально-театральное явление, имеющее большое количество разновидностей (одна из наиболее известных российским зрителям – пекинская опера). Второй тип Чэнь Ин называет «современной китайской оперой» (*гэцзюй*), которая формировалась под влиянием западноевропейской оперной традиции. В данной статье речь пойдет о начальном этапе становления оперы европейского типа в Китае.

В монументальном исследовании «История китайской оперы (1920–2000 гг.)» (Цзин Лань, 2011) помещен хронограф, в котором привлекает внимание следующий факт: первые строчки в таблице, относящиеся к 20-м гг. XX в., занимают детские оперы Ли Цзиньхуэя. Это позволяет сделать вывод, что история оперы «гэцзюй» в Китае начинается с формирования жанра детской оперы. И лишь позднее, в 1945 г., появляется опера «Седая девушка» (плод коллективного творчества десяти авторов), которую считают первым образцом современной китайской оперы. Нельзя не согласиться

с мнением Лю Цзинь (2009), что «именно на сцене детского музыкального театра прошла апробация и адаптация характерных черт европейского музыкально-сценического искусства». Чем обусловлен столь необычный путь становления китайской оперы – это вопрос, который требует особого обсуждения.

Обратимся к общественно-педагогической и творческой деятельности Ли Цзиньхуэя, где нашли отражение важнейшие культурно-исторические процессы, происходившие в Китае на рубеже XIX–XX вв. Именно он является ключевой фигурой в становлении детской оперы в Китае.

Ли Цзиньхуэй родился в 1891 г. в богатой и высокообразованной семье. Когда ему было три года, по настоянию отца, началось его обучение в домашней школе на основе изучения классической конфуцианской литературы. Благодаря этому у него был заложен прочный фундамент литературных знаний. С детских лет он также интересовался китайской традиционной музыкой, которую любил и стремился изучать.

Формирование личности Ли Цзиньхуэя проходило в период, когда система китайского общего образования претерпевала значительные перемены. Начались они еще в 40-е гг. XIX в., когда после поражения в войне с Великобританией в стране появились европейцы, благодаря чему начался активный процесс внедрения западноевропейской культуры в китайское общество. Заметим, что до этого времени музыканты в Китае имели очень низкий социальный статус и музыкальному образованию практически не уделялось внимание. Приехавшие

в страну миссионеры стали строить и открывать церковные школы, где обучение музыке занимало ведущее положение. Распространение подобного рода школ привело к формированию системы музыкального образования европейского типа, которую считают первой из четырех, развивавшихся в Китае на протяжении последующих ста лет (с 1840 по 1949 гг.), и называют «*Церковная школа*» (Гао Шилян, 1994, с. 3).

В 1900 г. (период поздней династии Цин) появилась вторая система, именуемая «*Новая школа*» (просуществовала до создания Китайской Республики в 1912 г.). К этому времени произошло осознание необходимости внедрения музыкального образования в общую школу и понимание огромной роли пения для распространения патриотических идей, поддержания национального единства и содействия социальному прогрессу. В эти годы сформировалось движение «Музыка и пение в школу» (У Юни, 2010, с. 103), благодаря чему в школьные программы были введены уроки музыки и пения.

Наряду с этим, перемены произошли и во взглядах на детей. В 1901 г. буржуазный реформатор Лян Цичао², вдохновленный идеями Ж.Ж. Руссо, опубликовал статью «Китайские дети», в которой высказал известное европейцам утверждение, что дети – это будущее и надежда страны. Сформулированный им тезис: «Если дети сильные, то и страна сильная» – получил широкое распространение в Китае, где постепенно стали осознавать, что дети тесно связаны с судьбой страны и имеют независимый социальный статус. В 1915 г.

особую популярность в Китае приобрела теория «Детоцентризма» американского философа и педагога Дж. Дьюи, поэтому в сфере образования и культуры Китая стали уделять серьезное внимание вопросам воспитания, физиологии и психологии детей.

Таким образом, первое десятилетие XX столетия обозначило новый этап в развитии образовательной системы в Китае, определив приоритетные позиции в отношении китайских детей и роли музыки в школьном образовании. Эти кардинальные изменения окажут свое влияние и на судьбу юного Ли Цзиньхуэя.

Его дальнейшее обучение проходило в «Новой школе». Там он познакомился с западной музыкой, научился «нотно-цифровой записи»³ и нотности, овладел игрой на пианино, базовой теорией западной музыки. Будучи активным участником движения общенационального пения⁴ он исполнял много популярных зарубежных песен на китайском языке. Последующее образование он получил в Государственном педагогическом училище, совершенствуя свои способности и готовясь к карьере в сфере музыкального образования.

Как уже отмечалось, в 1912 г. произошло важное историко-политическое событие в жизни Китая: была создана Китайская Республика. Ведущая политическая партия Китая Гоминьдан утвердила новую, **третью** систему музыкального образования (просуществовала до 1949 г.) и издало серию законов о школьном обучении, способствующих развитию общего и профессионального музыкального обра-

зования. Музыка стала одним из основных предметов школьной программы и важным средством эстетического воспитания. С этими переменами совпало и начало педагогической деятельности Ли Цзиньхуэя в качестве учителя музыки, причем сразу в четырех начальных школах. Его нагрузка составляла 36 часов занятий в неделю, тем не менее он тщательно готовился к урокам и пытался вводить новшества в преподавание музыки. В первую очередь это касалось внедрения современного, как его определяют, общепринятого китайского языка в практику⁵ исполнения традиционных китайских народных песен и использования известных иностранных мелодий. Подобным образом он пересочинял песни для учеников, внося свою лепту в развитие жанра школьной песни, ставшей необычайно популярной в те годы. Его способ сочинения песен имел особое значение для пробуждения национального самосознания китайцев, содействуя культурному обмену между Китаем и Западом.

Нужно заметить, что в начале движения за новую культуру концепция сплошной европеизации заняла ведущие позиции в музыкальной жизни Китая, благодаря чему приоритет отдавался западной музыке, а китайская музыка постепенно исчезла из поля зрения китайцев. В автобиографии Ли Цзиньхуэй писал: «В то время китайские музыканты считали, что западная музыка была правильной и элегантной, и над теми, кто пел китайские песни, смеялись». Поэтому он много внимания уделал изучению китайской народной музыки и старался внедрять ее в педагогическую практику.

Весной 1921 г. по приглашению Китайского книжного бюро он приезжает в Шанхай, где получает должность начальника учебно-исследовательского отдела по лингвистике и директора училища китайского языка. Главные задачи, которые решал Ли Цзиньхуэй: создание учебника китайского языка для начальной школы, реформа начального образования, распространение современного общепринятого языка и написание детских литературных произведений. В эти годы у него уже выработалась четкая позиция, что «пение способствует изучению языка» (Сунь Цзинань, 2007, с. 87), поэтому он сознательно внедрял музыку в свою педагогическую деятельность.

Он заметил, что ученики не любят петь песни из учебников, поэтому стал придумывать новую форму их исполнения. В то время в Шанхае в театрах международного сентльмента часто выступали иностранные труппы, и Ли Цзиньхуэй с удовольствием ходил слушать симфонии, оперы и танцы в их исполнении. Особенно глубоко его впечатлили выступления «Русской самодеятельной труппы» с песнями и танцами. Он попробовал соединить пение песен с танцем в произведении «Тигр стучится дверь». Он считал, что данная форма исполнения органично соответствует жизнерадостному характеру детей. Опыт оказался удачным – дети очень полюбили песню с танцем. В дальнейшем в этой форме он написал 24 произведения для детей, которые содержат большинство элементов, характерных для оперы, например, наличие персонажей, сюжетность, объединение песни и танца в сцены и т.д.

Развитие этой идеи Ли Цзиньхуэй продолжил в провинции Хэнань, куда его пригласил начальник управления просвещения, чтобы преподавать современный общепринятый китайский язык в педагогическом училище. Чтобы доказать, что «пение способствует изучению языка», он написал шесть песен, объединив их непрерывным сюжетом с разговорными вставками, ориентируясь на модель оперы западноевропейской традиции. Учителя и ученики училища заметили очень высокий эффект обучения на основе подготовленного театрализованного выступления с песнями и танцами.

Название этого произведения – «Воробей и ребенок», и именно его сегодня считают образцом первой детской китайской оперы, так как в нем содержатся все основные компоненты этого жанра. Остановимся на нем подробнее.

Сюжет оперы очень простой, так как рассчитан на детское восприятие. Главная идея спектакля – воспитание у маленьких зрителей понимания того, что доброта и честность – главные черты характера. В опере всего три персонажа – Мальчик, Маленький воробей и его мама Воробьяха. Развитие сюжета направлено на то, чтобы показать изменения, происходящие с героями оперы, и в первую очередь с Мальчиком. Сначала он предстает как отрицательный персонаж: хитрый и злой. Он обманывает Маленького воробья, заманив его в ловушку с едой. Но увидев, как переживает о случившемся мать Воробьяха, он понимает, что поступил плохо и отдает воробья маме. Воробьяха обрисована как заботливая мать, которая учит свою маленькую дочь летать, пре-

достерегая ее от опасностей. Затем автор показывает ее страдания и переживания по поводу исчезновения дочери. Только Маленький воробей на протяжении всего спектакля остается доверчивым и простодушным. В финале Мальчик признает свою вину и просит прощения, после чего вместе со всеми танцует и радуется солнцу, траве и цветам. Таким образом, незатейливый сюжет оборачивается историей, приобретающей большое воспитательное значение.

Опера состоит из увертюры, шести частей и эпилога. Композиция основана на чередовании разговорных диалогов, песен, дуэтов, трио и инструментальных интермеццо.

Увертюра	
1.Обучение	Дуэт
Интермеццо	
2.Соблазнение	Дуэт
3.Грусть	Танец Песня
4.Утешение	Дуэт
5.Покаяние	Песня
6.Встреча	Дуэт Трио
Эпилог	Танец

Главная особенность музыкального материала – заимствование мелодий из готовых песен. Так, в первой части используется энергичная мелодия английского деревенского танца XVII в., для второй избрана тема народной песни провинции Хунань, в третьей, четвертой и пятой звучат «Песня Чанбайшань» и песня «Су Ву пасет овец», принадлежащая другим китайским авторам. Для шестой части Ли Цзиньхуэй избира-

ет мелодию «Серебряная крученая нитка» из традиционной китайской оперы «В гостях у родственников», которая была очень популярна в то время. В увертюре и эпилоге композитор остановил свой выбор на веселой мелодии из музыки китайской народной свадебной церемонии «Открой дверь», отражающей счастливую мысль данной оперы. Тем самым, в целом образуется композиционно замкнутая в тематическом отношении структура оперы.

В данной статье не будем подробно останавливаться на приемах работы с музыкальным материалом, заметим только, что во всех музыкальных номерах (кроме первой части, где используется английская мелодия) господствует пентатоника в различных вариантах звукорядов и китайская шестиступенная гамма (G Юй (B-dur), C Шан (B-dur), G Шан (F-dur), F Гну (F-dur), B Гну (B-dur), G Юй (B-dur)).

Вполне объяснимо, что на начальном этапе своего творчества Ли Цзиньхуэй еще не обладал особыми композиторскими способностями, поэтому для своих текстов использовал готовые мелодии. Как видим, в опере «Воробей и ребенок» пять из шести песен заимствованы из традиционной китайской, а одна – из английской старинной танцевальной музыки. Однако по мере накопления творческого опыта он уже стал сам сочинять музыкальные номера в традиционной китайской пентатонике. Только в 1920-е гг. написал 24 партитуры для детского театра, а всего им создано 132 детских песенно-танцевальных представлений!

Интересно, что в апреле 1922 г. Ли Цзиньхуэй основал самый влия-

тельный в то время детский еженедельник «Сяо пэн ю» («Маленький дружок»), издаваемый Китайским книжным бюро. Еженедельник пользовался широким спросом по всей стране и полюбился детям. Именно там он стал публиковать свои детские оперы, которые приобрели необычайную популярность. Они сочетали тексты и «нотно-цифровую запись» песен, что было обусловлено ее повсеместным использованием в школьной практике и приоритетом одноголосия. В качестве аккомпанемента обычно выступало фортепиано, чья партия не выписывалась, а предлагалась для свободной импровизации, исходя из возможностей пианиста.

В 1922 г. он создал театральную группу «Мин юэ инь юэ хуэй» («Оркестр “Луна”»), игравшую спектакли для детей, и основал «Китайское

профессиональное театральное училище» для подготовки артистов, тем самым оказав огромное влияние на развитие музыкального образования и театральных традиций.

Нет сомнения, что деятельность и творчество Ли Цзиньхуэя, чье полное собрание сочинений было издано в 2012 г. (Ли Цзэжун, 2012), требуют специального изучения. А все вышеизложенное позволяет сделать вывод, что первые шаги становления современной китайской оперы «гэцзюй», связанные с рождением детской оперы, – это неизбежное историческое событие, к которому привели значительные перемены в культурной жизни и в сфере образования, происходящие в Китае, начиная с 40-х гг. XIX в. И эти изменения непосредственным образом связаны с путем Ли Цзиньхуэя к созданию детской оперы.

Благодарность. Статья написана с помощью моего научного руководителя – доктора искусствоведения, профессора Л.В. Гавриловой.

Acknowledgement. The article was written with the help of my supervisor – Doctor of Arts, Professor L.V. Gavrilova.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Среди них назовем диссертации Чжан Личжэнь «Современная китайская опера (история и перспективы развития)» (2010), Чэнь Ин «Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта» (2015), Сунь Лу «Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра» (2016) и др.

² Лян Цичао (1873–1929) – китайский философ, историк философии, ученый, литератор, государственный и общественный деятель, один из лидеров либерального ре-

форматорского движения в Китае конца XIX – начала XX в.

³ Этот вид нотной записи пришел в Китай из Японии. Семь основных тонов обозначаются с помощью цифр от 1 до 7: до (с) – 1, ре (d) – 2 и т.д.

⁴ Движение «Музыка и пение в школе» постепенно переросло в движение общенационального пения.

⁵ До этого времени в Китае господствовала традиция обучения в школах на различных диалектах.

ЛИТЕРАТУРА

Гао Шилян. История церковных школ в Китае. Хунань, 1994. 356 с. 高时良·《中国教会学校史》·湖南·1994年,共356页。

Ли Цзэжун. Полное собрание сочинений музыки детских песен и танцев Ли Цзиньхуэя. Шанхай, 2012. 347 с. 黎泽荣·《黎锦晖

REFERENCES

Chen Ying (2015), *Kitaiskaya opera XX – nachala XXI veka: k probleme osvoeniya evropeiskogo opyta* [Chinese opera of the XX – early XXI century: on the problem of mastering the European experience] Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 175 p. (in Russ.)

儿童歌舞音乐全集》·上海·2012年,共347页。

Лю Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы. 2009. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-natsionalnaya-opera-1920-1980-gody> (дата обращения: 10.09.2020).

Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2016. 200 с.

Сунь Цзинань. Ли Цзиньхуэй и его музыка. Шанхай, 2007. 353 с. 孙继南·《黎锦晖与黎派音乐》·上海·2007年·共353页。

У Юни. Музыкальное образование современных китайских школ. Шанхай, 2010. 334 с. 伍雍谊·《中国近现代学校音乐教育》·上海·2010年·共334页。

Цзин Лань. История китайской оперы (1920–2000 гг.). Пекин, 2011. 524 с. 荆蓝·《中国歌剧史》(1920–2000年). 北京, 2011. 共524页.

Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 149 с.

Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: К проблеме освоения европейского опыта: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2015. 175 с.

Gao Shiliang (1994), *Istoriya tserkovnykh shkol v Kitae* [History of Chinese Missionary Schools], Hunan, 356 p. (in China)

Jing Lan (2011), *Istoriya kitaiskoi opery (1920–2000 gg.)* [The history of Chinese opera (1920–2000)], Beijing, 524 p. (in China)

Li Zerong (2012), *Polnoe sobranie sochinenii muzyki detskikh pesen i tantsev Li Tszin'khuei* [Li Jinhui Children's Song and Dance Music Collection]. Shanghai, 347 p. (in China)

Liu Qing (2009), *Kitaiskaya natsional'naya opera 1920–1980 gody* [Chinese National Opera: 1920–1980], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-natsionalnaya-opera-1920-1980-gody> (Accessed 10 September. 2020). (in Russ.)

Sun Jinan (2007), *Li Tszin'khuei i ego muzyka* [Li Jinhui and his music], Shanghai, 353 p. (in China)

Sun Lu (2016). *Kitaiskaya narodnaya opera: k probleme stanovleniya i razvitiya zhanra* [Chinese folk opera: on the problem of the formation and development of the genre], Cand. Sc. Thesis, Rostov, 200 p. (in Russ.)

Wu Yongyi (2010), *Muzykal'noe obrazovanie sovremennykh kitaiskikh shkol* [Musical education of modern Chinese schools.], Shanghai, 334 p. (in China)

Zhang Lizhen (2010). *Sovremennaya kitaiskaya opera (istoriya i perspektivy razvitiya)* [Modern Chinese opera (history and development prospects)] Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 149 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Сюй Иньчэнь, аспирант второго года обучения Сибирского государственного института искусств (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л.В. Гаврилова) (Красноярск)

E-mail: xuyincc@gmail.com

Author information

Xu Yinchen, second-year post-graduate student of the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (scientific advisor – Doctor of Arts, Professor L.V. Gavrilova) (Krasnoyarsk)

E-mail: xuyincc@gmail.com

Поступила в редакцию 03.12.2020

После доработки 05.02.2021

Принята к публикации 10.02.2021

Received 03.12.2020

Revised 05.02.2021

Accepted for publication 10.02.2021

© Сюн Инвэнь, Мозгот, С.А.

УДК 782

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-100-107

ЛЮ САНЬЦЗЕ: ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ТРАДИЦИОННОЙ НАРОДНОЙ ДРАМЕ ГУАНСИ «КАЙ ДИАО»

Сюн Инвэнь¹, С.А. Мозгот¹

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

Аннотация. На примере традиций бытования народной драмы «Кай Диао» на юге Китая в регионе Гуанси в музыкальном искусстве XX в. рассматривается сохранение различных форм фольклора, являющихся основой этой разновидности театрального искусства. Решение основной проблемы исследования – сохранение народной драмы «Кай Диао» в современном искусстве Китая – обусловило обращение к одному из ее вершинных воплощений в искусстве XX в. – опере «Лю Саньцзе», написанной группой авторов в 1959 г. Цель исследования – выявить формы претворения фольклора в опере «Лю Саньцзе», создающие уникальность музыкальной характеристики образа главной героини. Методы исследования – феноменологический подход, историко-стилевой, культурологический, герменевтический методы, интонационный анализ. В результате исследования систематизируются приемы обработки народных мелодий, объясняется техника создания мелодий «в народном духе», показывается сохранение традиционного содержания и формы куплетов-экспромтов, применяющихся как в сольных, так и дуэтных и ансамблевых номерах в опере. Анализом отдельных номеров оперы доказываются перспективы развития драмы «Кай Диао» для современного общества как способ трансляции традиционных семейных установок и историко-культурных ценностей народа в музыкальном искусстве.

Ключевые слова: народная драма «Кай Диао», опера «Лю Саньцзе», Гуанси, народные мелодии, куплеты-экспромты, соло, дуэты, ансамбли.

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Сюн Инвэнь, Мозгот, С.А. Лю Саньцзе: Образ женщины в традиционной народной драме Гуанси «Кай Диао» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1, С. 100–107. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-100-107.

LIU SANJIE: THE IMAGE OF A WOMAN IN THE TRADITIONAL FOLK DRAMA OF GUANGXI "CAI DIAO"

Xiong Yingwen¹, S.A. Mozgot¹

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

Abstract. On the example of the traditions of the folk drama "Cai Diao" in the south of China in the Guangxi region, the musical art of the twentieth century examines the preservation of various forms of folklore, which are the basis of this kind of theatrical art. The solution to the main problem of the research - the preservation of the folk drama "Cai Diao" in the contemporary art of China led to the appeal to one of its peak incarnations in the art of the twentieth century – the opera "Liu Sanjie", written by a group of authors in 1959. The aim of the research is to reveal the forms of folklore implementation in the opera "Liu Sanjie", which create the uniqueness of the musical characterization of the main character's image. Research methods – phenomenological approach, historical and stylistic, cultural, hermeneutic methods, intonation analysis. As a result of the research, the methods of processing folk melodies are systematized, the technique of creating melodies "in the folk spirit" is explained, the preservation of the traditional content and form of impromptu couplets, used both in solo

and duet and ensemble numbers in opera, is shown. On the example of the analysis of individual numbers of the opera, the prospects for the development of the drama "Cai Diao" for modern society as a way of broadcasting traditional family attitudes and historical and cultural values of the people in musical art are proved.

Keywords: folk drama "Cai Diao", opera "Liu Sanjie", Guangxi, folk melodies, impromptu couplets, solos, duets, ensembles.

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

For citation: Xiong Yingwen, Mozgot, S.A. (2021), "Liu Sanjie: the image of a woman in the traditional folk drama of Guangxi «Cai Diao»", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 100–107. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-100-107.

Актуальность исследования китайской традиционной народной драмы «Кай Диао» (Cai Diao) в настоящее время обусловлена ее кризисом, начавшимся в 80-х гг. XX в. Так, на фоне активно развивающихся процессов экономической глобализации, выраженных в интенсивном доминировании господствующей светской (популярной и академической) культуры в Китае, а также из-за сильнеешего воздействия иностранных культурных тенденций, китайская народная драма «Кай Диао» находится в забвении. Это состояние было вызвано и внутренними причинами, среди которых слабая подготовка драматургов, режиссеров-постановщиков, музыкантов-исполнителей и певцов народной драмы «Кай Диао». В начале XXI в. правительство автономного района Гуанси в Китае, принимая всесторонние меры, подчеркнув необходимость продвижения национальной культуры с региональными особенностями, определило ведущие направления культурного развития в южном регионе страны (Чэнь Люси, 2019, с. 19).

Объект исследования – развитие народной драмы «Кай Диао» в современном искусстве Китая. Цель – выявить формы претворения фольклора в опере «Лю Саньцзе» (1959), создающие уникальность музыкаль-

ной характеристики образа главной героини. Гипотезой является наше предположение, что «Кай Диао» в качестве жанровой разновидности театрального искусства Китая будет продолжать развиваться в современных условиях при отношении к ней как способу трансляции традиционных семейных установок и историко-культурных ценностей народа в музыкальном искусстве. Основой исследования стал феноменологический подход, репрезентирующий народную драму «Кай Диао» в виде особой формы сохранения и трансляции музыкального фольклора этносов, населяющих регион Гуанси юга Китая. Применение историко-стилевого, культурологического методов анализа способствовало выявлению поэтапной интеграции в драму «Кай Диао» (на протяжении трех столетий) разнообразных элементов народных обрядов и социально обусловленных театральных действий, передающих привычные алгоритмы жизни китайского общества.

Китайская народная драма Гуанси – «Кай Диао» (Cai Diao) – это одна из разновидностей традиционной оперы южной части Китая. Согласно исследованиям Ян Чжи, первоначально, «Кай Диао» распространилась в многонациональном районе Гуанси, где проживает более 12 этнических групп, включающих

народности чжуан, хань, яо, мяо, донг и другие и в дальнейшем, охватила соседние провинции, такие как Хунань и Гуйчжоу (Ян Чжи, 2019, с. 101).

«Кай Диао» была создана в конце династии Мин (1368–1644) и захватывает в своем формировании и развитии династию Цин (1636–1912). Это вид местного театрального искусства, который с самого начала был тесно связан с народными обычаями – обрядами жертвоприношений в сельских районах, храмовыми ярмарками в коммунах, свадьбами и похоронами в домах сельских жителей, которые неотделимы от «цветных представлений». Последние обязательно включали народные песни и танцы такие, как «сбор чая», «конский фонарь» и «игра на скамейке дракона» (Цзян Бо, 1995, с. 214).

Чжан Сюэфан отмечает, что «Кай Диао» представляла «драму двух человек». В ней участвовал Клоун – повествователь и одна женская роль – «куньцзяо». В «Кай Диао» сюжет был прост и представлял местные драмы с присущими им мелодиями и ладовой окраской, обозначенными своими терминами. В этой народной драме используется более сотни видов мелодий гонгов и барабанов, напевы местных народных и танцевальных песен, специфическое звучание национальных инструментов таких, как гунси вэнчанг (Guangxi Wenchang) или рыболовный барабан. В процессе развития «Кай Диао» в музыке драмы переплелось большое количество песен с присущими им тональными компонентами местных ладов цзяннань, хунань минор, хунань «Хуагу», «Юнгуй», «Цветочный фонарь» и другими,

которые создают «цветочный стиль» музыки «Кай Диао» (Чжан Сюэфан, 2011, с. 123).

Для написания музыки «Кай Диао» музыканты используют технику композиции «Цзицзюй». Ее смысл состоит в объединении разных мелодий, каждая из которых занимает несколько фрагментов (2–3 фразы, одно предложение, несколько предложений или даже целую песню), и преобразовании их в новую мелодию. Композиторы народной драмы «Кай Диао» часто обогащают основную мелодию (луцянь) дополнительными мелодиями (хуацянь). Например, напев «Четыре Сяоцзин» состоит из фрагментов песен «Цветок октября» и «Лао Даньцянь», (напев «Назад в дом матери» – из фрагментов песен «Dui kou diao» и «Отправить цветок») (Шэнь Гуйфан, 1993, с. 156). Для обозначения отдельных напевов используются характерные обозначения, например, «Diao Zi» (мелодия), «Dui Zi Diao» («мелодия донцзи»). Считается, что благодаря дополнительному слову, возникшему при пении – «Na He Nai» («На Хэ Хе»), в 1955 г. родилось название драмы «Кай Диао» (Ван Бо, 1992, с. 2).

После многовековой художественной практики постепенно сформировались собственные художественные особенности драмы «Кай Диао», репрезентирующие черты местного стиля Гуанси. Согласно опросу, в настоящее время в Гуанси существует более 25 видов народной драмы «Кай Диао», являющейся крупнейшей драмой в Гуанси. На ее долю приходится более 80 % народных театральных представлений и, поэтому эта театральная разновидность народной драмы считается

одной из самых влиятельных в Гуанси (Ян Чжи, 2019, с. 103).

В начале XX в., примерно с 1911 г. театральное направление народной драмы «Кай Диао» в Гуанси стало быстро развиваться. В районе Ичжоу Гуанси насчитывалось более двухсот трупп «Кай Диао», для которых местные жители самостоятельно составляли устные сценарии представлений. Народная драма «Кай Диао» стала также популярной в северном Гуйлине, и появилось много талантливых артистов, среди которых выделялась Ляо Сигу – сценическое имя – «Си девушка». Ляо Сигу занимает особое место в истории музыки «Кай Диао» и является самым ранним “куньцзяо” (обычное имя для женщин-актеров).

Весной 1955 г. в Школе литературных и художественных кадров Гуанси открылся класс музыки «Кай Диао». Юэ Пин и Чжоу Ганмин воспитали группу выдающихся молодых актеров и сформировали оперную труппу Гуанси «Кай Диао» в 1956 г. В 1959 г. оперная труппа Лючжоу «Кай Диао» написала и исполнила пьесу «Лю Саньцзе» перед местными и зарубежными зрителями. Опера была создана творческим коллективом авторов, включающим композиторов Ли Цзяхуэй, Го Гуанфан, Хуан Юйцин, Е Чуньван, Лу Илань, Чжоу Чжицян, впервые воплотивших идеал китайской женщины глазами мужчины (Цзян Бо, 1995, с. 212).

Образ Лю Саньцзе – талантливой певицы «из народа», передающей в песнях надежды и чаяния простых крестьян, их страхи, недовольства и мечты, является чрезвычайно популярным в искусстве Гуанси XX в. В 1956 г. выходит в свет мифоло-

гическая драма Дэн Чансюаня «Лю Саньцзе» (Deng Changling, 1956), в которой автор обработал и представил в литературной форме легенду о «поющей фее». В опере «Лю Саньцзе», написанной в традициях «Кай Диао», главная героиня не мифологический образ, а обычная девушка. В 1961 г. появляется первый музыкальный фильм «Лю Саньцзе: третья сестра Лю» (режиссер Сури, аранжировщик Лэй Чжэньбан), в котором главная героиня выступает представительницей народного меньшинства Гуанси-Чжуан в Китае (Haiwang Yuan, 2008). В 2004 г. о легендарной народной певице ставится этношоу под открытым небом «Впечатление о Лю Саньцзе», созданное Чжан Имоу. В нем главная героиня воплощена как «богиня пения» соответственно древним мифам и легендам Гуанси¹.

Набирающий известность сюжет о жизни Лю Саньцзе определил популярность оперы. В течение только двух месяцев в 1960 г. 1209 профессиональных и любительских коллективов создали его разнообразные театральные интерпретации. В них участвовало более 58 000 человек. Спектакль посмотрели более 12 миллионов зрителей, что в то время составляло 60 % населения Гуанси (Цзян Бо, 1995, с. 214).

Особенно знаменитыми номерами из оперы стали куплеты-экспромты Лю Саньцзе (на тему популярной песни «Зеленый гранат», выполняющей функции главной темы героини в опере). Они написаны в традициях народных вечеринок, в которых песни были формой повседневного общения, а также рассматривались как способ выражения личного отношения к явлениям действитель-

ности, выступая концентратом народной мудрости. Традиции такого «песенного общения» типичны для всех этнических групп Гуанси. Куплеты-экспромты в традиционной культуре исполнялись на песенных ярмарках-фестивалях весной и осенью в течение трех-пяти дней. Песенные ярмарки вмещали десятки тысяч зрителей и участников.

Весьма закономерно, что опера «Лю Саньцзе», написанная в традициях народной драмы «Кай Диао», вобрала в себя множество узнаваемых мотивов народных песен Лючжоу, Ишань, Дамяшань и других мест в Гуанси. Одним из самых ярких обработок народной мелодии является песня-обличение помещика Лю Саньцзе: «Не хвалите помещика. Он богат. Сердце помещика ядовито. Он мыл руки у пруда, и рыба умерла. Он прошел через зеленые холмы, и деревья засохли (Лю Ян, 1961, с. 16). В основе вокального высказывания героини лежат вариации мотивов народной песни Гуанси «Песня пруда».

Куплеты-экспромты в опере «Лю Саньцзе» также воссоздают характерные этапы лирических отношений и традиционного процесса ухаживания. Обычно он включает в себя «песни встречи», «ухаживания», «песни принятия любви», «песни решимости», «песни расставания». Для выражения лирических чувств в народной поэзии довольно часто фигурируют метафоры, намеки, поэтические каламбуры с образами животных, насекомых, растений, цветов, птиц. В опере «Лю Саньцзе» возлюбленный главной героини А Нью использует метафоры, чтобы выразить свою любовь к Лю Саньцзе и в то же время проверить, что чув-

ствует девушка: «Новый резервуар для воды засажен корнями лотоса. Корни лотоса цветут, и цветы яркие, а золотые муравьи кружатся вокруг резервуара. Редко можно приблизиться к цветам через воду». Цветок лотоса является символом Лю Саньцзе, тогда как муравей олицетворяет самого А Нью (Дэн Фаньпин, 1996, с. 87).

Традиция обменов куплетами-экспромтами на народных песенных фестивалях повлияла также и на форму дуэтов и ансамблей в опере «Лю Саньцзе». Дэн Фаньпин отмечает, что при создании народных песен первоначально было важным «подбирать слова, соответствующие музыке». Красивые мелодии постепенно отбирались и сохранялись, а новые слова добавлялись в соответствии с содержанием предшествующего поэтического текста. Эти прошедшие отбор временем мелодии включают старинные оригинальные названия. Такова лирическая песня «Цзин Цзюян», («Отправить цветы»), связанная с традициями ухаживания. При исполнении этих песен сохраняется диалогическая, респонсорная структура, когда за одной вокально-танцевальной фразой-вопросом следует один ответ, одно поддразнивание, один выбор. Такие песни-диалоги могли быть довольно продолжительными. Даже, когда песня завершалась, публика не расходилась и оставалась смотреть, как актеры продолжают импровизировать содержание песни в танце. Довольно часто Клоун, который организовывал взаимодействие с партнером, мог предложить сменить «туфли», а затем спеть новую песню, в то время как «куньцзяо» беспрекословно подчинялась,

«переодевала» туфли и начинала исполнять другую песню, продолжая и танцевать. На народных песенных фестивалях пение имело соревновательный характер, где певец доказывал, что он обладает гибким умом, чтобы исполнять вокально-сценические импровизации и отражать их содержание в танце.

Для традиционных народных драм «Кай Диао» весьма типично сочетание сольных куплетов-экспромтов с дуэтами, ансамблевым и хоровым пением. Вся драма в основном состоит из чередования пения солиста с дуэтами, разговорными репликами толпы, ансамблевыми формами и пением хора. Все это применяется для того, чтобы рассказать историю и объяснить сюжет (Хэ Фэйянь, 2013, с. 19).

На протяжении всего XX и начала XXI в. в традициях народной драмы «Кай Диао» было создано много крупномасштабных современных народных драм, включающих новое историческое время с закономерной модернизацией содержания и формы спектаклей народной драмы «Кай Диао». К таковым театроведы относят драмы «Оставленная жена», «Я – твой папа», «Семейный портрет» в трилогии «Оставайся позади», отражающие внутрисемейные отношения и взаимодействие между личностью и массами. В спектакле «В погоне за мечтой» рассказывается история честного управления молодежью городом Яо. Описание отдельных современных народных драм «Кай Диао» демонстрирует разнообразные тенденции в ее развитии: в тематике, содержании и творческих приемах. В частности, современная драма «Кай Диао» накопила большой опыт

в показе изменяющихся отношений между современной жизнью и традиционными формами жизни общества в провинции. По мнению Ляо Сясюань, в настоящее время народная драма Гуанси «Кай Диао» вступила в стадию модернизации (Ляо Сясюань, 2017, с. 67–68).

В 2006 г. «Кай Диао» была включена в Национальный список нематериального культурного наследия, и впоследствии был принят ряд мер для обеспечения политической поддержки и защиты искусства «Кай Диао». Однако, как считает Ляо Сясюань, оперное искусство, которое полагается только на защиту «нематериального культурного наследия», становится «искусством заката» (2017, с. 68). Жизнеспособность оперного искусства всегда заключается в том, чтобы «идти в ногу со временем и дышать вместе с людьми». Оно может быть основано только на глубокой исторической культуре и традициях, укорененных в обществе. Однако только постоянно принимая новые питательные «соки» жизни, мы можем поддерживать свежую художественную и жизненную силу театрального искусства (Ляо Сясюань, 2017, с. 65–66).

В поддержку размышлений Ляо Сясюаня можно привести слова казахских исследователей М.Т. Кокишевой и Ж.А. Сафиевой о том, что трактовка текста музыкального произведения «...подразумевает некоторую внутреннюю систему объектов, входящих в один большой текст культуры. ...Исходя из этого, опера проявляет себя как интертекст, где в диалогическое взаимодействие вступают тексты разных культур» (2020, с. 92). По отношению к опере «Лю Саньцзе» в таком диалоге

находятся исторические фольклорные тексты народных мелодий и их воплощение современными исполнителями, создавая новый виток в интерпретации древнего сюжета и образа главной героини оперы.

Можно предположить, что жизнь народной традиции будет являться в будущем одной из форм самой эффективной защиты и сохранения народной драмы «Кай Диао» для культурного наследия Китая.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Impression Sanjie Liu // Travel China Guide. URL: <https://www.travelchinaguide.com/attraction/guangxi/yangshuo/impression-sanjieliu.htm> (дата обращения: 11.10.2019).

com/attraction/guangxi/yangshuo/impression-sanjieliu.htm (дата обращения: 11.10.2019).

ЛИТЕРАТУРА

Ван Бо. Предварительное исследование стиля исполнения музыки Кай Диао (Часть 1) // Журнал Синхайской консерватории. 1992. № 4. С. 1–9.

Дэн Фаньпин. Отобрал и отредактировал сценарии Лю Саньцзе. Наньнин: Народное издательство Гуанси, 1996. 87 с.

Кокишева, М.Т., Сафиева, Ж.А. Камерная опера «Ер-Тостик» А. Маноцкова: К вопросу о взаимодействии культур // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 89–98.

Лю Ян. Немного поговорим о применении народных песен в Лю Саньцзе // Литература и искусство Гуанси. 1961. № 4. С. 15–17.

Ляо Сяюань. О модернизации Гуанси Cai Diao драма с 20 века // Искусство Востока. 2017. № 17. С. 62–68.

Хэ Фэйянь. Анализ взаимосвязи между музыкой Гуанси Кай Диао и культурой куплетов-экспромтов (у национальности чжуанцы) // Социальные науки Гуанси. 2013. № 6. С. 18–21.

Цзян Бо, Сонг Чен. Чжэн Тяньцзянь и драма песни и танца «Лю Саньцзе» // Национальное искусство. 1995. № 3. С. 211–219.

Чжан Сюэфан. О музыке Гуанси Цайдиао // Большая сцена. 2011. № 2. С. 123–124.

Чэнь Люси. Наследование и защита нематериального культурного наследия – на примере оперы Гуанси Цайдиао // Drama House. 2019. № 15. С. 19.

Шэнь Гуйфан. О применении техники «Цзицзюй» в создании музыки Кай Диао // Национальное искусство. 1993. № 4. С. 153–161.

Ян Чжи. Дискриминация и анализ происхождения и зрелости оперы Кай Диао // Журнал Гуанси-педагогического универси-

REFERENCES

Chen' Lyusi (2019), "Inheritance and protection of intangible cultural heritage – the case of the Guangxi Caidiao Opera", Drama House, no. 15, p. 19. (in Russ.)

Chzhan Syuefan (2011), "About the music of Guangxi Caidiao", *Bol'shaya stsena* [Big stage], no. 2, pp. 123–124. (in Russ.)

Deng Changling, Liu Sanjie (1956), Beijing: People's Publishing House, 168 p. (in China)

Den Fan'pin (1996), *Otobral i otredaktiroval stsenarii Lyu San'tsze* [Selected and edited the scripts by Liu Sanjie], Narodnoe izdatel'stvo Guansi, Nan'nin, 87 p. (in Russ.)

Haiwang Yuan (2008), Chinese Tale: Liu Sanjie-Fearless Folk Song Singer, September 10, available at: http://people.wku.edu/haiwang.yuan/China/tales/liusanjie_b.htm (Accessed 08 November 2019). (in China)

Khe Feiyan' (2013), "Analysis of the relationship between the music of Guangxi Kai Diao and the culture of impromptu verses (in the Zhuangzi nationality)", *Sotsial'nye nauki Guansi* [Guangxi Social Sciences], no. 6, pp. 18–21. (in Russ.)

Kokisheva, M.T., Safieva, Zh.A. (2020), "Chamber opera «Er-Tostik» by A. Manotskov: On the question of the interaction of cultures", Journal of Musical Science, vol. 8, no. 1, pp. 89–98. (in Russ.)

Liao Syasyuan' (2017), "About the modernization of Guangxi Cai Diao drama from the 20th century", *Iskusstvo Vostoka* [Art of the East], no. 17, pp. 62–68. (in Russ.)

Lyu Yan (1961), "Let's talk a little about the use of folk songs in Liu Sanjie", *Literatura i iskusstvo Guansi* [Guangxi literature and art], no. 4, pp. 15–17. (in Russ.)

Shen' Guifan (1993), "About the application of the «Jiji» technique in the creation of music by Kai Diao", *Natsional'noe iskusstvo* [National Art], no. 4, pp. 153–161. (in Russ.)

тета для национальностей. 2019. № 3605. С. 100–104.

Deng Changling. Liu Sanjie. Beijing: People's Publishing House, 1956. 168 p.

Haiwang Yuan. Chinese Tale: Liu Sanjie-Fearless Folk Song Singer. 2008. September 10. URL: http://people.wku.edu/haiwang.yuan/China/tales/liusanjie_b.htm (дата обращения: 08.11.2019).

Tszyan Bo, Song Chen (1995), “Zheng Tianjian and the song and dance drama «Liu Sanjie»”, *Natsional'noe iskusstvo* [National Art], no. 3, pp. 211–219. (in Russ.)

Van Bo (1992), “Preliminary Study of Kai Diao's Music Performance Style (Part 1)”, *Zhurnal Sinkhaiskoi konservatorii* [Journal of the Xinghai Conservatory], no. 4, pp. 1–9. (in Russ.)

Yan Chzhi (2019), “Discrimination and analysis of the origin and maturity of the Kai Diao opera”, *Zhurnal Guansi-pedagogicheskogo universiteta dlya natsional'nostei* [Journal of Guangxi Pedagogical University for Nationalities], no. 3605, pp. 100–104. (in Russ.)

Сведения об авторах

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

E-mail: 465151401@qq.com

Мозгот Светлана Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Authors information

Xiong Yingwen, undergraduate at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: 465151401@qq.com

Svetlana A. Mozgot, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: prostranstvo30@yandex.ru

Поступила в редакцию 30.11.2020

После доработки 12.02.2021

Принята к публикации 16.02.2021

Received 30.11.2020

Revised 12.02.2021

Accepted for publication 16.02.2021

© Цзюньцзе Чжуан, 2021

УДК 782

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-108-118

ТВОРЧЕСТВО МА ШУХАО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ КИТАЯ

Чжуан Цзюньцзе¹

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

Аннотация. Фортепианное творчество современных китайских композиторов все чаще становится объектом пристального внимания российских и зарубежных исследователей. В настоящей статье представлен краткий обзор творчества композитора Ма Шухао в контексте современной фортепианной культуры Китая. Предваряя знакомство с композитором, работа содержит экскурс в историю профессионального фортепианного исполнительства и композиторской школы. Кратко охарактеризованы основные периоды развития фортепианной школы в Китае, импульсом к формированию которой послужила деятельность профессора Санкт-Петербургской консерватории Бориса Захарова. Дан обзор первых фортепианных произведений, созданных во второе десятилетие XX в., рассмотрены основные центры музыкального образования в Китае, представленные консерваториями Шэньяна, Шанхая, Центральной консерваторией, Тяньцзиня, Синхая, Сианя, Ханчжоу, Харбина, Сычуаня. Среди современных композиторов Китая, чье творчество приходится на первую четверть XXI в., выделяется фигура Ма Шухао (麻书豪) (1983). Его деятельность происходит на рубеже тысячелетий, а в творчестве композитор определяет два периода: первый основан на европейской традиции и образцах романтической музыки, второй – на сочетании национального китайского тематизма с западноевропейскими традициями.

Ключевые слова: фортепианная музыка Китая, китайские композиторы, творчество Ма Шухао, молодые композиторские школы, деятельность Бориса Захарова.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Цзюньцзе Чжуан. Творчество Ма Шухао в контексте современной фортепианной культуры Китая // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 108–118. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-108-118.

MA SHUHAO'S CREATIVITY IN CONTEXT MODERN PIANO CULTURE IN CHINA

Zhuang Junjie¹

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

Abstract. The piano works of modern Chinese composers have recently become the object of close attention of Russian and foreign researchers. This article provides a brief overview of the composer Ma Shuhao's work in the context of modern Chinese piano culture. Before the meeting with the composer, the text of the work contains an excursion into the history of professional piano performance and the school of composition. The article briefly describes the main periods of development of the piano school in China, the impetus for the formation of which was the work of Professor Boris Zakharov of the St. Petersburg Conservatory. An overview of the first piano works created in the second decade of the twentieth century is given, and the main centers of music education in China, represented by the conservatories of Shenyang, Shanghai, Central Conservatory, Tianjin, Xinghai, XI'an, Hangzhou, Harbin, Sichuan, are considered. Ma Shuhao (麻书豪) (1983) stands out among the contemporary composers of China, whose work falls on the first quarter of the XXI century. His work dates back to the turn of the Millennium, and

currently the composer himself defines two different periods in his work: the first period of creativity is based on the European tradition and samples of romantic music. The second period of creativity is a combination of national Chinese themes with Western European traditions.

Keywords: Chinese piano music, Chinese composers, Ma Shuhao's creative work, young composer schools, Boris Zakharov's activity.

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

For citation: Junjie Zhuang (2021), "Ma Shuhao's creativity in context modern piano culture in China", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 108–118. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-108-118.

Традиционная музыкальная культура Китая насчитывает тысячелетия. Однако профессиональная фортепианная культура появилась в Китае относительно недавно. Исследователи фортепианной школы в Китае приходят к мнению, что история фортепианного искусства «составляет примерно столетие – первые самостоятельные произведения национальных композиторов для этого инструмента датируются вторым десятилетием XX в.» (Гайдай П., 2014, с. 61). Музыкальное востоковедение XXI в. отмечено появлением ряда исследований, посвященных фортепианной культуре Китая. Среди них назовем работы Ван Ин (2008), У На (2009), Цинь Цинь (2013), Фань Юй (2019).

1910-е гг. являются зачаточным периодом в развитии профессиональной фортепианной школы в Китае. Так, в 1915 г. Чжао Юаньжэнь (赵元任) создает произведение для фортепиано «Марш мира» (和平进行曲), которое было опубликовано в первом номере «Научного журнала» (科学杂志).

Существенное влияние на становление фортепианной школы оказала деятельность Шанхайской консерватории в 30-е гг. XX столетия. В сентябре 1929 г. Сяо Юмэй (萧友梅), декан Шанхайской консерватории, пригласил профессора Бориса Захарова¹, который знакомил

китайских слушателей с русской классической музыкой, был председателем Общества камерной музыки и музыкальной секции Шанхайского артклуба. Особое значение на первом этапе Б.С. Захаров придавал развитию технических навыков. Так, переняв некоторые приемы от своего педагога А.Н. Есиповой, он успешно использовал их на уроках фортепиано в Шанхайской консерватории. Развивая в пианистическом аппарате чувство свободы рук и пальцев, Захаров требовательно относился к китайским студентам.

До преподавания Захарова учебные материалы в Китае ограничивались базовыми курсами игры на фортепиано, включающими в себя произведения технического характера. Захаров расширил круг художественных задач, включив в репертуар обучающихся сочинения И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена. Также китайские исследователи отмечают, что был существенно обновлен подход к организации методического обеспечения учебного процесса: «включены различные типы музыкальных учебников, расширяющие уровень обучения студентов и обогащающие материалы по преподаванию фортепиано в Китае» (Кредер Б., 1984, с. 18).

Одними из первых выпускников Бориса Захарова стали китай-

ские пианисты: У Лей (吴乐懿), Дин Шаньдэ (丁善德), И Кайджи (易开基), Цзян Динсянь (江定仙), У Ичжоу (巫一舟), Ли Сяньминь (李献敏), Ли Цуйчжэнь (李翠贞) и др.

1930–1949 гг. были ранним этапом художественного творчества. Русские музыканты и пианисты, приехав в Китай, способствовали развитию фортепиано в Китае. К тому времени в Китае уже были профессиональные фортепианные сочинения китайских композиторов, например: «Маленькая дудочка пастушка» (牧童短笛), «Колыбельная» (摇篮曲) Хэ Лутина (贺绿汀), «Вариации на тему китайских народных песен» (中国民歌主题变奏曲) Дин Шаньдэ (丁善德) и др.

«Маленькая дудочка пастушка» (牧童短笛) имеет большое значение в истории развития китайской фортепианной музыки. К этому времени китайская фортепианная школа столкнулась с рядом проблем: возможно ли сочетание европейских и национальных китайских традиций? В произведении «Маленькая дудочка пастушка» (牧童短笛) впервые художественно воплощен ответ на поставленный вопрос. Европейская музыкальная теория может быть ассимилирована китайскими композиторами, получив собственное понимание сквозь национальный менталитет и творческие взгляды. Как пишет исследователь Вэй Тингэ: «очарование “Маленькой дудочки пастушка” (牧童短笛) заключается в его красоте, простоте и ясности, воплощающей в себе поэзию и вкус китайского стиля» (1983, с. 40) (пример 1).

С 1937 по 1949 гг. в истории фортепианного искусства Китая отмечается сочетание стилей европейского

牧童短笛



Пример 1. Хэ Лути.
«Маленькая дудочка пастушка»
(牧童短笛)

письма и национальной китайской музыки. Следует выделить такие сочинения, как «Три казахских танца» (哈萨克舞曲三首) Сянь Синхай (冼星海) (1941), «Хуагу» (花鼓) Цюй Вэй (瞿维) (1946), «В том далеком месте» (在那遥远的地方) Сан Тон (桑桐) (1947). Последнее из упомянутых произведений представляет собой сочетание композиторских техник: мелодия правой руки создана в рамках тонального мышления, а партия левой руки – атональная техника. Как отмечает Лян Маочунь, «это было очень смелое творение в то время» (2016, с. 32) (пример 2).



Пример 2. Сан Тон. «В том далеком месте»
(在那遥远的地方)

1950–1966 гг. были периодом расцвета китайского фортепианного творчества, произведения этого периода по выражению Чэнь Сидзюнь, отмечены «своеобразным нацио-

нальным колоритом» (2020, с. 50). Например, «День переворота» (翻身的日子) Чу Ванхуа (储望华) (1964), «Картины Башу» (巴蜀之画) Лю Чжуан (刘庄) (1958), «Пять народных песен Юньнани» (云南民歌五首) Ван Цзяньчжуна (王建中) (1958). В это же время, в 1958 г. композиторы Лю Шикунь (刘诗昆), Пань Иминь (潘一鸣), Хуан Сяофэй (黄晓飞) и Сунь Илин (孙亦林) в соавторстве написали «Молодежный фортепианный концерт» (青年钢琴协奏曲), представляющий собой ассимиляцию ряда китайских народных песен. Лян Маочунь пишет: «это первый фортепианный концерт национального характера, который во многом способствовал популяризации фортепианного творчества» (2017, с. 15).

Иными отличительными чертами обладает следующий период развития фортепианной школы Китая, отмеченный двадцатилетием с 1977 по 1999 гг. Активно изучаются современные западноевропейские и американские композиторские техники, развивается музыкальная теория, создается множество фортепианных произведений экспериментального характера: «Партизанская баллада» Ван Лисаня (汪立三) (1977), «На реке Сунгари», (松花江上) Цуй Шигуана (崔世光) (1978), «Смерть Янгуань Три» Ли Инхай (黎海英) (1978).

С начала XXI в. китайские фортепианные произведения стали более разнообразными, с более сильными национальными особенностями и большим арсеналом музыкально-выразительных средств.

В настоящее время в Китае действуют 11 консерваторий. В основном этими школами представлена

современная китайская фортепианная культура. Многие известные китайские композиторы являются выпускниками консерваторий: Чжан Чао (张朝) (Центральный национальный университет), Чжан Шуай (张帅) (Центральная консерватория). Чжан Шуай известен как автор «Трех прелюдий для фортепиано» (前奏曲三首), в которых выражается неутомимость и беспокойство молодости как символа юношеской силы, претенциозной глубины чувств и непослушания. Он изменил традиционную творческую структуру, умело смешал элементы восточной и западной музыки, объединил национальные и западные лады и добавил сегментированный ритм джаза, что позволило исследователю его творчества Сянь Цзину отметить это сочинение как «современную креативную концепцию» (2015, с. 122).

Среди современных композиторов Китая, чье творчество приходится на первую четверть XXI в., выделяется Ма Шухао (麻书豪).

Ма Шухао – композитор-пианист молодого поколения, он родился в 1983 г. в провинции Ляонин (辽宁省) в г. Фушунь (抚顺市). Музыкант получил высшее образование как пианист-исполнитель, а также дополнительное образование как композитор. Ма Шухао обучался в Консерватории музыкального и драматического искусства им. Прайнера (奥地利维也纳布雷纳音乐与表演艺术学院) в Вене у известного педагога, исполнителя и композитора Герхарда Стелза (Gerhard Stalze). В этой консерватории он получил степень бакалавра и продолжил обучение в магистратуре. Основной специальностью музыканта также оставалось концертное испол-

нительство, а композиторское образование он получал дополнительно. Ма Шухао изучал в консерватории современный контрапункт, во время своего обучения он отыграл шесть сольных концертов, а также два магистерских концерта. Все его выступления заслужили положительную оценку. В 2004 г. талантливый музыкант получил магистерскую степень и стал в этом вузе со 100-летней историей первым выпускником, имевшим китайское происхождение.

После окончания Консерватории музыкального и драматического искусства им. Прайнера он вернулся в Китай и стал преподавать в университете Цзишоу (吉首大学). Во время работы там Ма Шухао публикует научные статьи, закончивает работу над сборником «Фортепианные сочинения композитора Ма Шухао» («麻书豪钢琴曲集»), который был выпущен в 2007 г. издательством Культуры и искусства Шаньдун (山东文艺出版社). В этом сборнике большое значение для исследователей имеет вступительное слово самого композитора.

В 2008 г. Ма Шухао поступил в магистратуру на кафедру фортепианного исполнительства Белорусской государственной консерватории, которую успешно закончил в 2010 г. После ее окончания музыкант стал работать в Национальном университете Чжуннань (中南民族大学).

За время обучения и работы в Китае и за рубежом Ма Шухао неоднократно организовывал концерты и активно участвовал в научных конференциях, международных встречах. Совместно с Венским концертным симфоническим оркестром и с симфоническим оркестром

Белорусского радио исполнил Концерт Л. Бетховена № 3, Вариации С. Рахманинова на тему Н. Паганини, Фортепианный концерт «Хуанхэ» (黄河钢琴协奏曲) и другие сложные сочинения. В рекомендательном письме от известного педагога и профессора Белорусской государственной консерватории Лилии Завеновны Тер-Минасян говорится: *«Ма Шухао обладает виртуозной фортепианной техникой, хорошим музыкальным чутьем и яркими исполнительскими данными»* (курсив мой. – Ц. Ч.).

Помимо этого, композитор стажировался в Центральной китайской консерватории (г. Пекин), он член Союза пианистов высших учебных заведений при Совете музыкантов Китая, член Союза композиторов провинции Хубэй, заместитель секретаря комитета Союза пианистов, заведующий классом фортепианной методики при Институте музыки и хореографии при Национальном университете Чуннань (中南民族大学), в котором он также является доцентом и научным руководителем обучающихся в магистратуре.

В ведущих периодических изданиях Ма Шухао опубликовал ряд работ по творчеству современных композиторов Китая. Изданы 4 сборника его фортепианных сочинений. Композитор принимает активное участие в проектах государственного и регионального масштаба.

В творческом багаже композитора ряд сочинений, созданных для фортепиано. Два фортепианных концерта: Первый фортепианный концерт b-moll «Звуки весны» (冬之韵) написан в 2014 г. (не издан), Второй фортепианный концерт «Великий поход» (长征钢琴协奏曲) опубликован в авгу-

сте 2019 г. издательством Китайского национального художественного фонда, премьера состоялась 23 ноября того же года в концертном зале Цинтай провинции Хубэй (湖北省琴台音乐厅).

В 2007 г. издательством Культуры и искусства Шаньдун опубликован «Сборник фортепианных сочинений Ма Шухао» (麻书豪钢琴创意曲集), в состав которого вошли «Каприччио» (e小调随想曲), Лирическая пьеса As-dur (降A大调浪漫曲), концертный этюд «Буря» (风暴), пьесы «Весна» (春天) и «Внезапное пробуждение ото сна» (惊梦). Некоторые фортепианные пьесы неопубликованы. Это пьесы для фортепиано «Лето» (夏) (2008), «Осень» (秋) (2009). Следует отметить, что композитор тяготеет к крупным формам, концертным сочинениям.

Обращаясь к традиции создания музыкальных произведений, образная сфера которых отражает состо-

яние природы в различные времена года, Ма Шухао находит воплощение в мелодике и гармониях национального колорита. Фортепианные пьесы, имеющие программные подзаголовки по временам года, создавались композитором постепенно. Так, пьесы «Весна» (春) и «Лето» (夏) были написаны в один период, образы этих сочинений рисует перед слушателями картины весенней природы и летнего зноя. Технически пьеса «Лето» весьма сложная для исполнителей. «Осень» (秋) была создана в трудный для композитора период, что, несомненно, отразилось на сочинении. Большое количество широких скачков в партии левой руки создают определенную техническую сложность. Сочинение написано в сложной трехчастной форме (пример 3).

Этюд «Буря» – представляет собой образец концертного технически сложного произведения. Написан

Пример 3. Ма Шухао. «Осень» (秋)

в трехчастной репризной форме А-В-А1. Композитор использует аккордовую фактуру и скачки (пример 4).

Среди сочинений 2015–2020-х гг. осталась неопубликованной «Юй-шахэ» (豫沙河) (2019).



Пример 4. Ма Шухао. «Буря» (风暴)

Особое место в творчестве композитора занимает фортепианный концерт «Великий поход» (长征). Форма представляет собой традиционную трехчастную структуру. Первая часть концерта написана в сонатной форме со вступлением. Она начинается призывными звуками груп-

пы медных духовых инструментов. Главная тема этой части основана на мелодии народной песни «Проводы Красной армии» (十送红军) (примеры 5, 6).

Сложная фортепианная партия рисует череду картин великих битв и побед. Реприза первой части кон-

(大众乐谱网制谱)

十送红军

表演唱

江西民歌
朱正本、张士俊
收集整理

稍慢 亲切地

1=C 5 5 6 1 6 5 5 3 5 (3 5 3 2) 1 1 2 3 2 3 1

(齐) 1、一 送 里 格 红 军， 介 支 个 下 了
(女) 2、五 送 里 格 红 军， 介 支 个 个 过 望 了
(齐) 3、十 送 里 格 红 军， 介 介 介 介 个 个 望 下 月

2 (2 5 2 5 2 3) 1 1 2 3 2 3 2 3 (2 3 2 1)

山， 秋 风 里 格 细 雨
坡， 鸿 雁 雁 里 格 阵 阵
亭， 望 月 月 上

Пример 5. Народная песня «Проводы красной армии»



Пример 6. Ма Шухао. Главная тема 1 ч. концерта «Великий поход»

церта создает образы расставаний и прощаний, а затем партия фортепиано вместе с оркестром приводят музыкальный материал, основанный на тематизме главной партии, к своей кульминации.

Вторая часть концерта написана в сложной трехчастной форме. В первом разделе используются мотивы из вокальной сюиты «Великий поход», а именно, интонации, изображающие завывания ветра в снежных горах и степях (пример 7).

Следующий раздел, развивая тематизм предыдущего, за счет интенсивного преобразования формирует собственную образную сферу: образы смелых воинов Красной армии и их непоколебимый дух. В заключительном разделе композитор помещает каденцию солиста, предла-

гая развитие пианисту обозначенный в предыдущей части художественный образ.

Третья часть концерта написана в форме рондо. Она также создана на материале вокальной сюиты – главная тема основывается на мелодии части сюиты «Все войско тоскует по Мао Цзэдуну» (“全军想念毛主席”) (примеры 8, 9).

В третьей части оркестр и фортепиано попеременно исполняют главную мелодию. Два эпизода в этом рондо рисуют картины встреч Красной армии и народа. В заключении последней части снова проводится главная тема первой части концерта и главная тема из раздела А второй части, которые, соединяясь вместе, передают всеобщую радость от преодоления препятствий и великой победы.



Пример 7. Ма Шухао. 2 ч. концерта «Великий поход»



Пример 8. Ма Шухао. Вокальная сюита «Все войско тоскует по Мао Цзэдуну»



Пример 9. Ма Шухао. 3 ч. концерта «Великий поход»

Все созданные Ма Шухао (麻书豪) работы, по мнению самого композитора можно разделить на два периода: ранний и средний (2019). Все ранние творения находятся под влиянием западной музыки, с использованием западной традиционной гармонии и романтического музыкального колорита. Это связано с периодом обучения композитора в Европе и изучением западноевропейской музыки.

Второй творческий период обозначен переходом к национальному музыкальному тематизму, обращением к китайской народной музыке. Хронологически сам автор указывает 2010 г., как переломный момент в творчестве. Пробуждение интереса к изучению китайской традиционной музыки, методов сочетания западной гармонии с национальной

традицией позволило Ма Шухао по-иному взглянуть на свое творчество. Эти тенденции нашли отражение в таких произведениях, как Концерт «Великий поход» (长征钢琴协奏曲), «Юйшахэ» (豫沙河), Симфония «Трудовой знак рабочих» (工人号子) и ряд других.

Китайская национальная музыка переживает творческий подъем. Очевидно, что она неотделима от китайской национальной культуры, но и сам Китай – это многонациональная страна, включающая свыше 50 этнических групп. Под влиянием современной китайской музыкальной культуры творчество Ма Шухао (麻书豪) испытывает перерождение, раскрывает новые грани многонациональной музыкальной культуры Китая.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Захаров Борис Степанович (1888–1943) обучался в Санкт-Петербургской государственной консерватории

им. Н.А. Римского-Корсакова в классе А.К. Лядова, А.Н. Есиновой. Сокурсником Бориса Захарова был С.С. Прокофьев.

ЛИТЕРАТУРА

Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2008. 216 с.

Гайдай П.В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая // Известия ВГПУ. 2014. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-traditsionnoy-muzykalnoy-kultury-v-razvitii-fortepeinnogo-iskusstva-kitaya> (дата обращения: 19.10.2020).

У На. Фортепианная музыка Дин Шан Дэ: Сопряжение китайской национальной традиции с современными приемами европейского письма: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2009. 300 с.

Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2019. 243 с.

Цинь Цинь. Лю Шикунь, Чжоу Гуанжэнь и У Цзущан: Три лика современного музыкального искусства Китая: К проблеме универсализма творческой личности: Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 165 с.

魏廷格·我国钢琴音乐创作的发展、音乐研究. 1983年02期页40. [Вэй Тингэ. Развитие фортепианного искусства и музыкальной науки в Китае. 1983. № 2. С. 40].

欧阳美伦·中国过去和现在的钢琴教学——访钢琴家李献敏、音乐艺术. 1984年04期 第16-21页·[Кредер Барбара, Оуян Мэйлун. Обучение игре на фортепиано в Китае в прошлом и настоящем: интервью с пианистом Ли Сяньмином и музыкальное искусство. 1984. № 4. С. 16–21].

梁茂春·百年琴韵——中国钢琴创作的第一次高潮(五)·钢琴艺术. 2016年05期 页28-38. [Лян Маочунь. Сто лет фортепианной музыки: третий период кульминации китайского фортепианного творчества. Фортепианное искусство. 2016. № 5. С. 28–38].

梁茂春·百年琴韵——中国钢琴创作的第二次高潮(六)·钢琴艺术. 2017年06期 第13-18页 [Лян Маочунь. Сто лет фортепианной музыки: второй период кульминации китайского фортепианного творчества. Фортепианное искусство. 2017. № 6. С. 13–18].

仙景·张帅《三首前奏曲》的创作特点·大舞台. 2015年09期 第122-123页 [Сянь Цзинь. Чжан Шуай. Творческие характеристики «Трех прелюдий» // Большая сцена. 2015. № 9. С. 122–123].

陈思君·江文也《第一钢琴协奏曲》音乐结构分析·音乐天地. 2020年04期 第49-54页 [Чэнь

REFERENCES

Fan' Yui (2019), *Seriinaya tekhnika v kitaiskoi kamerno-instrumental'noi muzyke 1980–1990-kh godov* [Serial technique in Chinese chamber and instrumental music of the 1980s and 1990s], Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 243 p. (in Russ.)

Gaidai, P.V. (2014), "The role of traditional Musical Culture in the development of Chinese piano art", *Izvestiya VGPU* [Izvestiya VSPU], no. 3, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-traditsionnoy-muzykalnoy-kultury-v-razvitii-fortepeinnogo-iskusstva-kitaya> (accessed 19 October 2020). (in Russ.)

Tsin' Tsin' (2013), *Lyu Shikun', Chzhou Guanzhen' i U Tszutszyan: Tri lika sovremennogo muzykal'nogo iskusstva Kitaya: K probleme universalizma tvorcheskoi lichnosti* [Liu Shikun, Zhou Guangren, and Wu Zujiang: three faces of China's contemporary musical art: on the problem of universalism of the creative personality], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 165 p. (in Russ.)

U Na (2009), *Fortepiannaya muzyka Din Shan De: Sopryazhenie kitaiskoi natsional'noi traditsii s sovremennymi priemami evropeiskogo pis'ma* [Ding Shang De piano music: combining Chinese national tradition with modern techniques of European writing], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 300 p. (in Russ.)

Van In (2008), *Pretvorenje natsional'nykh traditsii v fortepiannoi muzyke kitaiskikh kompozitorov XX–XXI vekov* [The implementation of national traditions in the piano music of Chinese composers of the XX–XXI centuries], Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 216 p. (in Russ.)

魏廷格·我国钢琴音乐创作的发展、音乐研究. 1983年02期页40. [Vei Tingge (1983), *Razvitie fortepiannogo iskusstva i muzykal'noi nauki v Kitae* [Development of piano art and music science in China], no. 2, p. 40. (in Chin.)]

欧阳美伦·中国过去和现在的钢琴教学——访钢琴家李献敏、音乐艺术. 1984年04期 第16-21页·[Kreder Barbara, Ouyan Meilun (1984), *Obuchenie igre na fortepiano v Kitae v proshlom i nastoyashchem: interv'yu s pianistom Li Syan'minom i muzykal'noe iskusstvo* [Learning to play the piano in China in the past and present: an interview with the pianist Li Xianming and the art of music], no. 4, pp. 16–21. (in Chin.)]

梁茂春·百年琴韵——中国钢琴创作的第一次高潮(五)·钢琴艺术. 2016年05期 页28-38. [Lyan Maochun' (2016), *Sto let fortepiannoi*

Сидзюнь. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром» Цзян Венье. Анализ структуры музыки // Музыкальный мир. Вып. 4. 2020. С. 49–54].

muzyki: tretii period kul'minatsii kitaiskogo fortepiannogo tvorchestva. Fortepiannoe iskusstvo [One hundred years of piano music: the third period of the culmination of Chinese piano creativity. *Piano art*], no. 5, pp. 28–38. (in Chin.)]

梁茂春、百年琴韵——中国钢琴创作的第二次高潮(六)、钢琴艺术. 2017年06期 第13-18页 [Lyan Maochun' (2017), *Sto let fortepiannoi muzyki: vtoroi period kul'minatsii kitaiskogo fortepiannogo tvorchestva. Fortepiannoe iskusstvo* [One hundred years of piano music: the third period of the culmination of Chinese piano creativity. *Piano art*], no. 6, pp. 13–18. (in Chin.)]

仙景·张帅《三首前奏曲》的创作特点·大舞台. 2015年09期 第122-123页 [Syan' Tszin (2015), "Zhang Shuai. Creative characteristics of the «Three Preludes»", *Bol'shaya stsena* [Big stage], no. 9, pp. 122–123. (in Chin.)]

陈思君·江文也《第一钢琴协奏曲》音乐结构分析·音乐天地. 2020年04期 第49-54页 [Chen' Sidzyun' (2020), "Concerto no. 1 for piano and orchestra Jiang Wenye. Analyzing the structure of music", *Muzykal'nyi mir* [Music world], issue 4, pp. 49–54. (in Chin.)]

Сведения об авторе

Цзюньцзе Чжуан, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: 415483927@qq.com

Author information

Zhuang Junjie, Postgraduate of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: 415483927@qq.com

Поступила в редакцию 02.12.2020

После доработки 12.02.2021

Принята к публикации 16.02.2021

Received 02.12.2020

Revised 12.02.2021

Accepted for publication 16.02.2021

© Коляденко, Н.П., 2021

УДК 78.072.2

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-119-128

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИНЕСТЕЗИЯ И ЕЕ ОСМЫСЛЕНИЕ В ЗАРУБЕЖНОЙ И ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКЕ

Н.П. Коляденко¹

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

Аннотация. В статье показано, что осмысление феномена синестезии (межчувственных связей) и его практической реализации в сфере искусства параллельно осуществляется в зарубежных и отечественных исследованиях. Отмечается, что универсальность проявлений синестезии и ее междисциплинарная широта провоцируют несовпадение трактовок термина и охватываемых с его помощью явлений. В частности, обращается внимание на приоритетную для англоязычных ученых психофизиологическую и принятую в отечественной науке социокультурную трактовку синестезии. Для решения вопроса о правомерности социокультурной трактовки художественной синестезии в статье анализируются ответы ученых на вопросы интервью в сборнике «Синестезия: мнения и перспективы», которые послужили подтверждением ее эффективности. Обнаруживается ряд проблем, которые параллельно решаются в зарубежных и отечественных исследованиях художественной синестезии. Рассматривается роль в искусстве таких разновидностей межчувственных связей, как когнитивная, концептуальная синестезия, идеастезия; синестезия зеркального прикосновения; синестезия локализации последовательностей; цифровая (техносинестезия). Делается вывод, что при внешне несовпадающих названиях в зарубежной и отечественной науке возникают очевидные переключки и пересечения сфер, в которых участвуют межчувственные связи. Приобретенные в результате художественного опыта социокультурные синестезии как свойство невербального мышления открывают простор для их включения практически во все сферы художественного творчества и восприятия.

Ключевые слова: художественная синестезия, психофизиологическая и социокультурная трактовки, зарубежная и отечественная наука, пересечения.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Коляденко, Н.П. Художественная синестезия и ее осмысление в зарубежной и отечественной науке // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С 119–128. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-119-128.

ARTISTIC SYNESTHESIA AND ITS INTERPRETATION IN FOREIGN AND DOMESTIC SCIENCE

N.P. Kolyadenko¹

¹ Glinka State Novosibirsk Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article shows that the understanding of the phenomenon of synesthesia (inter-sensory connections) and its practical implementation in the field of art is carried out in parallel in foreign and domestic studies. It is noted that the universality of the manifestations of synesthesia and its interdisciplinary breadth provoke a discrepancy between the interpretations of the term and the phenomena covered by it. In particular, attention is drawn to the psychophysiological and sociocultural interpretation of synesthesia, which is a priority for English-speaking

scientists and is accepted in Russian science. To solve the question of the validity of the socio-cultural interpretation of artistic synesthesia, the article analyzes the answers of scientists to the interview questions in the collection "Synesthesia: opinions and perspectives", which served as a confirmation of its effectiveness. There are a number of problems that are solved in parallel in foreign and domestic studies of artistic synesthesia. The role of such types of inter-sensory connections in art as cognitive, conceptual synesthesia, ideasthesia; mirror touch synesthesia; sequence localization synesthesia; digital (technosynesthesia) is considered. It is concluded that with seemingly different names in foreign and domestic science, there are obvious roll calls and intersections of spheres in which inter-sensory connections are involved. Acquired as a result of artistic experience, socio-cultural synesthesia as a property of nonverbal thinking opens up space for their inclusion in almost all spheres of artistic creativity and perception.

Keywords: artistic synesthesia, psychophysiological and socio-cultural interpretations, foreign and domestic science, intersections.

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

For citation: Kolyadenko, N.P. (2021), "Artistic synesthesia and its interpretation in foreign and domestic science", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 119–128. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-119-128.

Согласно мнению немецкого ученого А. Веллека, «поскольку корни синестезии находятся в глубинах культуры, ее действие можно обнаружить во всех областях духовной жизни» (Wellek A., 1929, S. 40). Универсальность проявлений синестезии, ее всеобъемлющий характер привлекают к изучению феномена ученых из разных научных сфер – психологии, философии, эстетики, искусствознания. В то же время междисциплинарная широта провоцирует несовпадение трактовок термина и охватываемых с его помощью явлений. Так, до сих пор не решенный вопрос о природе синестезии становится основным «фронтом» дискуссий англоязычных и отечественных авторов, обращающихся к межчувственным связям в искусстве¹.

В англоязычной литературе, вслед за психологами, термином «синестезия» принято называть лишь врожденные смешения ощущений². Все остальные, приобретенные в процессе жизненного опыта и воспитания межсенсорные ассоциации именуются псевдосинестезиями или кроссmodalными соотвествиями. В результате столь

категоричного подхода вне исследовательского внимания искусствоведов оказывается множество вопросов, решить которые можно, привлекая мощный заряд интенций, содержащихся в феномене синестезии.

В русскоязычном же пространстве актуален другой подход к изучению межчувственных связей в искусстве. Вслед за Л. Марксом, А. Веллеком, отчасти Р. Сайтовиком, он позиционировался в Казанской научной школе светомузыки и синестезии выдающимся отечественным ученым и практиком Б.М. Галеевым и стал основой *социокультурной и когнитивной трактовки синестезии*. С точки зрения такого подхода, трактовка межсенсорных взаимодействий только как физиологических, врожденных ограничивает поле действия феномена, поскольку у «истинных» синестетов ассоциации остаются неизменными на протяжении всей жизни и препятствуют расширению сенсорного опыта. Так, постоянное восприятие конкретной музыкальной тональности в одном цвете лишает синестета возможности полноценно ощутить

семантику тональности в иной системе координат³. Социокультурная же трактовка синестезии и синестетичности как универсального свойства невербального мышления открывает простор для ее включения практически во все сферы художественного творчества и восприятия.

В этом плане для решения вопроса о правомерности нефизиологической трактовки синестезии в искусстве большую помощь может оказать опубликованный в 2019 г. в рамках Второго международного симпозиума по синестезии⁴ сборник «Синестезия: мнения и перспективы»⁵. В нем представлены ответы на вопросы многочисленных зарубежных и отечественных ученых и художников, теоретически или практически исследующих феномен синестезии. И несмотря на то что аудитория, к которой были обращены вопросы редакторов сборника – Ш. Дзэ⁶ и А.В. Сидорова-Дорсо⁷, состояла только из синестетов естественного развития, ответы многих участников послужили прямым или косвенным подтверждением эффективности социокультурной и когнитивной трактовки художественной синестезии. Способствовала этому и гибкая позиция авторов вопросов Интервью, учитывающих, что «у исследователей, работающих с русскоязычными научными текстами, обращение к этому термину будет в большей степени подразумевать акценты на общедоступные связи, кроссmodalность свободной познавательной деятельности в мышлении и творчестве»⁸.

Исходя из ответов участников Интервью, можно обнаружить ряд проблем, которые параллельно решаются в зарубежных и отечествен-

ных исследованиях художественной синестезии.

В первую очередь, выход из ограниченной физиологией сферы трактовки феномена обеспечивают указания многих участников сборника на то, что существует целый спектр его проявлений. Так, Л. Маркс (США), предложивший воспринятую отечественными учеными *когнитивную* идею синестезии как первичной категоризации ощущений, или семантического кодирования, указывает в своем ответе на вопросы Интервью, что в трактовке синестезии «есть смысл оставаться открытым множеству перспектив и способов интерпретации как герменевтических, так и механистических»⁹. В соответствии с такой позицией, он предлагает исследовать, помимо «*сильной*» синестезии, присущей истинным синестетам, и «*слабую*» (т.е., развитие абстрактных семантических сетей в процессе межсенсорного опыта¹⁰. М. Банисси (Великобритания) рассматривает синестезию «как обобщающий термин, используемый для целого ряда случаев восприятия: как по своей природе *сенсорных* (цвет – вкус), так и *концептуальных* (например, графемно-цветовых, когда для синестета цифра три – красная)»¹¹.

В сравнении с косвенными указаниями многих исследователей на существование понятийного, концептуального измерения в синестезии, наиболее радикальную позицию занимает Д. Николич (Хорватия), который называет концептуальную синестезию *идеастезией* и считает ее *высшей* или *высокоуровневой синестезией*, в отличие от низшей, основанной на смешении чувств¹². Такая нефизиологическая, кон-

цептуальная трактовка феномена характерна для его изучения в научной школе Б.М. Галеева и его последователей. В частности, автор предлагаемой статьи как представитель данной школы предложила считать синестезию резонансным каналом, осуществляющим в музыкально-художественном сознании интеграцию различных уровней (от телесно-перцептивного – до высшего концептуального)¹³, а также разработала понятие «синестетический невербальный концепт»¹⁴.

В вопросах и ответах из цитируемого сборника достаточно четко фигурирует понятие *синестезии зеркального прикосновения*, или *эмпатии прикосновений*, присущей «врожденным» синестетам. Как и в других видах эмпатии, люди, обладающие данным свойством, имеют способность проникать в чувственный мир другого существа или явления и осваивать его эмоциональный опыт. Упомянутый М. Банисси, отвечая на вопрос об эмпатии прикосновений, указывает, что «обладающие ей имеют более высокую тенденцию к размыванию границ между собой и другими»¹⁵. Но, как он полагает, «вопрос о том, насколько эти изменения разграничения “я” и “другой” способствуют синестетическому опыту, в эмпатии прикосновений должен быть поставлен эмпирически, и непосредственно это еще не изучалось»¹⁶.

Между тем из ответов другой участницы Интервью, К. Харт (США) явствует, что, во-первых, как «сильный» синестет с доминирующей синестезией зеркального прикосновения она постоянно реально испытывает ее (хотя такая синестезия доставляет ей много

проблем, поскольку она не может избавиться от ощущения боли, испытываемой другими существами). А, во-вторых, как подчеркивает К. Харт, синестезия зеркального прикосновения, как и другие синестетические переживания, оказывает огромное влияние на ее творческие интересы. «Например, когда я занималась театральным искусством, моя зеркальная синестезия помогала мне воплощать роли, которые я играла, давая мне возможность почувствовать глубокое физическое ощущение характера», – пишет К. Харт¹⁷.

Безотносительно к физиологической трактовке зеркальной эмпатии прикосновений, в отечественной музыкальной синестетике эта проблема присутствует в синестетической интерпретации художественных текстов. Установлено, что синестетическая эмпатия как один из принципов художественного мышления возникает у художника в результате резонансного энергетического обмена с создаваемым произведением (Коляденко Н., 2005, с. 84). Отмечается, что глубокое синестетическое «вхождение» в резонанс с энергией создаваемого живописного полотна можно обнаружить в описании Г. Зюндерманом специфики творческого процесса П. Сезанна: «Чтобы полюбить картину, считал он, нужно ее сначала испытать долгими глотками. Он видел краски, он воспринимал их звучание, он вдыхал их, пил их как умирающий от жажды, они струились ему в кровь, он становился одним из них» (Sundermann Н., 1981, S. 85).

В интерпретации же музыкальных текстов для истолкования их смысла продуктивно привлечение

синестетической эмпатии инструменталистов-исполнителей. В частности, существуют многочисленные примеры исполнительской интерпретации С. Рихтером как бы «через Пруста» произведений Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. Хиндемита. Эмпатийное «вхождение» во внутренний мир образов М. Пруста и философии А. Бергсона в исследовательской интерпретации позволило трактовать сквозь призму «длящегося настоящего» и «замороженного времени» композиционный процесс прелюдии К. Дебюсси «Затонувший собор» (Коляденко Н., 2005, с. 160). При этом дополнительным основанием синестетической эмпатии послужил образ музыкального полотна-плоскости (по В. Кандинскому), в которое «погружается» сознание интерпретатора (Коляденко Н., 2005, с. 160).

Более непосредственно связана зеркальная эмпатия с осязательным компонентом в музыкальном обучении. Так, в детской фортепианной педагогике в последнее время появились эффективные опыты применения *песочной анимации*. Рисование учеником на песке беспредметных символических образов позволяет посредством тактильного опыта раскрепостить его телесно-перцептивный аппарат и, включив эмпатию прикосновений, достроить в исполняемых музыкальных произведениях недостающую им чувственную плоть (см. о песочной анимации на уроках фортепиано: (Данилова Д., 2020)).

Еще одно понятие, применяемое в ответах участников сборника, – *синестезия локализации последовательностей*. Как представляется, и в этом случае можно обнаружить

определенные пересечения с социокультурной трактовкой синестезии в отечественном искусствознании.

В англоязычной литературе как локализация последовательностей трактуется выделение отдельных временных фрагментов (дней недели, месяцев, событий, чисел, слов из предложения) посредством различных ощущений и восприятие их в качестве пространственных единиц. Так, «окрашивание» букв или чисел, входящих в линейный ряд (графемно-цветовая синестезия), позволяет локализовать каждый фрагмент и, ощутив их сенсорно, способствовать более продуктивному опыту оперирования с ними (запоминания или творчества). Однако, как признает участник Интервью Э. Хаббарт (США), синестезия локализации последовательностей (особенно ее числовых форм) не соответствует принятому определению этого феномена как смешения ощущений. Ее триггер (числа) явно наделен большей степенью понятийности, а реакции, возникающие в момент ее переживания, явно выходят за пределы одной модальности и представляют собой варианты «сверх» или «мета» взаимодействия разных модальностей¹⁸. Следовательно, такую межсенсорную связь, как явствует из высказывания, можно отнести к высшей, концептуальной синестезии.

Х. Мелеро (Испания) указывает, что способность с помощью цветовых ассоциаций локализовать абстрактные понятия в пространстве облегчает их запоминание и ведет к автоматическому выстраиванию взаимосвязей между ними¹⁹. Но одновременно синестезия локализации последовательностей, как вид-

но из ответов Х. Мелеро, значима и для искусства, в частности, для музыкальной практики: «Ощущения цвета, формы и пространственной локализации музыки дает мне возможность различить едва уловимые изменения в настройке инструмента, динамике, ритме и структуре мелодии, благодаря чему мне проще обнаружить и исправить ошибки при пении, во время танца, игры на фортепиано и гитаре»²⁰.

Как можно полагать, синестезия локализации последовательностей, без применения данной терминологии, активно задействуется в отечественной музыкальной синестетике. Для понимания механизмов смыслопорождения в музыке как временном, процессуальном искусстве необходимо удерживать в памяти, зафиксировать в пространстве ускользающую музыкальную образность. Отсюда – появление в музыковедении таких понятий, как «музыкальное пространство», а в синестетике – «глобальная синестезия – музыкальное пространство» (Б. Галеев).

Локализации в пространстве отдельных этапов последовательно становящегося музыкального смысла служит и прием создания *визуальных гештальтов* в музыкальных текстах. Вслед за широко известным фактом единомоментного видения В. Моцартом будущей симфонии «Юпитер», в синестетической интерпретации музыкальных текстов созданные исследователем или экспериментальной группой визуальные гештальты позволяют «перевести» музыкальное время в пространство и зафиксировать общие, генеральные свойства музыкальной образности. Приведем для сравнения два примера визуальных

гештальтов, выполненных в ходе экспериментов²¹. Первый гештальт отражал образность прелюда К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна» и своими светлыми природными красками, мягко льющимися, плавно закручивающимися линиями и неясными контурами, создающими аморфность и статику, соответствовал импрессионистическому смещению рельефа и фона в музыке Дебюсси. Второй гештальт, по пьесе «Монтекки и Капулетти» из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», с резкими, черно-красными, колючими, скачущими линиями, остроугольными формами предметов, напоминающих сабли и молнии, отражал тяжелое наступательное диссонантное звучание в пьесе «темы вражды».

Такая межчувственная локализация последовательности временного музыкального потока в визуальных гештальтах выводит синестезию за рамки «врожденного» сенсорного феномена и служит задачам более эффективного концептуального постижения художественного смысла в произведении искусства²².

Наконец, наиболее актуальным выходом из ограниченной врожденными предпосылками области трактовки синестезии видится признание всеми участниками анкеты роли *цифровой синестезии* в современном мультимедийном искусстве.

С. Басбаум (Бразилия) считает, что «цифровая культура с ее сверхстимуляцией нашего сенсорного аппарата сделала синестезию актуальным концептом для интерпретации современного культурного опыта»²³. В подходе к рассмотрению цифровой синестезии он подчеркивает: «Для меня не столь важно, биоло-

гически вызванный ли это феномен или внешне формализованный мультимедийный опыт (как в произведениях искусства). Оба ракурса являются двумя сторонами одной медали и, таким образом, я придерживаюсь представления об оси между «сильной» и «слабой» синестезией, предложенного Л. Марксом»²⁴. Сверхстимуляция чувств в цифровой культуре, которую С. Басбаум назвал «техносинестезией», по его мнению, причастна к увеличивающемуся количеству новых типов синестезии, что мы сейчас и наблюдаем²⁵.

Техносинестезию ученый связывает с ролью телесности в эпоху постмодернизма и пишет: «То, как тело восстановило свое единство в постмодернистском искусстве, является хорошим свидетельством того, насколько искусственным был модернистский уклон в сторону гипертрофии зрения, и можно считать, что многие формы синестезии появляются сейчас в качестве доступных мультимедийных гештальтов, которые могут стать полезными... в условиях, когда количество мультисенсорных стимулов все время увеличивается»²⁶.

Действительно, сенсорная стимуляция в цифровых технологиях приводит к подключению синестезии в видео, цифровые средства, электронные объекты. Так, участница Интервью Р. Тернер (США) продуктивно реализует мечты А. Скрябина о «строке фимиамов» в Мистерии, создавая серию концертов «4 Сезона», где помещает публику в оркестр среди музыкантов и «переводит» классическую музыку «в отрезки движущегося проецируемого света». «А в потолок распыля-

лись ароматы, ассоциировавшиеся с историческими периодами, связанными с данной музыкой», – упоминает Р. Тернер²⁷.

Задуманная и не осуществленная Скрябиным идея создания Мистерии как нового Gesamtkunstwerk Вагнера, где средствами исполнения были бы не тяжеловесные фигуры актеров-певцов, а эфемерные свет, пластика и фимиамы, стала «путеводной звездой» для казанского НИИ «Прометей». В сотрудничестве с московскими кинетистами и светомузыкантами В. Колейчуком, С. Зориным творческая группа Б.М. Галеева, как известно, далеко опередила отечественные разработки в этом направлении²⁸. Как теоретик и практик светомузыки и синестезии Б. Галеев разработал межчувственный алгоритм для «перевода» музыки в цвет и свет.

К большому сожалению, перспективы создания нового искусства, в котором бы на основе новых технологий достигли единства все модальности восприятия, оказались в казанском НИИ «Прометей» не до конца реализованными. В галеевском понимании светомузыка – это формирование с помощью синестезии эффекта платоновских «эйдосов», т.е. постижение космической, вселенской гармонии (Галеев Б., 1995). Поэтому Ю. Линник, мысленно представляя себе сферический зал светомузыки, о котором мечтал Б. Галеев, видит его «как огромную черепную коробку, внутри которой визуализируется работа мозга», как «идеальное пространство, где не действуют законы сохранения – здесь все превращается во все» и в результате «проецирования внутренней работы креативного

мышления на внешний экран получают небывалые художественные эффекты» (Линник Ю., 2010, с. 22). «Визуализация работы мозга», а также стимуляция всех сенсорных модальностей, при которой «псевдо-синестеты» как люди, не имеющие врожденных синестезий, в каждом соприкосновении с мультимедийными проектами испытывают перекрестное сенсорное насыщение, стала неотъемлемым и находящимся в стадии роста компонентом современной цифровой цивилизации.

Таким образом, осмысление феномена художественной синестезии и его практической реализации параллельно осуществляется в зарубежных и отечественных

исследованиях. При внешне несоответствующих названиях возникают очевидные переклички и пересечения сфер, в которых участвует синестезия. Как «сильные» синестезии естественного развития, так и «слабые», приобретенные в результате художественного опыта, кроссмодальные связи образуют путь от телесности к высшим концептуальным измерениям. Происходит это потому, что, как считает Д. Николич, «вероятно, крошечный лучик синестезии сияет в каждом из нас»²⁹. М. Банисси же предсказывает, что «синестезия открывает уникальное и завораживающее поле экспериментов для истолкования разума»³⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. тезисы предлагаемой статьи: (Коляденко Н., 2020б).

² В самое последнее время термин «врожденные» или «истинные» был заменен на более корректный, учитывающий роль среды – «синестезия естественного развития».

³ Добавим, что подобный эффект демонстрирует и шутливая фраза о минусах врожденной синестезии, помещенная в Интернет-пространстве: «Если у вас слово “бытие” будет постоянно ассоциироваться со вкусом оливок, вход на философский факультет будет для вас закрыт».

⁴ Симпозиум «Синестезия: межсенсорные аспекты познавательной деятельности в науке и искусстве», организованный Международной ассоциацией синестетов, деятелей искусства и науки (IASAS), был проведен в Московском государственном психолого-педагогическом университете и Московской консерватории 17–20 октября 2019 г.; автор статьи и другие представители новосибирской школы музыкальной синестетики принимали в нем участие.

⁵ Синестезия: Мнения и перспективы / сост. А.В. Сидоров-Дорсо, Шон Эндрю Дэй (Sean Andrew Day, Ph. D). М.: МГППУ, 2019. 277 с.

⁶ Доктор Ph. D Шон Эндрю Дэй (США) является Президентом Международной ассоциации синестетов.

⁷ Антон Викторович Сидоров-Дорсо – международный координатор конференции IASAS.

⁸ Синестезия: Мнения и перспективы. М.: МГППУ, 2019. С. 38.

⁹ Там же. С. 56.

¹⁰ Там же. С. 57.

¹¹ Там же. С. 89.

¹² Там же. С. 126.

¹³ Там же. С. 90.

¹⁴ Там же. С. 324.

¹⁵ Там же. С. 95.

¹⁶ Там же. С. 95.

¹⁷ Там же. С. 259.

¹⁸ Там же. С. 62.

¹⁹ Там же. С. 108.

²⁰ Там же. С. 108.

²¹ Гештальты были выполнены в рамках учебного курса «Музыка в синтезе искусств», читаемого автором в Новосибирской консерватории.

²² Как синестезию локализации последовательностей можно трактовать и рассмотреть автором визуальные гештальты в интеллектуальной «Игре в бисер» Г. Гессе как универсальном пересечении смыслов наук и искусств (Коляденко Н., 2020а).

²³ Синестезия: Мнения и перспективы. М.: МГППУ, 2019. С. 161.

²⁴ Там же. С. 160.

²⁵ Среди новых обнаруженных типов межсенсорных связей участники Интер-

вью, в частности, называют синестезию болевых ощущений (К. Стин, см.: (Синестезия: Мнения и перспективы. М.: МГППУ, 2019. С. 264)); связь звуковых комплексов и чувства исторического времени и комплексное синестетическое восприятие географических объектов (в частности, отдельных районов города (О. Балла-Гертман, см.: (Синестезия: Мнения и перспективы. М.: МГППУ, 2019. С. 249))).

²⁶ Синестезия: Мнения и перспективы. М.: МГППУ, 2019. С. 164.

²⁷ Такие концерты с применением техносинестезии, как подчеркивает Р. Тернер, являются значимым фактором сенсорной ком-

пенсации для людей с отсутствием зрения (Синестезия: Мнения и перспективы / Антон Викторович Сидоров-Дорсо, Шон Эндрю Дэй (Sean Andrew Day, Ph. D). М.: МГППУ, 2019. С. 196).

²⁸ Упомянем мультисенсорные проекты по постановке «Прометей», в частности, «Скрябин плюс Кандинский», а также такие светомузыкальные фильмы Б. Галеева, как, например, «Маленький триптих» на музыку Г. Свиридова.

²⁹ Синестезия: Мнения и перспективы. М.: МГППУ, 2019. С. 122.

³⁰ Там же. С. 92.

ЛИТЕРАТУРА

Галеев Б.М. Компьютерные технологии как визуализация платоновских эйдосов // Новые технологии в культуре и искусстве: Регион. науч.-практ. семинар, 6–7 июня 1995 г. Казань: НИИ «Прометей», 1995. С. 77–80.

Данилова Д.В. Песочная анимация в процессе обучения детей игре на фортепиано в ДМШ и ДШИ // Вопросы музыкальной синестетики: История, теория, практика. Вып. 3. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2020. С. 278–287.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2005. 392 с.

Коляденко Н.П. Синестетичность универсального языка «Игры в бисер» Г. Гессе // Полилог и синтез искусств: История и современность, теория и практика: Материалы III Междунар. науч. конф. СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2020а. С. 127–129.

Коляденко Н.П. Исследования художественной синестезии в зарубежной и отечественной науке // Галеевские чтения: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. («Прометей–2020»), 2–4 окт. 2020 г. Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2020б. С. 106–109.

Линник Ю.В. Булат Галеев – марксист-берклианец // Галеевские чтения: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. («Прометей–2010»). Казань: КГТУ, 2010. С. 21–27.

Sundermann H., Ernst B. Klang – Farbe – Gebärde. Musikalische Grafik. Vien: Verl. Anton Schroll, 1981. 241 S.

REFERENCES

Danilova, D.V. (2020), “Sand animation in the process of teaching children to play the piano in DMSH and DSHI”, *Voprosy muzykal'noi sinestetiki: Istoriya, teoriya, praktika* [Questions of musical synesthetics: history, theory, practice], issue 3, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, pp. 278–287. (in Russ.)

Galeev, B.M. (1995), “Computer technology as a visualization of the Platonic Eidos”, *Novye tekhnologii v kul'ture i iskusstve* [New technologies in culture and art], NII “Prometei”, Kazan', pp. 77–80. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: na materiale iskusstva XX veka* [Synaesthetic nature of musical and artistic consciousness: based on the material of the art of the twentieth century], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2020a), “Synesthetic nature of the universal language of the «Bead Game» by G. Hesse”, *Polilog i sintez iskusstv: Istoriya i sovremennost', teoriya i praktika* [Polylogue and synthesis of arts: history and modernity, theory and practice], Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova, Saint Petersburg, pp. 127–129. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2020b), “Studies of artistic synesthesia in foreign and domestic science”, *Galeevskie chteniya* [Galeev reading], *Izdatel'stvo Akademii nauk RT, Kazan'*, pp. 106–109. (in Russ.)

Linnik, Yu.V. (2010), “Bulat Galeev – Berkeley Marxist”, *Galeevskie chteniya* [Galeev reading], KGTU, Kazan', pp. 21–27. (in Russ.)

Wellek A. Die Doppelempfinden in der Geistgeschichte // Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1929. Bd. 14. S. 32–44.

Sundermann, H., Ernst, B. (1981), Klang – Farbe – Gebärde. Musikalische Grafik. Wien: Verl. Anton Schroll, 241 S. (in Germ.)

Wellek, A. (1929), Die Doppelempfinden in der Geistgeschichte, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 14, S. 32–44. (in Germ.)

Сведения об авторе

Коляденко Нина Павловна, кандидат философских наук, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: nk42-68@mail.ru

Author information

Nina P. Kolyadenko, Cand. Sc. (Philosophy), D. Sc. (Art Criticism), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: nk42-68@mail.ru

Поступила в редакцию 17.11.2020
После доработки 16.02.2021
Принята к публикации 18.02.2021

Received 17.11.2020
Revised 16.02.2021
Accepted for publication 18.02.2021

О ТЕТРАСФЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

А.С. Ключев¹

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

Аннотация. В статье предлагается интерпретация музыкального языка в качестве тетра-сферы. Отмечается, что последовательными (в центростремительном движении) сферами музыкального языка являются: музыка как вид искусства; единство родов, жанров и стилей музыкального искусства; музыкальное произведение; звуковая материя музыкального произведения. Рассматривается звуковая материя музыкального произведения. Указывается, что звуковая материя музыкального произведения представлена тремя звуковыми слоями: первый слой определяется ритмом, метром, темпом, тембром, динамикой; второй – интонацией; третий – ладом, тональностью, мелодией и гармонией. При этом перечисленные звуковые слои, в порядке их перечисления, истолковываются как последовательные стадии выявления центра музыкального сочинения и соответственно отдельные элементы, определяющие эти слои, – в качестве последовательных элементов, выявляющих этот центр. Констатируется, что элементом, в конечном счете, проясняющим центр музыкального произведения, является гармония. Автор полагает, что открываемый гармонией центр музыкального произведения есть Дух, Духовная энергия, потому именно Дух оказывается центром музыкального произведения, а вместе с тем и музыкального языка.

Ключевые слова: тетра-сфера, музыкальный язык, музыка, единство родов, жанров и стилей музыкального искусства, музыкальное произведение, звуковая материя музыкального произведения, звуковые слои музыкального произведения, гармония, Дух.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ключев, А.С. О тетра-сфере музыкального языка // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 129–135. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-129-135.

ABOUT THE TETRASPHERE OF MUSICAL LANGUAGE

A.S. Klujev¹

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

Abstract. The article proposes the interpretation of musical language as a tetrasphere. It is noted that the sequential (in centripetal motion) spheres of musical language are: music as an art form; the unity of genera, genres and styles of musical art; a musical work; the sound matter of a musical work. The sound matter of a musical work is considered. It is indicated that the sound matter of a musical work is represented by three sound layers: the first layer is determined by rhythm, meter, tempo, timbre, dynamics; the second – by intonation; the third – by mood, tonality, melody and harmony. In this case, the listed sound layers, in the order of their enumeration, are interpreted as successive stages of identifying the center of a musical composition and, accordingly, the individual elements that define these layers – as successive elements that identify this center. It is stated that the element that ultimately clarifies the center of a musical work is harmony. The author believes that the center of a musical work opened by harmony is Spirit, Spiritual energy. Therefore, according to the author, it is the Spirit that turns out to be the center of a musical work, and at the same time – of a musical language.

Keywords: tetrasphere, musical language, music, unity of genera, genres and styles of musical art, musical work, sound matter of a musical work, sound layers of a musical work, harmony, Spirit.

Conflict of interests. The author declares that there is no conflict of interest.

For citation: Klujev, A.S. (2021), "About the tetrasphere of musical language", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 129–135. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-129-135.

Еще в 1967 г. Ю.Г. Кон предложил четкое определение музыкального языка – это «сумма применяемых в том или ином произведении средств», которые «можно рассматривать с технической стороны (на уровне “грамматики”) и со стороны их выразительности (на “семантическом” уровне)» (1967, с. 93).

Представление Ю.Г. Кона о музыкальном языке получило развитие в отечественном музыковедении. Например, В.В. Медушевский полагает, что «музыкальный язык можно определить как исторически развивающуюся систему выразительных средств и грамматик, служащую *предпосылкой общения*» (1979, с. 35). М.Г. Арановский под музыкальным языком усматривает «“порождающую систему”, основанную на стереотипах связей» (1974, с. 106).

Любопытное понимание музыкального языка предлагает В.Г. Лукьянов. По мысли автора, музыкальный язык, во-первых, «представляет собой как бы некоторое множество языков (той или иной социально-исторической среды, того или иного композитора)»; во-вторых, «не имеет резко выраженных границ для распространения, хотя и функционирует в рамках данной музыкальной культуры»; в-третьих, его «невозможно “перевести” на какой-либо другой язык»; в-четвертых, «элементы музыкального языка не являются устойчивыми знаковыми образованиями, подобно словам в разговорном языке, ком-

позитор в процессе творчества создает их каждый раз заново»; наконец, в-пятых, «музыкальный язык не имеет устойчивого лексического состава (“словаря элементов” с фиксированными значениями)» (Лукьянов В., 1978, с. 41)¹.

Таким образом, можно констатировать, что *в отечественном музыковедении сложилось устойчивое представление о музыкальном языке как совокупности средств музыки.*

В целом разделяя данный подход, мы хотели бы предложить свою трактовку музыкального языка. В нашей версии, *музыкальный язык представляет собой тетрасферу* (от греч. *тетра-*, в сложных словах – четыре и *сφαῖρα* – шар). При этом последовательными (в центростремительном движении) сферами музыкального языка являются: *музыка как вид искусства; единство родов, жанров и стилей музыкального искусства; музыкальное произведение; звуковая материя музыкального произведения.*

Проясним эти сферы (в указанной динамике).

Первая сфера: музыка как вид искусства. Известно, *музыка – единый организм.* О единстве музыки писали многие теоретики и практики музыкального искусства. С исключительной отчетливостью такой взгляд на музыкальное искусство выразил известный русский композитор и пианист Н.К. Метнер. В предисловии к своей книге «Музы и мода. Защита основ музыкального искусства» Метнер подчеркивал:

«Я хочу говорить о музыке, как... о некоей стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, то есть музыкальность; о... музыке, как о некоей единой лире, управляющей нашим воображением» (1978, с. 5)².

Вторая сфера: единство родов, жанров и стилей музыкального искусства. В российской науке о музыке существуют различные определения родов, жанров и стилей музыкального искусства. Однако, несмотря на имеющиеся различные теоретические интерпретации рода, жанра и стиля музыки в отечественном музыковедении, реально, на практике, *все эти явления оказываются неразрывно взаимосвязанными, что предопределяет переход рода в жанр, стиль; жанра – в род, стиль и т.д. внутри единого музыкального языка.* Например, Фортепианную прелюдию Ф. Шопена из цикла 24 прелюдий можно считать одним из ведущих жанров в творчестве композитора, особенностью его индивидуального стиля, а также стиля исторического (романтизма), понимать как образ профессиональной музыки первой половины XIX в. и т.д. Опера М. Мусоргского «Борис Годунов» одновременно и оперный жанр, и своеобразный род оперной музыки (историческая драма), и выражение характерных особенностей стилей различных уровней: индивидуального (композитора), группового (творческого объединения «Могучая кучка») и пр.³

Третья сфера: музыкальное произведение. Предпосылкой взаимосвязи рода, жанра и стиля внутри музыкального языка является музыкальное произведение. На это указывают отечественные музыковеды.

Так, о сведении рода и жанра к музыкальному произведению пишет О.В. Соколов, рассматривая музыкальное произведение как итог сложных отношений родов и жанров. Жанр, по мнению ученого, является «отношением родов... музыкальное произведение... отношением жанров» (Соколов О., 1977, с. 58).

О выходе музыкального стиля на музыкальное произведение свидетельствует Е.В. Назайкинский. Как он считает, у музыкального стиля «есть и своя форма, и свое содержание... последнее есть отражение авторского характера, темперамента, манеры, проявляющееся более или менее устойчиво в произведениях самого различного плана, с самой различной программой, музыкальной фабулой» (Назайкинский Е., 1982, с. 52–53)⁴.

Четвертая сфера: звуковая материя музыкального произведения. К сожалению, звуковая материя музыкального произведения не получила должного осмысления в российском музыковедении. По наблюдению Ю.Н. Рагса, «конкретное звучание (музыкального произведения. – А.К.) фактически не интересует музыковедов... Они подходят к музыкальному произведению с точки зрения теории музыки; таким образом, своими “умственными действиями” они как бы отгораживаются от (его реального существования. – А.К.)» (1999, с. 92).

Вместе с тем общепризнано: звуковая материя музыкального сочинения представлена в виде *звуковых слоев*⁵. Мы предлагаем свою версию звуковых слоев музыкального произведения.

На наш взгляд, таких слоев три: первый – определяемый посредством ритма, метра, темпа, тембра, динамики;

второй – определяемый посредством интонации;

третий – распознаваемый с помощью лада, тональности, мелодии, гармонии.

Мы полагаем, что перечисленные звуковые слои, в порядке их перечисления, – последовательные стадии выявления центра музыкального произведения. В соответствии с этим отдельные элементы, фиксирующие указанные слои: ритм, метр, темп, тембр, динамика, интонация, лад, тональность, мелодия и гармония, – последовательные элементы, выявляющие этот центр. В итоге, именно гармония высвечивает центр музыкального произведения⁶.

Согласно нашему представлению, этот центр есть *Дух, Духовная энергия*.

Нашу позицию подтверждает исследовательская интуиция Ю.Н. Холопова. По его мнению, гармония выражает целостную систему музыкального сочинения, в которой имеется центр, обозначенный теоретиком как «*центральный элемент системы (ЦЭС)*». Ученый провозглашает: «Гармония... устанавливается в развертывании... Это развертывание в своем ядре представляет рост и цветение некоего зародышевого

ядра, своего рода “кодона” (единицы генетического кода в составе зародышевой клетки биологического организма). В логической системе звуковысотной структуры музыки такая первоструктура-зародыш гармонического организма выполняет роль первоэлемента, который носит название “центральный элемент системы” (ЦЭС)» (Холопов Ю., 2008, с. 93–94). Как полагает Холопов, центральным элементом системы (ЦЭС) выступает число⁷. Что это за число Холопов разъясняет, ссылаясь на работу А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики».

Как пишет Холопов, Лосев в этой работе подчеркивает, что музыка осуществляется во времени. Однако «время, будучи... наиболее обобщенной категорией, предполагает и столь же предельную обобщенную категорию недлящегося. Таковой... выступает число» (Холопов Ю., 2008, с. 25). Но у Лосева, приверженца античной теории, число выступает «сущностью всего», «первичной моделью творения мира» (1992, с. 506), то есть – Творящим Духом. А раз так, то, собственно, на Дух указывает Холопов, говоря о центральном элементе системы (ЦЭС).

Таким образом, действительно, *именно Дух является центром музыкального произведения, а значит, – и музыкального языка*⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В последние годы в фарватере идей Ю.Г. Кона появились работы о музыкальном языке Г.Р. Тураевой, Н.А. Брылевой, Т.В. Лазутиной, И.М. Нуриевой и др.

² Своеобразно этой теме касается А.К. Буцкой. По его мнению, восприятие различных звуковых образований в музыке позволяет «войти сразу внутрь музыкаль-

ного искусства» (Буцкой А., 1925, с. 60). И еще: «Музыку можно определить как искусство движений, перевоплощенных в особого рода звуковые и временные отношения» (Буцкой А., 1925, с. 72).

³ Сравним: «Жанры и стили, – подчеркивает В.В. Медушевский, – тесно связаны. Можно говорить о стилевых срезах длитель-

но развивающихся жанров (прелюдии Шопена и Скрябина... демонстрируют этот тип взаимодействия). С другой стороны, система жанров определенной эпохи выступает как один из ее общих стилевых показателей. И для индивидуального стиля выбор жанров далеко не безразличен. Стиль... Римско-Корсакова невозможно представить без опер... а Прокофьева или Стравинского – без жанрового многообразия» (1979, с. 36).

⁴ В свете высказанных суждений нельзя не отметить правомерность замечания И.А. Барсовой о том, что «целостным смыслом обладают, в конечном счете, лишь завершенные произведения» (1986, с. 105).

⁵ О звуковых слоях музыкального произведения (по-разному их выстраивая) уже

писали Е.В. Назайкинский, Г.А. Орлов; Н. Гартман и другие ученые.

⁶ Такая ситуация в первую очередь характерна для музыкальных произведений, принадлежащих классико-романтической музыке, или гомофонному периоду XVII–XIX вв.

⁷ Точку зрения Холопова удостоверяет Г.И. Лыжов – автор обзора работ ученого о гармонии: «холоповская теория... в своих исходных посылах отвлекается от любого конкретного звуковысотного материала. Это теория временного развертывания всякого материала, исходя из его свойств или, если угодно, наука о звуковысотном становлении... числа» (2008, с. 193).

⁸ Подробнее материал статьи изложен в наших работах (Клюев А., 2010а, б; 2015; 2017).

ЛИТЕРАТУРА

Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.

Барсова И.А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. 1984: Художественная картина мира: Перекресток искусств: 20 лет содружества наук в познании творчества. Л.: Наука, 1986. С. 99–116.

Бузкой А.К. Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. Харьков: ГИЗ Украины, 1925. 135 с.

Клюев А.С. Онтология музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: ИД Петрополис, 2010а. 125 с.

Клюев А.С. Философия музыки. 2-е изд., испр. и перераб. СПб.: Астерион, 2010б. 227 с.

Клюев А.С. Музыка: Путь к Абсолюту. СПб.: Алетейя, 2015. 92 с.

Клюев А.С. Сумма музыки. СПб.: Алетейя, 2017. 608 с.

Кон Ю.Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней: К шестидесятилетию со дня рождения заслуженного деятеля искусств РСФСР д-ра искусствоведения, проф. Л.А. Мазеля: Сб. ст. М.: Музыка, 1967. С. 93–104.

Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 1. М.: Искусство, 1992. 656 с.

Лукьянов В.Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Л.: Музыка, 1978. 62 с.

Лыжов Г.И. К теории звуковысотной структуры музыки. Хроника трудов

REFERENCES

Aranovskii, M.G. (1974), "Thinking, language, semantics", *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [Problems of musical thinking], Muzyka, Moscow, pp. 90–128. (in Russ.)

Barsova, I.A. (1986), "The specifics of the language of music in creating an artistic picture of the world", *Khudozhestvennoe tvorchestvo: Voprosy kompleksnogo izucheniya. 1984: Khudozhestvennaya kartina mira: Perekriostok iskusstv: 20 let sodruzhestva nauk v poznanii tvorchestva* [Artistic creation: Issues of comprehensive study. 1984: Art picture of the world: Crossroads of arts: 20 years of the Commonwealth of Sciences in the knowledge of creativity], Nauka, Leningrad, pp. 99–116. (in Russ.)

Buzkoi, A.K. (1925), *Neposredstvennye dannye muzyki. Opyt vvedeniya v muzyku* [The direct data of music. Introduction to music experience], GIZ Ukrainy, Khar'kov, 135 p. (in Russ.)

Kholopov, Yu.N. (2008), *Vvedenie v muzykal'nuyu formu* [Introduction to musical form], 2nd ed., Izd-vo MGK im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 432 p. (in Russ.)

Klujev, A.S. (2010a), *Ontologiya muzyki* [Ontology of music], 2nd ed., ID Petropolis, Saint Petersburg, 125 p. (in Russ.)

Klujev, A.S. (2010b), *Filosofiya muzyki* [Philosophy of music], 2nd ed., Asterion, Saint Petersburg, 227 p. (in Russ.)

Klujev, A.S. (2015), *Muzyka: put' k Absolyutu* [Music: the path to the Absolute], Aleteiya, Saint Petersburg, 92 p. (in Russ.)

Klujev, A.S. (2017), *Summa muzyki* [Sum of music], Aleteiya, Saint Petersburg, 608 p. (in Russ.)

Ю.Н. Холопова о гармонии // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. М.: Музиздат, 2008. С. 164–198.

Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.

Метнер Н.К. Музы и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). Paris: YMCA-PRESS, 1978. 156 с.

Назайкинский Е.В. О роли музыкальности в современной культуре // Советская музыка. 1982. № 5. С. 51–54.

Рагс Ю.Н. Эстетика снизу и эстетика сверху – квантитативные пути сближения: Исследование. М.: Научный мир, 1999. 248 с.

Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1977. С. 12–58.

Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. 2-е изд., испр. М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 2008. 432 с.

Kon, Yu.G. (1967), “To the question of the concept of ‘musical language’”, *Ot Lyulli do nashikh dnei: K shestidesyatiletiiyu so dnya rozhdeniya zasluzhennogo deyatelya iskusstv RSFSR d-ra iskusstvovedeniya, prof. L.A. Mazelya* [From Lully to the present day: To the sixtieth anniversary of the birth of the honored artist of the RSFSR, dr. art history, prof. L.A. Mazel], *Muzyka*, Moscow, pp. 93–104. (in Russ.)

Losev, A.F. (1992), *Istoriya antichnoi estetiki: Itogi tysyacheletnego razvitiya: V 2 kn.* [History of ancient aesthetics: Results of the millennial development: In 2 books], Book 1, *Iskusstvo*, Moscow, 656 p. (in Russ.)

Luk’yanov, V.G. (1978), *Kritika osnovnykh napravlenii sovremennoi burzhuaznoi filosofii muzyki* [Criticism of the main directions of modern bourgeois philosophy of music], *Muzyka*, Leningrad, 62 p. (in Russ.)

Lyzhov, G.I. (2008), “On the theory of the sound-pitch structure of music. Chronicle of Yu.N. Kholopov’s works on harmony”, *Idey Yu.N. Kholopova v XXI veke. K 75-letiiyu so dnya rozhdeniya* [Ideas Yu.N. Kholopov in the twenty-first century. To the 75th anniversary of his birth], *Muzizdat*, Moscow, pp. 164–198. (in Russ.)

Medushevskii, V.V. (1979), “Musical style as a semiotic object”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 3, pp. 30–39. (in Russ.)

Metner, N.K. (1978), *Muzy i moda. Zashchita osnov muzykal’nogo iskusstva (Parizh, 1935)* [The Muse and the fashion. Protection of the basics of musical art (Paris, 1935)], *YMCA-PRESS*, Paris, 156 p. (in Russ.)

Nazaikinskii, E.V. (1982), “On the role of musicology in modern culture”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 5, pp. 51–54. (in Russ.)

Rags, Yu.N. (1999), *Estetika snizu i estetika sverkhu – kvantitativnye puti sblizheniya: Issledovanie* [Aesthetics from below and aesthetics from above – quantitative ways of rapprochement: A study], *Nauchnyi mir*, Moscow, 248 p. (in Russ.)

Sokolov, O.V. (1977), “On the problem of typology of musical genres”, *Problemy muzyki XX veka* [Problems of music of the XX century], *Volgo-Vyat. kн. izd-vo*, Gorky, pp. 12–58. (in Russ.)

Сведения об авторе

Клюев Александр Сергеевич, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: aklujev@mail.ru

Author information

Alexander S. Klujev, D. Sc. (Philosophy), Full Professor, Professor at the Department of Musical Upbringing and Education of the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: aklujev@mail.ru

Поступила в редакцию 26.12.2020

После доработки 18.02.2021

Принята к публикации 24.02.2021

Received 26.12.2020

Revised 18.02.2021

Accepted for publication 24.02.2021

© Bui Cong Duy, 2021

УДК 78.02

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-136-139

FUNDAMENTAL ACADEMIC PRINCIPLES OF LEOPOLD AUER AND THE INFLUENCES OF RUSSIAN VIOLIN SCHOOL ON VIOLIN TRAINING IN VIETNAM

Bui Cong Duy¹

¹ Vietnam National Academy of Music, 000084, Ha Noi, Vietnam

Abstract. This article focuses on the key teaching principles of Leopold Auer, a Hungarian violinist, who is considered the founder of Russian Violin School. The author enumerates some of Leopold Auer's students and followers who have brought fame to their outstanding tutor all over the world, including Vietnam, thus greatly influencing the local teachers and performers. The author highlights the difference between music and science, and the corresponding peculiarities of teaching this kind of exquisite art. Taking into account the academic principles described in Leopold Auer's book "My Violin School", the author comes to the conclusion that the teacher should not just share their knowledge with their student, but also instill their character, develop their creative potential, be persuasive and sympathetic, thus forming and developing students' harmonious personality. In conclusion, the author points out that a good teacher should not necessarily be a good performer as well because he has a more important and worthwhile goal – to help their student open up their potential and outperform their tutor. Keywords: Leopold Auer, teacher's role, violin training, violin performing in Vietnam.

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

For citation: Bui Cong Duy (2021), "Fundamental academic principles of Leopold Auer and the influences of Russian violin school on violon training in Vietnam", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 136–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-136-139. (in Eng.)

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ АКАДЕМИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЛЕОПОЛЬДА АУЭРА И ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ НА ОБУЧЕНИЕ СКРИПКЕ ВО ВЬЕТНАМЕ

Зюи Буй Конг¹

¹ Вьетнамская национальная академия музыки, 000084, Ханой, Вьетнам

Аннотация. В данной статье рассматриваются ключевые педагогические принципы Леопольда Ауэра, российского скрипача венгерского происхождения, основоположника русской скрипичной школы. Автор приводит имена учеников и последователей, прославивших своего выдающегося наставника по всему миру, в том числе и во Вьетнаме, таким образом оказав сильнейшее влияние на местных педагогов и исполнителей. Подчеркивается отличие музыки от точных наук, и связанные с этим особенности обучения данному виду искусства. Автор, беря за основу принципы, изложенные Л. Ауэром в его книге «Моя школа игры на скрипке», приходит к выводу, что педагогу следует не просто делиться своими знаниями с учеником, но и воспитывать его характер, раскрывать его творческий потенциал, быть настойчивым и сопереживающим, таким образом формируя полноценно развитую и гармоничную личность. В заключение автор высказывает идею, что хороший

педагог необязательно должен быть одновременно и хорошим исполнителем, так как перед ним стоит более важная и ценная задача – выявить потенциал ученика и позволить ему превзойти своего учителя.

Ключевые слова: Леопольд Ауэр, роль педагога, обучение игре на скрипке, вьетнамская исполнительская школа.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Зюи Буй Конг. Фундаментальные академические принципы Леопольда Ауэра и влияние русской скрипичной школы на обучение виолончели во Вьетнаме // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 136–139. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-136-139.

Russian violin performing school, initiated by outstanding violinist Leopold Auer, is one of the preeminent and advanced schools having the leading positions in training violonists in the world.

Leopold Auer is a Hungarian-born violinist. He was born in 1845 and used to study violin with Jakob Dont and Josef Joachim. These two teachers were masters in violin in Europe in the 19th century. They had the strong influences on Wien violin school headed by Georg Hellmesberger.

In September 1868, L. Auer moved to work at the Saint Petersburg State Conservatory, Russia, where he popularized the music teaching methods in which there included high-scientific academic principles. Especially, he emphasized the interpretation of artistic contents, ideological intentions in the works and expressions of the individual identity of the player. He trained many genius violinists such as Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Mischa Elman, Lev Tseitlin, Konstantin Mostras and Abraham Yampolsky.

There have been many generations of famous Russian artists and teachers inheriting and developing L. Auer school. They are, for example, M. Poliakin, A. Jampolsky, K. Mostras, Y. Jankelevich, D. Oistrakh, L. Kogan and I. Bezrodny. Their achievements have brought

L. Auer violin school to the world's top position with many well-known names such as I. Galamian, V. Tretyakov, V. Spivakov, I. Bochkova, G. Kremer, E. Grach, E. Gilels, D. Sitkovetsky, O. Kagan, M. Fedotov, I. Kaler, D. Schwarzberg, M. Kopelman, O. Krysa, V. Klimov, Viktoria Mullova, Sergey Stadler and Zakhar Bron.

People who work in the field of music in Vietnam are proud that there have been several generations of talented violinists and pedagogues having been trained in the Soviet Union and the Russian Federation since the 1960s. Especially, some of them have been trained at Moscow Conservatory named as Tchaikovsky or the Saint Petersburg Conservatory. They are, for instance, Nguyen Bich Ngoc studying with O. Kaverzneva, Ta Bon with B. Belenkiy, Hoang Cuong with M. Kurdiumov, Bui Cong Thanh with Y. Yankelevich and E. Chugaeva, Ngo Van Thanh with I. Bezrodny, Tran Manh Hung with E. Komarova, Nguyen Trong Binh with S. Kravchenko, Le Tri Toan with E. Komarova, Bui Cong Duy with I. Bochkova. They are active factors in spreading L. Auer school in training violin performing in Vietnam.

From the perspective of educators, we always highly appreciate the scientifically academic role, which

is necessary for the development of academic music. Moreover, because the classical music has just emerged for over half a century and not yet been in Vietnamese musical tradition, L. Auer's teachings can be said to be very important factors and as a guideline for training and developing the career of violin in Vietnam as well.

As far as we know, teaching is the science that studies the rules of social experience that is essential to life and work. It is passed on previous generations and positively absorbed and then developed by following generations. The role of teachers in training is not only to deliver knowledge but also to see whether students grasp that knowledge and how they will use it in practical activities (Авратинер В., 1981; Ражников В., 1980).

Music is one of the most exquisite fields of art. It is distinct from the science in that science seeks the only right solution or one of the right solutions while arts in general and music in particular seeks ways to develop a certain intention and at the same time requires very high creativity (Готсдинер А., 1993).

L. Auer in the heritage "My violin school" emphasizes the creative factors in teachers' teaching process and students' performing process (Ауэр Л., 1965). One of his profound instructions is that teachers must know how to ignite the passion and desire to conquer the depth of the author's ideas in students' performance. To do that, first of all, they should have deep and wide understanding of the process of forming the work, the historical context, the influence of the environment and the features of the work through style, types and

genre of suitable techniques. They should also consider the expressive and technical abilities of students before approaching musical works.

The role of teachers in the training of violin performance of L. Auer is presented as two very important aspects. They always go hand in hand between the control and creativity, the transfer of information, the reception, the selection of necessary elements and restoration of those at necessary times. This means that teachers not only impart knowledge, but also educate and instill in students the character, which forms their attitudes towards life, develops artistic aesthetics in them, corrects their faults and directs their creativity to the most effective trajectory. Professional teachers play a key role in forming and developing students' harmonious personality (Гинзбург Л., 1950).

Teachers lead students into the world of musical art, free them from the development of instinctual improvisations and bring them to a high level of musical development to gain the ability of expressing music naturally based on what they have learnt to show all the exquisiteness of musical art. In order to gain the success in pedagogical activities, teachers must be pedagogically talented, which can be seen through their ability of empathy, emotivity and persuasion, communication with students, organizational skills and theoretical competence. Theoretical competence is the transmission of general knowledge and deliberate performing experience which can be addressed in an understandable way. If knowledge and skills are transmitted without deliberation, students can

only imitate teachers unconsciously.

Training future artists can only be successfully if the teacher-student relation becomes interactive and creative. If the teachers are outstanding performers but lack good pedagogical competence, they are not likely successful in training. Those who have pedagogical competence are not necessary to be good at performing on the stage. Instead, they can help open up potential performing abilities in their students, guiding

and developing them to succeed, even students who are better at music performing than themselves.

Today, teachers need to be equipped with professional knowledge and suitable training method to provide the best results in the shortest time with the least effort.

Vietnamese violin educators consider L. Auer's instructions as a lighthouse to the success and the right path for a young Vietnamese music performing industry.

ЛИТЕРАТУРА

Авратинер В.И. Обучение и воспитание музыканта-педагога: Учеб. пособие. М.: ГМПИ, 1981.

Ауэр Л.С. Моя школа игры на скрипке; Интерпретация произведений скрипичной классики. М.: Музыка, 1965.

Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства: В 4 т. М.; Л.: Музгиз, 1950. Т. 1.

Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. М.: Магистр, 1993.

Разников В.Г. Резервы музыкальной педагогики. М.: Знание, 1980.

REFERENCES

Avratiner, V.I. (1981), *Obuchenie i vospitanie muzykanta-pedagoga* [Training and education of a musician-teacher], GMPI, Moscow. (in Russ.)

Auer, L.S. (1965), *Moya shkola igry na skripke; Interpretatsiya proizvedenii skripichnoi klassiki* [My school of violin playing; Interpretation of classical violin works], Muzyka, Moscow. (in Russ.)

Ginzburg, L.S. (1950), *Istoriya violonchel'nogo iskusstva: V 4 t.* [History of the cello art: In 4 vols.], vol. 1, Muzgiz, Moscow. (in Russ.)

Gotsdiner, A.L. (1993), *Muzykal'naya psikhologiya* [Music psychology], Magistr, Moscow. (in Russ.)

Razhnikov, V.G. (1980), *Rezervy muzykal'noi pedagogiki* [Reserves of music pedagogy], Znanie, Moscow. (in Russ.)

Author information

Bui Cong Duy, Deputy Director Vietnam National Academy of Music (Ha Noi)

E-mail: duybuicong@gmail.com

Сведения об авторе

Зюи Буй Конг, заместитель директора Вьетнамской национальной академии музыки (Ханой)

E-mail: duybuicong@gmail.com

Поступила в редакцию 24.12.2020

После доработки 17.02.2021

Принята к публикации 20.02.2021

Received 24.12.2020

Revised 17.02.2021

Accepted for publication 20.02.2021

© Ершукова, Т.В., 2021

УДК 78.03

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-140-147

БЕЛЬКАНТО КАК ИСТОЧНИК РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Т.В. Ершукова¹

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

Аннотация. Статья посвящена вопросам истории отечественной и зарубежной вокальной школы. Автор обращается к истокам становления итальянского бельканто, конкретизируя те особенности методики, которые до настоящего времени влияют на вокальное образование. Также описан этап зарождения вокальной методики академического пения в России, акцентируются моменты пересечения с методикой бельканто. Вопросы взаимодействия двух вокальных культур еще не становились предметом специального рассмотрения, что определило актуальность темы. Новизна связана с тем, что в отечественных авторитетных изданиях традиционно подчеркивается вклад русских музыкантов в развитие академической манеры пения. В то же время, учителя из Европы, композиторы и певцы оказали существенное влияние на становление отечественной школы, что подтверждается историческими сведениями. Это определило основную идею и цель статьи: проанализировать характерные особенности итальянского бельканто и его влияние на отечественную систему вокального образования. Для реализации данной цели предстоит решить ряд задач, среди которых: 1) описание специфики становления итальянского бельканто в XVII–XVIII вв.; 2) представление основных черт методики обучения мастеров бельканто; 3) формулировка особенностей влияния итальянской методики бельканто на отечественную систему вокального образования. Решение этих задач поможет по-новому взглянуть на истоки русской школы пения.

Ключевые слова: вокал, бельканто, методика вокала, история вокала.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ершукова, Т.В. Бельканто как источник русской вокальной школы // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 140–147. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-140-147.

BELCANTO AS A SOURCE OF RUSSIAN SCHOOL

T.V. Ershukova¹

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

Abstract. The article is devoted to the history of Russian and foreign vocal pedagogy. The author refers to the origins of Italian bel canto specifying the particular features of the methodology which up to now have great influence on vocal education. Furthermore, the article describes the nascent stage of academic vocal methodology in Russia, and focuses on the intersection with the belcanto technique. The issues of cooperation between two vocal cultures have not been under special consideration before what defines the relevance of the topic. The novelty lies in the fact that the contribution of Russian musicians to the academic vocal development is traditionally emphasized in domestic authoritative sources. In the meantime, it is proved by historical records and facts that European teachers, composers and singers have had a significant impact on the formation of Russian school. This determines the main idea and the purpose of the article: to analyse the characteristic features of Italian bel canto and its influence on the domestic system of vocal education. To achieve this goal a number of tasks must be solved, such as: 1) to describe the specifics of Italian belcanto emergence in XVII–

XVIII centuries; 2) to present the main features of belcanto masters teaching methodology; 3) to state the peculiarities of the impact that Italian belcanto methodology has had on the domestic system of vocal education. The solution of these tasks will give a fresh look at the origins of Russian vocal school.

Keywords: vocals, belcanto, vocal technique, vocal history.

Conflict of interests. The author declares that there is no conflict of interest.

For citation: Ershukova, T.V. (2021), "Belcanto as a source of Russian school", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 140–147. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-140-147.

На рубеже XX–XXI в. в отечественном музыкальном образовании начинают происходить преобразования. Меняются образовательные программы, федеральные образовательные стандарты, меняются и сами ученики, их взгляды, внешний вид, увлечения и эстетические оценки. Композиторы создают радикально новые произведения, ломающие привычные представления о роли и функции музыкального искусства. На смену традиционным оперным постановкам приходит явление режиссерского театра. Таким образом, за 20 лет нового века в искусстве и культуре произошло множество процессов, которые требуют аналитического осмысления.

Как никогда актуальной становится диалектика старого и нового. Изменчивая жизнь и ее новшества ставят перед преподавателем вокала совершенно новые задачи. Сегодня необходимо осмыслить свою методику с точки зрения ее соответствия реалиям современного музыкального мира, внимательно оценить, что является неизменным, традиционным, а что – временным. Первое необходимо тщательно оберегать, в то время как от последнего можно отказаться либо трансформировать с учетом запросов социума, общих тенденций в культуре. И выбор этот очень ответственный, благодаря ему педагоги-музыканты остаются

хранителями культурных идеалов, эстетических и этических ценностей.

В масштабе мировой музыкальной культуры совершенно очевидно, что русская школа классического пения имеет богатые традиции. Множество исполнителей XIX–XXI вв. составляют славу отечественной школы вокала. Однако чрезвычайно интересно обратиться к истории и посмотреть истоки, академической манеры пения в России. Это поможет по-новому взглянуть на современную методику, выявить в ней то самое «зерно», которое составляет ее ядро и может определить некие общие методические установки в преподавании вокала. Для педагога-практика даже с большим опытом это очень важно, так как помогает осознать тонкие взаимосвязи различных национальных школ.

Академическая манера пения берет свое начало в Италии, и позднее развивается в России. В источниках на русском языке чаще акцентируется аспект специфики реализации школы классического вокала на русской почве (Багадуров В., 1956 и др.), в то время как широко известно множество фактов заимствований, передачи опыта, методологических пересечений. Так, методика оперного пения, заложенная профессором Московской консерватории,

итальянским оперным певцом и педагогом Умберто Мазетти, бережно сохраняется и в XXI в. Эта педагогическая линия четко прослеживается с 1899 г., когда он был приглашен для педагогической деятельности в Московскую консерваторию. У. Мазетти за годы работы воспитал целую плеяду выдающихся певцов, среди которых А.В. Александров, Н.А. Обухова, В.В. Барсова, А.В. Нежданова, А.В. Преображенский, К.И. Чугунов (Денисова Г., 2007, с. 1–8).

Деятельность итальянских мастеров прошлого заложила основы долгого и успешного сотрудничества двух национальных школ пения. Русская школа, не теряя собственной индивидуальности, перенимает лучшие традиции бельканто, ассимилируя их с собственными воззрениями. В статье Л.В. Антоновой (2008) названо множество имен преподавателей из Италии, которые оказали влияние на отечественную вокальную музыку, среди них:

Франческо Арайя – приехал в Россию из Неаполя и в течение 25 лет писал оперы и ставил их на русской сцене;

Катерино Кавос – был приглашен из Венеции в 1799 г., работал в Петербурге дирижером и педагогом по вокалу.

Эти факты являются неотъемлемой частью истории отечественного вокального образования. Они определили взгляд автора статьи на проблему.

Итак, итальянская опера появляется в России с конца XVIII в., и в начале XIX в. начинает активно распространяться (Додолев М., 1997, с. 3). В это время еще нельзя говорить о русской вокальной шко-

ле, как и о феномене русской оперы. Все это возникает немного позднее, но процесс ассимиляции лучших традиций западноевропейской музыки на русской почве уже начался. За первыми представлениями опер последовал приезд итальянских и европейских педагогов вокала в Россию, и их вклад до сих пор не оценен в полной мере. Оглядываясь назад, нужно беспристрастно описать, какое значение имело заимствование западной манеры пения. Для этого необходимо выявить главные особенности бельканто, имеющие основополагающее значение для методики. Затем проанализировать главные черты русской академической манеры пения, обнаружив сходства и различия.

Зарождение бельканто датируется серединой XVII в. В это время происходит становление оперного жанра в Италии, которое неминуемо потребовало от исполнителей разработки и совершенствования певческой манеры. Сам термин «бельканто» возник в течение достаточно продолжительного времени в исполнительской и композиторской практике. Его точное происхождение доподлинно не известно. Наиболее последовательно обсуждаемый термин начинает применяться уже в XVIII в. Именно в этот период за «bel canto» закрепляется следующее значение: бельканто – это «искусство пения по старинному итальянскому методу XVII и XVIII столетий, противоположного драматическому стилю поздних периодов. Искусство, во главу которого поставлен голос и только голос» (Симонова Э., 2006, с. 9).

В течение XVII столетия постепенно формируются особенности,

которые органично войдут в зрелый вокальный стиль «бельканто». Среди них:

владение дыханием и кантиленой;

умение исполнять текст выразительно (во второй половине XVII в. – приподнято, патетично, преувеличенно выразительно);

наличие колоратурных украшений, пока в небольшом количестве. Введение любого из украшений в вокальной партии тесно взаимосвязано с образом, характером произведения, служит для усиления драматического эффекта, выразительности вокальной партии.

Следующий этап становления школы бельканто датируется концом XVII – первой четвертью XIX в. В поздних операх Алессандро Скарлатти появляются новые элементы мелодии, благодаря которым начинается активное развитие новой, более виртуозной, техники пения. Особый «бравурный» стиль, который у Скарлатти был основан на определенном «аффекте», развивается в виде мелодических колоратур, все более усложняющихся и совершенствующихся.

В XVIII в. вокальные педагоги и исполнители начинают ставить новые задачи такие, как:

развить длительность дыхания, которая послужит основой вокально-технических навыков исполнителя;

сформировать умение управлять голосом, умело филировать звук;

развивать подвижность голоса для возможности исполнения трудных пассажей, колоратур, каденций, трелей, в эстетических трактатах этого времени (Шестаков В., 1971) мастерство и умение выходят на первое место;

поставить голос таким образом, чтобы он был достаточно громким и мощным. В увлечении виртуозностью певцы нередко соревнуются в силе звука с инструментами симфонического оркестра.

В композиторской практике XVIII в. закрепляется тип арии *da saro*. Эта музыкальная форма создавалась таким образом, чтобы дать возможность певцу показать свое искусство импровизации. Во второй части арии *da saro* исполнитель пел вариации на заданную тему или гармоническую основу. Особенностью исполнительской практики в этот период было то, что при каждом выступлении певец не повторялся, а создавал все новые и новые вариации на тему. Эта отличительная особенность пения бельканто на этапе так называемого «бравурного стиля», когда показ возможностей певца был зачастую важнее музыки.

В XVIII в. сформировалась и утвердилась в музыкальной практике особая методика. Обучение проходило в консерваториях, куда будущие певцы отбирались по своим данным. Как правило, занятия начинались в возрасте шести или семи лет, и заканчивались по достижении 16–17 лет. Обучали вокалу педагоги и композиторы, наиболее известные из них А. Скарлатти, Л. Винчи, Дж. Перголези, Н. Порпора, Л. Лео. Обучение вокальному искусству проходило практически весь день и было достаточно насыщенным. В этот же период закрепились традиции при наличии у мальчика выдающегося голоса подвергать его кастрации.

В XVIII в. можно говорить уже о наличии школы «бельканто». Точнее, о нескольких школах, основателями которых стали известные

педагоги. Ведущими школами в этот период были школа Ф.А. Пистокки и неополитанская школа под руководством Алессандро Скарлатти.

Новый период развития бельканто определяется поворотом от внешней виртуозности и диктатуры певцов к большей правдивости в передаче образного содержания музыкального произведения. Первым композитором, который будет создавать вариации и каденции на свое усмотрение, был Джоаккино Россини. Вслед за ним В. Беллини и Г. Доницетти обращаются в операх к реалистичным чувствам, передача которых в пении составляет важную задачу для исполнителя.

На основе исторических и методических данных обратимся к исследованию традиций школы бельканто в России от первых шагов ее возникновения к современности.

Отечественная вокальная школа с XIX в. движется по двум направлениям. Первое развивает традиции русской школы и тесно связано с именем Михаила Ивановича Глинки. Второе направление – это ассимиляция лучших традиций западноевропейской музыки, распространение итальянской оперы, а затем и приезд педагогов по вокалу в Россию.

Специфику развития последнего направления рассматривает Г.М. Денисова. «Наиболее талантливые “чужеземцы” постепенно проникались пониманием русской музыки, особенностей русского вокального исполнительства и искали пути к слиянию этих двух потоков» (Денисова Г., 2007, с. 2).

Влияние итальянской традиции нельзя абсолютизировать. Это не было заимствованием, подража-

тельством, в котором отсутствовала собственная стилевая манера. Русские певцы стремились трансформировать манеру пения бельканто, адаптировать ее, создать национальную исполнительскую школу. Фундаментом и базой стал опыт итальянских мастеров и репертуар западноевропейской оперы. Отечественные музыканты интересовались итальянской музыкой, обучались частным образом вокалу у преподавателей, владеющих бельканто. Из биографии М.И. Глинки известно, что он учился у Э. Тоди, Дж. Беллолии, Э. (В.) Бианки (Бьянки), А. Нодзари, Ж. Фодор-Менвьель (Италия) (Антонова Л., 2008, с. 33). Поездки за границу и общение с музыкантами, посещение концертов и оперных спектаклей также было очень полезным для русских профессиональных композиторов и исполнителей. Перенимая все лучшее, они тем самым делали вклад в русскую культуру. Достаточно быстрыми темпами в России развивается русская опера и русская симфония, уже в первой половине XIX в. возникают отечественные вокальные школы.

В результате взаимодействия двух ярких национальных школ со своими традициями складываются следующие общие правила воспитания начинающего вокалиста:

1. Природные данные имеют определяющее значение для профессионального становления исполнителя. Наличие красивого голоса может стать прочной основой для карьеры певца. Тем не менее, голос необходимо постоянно развивать, работать над его совершенствованием.

2. Ежедневные занятия вокалом помогают развить потенциал голоса

певца. Таким образом было построено обучение в эпоху классического бельканто.

3. Важно уделять особое внимание формированию системы дыхания, ее укреплению и совершенствованию. С развитием композиторской практики от певца потребовался смешанный тип дыхания, который возник благодаря постепенному расширению состава оркестра и в соответствии с этим росту требований к динамике голоса вокалиста. Тренировка системы дыхания должна быть регулярной и последовательной, с постепенным повышением требований к уровню владения дыхательной системой у певца.

4. Для развития вокальных возможностей нужно тщательно подбирать репертуар. Для обучения технике бельканто также могут быть использованы специальные упражнения, как сформулированные мастерами вокального искусства, так и сочиненные в более позднее время. Классическим образцом здесь является школа пения Джованни Баттиста Ламперти, а более поздними образцами – вокализы различных авторов. С первых шагов на русской почве отечественные музыканты стали создавать собственные вокализы и упражнения, одним из первых это сделал Михаил Иванович Глинка (Глинка М., 2012).

5. Умение импровизировать – важная сторона исполнительского таланта вокалиста. Она также должна быть развита на регулярных занятиях по вокалу. Это было важнейшей частью обучения вокалистов в эпоху классического бельканто, которая в настоящая время частично утрачена.

Итак, с первых шагов знакомства с бельканто русские певцы перени-

мают лучшее, сохраняя собственный национальный стиль. Эта ситуация развивается в течение двух столетий, и плодотворное творческое сотрудничество продолжается. Многие компоненты методики классического бельканто и отечественной школы вокала XIX в. развиваются в XX и XXI вв. Особый фонетический строй итальянского языка способствует становлению правильного звукоизвлечения. Основываясь на этом опыте, используя в репертуаре произведения на итальянском языке, русский педагог обучает певца технике, на основе которой можно раскрыть эмоциональное, художественное содержание музыкального произведения. На этом примере можно кратко показать специфику взаимодействия отечественной и итальянской методики обучения академическому вокалу в современном образовании.

На наш взгляд, можно говорить о целом ряде явлений в музыкальной практике современности, по которым мы можем сделать вывод о том, что плодотворное сотрудничество двух вокальных школ отнюдь не исчерпало себя. Приведем несколько доказательств.

Во-первых, исполнительство выходит на международный уровень. Знаменитые певцы широко известны и гастролируют по всему миру. Ведущие оперные театры мира приглашают солистов, представляющих различные страны. В связи с этим часты случаи выступления на одной сцене итальянских и русских певцов.

Во-вторых, итальянские мастера пения приезжают в Россию с концертами и мастер-классами. Передавая традиции бельканто, они занимаются с детьми и взрослыми,

обучая не только технике пения, стилистике, но и основам сценического мастерства.

В-третьих, в России проводится множество конкурсов по вокалу. На некоторых конкурсах участники имеют возможность, став победителями, поехать в Италию с концертом и получить там мастер-классы от преподавателей бельканто. Конкурсы с последующим приглашением в Италию проходят для вокалистов и для хоровиков. Один из последних – международный конкурс имени С. Казачкова с финалом в г. Казани в 2019 г. К сожалению, в 2020 г. в связи со сложной ситуацией и необходимостью соблюдать карантин подобные творческие мероприятия временно приостановлены. И все же благодаря этим направлениям творческого сотрудничества в России XX в. создаются условия для развития талантливых вокалистов как юных, так и вполне сформировавшихся. В рамках мастер-классов они получают для себя новый опыт общения с известными мастерами сцены, ценные рекомендации и стимул для дальнейшего совершенствования.

Мастер-классы последних лет свидетельствуют о том, что традиции итальянской школы бельканто в России продолжают жить. Подобное сотрудничество стало традицией, и оно дает очень хорошие результаты. Однако нельзя говорить о том, что ситуация осталась такой же,

как во времена Арайи. Если около трех столетий назад русские музыканты не имели собственной школы классического вокала, то эта ситуация кардинально изменилась. Многие отечественные певцы и певицы побеждают в конкурсах различного уровня, поют в ведущих оперных театрах мира. В крупных городах существуют оперные театры, организована трехступенчатая система обучения вокалу (школа – училище / колледж – вуз). Русская школа пения обрела свой облик. Наши музыканты проводят мастер-классы по всему миру. Уже на новом уровне происходит межкультурный музыкальный обмен. Взаимодействие двух национальных школ выходит на мировой уровень.

Выводы. Русская школа классического вокала начинает формироваться в первой половине XIX в. под влиянием традиций итальянского бельканто. Разработав собственную методику, русская школа вокала и в XIX, и в XX в. придерживается тех общих принципов обучения певца, которые возникли в Италии в XVII–XVIII вв. На современном этапе в концертной и оперно-постановочной практике, на мастер-классах и конкурсах сотрудничество отечественных и итальянских педагогов продолжается. Оно создает творческие импульсы, которые необходимы для дальнейшего успешного развития.

ЛИТЕРАТУРА

Антонова Л.В. Становление музыкального образования в России // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. С. 29–34.

Багадуров В.А. Очерки по истории вокальной педагогики. М.: Госмузиздат, 1956. 268 с.

REFERENCES

Antonova, L.V. (2008), "The development of music education in Russia", *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena* [Izvestiya RGPU im. A. I. Herzen], pp. 29–34. (in Russ.)

Bagadurov, V.A. (1956), *Ocherki po istorii vokal'noi pedagogiki* [Essays on the history of vocal pedagogy], Gosmuzizdat, Moscow, 268 p. (in Russ.)

Глинка М.И. Упражнения для усовершенствования голоса. СПб.: Лань, Планета музыки, 2012. 72 с.

Денисова Г.М. Камилло Эверарди и Умберто Мазетти – «русские итальянцы» // Вестник культуры и искусства. 2007. № 2. С. 1–8.

Додолев М.А. Итальянская опера в России // Музыкальная правда. 1997. 30 июня (№ 23). С. 3.

Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: От раннего литургического пения к bel canto: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 371 с.

Шестаков В.П. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М.: Музыка, 1971. 688 с.

Glinka, M.I. (2012), *Uprazhneniya dlya usovershenstvovaniya golosa* [Exercises for improving the voice], Lan', Planeta muzyki, Saint Petersburg, 72 p. (in Russ.)

Denisova, G.M. (2007), "Camillo Everardi and Umberto Masetti – «Russian Italians»", *Vestnik kul'tury i iskusstva* [Bulletin of culture and art], no. 2, pp. 1–8. (in Russ.)

Dodolev, M.A. (1997), "Italian opera in Russia", *Muzykal'naya pravda* [Musical truth], no. 23, 30 June, p. 3. (in Russ.)

Shestakov, V.P. (1971), *Muzykal'naya estetika Zapadnoi Evropy XVII–XVIII vekov* [Musical aesthetics of Western Europe of the XVII–XVIII centuries], Muzyka, Moscow, 688 p. (in Russ.)

Simonova, E. (2006), *Pevcheskii golos v zapadnoi kul'ture: Ot rannego liturgicheskogo peniya k bel canto* [Singing voice in Western culture: From early liturgical singing to bel canto], D. Sc. Thesis, Moscow, 371 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ершукова Татьяна Владимировна, доцент кафедры сольного пения Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, заслуженный работник культуры РФ
E-mail: ershukova@mail.ru

Author information

Tatiana V. Ershukova, Docent at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Honored Worker of Culture of the Russian Federation
E-mail: ershukova@mail.ru

Поступила в редакцию 02.09.2020
После доработки 20.02.2021
Принята к публикации 24.02.2021

Received 02.09.2020
Revised 20.02.2021
Accepted for publication 24.02.2021

© Царёва, Е.С., 2021

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-148-161

РОЛЬ ОБРАЗОВАНИЯ В СЛОЖЕНИИ СИСТЕМЫ АКАДЕМИЧЕСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ЕНИСЕЙСКОЙ ГУБЕРНИИ: НОВЫЙ ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ПРИЗМУ ФРАКТАЛЬНОЙ КОНЦЕПЦИИ

Е.С. Царёва¹

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

Аннотация. В настоящей статье рассматривается роль музыкального образования в формировании локального варианта системы академических музыкальных традиций в Енисейской губернии (1822–1925) в контексте нового для краеведческих исследований методологического подхода – фрактального. Его актуальность продиктована необходимостью подчеркнуть особый антропологический акцент региональной музыкальной жизни, зачастую лишенной выдающихся лидеров и создаваемой в основном коллективными усилиями (где важен каждый участник), а также стремлением единовременного сочетания в исследовании диахронического и синхронического анализа, процессуального и структурного аспектов. Реализация данного подхода демонстрируется на музыкально-историческом материале Енисейской губернии через понятийный ряд: человек как носитель академических музыкальных традиций и первооснова музыкальной жизни выступают фракталом, человеческие отношения – фрактальными цепочками, культурная диффузия, в основе которой лежит тиражирование самоподобия эталонной формулы академического искусства (инварианта) в широком диапазоне пространственно-временных параметров – ведущим фрактальным процессом. Сквозь призму фрактальной концепции экстраполируются некоторые выводы Ю.М. Лотмана о стадийном разделении диалога, полнее раскрывающие его связь со сложением региональной системы академических традиций и непосредственно демонстрирующие роль музыкального образования. В итоге выстраивание диалогичного личностного взаимодействия становится ключевым механизмом эволюционно-взаимосвязанных этапов фрактального моделирования музыкальной жизни: неотъемлемым условием сложения отношений между людьми как фрактальных цепочек, развития культурной диффузии, формирования комплекса социального функционирования академических музыкальных традиций в локусе мультифрактала и включение его в мировую фрактальную структуру.

Ключевые слова: академические музыкальные традиции, региональная музыкальная система, музыкальное образование, фрактальная концепция, диалог, Енисейская губерния.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Царева, Е.С. Роль образования в сложении системы академических музыкальных традиций в Енисейской губернии: новый взгляд сквозь призму фрактальной концепции // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С 148–161. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-148-161.

THE ROLE OF EDUCATION IN THE FORMATION OF THE SYSTEM OF ACADEMIC MUSICAL TRADITIONS IN THE YENISEI PROVINCE: A NEW VIEW THROUGH THE PRISM OF THE FRACTAL CONCEPT

E.S. Tsareva¹

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

Abstract. This article examines the role of music education in the formation of a local version of the system of academic musical traditions in the Yenisei province (1822–1925) in the context of a new methodological approach for local history studies – fractal. Its relevance is dictated by the need to emphasize the special anthropological emphasis of regional musical life, often devoid of outstanding leaders and created mainly by collective efforts (where each participant is important), as well as the desire for a one-time combination of diachronic and synchronic analysis, procedural and structural aspects in the study. The implementation of this approach is demonstrated on a musical and historical material of the Yenisei province through a conceptual number: man as the bearer of the academic music traditions and fundamental principle of music is fractal, human relations fractal chains, cultural diffusion, which is based on replication of the self-similarity of the reference formula of academic art (invariant) in a wide range of spatio-temporal parameters leading to a fractal process. Through the prism of the fractal concept, some conclusions of Yu.M. Lotman about the stadium division of dialogue are extrapolated, which more fully reveal its connection with the formation of a regional system of academic traditions and directly demonstrate the role of music education. In the end, building a dialogical personal interaction is a key mechanism of evolution of interrelated stages fractal modeling of musical life: essential addition of human relations as a fractal chains, the development of cultural diffusion, the formation of complex social functioning academic music traditions in the locus of multifractal and its inclusion in the global fractal structure.

Keywords: academic musical traditions, regional musical system, musical education, fractal concept, dialogue, Yenisei province.

Conflict of interests. The author declares that there is no conflict of interest.

For citation: Tsareva, E.S. (2021), “The role of education in the formation of the system of academic musical traditions in the Yenisei Province: a new view through the prism of the fractal concept”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 148–161. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-148-161.

Изучение становления и развития системы региональных академических музыкальных традиций требует новых адекватных подходов, конструктивно действующих структурные и процессуальные аспекты, синхронический и диахронический методы анализа. При этом музыкальное краеведение предполагает особый антропологический акцент, способный раскрыть роль и значение каждого участника региональной истории, зачастую лишенной постоянного пребывания выдающихся лидеров, катализи-

рующих культуротворческие процессы, и создаваемой в основном коллективными усилиями. В этой связи определяющее значение приобретает фрактальная концепция, которая открывает новые уровни осмысления музыкально-краеведческой проблематики¹. Она позволяет объединить в один целостный феномен огромное многообразие линий действий индивидов и увидеть в, казалось бы, хаотичных процессах музыкальной жизни логику и закономерность (Дрожжина М., 2019).

Главным маркером фракталов является самоподобие². Наряду с этим их отличает иерархичность, нетривиальность структуры на любом этапе, итерационность (многократное повторение алгоритма), рекурсивность (конечные результаты каждого цикла являются начальными данными для следующего), масштабная инвариантность. Особенно подчеркнем, что фракталы одновременно соединяют в себе понятия как формы, так и процесса³.

Проецируя на сферу музыкально-го краеведения существующий понятийный ряд, ранее апробированный в гуманитарных исследованиях, мы получаем следующую картину: человек (носитель академических музыкальных традиций) является **фракталом**, социальные связи и отношения интерпретируются как **фрактальные цепочки**, **культурная диффузия** (благодаря которой происходит расширение ареала функционирования общеевропейской академической музыкальной модели) выступает **фрактальным процессом**, синхронный срез локальной музыкальной жизни – **паттерном**, региональная музыкальная система (культура), где базовые элементы «откристаллизованы», сформированы, функционируют и способны к самовоспроизводству, – **мультифракталом**.

Отталкиваясь от антропологического акцента, мы обнаруживаем, что основным механизмом реализации культурной диффузии являются социальные контакты, посредством которых осуществляется «эстафета культурных достижений» (Флиер А., 2008, с. 78) (в частности – академических музыкальных традиций) во времени и пространстве.

В свете нашей концепции, происходящее человеческое взаимодействие (обуславливающее культурную диффузию как фрактальный процесс) способствует формированию фрактальных (социальных) цепочек, участвующих в сложении мультифрактальной системы академических музыкальных традиций в регионах. Согласно обозначенным выше направлениям движения диффузии, фрактальные цепочки выстраиваются по горизонтали, наполняя синхронный исторический срез музыкальной жизни – паттерн, и вертикали, способствуя трансляции и развитию знаний в диахронном направлении. Особенно отчетливо это явлено через осуществление музыкального образования.

Большую часть бытования Енисейской губернии музыкальное образование представляло собой различные адаптивные формы получения знаний, распыленные в городской культуре (частная педагогическая практика, музыкальное воспитание и обучение в рамках низшей и средней духовной, военной и светской школ, самообразование и совместное любительское музицирование)⁴. Енисейский регион в имперский период в отличие от соседних Томской, Омской, Иркутской губерний не имел музыкальной школы как таковой. Передовой интеллигенцией неоднократно предпринимались попытки ее создания – в конце XIX в. и уже в начале следующего столетия, но планы или не воплощались в жизнь, или их реализация оказывалась краткосрочной.

Одну из ведущих позиций в становлении музыкального образования Енисейской губернии имперского этапа занимали негосударственные

самоорганизующиеся любительские музыкальные кружки и общества, возникающие в городах региона в конце XIX – начале XX в. Объединяющие значимые творческие ресурсы и возглавляемые лидерами они направлены занимались созданием специальных источников получения музыкального образования в русле академических традиций. Так, учрежденное в 1886 г. Красноярское общество любителей музыки и литературы неоднократно пыталось (в конце XIX в. и в начале следующего столетия) открыть музыкальную школу в столице губернии. Созданное в 1898 г. по его подобию Общество в Енисейске основным пунктом в своем уставе имело задачу «устроить музыкальные классы»⁵. Однако первое постоянно действующее специализированное учебное заведение (Народная консерватория) открывается в Красноярске только в начале советского периода – в 1920 г. Попытаемся осмыслить эти факты и их роль в сложении региональной системы академических музыкальных традиций в аспекте фрактальной теории.

Напомним, что сложносоставная и иерархичная инфраструктура академического музыкального искусства (генетически базирующегося на системе музыкального языка, мышления и институтов, зародившейся в Западной Европе Нового времени) включает академическое композиторское творчество, исполнительство, образование, слушательскую аудиторию. При этом каждый из названных блоков в свою очередь представлен комплексом взаимосвязанных элементов. Для обозначения рассматриваемой многокомпонентной модели задействуем междис-

циплинарное понятие инварианта (опираясь на его дефиниции в сфере языкознания и фольклористики), являющего собой умозрительную конструкцию, которая вбирает сумму параметров и представляет набор общих элементов всех версий своего воплощения⁶.

Инвариантом в настоящем исследовании выступает означенная абстрактная идеальная модель академических музыкальных традиций, воспроизводимая в реальной жизни посредством бесконечного множества вариантов. Те из них, которые представлены в крупнейших мировых культурных центрах, являются наиболее полноценными версиями инварианта. Реализации инварианта на периферии отличаются неполнотой своих воплощений. Изменения наблюдаются как в диахронном, так и в синхронном плане. Это выражается в усеченном «наборе» воспроизведенных компонентов регионального варианта, состоянии и специфике каждого элемента, несоразмерности их развития.

Модель-инвариант является также единой **фрактальной «формулой»** академического музыкального искусства, носителем которой выступает человек. В каждом **сегменте фрактального паттерна** как синхронного среза локальной музыкальной жизни в конкретный исторический момент воплощен определенный блок очерченной выше модели-формулы, представленный в реальности различными вариативными формами.

На берегах Енисея сложение базовых элементов по образцу модели-формулы (инварианта) академических музыкальных традиций, являющих собой определенные

сегменты рекурсивно вложенных фрактальных паттернов (синхронных срезов), происходит не одновременно, последовательность их появления и динамика развития отличаются региональными особенностями. Локальный вариант системы функционирования академического искусства, активно формируемый на красноярской земле в годы существования Енисейской губернии (1822–1925), демонстрировал явный дисбаланс, проявляющийся в значительном перевесе в пользу блока исполнительства. Композиторское творчество присутствовало как точечное явление.

Развитие блока музыкального образования шло замедленными темпами. При этом становление последнего лежит в основе успешного процесса реализации академической модели (инварианта) на новых географических территориях и формирования локального варианта (объединяющего общее и отдельное, универсальное и специфическое), жизнестойкого и приспособленного к региональным особенностям функционирования. Именно посредством музыкальных учебных учреждений некогда новые, «чужие» традиции, становятся «своими», обеспечивается их сохранение, трансляция, преемственность и воспроизводство в регионе.

Создание Народной консерватории во многом явилось результатом успешного продвижения фрактальной формулы на североазиатские территории России посредством человеческого взаимодействия, образующего горизонтальные и вертикальные фрактальные цепочки и обеспечивающего эволюцию культурной диффузии, тиражирующей

самоподобие в широком диапазоне пространственно-временных параметров и вариантов реализации. Организация этого музыкально-образовательного учреждения определила сложение мультифрактала в локусе и включение его посредством множества амбивалентно-иерархичных связей в спектр измерений (региональные, национальные) мировой фрактальной структуры музыкальной жизни⁷. Остановимся на этом подробнее.

В годы существования Енисейской губернии (1822–1925) происходит эволюционный сдвиг в распространении традиций светского музицирования с «точечной» и спонтанной передачи информации до оформления устойчивого канала трансляции во многом посредством значительно возросшего (количественно и качественно) центробежного диффузионного движения. Из европейской части России и в некоторые периоды, в силу крупных социальных трансформаций (польские восстания, Первая мировая война), из зарубежной Европы наблюдается приток образованного населения в растущие сибирские города.

Определенный процент здесь составляют носители академических музыкальных традиций, профессионалы и любители – согласно нашей концепции, фракталы. Они вливаются в те городские сословия, чьи представители выступают активными посредниками новых знаний и строителями региональной системы новых традиций, обладающей необходимой инфраструктурой, – чиновничество, купечество, интеллигенция. Эти европейски образованные люди, попадавшие в силу различных, в том числе и трагиче-

ских, причин в суровый сибирский край, вместе с непростыми условиями существования часто обрели свободу творчества. Благодаря их деятельности катализировались многоступенчатые процессы диффузии культурных инноваций, транслирующие и тиражирующие нормы и образцы западноевропейского музыкального исполнительства, восприятия, композиторского искусства, и что особо подчеркнем – педагогики.

В итоге, в годы бытования Енисейской губернии процессы культурной диффузии в регионе в сфере светского музицирования европейского типа, включая чисто академические формы, выходят за пределы фазы непосредственного распространения инновации из ареала возникновения и демонстрируют наступление следующих этапов – укоренения, адаптации традиций и обретения ими специфики в новой среде. Этому способствовала эволюция личностных контактов – переход из однонаправленного состояния передачи информации культуротворческими мигрантами представителям местного общества по типу донор–реципиент (что во многом характеризовало догубернский этап на Енисее) на уровень **диалога** – взаимоотношений, предусматривающих ответную фазу, обеспечивающую возможность сложения разнонаправленных фрактальных цепочек. Переплетения постоянно изменяемых, мобильных горизонтальных и вертикальных фрактальных цепочек вели к своеобразному наращению локальной инфраструктуры академических музыкальных традиций и сложению их в региональную систему – мультифрактал, обладающую универсалиями и собственной спецификой.

Таким образом, выстраивание диалогичного личностного взаимодействия становится ключевым механизмом эволюционно-взаимосвязанных этапов фрактального моделирования музыкальной жизни: неотъемлемым условием сложения человеческих отношений как фрактальных цепочек, развития культурной диффузии, формирования комплекса социального функционирования академических музыкальных традиций в локусе – мультифрактала и включение его в мировую фрактальную структуру. Сквозь призму фрактальной концепции экстраполируем на музыкально-краеведческий материал некоторые выводы Ю.М. Лотмана о стадийном разделении диалога, полнее раскрывающие его связь со сложением региональной системы академических традиций и непосредственно демонстрирующие роль музыкального образования.

Ю.М. Лотман рассматривает диалог в качестве главного механизма межкультурного взаимодействия. По мысли исследователя, он заключает в себе два важнейших аспекта – попеременную «активность передающего и принимающего», а также выработку «общего языка общения», – и делится на определенные этапы (Лотман Ю., 1992, с. 122). В настоящей статье изучаются коммуникативные связи в рамках культуры одного типа – европейского – между системой академических музыкальных традиций центра (зарубежной Европы и российской метрополии) и молодой «подростающей» культурой периферии (Енисейской губернии). Учитывая нелинейную природу развития культуры, предложенная

ниже условная макродифференциация не свидетельствует об отмене процессов и явлений предшествующего исторического этапа с наступлением нового, а допускает их существование.

Ю.М. Лотман обращает внимание на такие условия диалога, когда первый из его участников («передающий») обладает большим запасом памяти (опыта), а второй («принимающий») заинтересован усвоить себе этот опыт (1992, с. 122). В данных условиях и происходит становление академических традиций в музыкальной жизни Енисейской губернии. Означенную форму диалогичных отношений, предполагающую некое двунаправленное, динамизированное, развивающееся взаимодействие, уместно рассматривать с позиции коррелятивной пары – «учитель–ученик».

Согласно Ю.М. Лотману, «сначала наблюдается односторонний поток текстов, которые откладываются в памяти принимающего, причем память на этом этапе фиксирует также тексты на чужом, непонятном языке» (1992, с. 122). Это первая стадия диалога, характеризующаяся особой формой отношений между говорящим и воспринимающим (слушающим), стартует с учреждения Енисейской губернии (1822). Теперь речь уже идет не об одностороннем воздействии в формате «донор–реципиент», которое являлось доминирующим в догубернские годы. На данном этапе закладывается культурный мост между «учителем» и «учеником» и начинают формироваться фрактальные цепочки между мигрантами и сибиряками – взаимоотношения, предусматривающие активность

второго участника, проявляющуюся пусть сначала и не в явном ответе, а в заинтересованности услышать, воспринять, усвоить, накопить информацию – обязательном условии диффузионных процессов. Этот период отмечен зарождением видов светского музицирования в городах Енисейской губернии: появляются первые светские салоны в домах ссыльных дворян (декабристов и польских повстанцев) и приезжих чиновников, проходят первые публичные гастрольные концерты.

Велика роль декабриста В.Л. Давыдова (находившегося в Красноярске в 1839–1855 гг.) в области музыкального просветительства и распространении европейских форм музыкального быта. Дом Давыдовых в столице Енисейской губернии стал местом проведения литературных вечеров с участием местной интеллигенции (приезжих чиновников и ссыльных) и музыкальных собраний с гастрوليрующими артистами. Во многом благодаря декабристам, польским ссыльным, дворянам из Центральной России, служившим в Сибири, и их женам в первой половине XIX в. в городах губернии начинает осуществляться частная музыкально-педагогическая практика, которая пока главным образом востребована в узком элитарном кругу временно оказавшихся на этих землях людей (Давыдов В., 2004).

Следующим этапом, по мысли Ю.М. Лотмана, «является овладение чужим языком и свободное им пользование, усвоение правил порождения чужих текстов и воссоздание по этим правилам аналогичных им новых» (1992, с. 122). Этот этап в музыкальной истории

Красноярья начинается с середины XIX в.: в Енисейской губернии по подобию столичных городов зарождаются аналогичные центральным локальные формы европейски ориентированной концертно-театральной жизни. Происходит интенсивное расширение горизонтальных фрактальных цепочек в локусе, наполняющих сегментный состав синхронных срезов музыкальной жизни – паттернов. Данный этап отмечен появлением театральных зданий, концертных площадок, любительских коллективов, организацией культурно-просветительных (в частности, музыкальных) обществ, консолидирующих и координирующих творческие ресурсы в городах губернии и активно формирующих локальную музыкальную жизнь.

Лидерские позиции в освоении и распространении культурных инноваций на этом этапе принадлежат двум стратам сибирского социума – интеллигенции и купечеству. Так, благодаря их объединенным усилиям в Красноярске появляются Музыкальный кружок в 1882 г., а затем Общество любителей музыки и литературы в 1886 г. Главными результатами действий последнего становится надделение музыкальной жизни Красноярска истинно академическими традициями – организуются в 1880-е гг. первые в губернии светский хор под управлением Г.Ф. Бедненко, симфонический оркестр под руководством С.М. Безносикова (Царева Е., 2014), ставятся оперные постановки местными силами, создаются композиторские опысы сибиряков, нотная библиотека.

Кульминация данного этапа, которая выражается в обоюдно-разви-

том творческом общении, двунаправленном паритетном конструктивном диалоге уже в контексте возможной культурной интеграции⁸, приходится на уникальный период истории Красноярья – годы Первой мировой и Гражданской войн (1914–1919), когда на берега Енисея массово поступают центробежные потоки творческих ресурсов из зарубежной Европы и России в числе пленных, беженцев, военных, эмигрантов. Города на Енисее, долгие предшествующие годы осваивающие, ассимилирующие европейский культурный опыт, были готовы к интенсивному и массивному восприятию профессиональных знаний, полноценному творческому взаимодействию местных и «пришлых» сил, «переработке», закреплению, сохранению и дальнейшему развитию привнесенных норм и образцов.

Красноярье в означенный период стало местом активного международного социокультурного сотрудничества сибиряков, жителей европейской части России и зарубежной Европы, а в их числе прямых и опосредованных носителей западноевропейских музыкальных традиций. Например, в столице губернии в эти годы функционировало сразу три симфонических оркестра: коллектив военнопленных под управлением венгра Д. Больдиша, оркестр профсоюза под руководством местного дирижера И.М. Суходрева, куда входили сибиряки, беженцы Гражданской и пленные Первой мировой войны, а также любительский состав известного музыкально-общественного деятеля в Красноярске, педагога П.И. Иванова-Радкевича, объединяющий талантливых учащихся средней школы и иностран-

ных пленных. Нельзя не упомянуть и о постановках в 1914–1919 гг. детской оперы П.И. Иванова-Радкевича «Царевна Земляничка», написанной им для своих юных хористок в Женской гимназии, но снискавшей славу за пределами школьных стен и неоднократно прошедшей на театральной сцене Красноярска с ошеломляющим успехом, во многом благодаря оркестровому сопровождению силами иностранных пленнх (Царева Е., 2014).

Наряду с активно развивающимся в Енисейской губернии второй половины XIX – начала XX в. исполнительским сегментом происходят определенные изменения в «запаздывающем» образовательном блоке. На этот этап приходятся первые шаги на пути становления профессионального музыкального образования в городах Красноярья – явные попытки «укоренить» новые традиции в регионе, сделать их «своими». Они выражались в значительной популяризации частной педагогической практики и ее многократно возросшей востребованности среди различных страт местного населения, развитии музыкального обучения в средней школе, организации музыкальных кружков и секций при различных клубах, стремлении создать музыкальные классы. Это намечало тенденцию к строению вертикальных фрактальных цепочек, способствующих воспроизводству и преемственности традиций в локусе, и вызывало встречные – «ответные» – центростремительные импульсы в общенациональном масштабе. У сибиряков возникала потребность в совершенствовании музыкальных навыков, и появлялось стремление заниматься му-

зыкальной деятельностью профессионально.

Талантливая молодежь, с полученной начальной музыкальной базой в столице Енисейской губернии, поступала в российские музыкальные училища и консерватории, при этом некоторые красноярцы добивались мирового признания. Так, выпускник Красноярской духовной семинарии П.И. Словцов окончил Московскую консерваторию (1912) по классу сольного пения у профессора И.Я. Гордиевского, впоследствии стал солистом Киевского оперного театра, исполнял ведущие партии на оперной сцене Народного дома в Петрограде, где среди его партнеров были Ф.И. Шаляпин, Н.А. Обухова, А.В. Нежданова, В.А. Соковнин. Выпускник Красноярской мужской гимназии Н.П. Иванов-Радкевич (младший сын П.И. Иванова-Радкевича) окончил Московскую консерваторию (1928) по классу композиции у профессора Р.М. Глиэра. Затем в этой консерватории протекала его многолетняя успешная научно-педагогическая деятельность. В 1943 г. он как композитор был удостоен звания лауреата Государственной премии СССР. Примеры можно продолжать и далее.

Затем наступает, по словам Ю.М. Лотмана, «критический момент»: «чужое», часто коренным образом трансформируясь, «становится своим». «В этот момент роли могут меняться: принимающий становится передающим, а первый участник диалога переходит на прием, впитывая поток текстов, текущий уже в обратном направлении» (1992, с. 122). «Критическим моментом» приживления новой («чу-

жой» для североазиатской части России) традиции на берегах Енисея стало открытие в Красноярске в 1920 г. Народной консерватории. Она соединила в себе идеи творческой интеллигенции организовать специальные классы в Красноярье и государственные приоритеты советского времени. Одну из активных позиций в продвижении идеи необходимости школы занимал П.И. Иванов-Радкевич. Он и стал автором проекта Народной консерватории, основным разработчиком ее учебных планов и первым директором.

На этой стадии культурного диалога происходит не только укрепление и развитие локальных вертикальных фрактальных цепочек, которые упорядочивают воспроизводство и трансляцию традиций в диахронном историческом направлении, но и активное формирование внешних связей, включающих региональную культурную модель во фрактальную картину мирового академического искусства и делающих ее неотъемлемым слагаемым множества амбивалентно-иерархичных отношений.

Как отмечалось выше, одна из важнейших характеристик заключительной стадии культурного диалога по Лотману – формирование обратного направления информации. Еще Н.К. Пиксанов в 1920-х гг., изучая российскую провинциальную культуру, обозначил существование «непрерывного обмена, двух постоянных встречных токов, сплошного массового движения между центром и периферией, столицей и провинцией» (1928). Вместе с тем именно учреждения профессионального музыкального образо-

вания значительно влияют на укрепление, стабилизацию и развитие встречных движений между внешним центром и тем или иным регионом. Так, Народная консерватория как постоянно функционирующее музыкально-учебное учреждение предоставляет творческие и финансовые условия для стабильной работы и продолжительного пребывания в Красноярске приезжих высокообразованных специалистов. С ее появлением центростремительное «ответное» движение сибиряков в музыкальные столицы изменяется качественно и количественно.

На примере Красноярья мы не наблюдаем, как называет Ю.М. Лотман, «смены центра и периферии», вызванной «энергетическим возрастанием» принимающей стороны, которая «пришедшая в состояние активности, выделяет энергии гораздо больше, чем ее возбудитель, и распространяет свое воздействие на значительно более обширный регион» (1999, с. 195). В нашем случае ответный поток не превосходит по мощности и содержанию влияние метрополии России и зарубежной Европы, относительно которых Красноярск остается периферией. Однако главное, как отмечает М.Н. Дрожжина, благодаря «возможности профессионального обучения композиторских и исполнительских кадров на местах формируется новый центр» (2005, с. 80), образующий «своей» периферией. Эта стадия, являясь своего рода заключительной в культурной диффузии и одновременно открывающей следующую серию отношений, выступает основным показателем освоения и «укоренения» новых музыкальных традиций и формирования мульт-

тифрактала – музыкальной культуры как зрелой стадии музыкальной действительности, «откристаллизованной в нормах музыкальной жизни» (Фомин В., 1977, с. 10–16), где все блоки-сегменты паттернов функционируют и сложившаяся система способна к аутопоэзису – самовоспроизводству по вертикали истории и пространственному самопродвижению за пределы локуса. Возможность ее наступления диктуется процессами становления профессионального музыкального образования в регионах, в результате которых значительно катализируется формирование целостного локального культурного пространства, «стянутого» функционирующими и взаимодействующими горизонтальными и вертикальными фрактальными цепочками, обладающего не только внутренней иерархией центров и периферии, но и расширяющего и укрепляющего свою зону внешнего культуротворческого влияния.

Таким образом, с открытием Народной консерватории в Красноярске,

в 1920 г. на берегах Енисея сформировалась региональная модель академических музыкальных традиций как новая сложная структурно-функциональная, саморазвивающаяся и самовоспроизводящаяся система – мультифрактал. Состоялось активное вовлечение этого локуса в самоподобную, нетривиальную, иерархичную, рекурсивную фрактальную геометрию мирового академического искусства. Культуротворческие связи Красноярска расширяются и развивается их амбивалентность. Аналогично «встречным потокам» (термин Н. Пиксанова (1928)), «обоюдопольному кровообращению» (термин Е. Трёмбовельского (2003)), или «ротации» (термин М. Дрожжиной и И. Козловской (2008)) между крупными культурными центрами (России и Европы) и Красноярском, благодаря заданным итерационным алгоритмам действий, складываются отношения с нисходящими («вложенными») рекурсивными уровнями иерархичного пространства фрактального измерения.

Благодарность. Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, Правительства Красноярского края, Красноярского краевого фонда науки в рамках научного проекта «Художественное образование как фундамент художественной жизни Сибири» № 19-412-240002.

Acknowledgement. The study was performed with financial support of Russian Foundation for Basic Research, Government of Krasnoyarsk territory, Krasnoyarsk regional science Foundation in the framework of the project "Arts education as the foundation of artistic life in Siberia" № 19-412-240002.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Математик Бенуа Мандельброт в 1975 г. вводит понятие «фрактал», которое в переводе с латинского означает – дробленный, сломанный, разбитый. Он определяет фракталы как объекты, форма которых воспроизводится в любом масштабе, и где каждый малый участок фрактального объекта представляет собой ключ к целой конструкции (Мандельброт Б., 2004, с. 50–51).

² Заметим, что абсолютно самоподобные фракталы – это абстрактные, искусственные объекты. В природе и обществе строгое подобие не встречается.

³ С.Л. Деменок отмечает «абсолютную нерасчлененность» фрактальной формы и процесса ее построения (функции): «Фрактал есть форма, но и формула тоже. Фрактальная форма неотделима от хорошо темперированной

функциональности – повтора, итерации, рефрена <...> Фрактальный инвариант соединяет оба плана реальности – предметный и операциональный – в одно» (2018, с. 78).

⁴ Следует отметить, что существующие разобщенные способы изучения традиций академического искусства, при отсутствии стабилизации процесса и единой специальной системной организованности, но при условии «встречи» талантливого и образованного педагога с одаренным и увлеченным учеником, в ряде случаев давали высокие качественные результаты.

⁵ Устав Енисейского общества любителей музыки и литературы // Енисейский краеведческий музей им. А.И. Кытманова (ЕКМ). О/ф 5612. Енисейск: Тип. А.Е. Грязнова, 1899. С. 2.

⁶ По определению лингвиста В.М. Солнцева, инвариант – «это всегда абстракция, понятие, в котором отображены общие свойства класса объектов, присущие этому классу <...> Объекты, составляющие класс и являющиеся вариантами по отношению к инварианту (понятию о классе в целом), несут в себе черты общего (общеклассного) и отдельного, характерного только для данного объекта» (1984, с. 32). В современной фольклористике определяют инвариант (сюжетный, семантический) как умозритель-

ную конструкцию, представляющую собой набор общих элементов всех версий одного сюжета / текста. В лингвистике существует исследовательская точка зрения, когда инвариант в каком-либо классе предметов признается эталоном, образцом по отношению к другим предметам этого класса (его вариантам) (Грязнова В., 2009, с. 185).

⁷ О.Ю. Исопескуль обозначает главнейшим принципом фрактального структурирования иерархическую амбивалентность: «Фракталы, входящие в состав фрактальной структуры, могут обладать свойством иерархической амбивалентности, предполагающим одновременную реализацию ими характеристик как исходного целого (родового фрактала), так и зависимой части (производного фрактала). Например, фрактал региональной культуры является родовым для фрактала индивидуальной культуры личности и производным для фрактала национальной культуры» (2012).

⁸ У данного понятия в культурологии существует множество научных интерпретаций, но все они основываются на идее «взаимосогласованности» элементов культуры и объединении их в единую культурную систему (Культурология. XX век: Энцикл.: В 2 т. / гл. ред. С.Я. Левит. СПб.: Университет. кн., 1998. Т. 1. С. 252–253).

ЛИТЕРАТУРА

Грязнова В.М. Понятие инварианта в лингвистике: История вопроса и современное состояние // Вестник Ставропольского государственного университета. 2009. С. 185.

Давыдов В.Л. Сочинения, письма. Иркутск: Мемориальный музей декабристов, 2004. 512 с.

Деменок С.Л. Фрактал: Между мифом и ремеслом. СПб.: Страта, 2018.

Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: Дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005.

Дрожжина М.Н., Козловская И.П. Принцип ротации как основа отношений центра и провинции (из музыкальной жизни Перми на рубеже XIX – начала XX вв.) // История и теория культуры в вузовском образовании. Новосибирск, 2008. Вып. 4. С. 202–209.

Дрожжина М.Н., Царева Е.С. Фрактальный подход к анализу системы региональной академической музыкальной традиции //

REFERENCES

Davydov, V.L. (2004), *Sochineniya, pis'ma* [Essays, letters], Memorial'nyi muzei dekabristov, Irkutsk, 512 p. (in Russ.)

Demенок, S.L. (2018), *Fraktal: Mezhdumifom i remeslom* [Fractal: between myth and craft], Strata, Saint Petersburg. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N. (2005), *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka* [Young national composer schools of the East as a phenomenon of musical art of the XX century], D. Sc. Thesis. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N., Kozlovskaya, I.P. (2008), “The principle of rotation as the basis of relations between the center and the province (from the musical life of Perm at the turn of the XIX – early XX centuries)”, *Istoriya i teoriya kul'tury v vuzovskom obrazovanii* [History and theory of culture in higher education], Issue 4, Novosibirsk, pp. 202–209. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N., Tsareva, E.S. (2019), “Fractal approach to the analysis of the system of regional academic musical tradition”,

Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 168–179.

Исопескуль О.Ю. Фрактальная природа организационной культуры // Управление экономическими системами. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fraktalnaya-priroda-organizatsionnoy-kultury> (дата обращения: 08.08.2020).

Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры: Избр. ст.: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1999.

Мандельброт Б. Фракталы, случай и финансы. М.; Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2004. 256 с.

Пиксанов Н.К. Областные культурные гнезда: Историко-краеведческий семинар. М.; Л.: Госиздат, 1928.

Солнцев В.М. Вариативность как общее свойство языковой системы // Вопросы языкознания. 1984. № 2.

Трембовельский Е.Б. Организация культурного пространства России: Отношение центров и периферии // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 132–137.

Флиер А.Я., Полетаева М.А. Тезаурус основных понятий культурологии: Учеб. пособие. М.: МГУКИ, 2008. 284 с.

Фомин В.П. Музыкальная жизнь как проблема теоретического музыкознания: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1977. 22 с.

Царёва Е.С. Музыкальная жизнь Красноярска от истоков до 1922 года: Пути формирования музыкальной культуры европейского типа. Красноярск: КГАМиТ, 2014. 368 с.

Journal of Musical Science, no. 4, pp. 168–179. (in Russ.)

Flier, A.Ya., Poletaeva, M.A. (2008), *Tezaurus osnovnykh ponyatii kul'turologii* [Thesaurus of the basic concepts of cultural studies], MGUKI, Moscow, 284 p. (in Russ.)

Fomin V.P. (1977), *Muzykal'naya zhizn' kak problema teoreticheskogo muzykoznaniya* [Musical life as a problem of theoretical musicology], Moscow, 22 p. (in Russ.)

Gryaznova, V.M. (2009), “The concept of invariant in linguistics: The history of the question and the current state”, *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Stavropol State University], p. 185. (in Russ.)

Isopeskul', O.Yu. (2012), “The fractal nature of organizational culture”, *Upravlenie ekonomicheskimi sistemami* [Managing economic systems], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/fraktalnaya-priroda-organizatsionnoy-kultury> (Accessed 08 August 2020). (in Russ.)

Lotman, Yu.M. (1992), *Stat'i po semiotike i topologii kul'tury* [Articles on semiotics and topology of culture], vol. 1. (in Russ.)

Lotman, Yu.M. (1999), *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside the thinking worlds. Man – text – semiosphere – history], *Yazyki russkoi kul'tury*, Moscow. (in Russ.)

Mandel'brot, B. (2004), *Fraktaly, sluchai i finansy* [Fractals, case, and finance], NITs “Regulyarnaya i khaoticheskaya dinamika”, Moscow, Izhevsk, 256 p. (in Russ.)

Piksanov, N.K. (1928), *Oblastnye kul'turnye gnezda: Istoriko-kraevedcheskii seminar* [Regional cultural nests: local history seminar], Gosizdat, Moscow, Leningrad. (in Russ.)

Solntsev, V.M. (1984), “Variability as a general property of a language system”, *Voprosy yazykoznaniya* [Questions of linguistics], no. 2. (in Russ.)

Trembovel'skii, E.B. (2003), “Organization of the cultural space of Russia: The relationship of centers and peripheries”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 2, pp. 132–137. (in Russ.)

Tsareva, E.S. (2014), *Muzykal'naya zhizn' Krasnoyarska ot istokov do 1922 goda: Puti formirovaniya muzykal'noi kul'tury evropeiskogo tipa* [Musical life of Krasnoyarsk from its origins to 1922: ways of forming a European-style musical culture], KGAМиТ, Krasnoyarsk, 368 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Царёва Евгения Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, и.о. заведующего кафедрой оркестровых струнных инструментов Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: evatcareva@gmail.com

Author information

Evgeniya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Acting Head of the Department of Orchestral String Instruments at the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: evatcareva@gmail.com

Поступила в редакцию 30.12.2020

После доработки 25.02.2021

Принята к публикации 01.03.2021

Received 30.12.2020

Revised 25.02.2021

Accepted for publication 01.03.2021

© Гаврилова, Л.В., 2021

УДК 78.079

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-162-172

КРАСНОЯРСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ: ИСТОРИЯ, ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Л.В. Гаврилова¹

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

Аннотация. Статья посвящена одной из актуальных тем краеведения, связанной с изучением истории Красноярской региональной композиторской организации и анализом ее деятельности в современных политико-экономических условиях. На основе систематизации имеющихся сведений автор выделяет два периода в ее истории: 1983–1999 и 2000–2020, причем внутри каждого из них есть несколько лет, отмеченных ярким творческим взлетом: на рубеже 80–90-х гг. XX в. и на стыке первых двух десятилетий XXI столетия. Делается вывод, что в обоих случаях успешные годы деятельности организации совпадают с благоприятными общественно-социальными условиями развития музыкальной культуры в регионе и обусловлены продуктивным диалогом и взаимодействием с государственной властью. При изменении этих условий начинается спад, что и наблюдается в последние годы. Выявленный в результате исследования механизм взаимодействия государственной власти, творческого союза и общества, управляющий данными процессами, позволил воссоздать общую картину деятельности Красноярской композиторской организации на современном этапе и определить проблемные зоны. Они свидетельствуют об очевидном нарушении связей между личными творческими интересами композиторов и социально-художественными запросами общества. Перспективы развития организации видятся в необходимости преодоления ее общественно-социальной пассивности.

Ключевые слова: Красноярская организация Союза композиторов РФ, государственная власть, творческий союз, общественно-социальный запрос, музыкально-художественная среда.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гаврилова, Л.В. Красноярская организация Союза композиторов России: история, проблемы и перспективы // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 162–172. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-162-172.

THE KRASNOYARSK ORGANIZATION OF RUSSIAN UNION OF COMPOSERS: HISTORY, PROBLEMS AND PROSPECTS

L. V. Gavrilova¹

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

Abstract. The article is devoted to one of the essential issues of local lore related to the study of the history of the Krasnoyarsk regional organization of composers and the analysis of its activities in modern political and economic conditions. Based on the systematization of available information, the author identifies two periods in its history: 1983–1999 and 2000–2020. Along with this within each of these periods there are several years marked by a bright creative ascent: at the turn of the 80–90-ies of the XX century and at the cusp of the first two decades of the XXI century. It is concluded that in both cases the successful years of the organization's activity

coincide with favorable social conditions for the development of musical culture in the region and are due to productive dialogue and interaction with the state authorities. When these conditions change, a descent begins, which has been observed in recent years. The mechanism of interaction between the state authorities, the creative union, and society that manages these processes, revealed as a result of the study, allowed to recreate the overall picture of the Krasnoyarsk regional organization of composers at the present phase and identify problem areas. They indicate an obvious violation of the links between the personal creative interests of composers and the social and artistic needs of society. Prospects for the development of the organization are seen in the need to overcome its social passivity.

Keywords: the Krasnoyarsk regional organization of composers, state authorities, creative union, social request, musical and artistic environment.

Conflict of interests. The author declares that there is no conflict of interest.

For citation: Gavrilova, L.V. (2021), "The Krasnoyarsk organization of Russian Union of composers: history, problems and prospects", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 162–172. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-162-172.

Региональные профессиональные композиторские организации и их деятельность в современных политико-экономических условиях неоднократно становились предметом обсуждения специалистов самого разного профиля и на площадках различного уровня. Проблемное поле столь же многолико, как и возможные ракурсы его исследования. В данной статье привлечем внимание к некоторым из них, обращаясь к опыту Красноярской региональной организации Союза композиторов РФ.

В ее истории можно выделить два периода – 1983–1999 и 2000–2020, каждый из которых обозначен яркими творческими взлетами: на рубеже 80–90-х гг. XX в. и на стыке первых двух десятилетий XXI столетия. Что предопределило эти взлеты? На наш взгляд, в обоих случаях успешные годы деятельности организации совпадают с благоприятными условиями, которые сложились как в общественно-политической ситуации в регионе, так и в музыкально-художественной среде. Изменяются условия, начинается спад. И в последние годы он стал очевиден. Если попытаться разобраться в механизме, ко-

торый управляет данными процессами, то возможно удастся получить ответ на вопрос: что обеспечивает вхождение в резонанс творческих интересов композиторов с общественно-социальными запросами и делает их творчество востребованным в современных условиях?

Для этого необходимо обратиться к истории создания творческих союзов в нашей стране, к идее, которая была заложена в фундамент подобного рода организаций, и обозначить главного инициатора этого процесса.

Бесспорно, профессиональное композиторское творчество, будучи органичной частью музыкальной культуры, является одним из важных индикаторов музыкально-художественного уровня социокультурной среды. Понимая высокую идеологическую значимость искусства, руководители Советской России в начале 30-х гг. XX в. приняли различного рода постановления: «О перестройке литературно-художественных организаций», «О мероприятиях по выполнению постановления Политбюро ЦК ВКП(б). А/5707. п. 2»¹ (1932 г.), а также комплекс мер по укреплению соци-

ального и материального положения композиторов в обществе. Среди них – рекомендации филармониям и театрам о включении в план циклов концертов и постановок лучших сочинений советских композиторов², создание специального фонда премирования, введение нормы оплаты за сочинение, внедрение практики контрактации и длительного авансирования композиторского труда; государственное музыкальное издательство (Музгиз, основано в 1930 г.) получило указания о бронировании досок и бумаги для печати произведений. В постановлении от 20 ноября 1933 г. сформулировано положение о жилищных правах членов СК, от 28 сентября 1934 г. – о гонорах и т.д.

Таким образом, инициатором создания творческих союзов, в том числе и композиторского, выступила государственная власть, обеспечив благоприятные условия для творчества композиторов, пропаганды и распространения их произведений. Цель была достаточно очевидна: объединить в единый союз композиторов и музыковедов с целью обеспечения идеологического контроля за их деятельностью. На протяжении нескольких десятилетий эта система функционировала успешно, несмотря на целый ряд негативных факторов, в первую очередь, идеологического порядка.

В контексте этой системы в качестве одного из ее органичных элементов в 1983 г. была создана Красноярская композиторская организация. Причем, если Сибирская организация СК России в начале 40-х гг. действительно консолидировала силы композиторов, работавших за Уралом, то, как это ни стран-

но, в Красноярске в конце 1970-х гг. объединяться было некому. И это один из парадоксов истории организации. Единственным профессиональным композитором, имеющим диплом Уральской консерватории, был Федор Петрович Веселков, который приехал в Красноярск в 1951 г. после окончания вуза³. Потому-то необычайно интересным представляется вопрос: кому принадлежала идея создания композиторской организации в городе, где единственный профессиональный композитор был загружен таким объемом работы в училище, ведя все теоретические предметы, а также на радио, в ВХО, филармонической лектории, что у него оставалось лишь воскресенье для творчества?

Ответ простой – государственной власти. Если точнее, – идея родилась в диалоге Первого секретаря Красноярского крайкома партии Павла Стефановича Федирко и председателя правления Ленинградской организации Союза композиторов РСФСР Андрея Павловича Петрова после фестиваля «Саянские огни», который впервые проводился на сибирской земле в ноябре 1978 г. Всеволод Задерацкий в одном из материалов X съезда СК РФ, посвященном 50-летию Союзу композиторов России (2010 г.), отмечал, что федеральный союз – «дитя знаменитой хрущевской оттепели» (2010, с. 83). Перефразируя это выражение, можно сказать, что создание композиторской организации на красноярской земле – дитя знаменитого «красноярского взлета», который стал апогеем бурного комплексного развития города и края в 1970–1980-х гг., превратив его в крупнейший российский регион.

В течение двух лет (1977–1978) были созданы и открыты театр оперы и балета, симфонический оркестр, институт искусств с тремя факультетами (музыкальным, художественным и театральным), хореографическое училище. Несколько позднее для филармонии был построен прекрасный концертный комплекс на Стрелке (Малый зал был введен в 1982 г., Большой – в 1984 г.), отреставрирован костел (1982), в котором был установлен орган (1984). Причем, были не просто построены великолепные здания и созданы новые творческие коллективы, а приглашены специалисты из крупнейших городов страны, выпускники лучших художественных вузов (подробнее об этом: (Гаврилова Л., 2011, с. 116–117; Гаврилова Л., 2012, с. 6–16)). Среди них и композиторы, представлявшие различные школы: петербургскую (О. Проститов, В. Бешевли), московскую (В. Сенегин), горьковскую (О. Меремкулов), одесскую (В. Клепинин)⁴. Первым председателем стал более зрелый музыкант, имеющий за плечами опыт работы в музыкальном училище, консерватории (Астрахань) и филармонии (Сыктывкар), Олег Ованесович Меремкулов. Союз композиторов получил и собственное помещение в центре города.

Таким образом, к 1983 г. была решена одна из важнейших задач, которая обеспечивала и стимулировала композиторское творчество в сибирском городе – создана государственная структура и сформирована композиторская среда⁵.

Наличие могущественной поддержки со стороны краевых властей и российского Союза композиторов

предопределило необычайно яркие и творчески насыщенные первые годы деятельности организации. И что немаловажно, приехав в новый для себя город, композиторы испытали мощное воздействие среды проживания: они почти сразу стали ощущать себя органической частью уникальной природы могучего сибирского края, его истории и культуры, и воплотили это в своих творениях. Олег Проститов пишет Саянский триптих для симфонического оркестра («Красный яр», «Шаманка», «Большая вода»), Валерий Бешевли создает ораторию «Окно зеленое не гаснет» и оперетту «Такси на Таймыр», Олег Меремкулов – симфонии «Сибирь» и «По прочтении В. Астафьева», Владимир Сенегин – симфоническую поэму «Битва», Валерий Клепинин – балет «Саянская легенда».

Нужно отметить еще одно обстоятельство: творческий потенциал красноярских композиторов раскрывался в благоприятных условиях формирования в городе достаточно мощного слоя высокопрофессиональных музыкантов-исполнителей и коллективов. В содружестве с ними и в расчете на их уровень мастерства рождались многие яркие произведения, чье исполнение непосредственно следовало за их сочинением. Это обеспечило не только успешные премьеры, но определило обратное воздействие композиторской организации на музыкально-художественный уровень социокультурной среды – а этот процесс не менее важен! Ее деятельность стала заметной не только в масштабах края, но и России в целом. Красноярские композиторы проводят концерты, авторские вечера, творческие плену-

мы, фестивали: чешско-сибирской музыки (1988), музыки для детей и юношества (1987), участвуют в съездах СК РФ, выездных мероприятиях секретариата СК в Москве, Ленинграде, Новосибирске, Кемерово, Омске, представляют свою музыку на российских и международных фестивалях и конкурсах.

К сожалению, уверенный взлет начального этапа истории Красноярской композиторской организации был прерван социально-политическими событиями 1990-х гг. Коллапс прежней социально-экономической системы государства привел к разрушению многих ее структур, среди которых наиболее пагубные последствия испытали на себе творческие союзы. Они оказались лишены государственной поддержки, централизованного финансирования из Москвы, своего профессионального статуса, превратились в общественные организации со всеми вытекающими отсюда последствиями. Для красноярских композиторов, постоянно ощущавших опеку и заботу государства, это было настоящим ударом.

С одной стороны, вопреки развалу филармонической гастрольной системы, в Красноярске были созданы собственные творческие коллективы: камерный оркестр Михаила Беньюмова, хоровой ансамбль солистов «Тебе поем» Константина Якобсона, оркестр народных инструментов Анатолия Бардина, духовой оркестр Михаила Эйдлина, мужской хор Валерия Рязанова и др. Это позволило заполнить концертные площадки яркими программами, среди которых было немало сочинений и красноярских композиторов. С другой стороны, остро встала про-

блема с оплатой помещения Союза, финансированием его деятельности, материальным положением композиторов. Усугубил ситуацию и бытовой катаклизм – прорыв старой трубы, затопивший кипятком рояль, документы, партитуры, партии сочинений. Казалось бы, организацию ожидал бесславный развал...

Однако в ее судьбу вновь вмешалась государственная власть: в 2000 г. губернатор Александр Иванович Лебедь и его заместитель Надежда Ивановна Кольба решили оказать прямую помощь красноярским творческим союзам, создав государственные структуры – среди них и Дом композитора (ныне – Дом искусств), через посредство которых реально поддерживать работу союзов композиторов, писателей, архитекторов, художников и др. Это было уникальное решение для российской культуры того периода, не имеющее аналогов!

Вспоминается юбилейный X съезд Союза композиторов России, который проводился в Москве в 2010 г., т.е. спустя 10 лет после этих событий в Красноярске. Съезд был посвящен 50-летию создания федеральной организации, и с его трибуны обсуждались острейшие проблемы существования творческих союзов. Все выступавшие отмечали пагубность влияния социальных изменений 1990-х гг. и рассказывали о сложностях выживания региональных организаций. Сообщение же автора данной статьи о положении в Красноярске вызвало откровенное удивление и поразило многих, ибо парадоксальным образом расходилось с привычной картиной на местах.

Кстати, среди выступавших особенно запомнился председатель Во-

ронезской композиторской организации Евгений Трёмбовельский, который подчеркнул, что проблемы региональных творческих союзов не только не решаются, но и обостряются. И в качестве первоочередных задач он сформулировал следующие: «наладить систему регулярного приобретения Областным управлением культуры музыкальных произведений...; организационно и финансово способствовать реализации крупных музыкально-художественных проектов Союза...» (Трёмбовельский Е., 2010, с. 167); придать Дому композиторов статус государственного учреждения культуры. Только это, по мнению Трёмбовельского, обеспечило бы условия для успешной деятельности Воронежского союза композиторов.

Парадоксально, но все это Красноярская композиторская организация получила от государственной власти еще в начале 2000-х гг. Было отремонтировано помещение Союза композиторов, сделана перепланировка, благодаря чему появился небольшой концертный зал, где стали проходить вечера современной музыки, авторские концерты, музыкальные салоны. И, что очень важно, сложился свой круг слушателей. Вновь стали проводиться пленумы, региональные конкурсы юных композиторов, на которые съезжались участники из больших и малых сибирских городов, включая Кызыл и Улан-Удэ.

Правда, говорить о значительных переменах можно лишь с приходом (точнее возвращением) на должность министра культуры Красноярского края Геннадия Леонидовича Рукши – человека, обладающего огромным опытом, знанием изнутри всей

ситуации в крае и, главное, пониманием значимости профессионального искусства в русле лучших традиций советской эпохи. С 2008 г., когда организация отметила свое 25-летие, возник новый всплеск активности в деятельности Красноярской региональной организации «Союз композиторов России».

Первым шагом стало проведение «Сибирского фестиваля современной музыки». Впервые за многие годы прошел ряд разножанровых концертов в лучших залах Красноярска, представив палитру творчества красноярских композиторов⁶. Второй Сибирский фестиваль современной музыки стал уже международным. Он проходил с 8 по 22 октября 2011 г. и среди его гостей были композиторы Джузеппе Джулиано (Италия), Юрий Каспаров, Виктор Екимовский, ансамбль «Студия Новой музыки» (худ. руководитель В. Тарнопольский). Состоялась и международная научная конференция «Актуальные проблемы современного композиторского творчества».

К сожалению, последующие два фестиваля (2014 и 2018 гг.) значительно уступали предыдущим и обозначили наличие очевидных проблем, которых коснемся ниже.

Важной составляющей поддержки творческой организации стала ежегодная закупка сочинений композиторов, членов организации, специальной комиссией министерства. Это происходит и сегодня, что реализуется в форме социально-творческого заказа. Через Дом искусств стали финансироваться и другие проекты: юбилейные авторские вечера, ежегодный концертный проект «Красноярские пре-

мьеры», музыкально-поэтический проект «Венок Победы» (2010), выездные пленумы Красноярской региональной организации, проводимые в регионе (Абакан–Минусинск, 2010, Норильск, 2012).

В январе 2012 г., благодаря поддержке главного управления культуры Администрации г. Красноярска, состоялась премьера оратории «История Мастера» В. Примака для чтеца, сопрано, баса, смешанного хора и симфонического оркестра, которая была специально написана для зимнего Суриковского фестиваля искусств. В 2016 г. в рамках того же фестиваля была исполнена новая оратория Олега Проститова «Суриков – сын земли красноярской». Стали заявлять о себе и молодые композиторы, выпускники Красноярского института искусств (ныне – Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского): Константин Туев, Александр Михалев, Ирина Белова, Андрей Лукьянец.

Некоторое время композиторы регулярно выезжали с мастер-классами по краю. С целью популяризации их творчества сначала ежегодно, затем через год, стал проводиться конкурс «На лучшее исполнение сочинений красноярских композиторов» среди учащихся детских музыкальных школ. Все эти факты активной деятельности организации на рубеже двух десятилетий позволяют говорить о том, политика выстраивалась совместно с государственной властью и при ее прямой поддержке: губернатора, министра и специалистов министерства культуры края. Она была направлена на формирование устойчивого интереса широкой аудитории к современному

музыкальному искусству, вовлечение новых художественно-стилевых явлений творческой практики XX и XXI вв. в культурное пространство города и привлечение утраченного внимания к творчеству композиторов, живущих на сибирской земле.

Однако в последние годы эти процессы затормозились. В чем причины очередного спада?

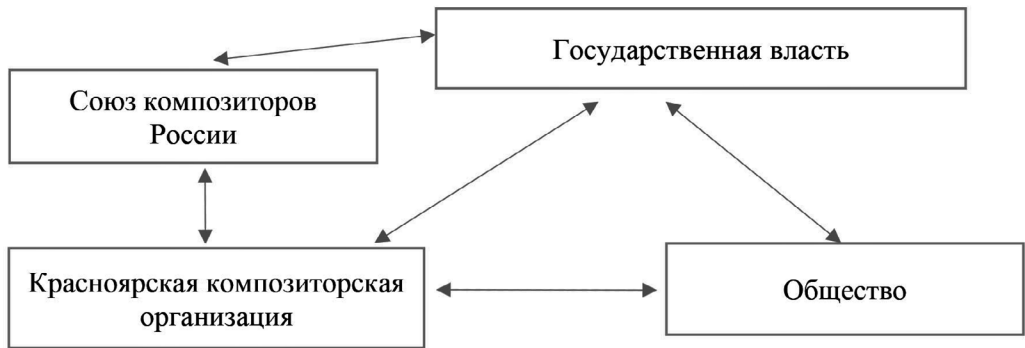
Прежде всего, попытаемся определить механизм, который обеспечил яркие взлеты в деятельности организации. Исходя из экскурса в историю Красноярского союза композиторов, действующими его компонентами являются:

- государственная власть, обеспечивающая социальную, правовую и финансовую поддержку союзу. Необходимым фактором являлось наличие прямых контактов и личного диалога руководителей власти с председателем и членами композиторской организации, что подчеркивало общую заинтересованность в развитии композиторского творчества на территории региона;

- композиторская организация как часть федерального Союза композиторов России, осознающая себя как социально значимое явление в обществе;

- общество со сложившейся музыкально-художественной средой, чьи запросы определяли творческие интересы композиторов (рисунок).

Взаимодействие и взаимосвязь этих компонентов при благоприятных общественно-социальных и экономических условиях обеспечили высокую результативность деятельности Красноярской композиторской организации. Спад в ее деятельности в последние годы можно объяснить утратой системно-струк-



Система взаимодействия государственной власти, творческого союза и общества

турного взаимодействия в некоторых компонентах этой системы, изменениями внутри них и, возможно, в первую очередь, социально-экономической нестабильностью в связи с кризисом российской экономики в 2014 г. Сошлемся на мнения социологов и культурологов, которые отмечают, что российское общество в последние десятилетия переживает системный кризис и структурную перестройку в целом. Происходит значительная трансформация духовно-нравственных ценностей, формирование новых ценностно-смысловых и духовных ориентиров. Переходность, нестабильность ситуации не может не влиять на композиторское творчество.

Хотя, если говорить об отношении красноярской государственной власти к композиторскому союзу, то оно мало изменилось в сравнении с рубежом двух десятилетий текущего столетия. И это несмотря на то, что федеральному Союзу композиторов до сих пор не удалось добиться от правительства изменения общественного статуса профессиональных творческих союзов. Дом искусств полноценно выполняет все свои обязательства, поддерживает и проводит мероприятия, хотя

финансирование проектов вряд ли можно считать достаточным, но оно есть, как и закупки произведений. При этом, нельзя не отметить, что за одно десятилетие в Красноярском крае сменилось четыре губернатора и три министра культуры! Возможно поэтому оказались утрачены прямые контакты и диалоги между государственной властью и председателем и членами Союза, которые теперь происходят опосредовано через специалистов отдела искусств.

Какова ситуация в самом Союзе?

Возглавляет его уже 8 лет Владимир Валентинович Пономарев, красноярец по рождению, воспитанник новосибирской композиторской школы. Если взять состав композиторов первого периода, то хочется вспомнить пушкинские строки: «иных уж нет, а те далече». Ушли из жизни Ф.П. Веселков, О.О. Меремкулов, А.А. Лубенников, Э.Н. Маркаич, В.И. Примаков, О.Л. Проститов; уехали из Красноярска В.Я. Пороцкий, В.Н. Сенегин. В.Н. Клепинин живет и работает в Назарово и полностью посвятил свое творчество задачам педагогической деятельности в ДМШ, практически не взаимодействуя с Союзом.

Представим панораму творчества красноярских авторов за последнее десятилетие⁷. Собственно в краевом центре живут и продолжают писать музыку композиторы старшего поколения: В.А. Бешевли (два балета по сказкам А. Пушкина – не исполнены, концертные пьесы для аккордеона и симфонического оркестра, песни), И.В. Юдин (Симфония № 4, две оркестровые партитуры, Третий струнный квартет, Септет для ансамбля русских народных инструментов), И.Я. Флейшер (123 опуса для различных составов струнных инструментов, в том числе 15 квартетов, 24 каприза для альты соло, 3 концерто грассо, пьесы для камерного оркестра и др.), а также В. Пономарев (он по-прежнему отдает приоритет хоровой и вокальной музыке, камерным сочинениям, помимо этого написано три одночастных сочинения для симфонического оркестра).

Более молодое поколение представляют: И. Белова (ведущая сфера – театральная музыка, начиная с 2010 г. написана музыка для 18 спектаклей, поставленных в различных городах России, включая Москву и Санкт-Петербург, а также Красноярск, Минусинск и Норильск, создана «Театральная сюита» для оркестра, музыкальная сказка «Желтый туман», отдельные инструментальные пьесы), А. Михалев (романсы, песни, симфоническая картина, пьесы для фортепиано и для скрипки и фортепиано). Один из самых молодых и активных в творческом плане членов организации – недавний выпускник института искусств А. Лукьянец (симфонические картины, романсы, хоры, произведения для фортепиано

и различных камерных составов, две симфонии, музыка к фильмам и промороликам).

Другие члены композиторской организации, которые были приняты в последние годы в ее состав, проживают в Иркутске (В.Е. Карпенко), Барнауле (О.А. Дюжина), Томске (Д.Е. Котылев, Е.А. Приходовская), Кемерово (К.В. Туев). Их сочинения включаются в концертные программы красноярских залов эпизодически.

Итак, композиторы по-прежнему пишут музыку, каждый из них имеет собственные приоритеты и в основном самостоятельно решает вопросы исполнения своих произведений. В рамках Четвертого сибирского фестиваля современной музыки, прошедшего в конце 2018 г., была представлена разноликая панорама их творчества, насколько это позволяло минимальное финансирование. Однако ощущение после фестиваля осталось весьма неоднозначное.

На наш взгляд, последние годы свидетельствуют о нарушении важного компонента обозначенной нами системы: взаимодействия между творческими интересами композиторов и социальным запросом, о значительном снижении вовлеченности организации в общественную и музыкально-художественную жизнь края. Следствием чего это является: общественно-социальной пассивности композиторов? Их сфокусированности главным образом на личных творческих задачах? Некоторой внутренней разобщенности среди членов организации, отсутствии общественно значимой идеи, способной объединить их в единое сообщество?

Вопросов много, ответы на них пока дать сложно. Но думается, это во многом отражает изменения, происходящие в общественном сознании, о чем все чаще говорят в связи с очевидно возрастающей социальной пассивностью россиян. Вспоминается название статьи Владимира Тарнопольского на страницах газеты «Культура» – «Современная музыка государству не нужна», где он сетовал на нынешний статус Союза композиторов. И вслед за этим хочется продолжить – а нужна ли новая музыка современному обществу в нашем регионе и ощущает ли себя востребованным композитор в сегодняшнем мире?

Благодарность. Статья подготовлена в рамках проекта «Композиторы Енисейской Сибири: история, культурное наследие и кадровый потенциал региона». Проект проведен при поддержке Красноярского краевого фонда науки.

Acknowledgement. The article was prepared as part of the project «Composers of Yenisei Siberia: history, cultural heritage and human perspectives of the region». This project was funded by Krasnoyarsk Regional Fund of Science.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тексты постановлений опубликованы в книге: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. М., 1999. 872 с.

² Так, например, в Большом театре на 1935 г. были назначены к постановке балет «Светлый ручей», оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Д. Шостаковича, «Декабристы» Ю. Шапорина, «Тихий Дон» И. Дзержинского и балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева.

³ Его далеким предшественником был Павел Иосифович Иванов-Радкевич, выпускник Петербургской придворной капеллы, проживший в Красноярске с 1886 по 1920 г.

Тем не менее, если думать о перспективах Красноярской региональной организации СК РФ, то направление ее развития сегодня, по нашему мнению, очевидно: необходимо прежде всего преодолеть общественно-социальную пассивность членов организации. Пока не проявится активная инициативная позиция Союза, стремление действительно включаться в общественную и музыкально-художественную жизнь края яркими и самобытными проектами, до тех пор организация будет оставаться внутри собственного пространства, ограниченного небольшим количеством любителей современной музыки.

⁴ Позднее организацию дополнили И.В. Юдин, В.В. Пономарев и В.Я. Пороцкий.

⁵ Факторы, предопределяющие успешность развития профессионального композиторского творчества, обозначены в статье Л. Гавриловой (2020).

⁶ Осуществить всю эту многоликую программу оказалось возможным благодаря полученному организацией миллионному гранту губернатора Красноярского края А. Хлопонина, а также дополнительному финансированию в объеме 350 тыс. руб. от министерства культуры края.

⁷ Всего в организации 18 человек, трое из них – музыковеды. Восемь живут и работают в Красноярске, остальные – в других городах.

ЛИТЕРАТУРА

Гаврилова Л. Концертно-филармоническая деятельность в контексте истории музыкальной жизни Красноярска //

REFERENCES

Gavrilova, L. (2011), "Concert and philharmonic activities in the context of the history of the musical life of Krasnoyarsk,

Музыкальная культура Красноярска. Т. 2: 1920–1978. Красноярск, 2011. С. 47–117.

Гаврилова Л. Новейшая история музыкальной культуры Красноярска // Музыкальная культура Красноярска. Т. 3: 1978 – 2012. Красноярск, 2012. С. 6–51.

Гаврилова Л. Региональные особенности становления профессионального композиторского творчества и образования в Красноярске // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 107–115.

Задерацкий В. Союз композиторов России: исторический и современный контексты // 50 лет Союзу композиторов России. М.: Композитор, 2010. С. 83–139.

Трембовельский Е. Диссонансы и консонансы: творческие союзы в перекрестке проблем и суждений // 50 лет Союзу композиторов России. М.: Композитор, 2010. С. 151–169.

Muzykal'naya kul'tura Krasnoyarska [Musical culture of Krasnoyarsk], vol. 2: 1920–1978. Krasnoyarsk, pp. 47–117. (in Russ.)

Gavrilova, L. (2012), “The new history of musical culture of Krasnoyarsk”, *Muzykal'naya kul'tura Krasnoyarska* [Musical culture of Krasnoyarsk], vol. 3: 1978–2012, Krasnoyarsk, pp. 6–51. (in Russ.)

Gavrilova, L. (2020), “Regional features of formation of professional composing creativity and education in Krasnoyarsk”, *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 1, pp. 107–115. (in Russ.)

Trembovel'skiy, Ye. (2010), “Dissonances and Consonances: Creative Unions at the Crossroads of Problems and Judgments”, *50 let Soyuzu kompozitorov Rossii* [50 years of the Union of Composers of Russia], Moscow, pp. 151–169. (in Russ.)

Zaderatskiy, V. (2010), “The Union of Composers of Russia: Historical and Contemporary Contexts”, *50 let Soyuzu kompozitorov Rossii* [50 years of the Union of Composers of Russia], Moscow, pp. 83–139. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Author information

Liudmila V. Gavrilova, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head of the Department History of Music at the Dmitry Hovorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)
E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Поступила в редакцию 17.11.2020

После доработки 26.02.2021

Принята к публикации 01.03.2021

Received 17.11.2020

Revised 26.02.2021

Accepted for publication 01.03.2021

© Найко, Н.М., 2021

УДК 78

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-173-185

ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ КОМПОЗИТОРСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В КРАСНОЯРСКЕ: НАЧАЛО ИСТОРИИ

Н.М. Найко¹

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

Аннотация. При написании данной статьи использовались архивные документы Красноярского государственного института искусств (КГИИ) – приказы, буклеты государственных экзаменов и творческих конкурсов, а также ответы на вопросы анкеты, предложенной выпускникам и студентам, обучающимся по специальности «композиция». Указанные материалы позволили достаточно подробно рассмотреть обстоятельства, связанные с открытием в КГИИ специальности «композиция» и учреждением кафедры теории музыки и композиции. Дается краткая характеристика личности и разносторонней одаренности каждого преподавателя, ведущего класс сочинения. Представлены сведения о тенденциях при составлении программ выпускников на государственных экзаменах, как закономерность отмечено создание крупных инструментальных и вокально-инструментальных форм, перечислены председатели квалификационных комиссий по специальности «композиция» за двадцатилетний период. Прослеживаются история конкурсов для юных композиторов, организованных по инициативе кафедры теории музыки и композиции, их положительный вклад в развитие профессионального композиторского образования. Отмечено значение творческих встреч и мастер-классов, проводимых в Красноярске крупнейшими композиторами и педагогами Новосибирска, Екатеринбурга, Москвы. Для создания композиторской среды важное значение имеет возможность студентов-исполнителей заниматься композицией факультативно. Часть из них ориентирована профессионально, практически все выпускники приняты в Союз композиторов РФ, продолжают сочинять. Как специфический региональный момент, положительно влияющий на создание творческой атмосферы, прослеживается тесная взаимосвязь деятельности композиторской организации, вуза, краевого Дома искусств.

Ключевые слова: профессиональное композиторское образование в Красноярске, О.Л. Проститов, В.В. Пономарев, В.Н. Сенегин, И.В. Юдин.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Найко, Н.М. Профессиональное композиторское образование в Красноярске: начало истории // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 173–185. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-173-185.

PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION IN KRASNOYARSK: THE BEGINNING OF HISTORY

N.M. Naiko¹

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

Abstract. This article uses such KSIA archival documents and materials as orders, state exam / creativity competition brochures and answers to the questionnaire for graduates and students specialising in music composition. These materials allowed us to consider in sufficient detail the circumstances associated with the opening of music composition courses and the establishment of the Department of Music Theory and Composition at the Krasnoyarsk State Institute of Arts. The article gives a brief description of teachers leading music composition courses, including

their personalities and diverse talents. It also presents trends in graduate programmes at state exams, specifies the creation of large instrumental and vocal-instrumental forms as a regularity and lists the chairmen of qualification committees in the field of music composition for a twenty-year period. The history of young composers competitions organised at the initiative of the Department of Music Theory and Composition and their positive contribution to the development of professional music education are observed. Leading composers and teachers from Novosibirsk, Yekaterinburg and Moscow attach special importance to meet-the-artist events and masterclasses held in Krasnoyarsk. In order to make a creative environment, it is important to provide performing students with an opportunity to practise music composition on an optional basis. Some of them are professionally-oriented. Almost all graduates are admitted to the Russian Union of Composers and continue their composition practices. As a specific regional moment that positively affects the creation of a creative atmosphere, there is a close relationship between the institute, the Regional Centre of Arts and music composition organisation.

Keywords: professional music education in Krasnoyarsk, O.L. Prostitov, V.V. Ponomarev, V.N. Senegin, I.V. Yudin.

Conflict of interests. The author declares that there is no conflict of interest.

For citation: Naiko, N.M. (2021), "Professional music education in Krasnoyarsk: the beginning of history", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 173–185. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-173-185.

Для появления композиторско-профессионального образования в Красноярске, как отмечает Л.В. Гаврилова, был необходим «определенный музыкально-художественный уровень социокультурной среды», «наличие развитой системы концертно-филармонической деятельности с соответствующей инфраструктурой», «функционирование профессионального музыкально-образовательного учреждения», собственно композиторская среда – деятельность ряда личностей, обладающих творческим потенциалом и композиторским образованием, социальный заказ – востребованность композиторского творчества региональных авторов. Этот комплекс условий, по мнению автора, сложился к 1996 г. (Гаврилова Л., 2020, с. 110).

Однако есть основания полагать, что в Красноярском государственном институте искусств (КГИИ)¹ ситуация для открытия специальности «композиция» созрела уже ко второй половине 1980-х гг. В этом

отношении отметим, во-первых, достаточно высокую концентрацию первоклассных артистических сил (в связи с открытием Театра оперы и балета, симфонического оркестра, Института искусств), проявляющих готовность исполнять музыку красноярских композиторов, инициирующих возникновение новых сочинений; во-вторых, наличие группы творчески активных композиторов – воспитанников ведущих консерваторий страны, усвоивших лучшие традиции отечественной музыкальной культуры, вошедших в Красноярскую организацию Союза композиторов, приступивших в разные годы к преподавательской деятельности в Институте искусств. Это выпускники Ленинградской консерватории В.А. Бешевли (с 1979 по 1999) и О.Л. Проститов (с перерывами, с 1979 по 2009), Горьковской консерватории О.О. Меремкулов² (с 1980 по 1989), Московской консерватории В.Н. Сенегин (с перерывами, с 1981 по 2007), Б.Р. Иофис (с 1985 по 1992), Новосибирской

консерватории В.В. Пономарев (с 1984 г.).

Нужны были еще два фактора: появление потенциальных абитуриентов – одаренных выпускников ссузов, проявляющих склонность к сочинению музыки и стремящихся к освоению композиторской профессии, а также официальное решение Министерства культуры об открытии в КГИИ набора студентов на специальность «композиция».

В.А. Бешевли и О.Л. Проститов, помимо вуза, работали в Красноярском краевом училище искусств, занимаясь факультативно композицией со студентами разных отделений. Здесь среди учеников О.Л. Проститова был студент отделения теории музыки В. Миниотас, поступивший потом как композитор в Петрозаводский филиал Ленинградской консерватории и окончивший его в 1990 г. Факт «потери» талантливого выпускника ссуза, потенциального студента-композитора КГИИ обострил проблему расширения перечня музыкальных специальностей института и включения в него специальности «композиция».

В конце 1980-х гг. в училище факультатив по композиции у О.Л. Проститова также посещал С. Пучинин – студент класса В.А. Аверина (балалайка). Сдав выпускные экзамены в училище искусств в 1990 г., он сразу же поступил в КГИИ на кафедру народных инструментов в класс В.А. Аверина, продолжая факультативные занятия под руководством В.А. Бешевли³. Будучи студентом II курса института (1991), С. Пучинин показал свои сочинения Б.Р. Иофису. Итогом этой встречи стала углубленная подготовка по теоретическим дис-

циплинам и поступление на специальность «музыковедение», куда С. Пучинин был зачислен в 1992 г.⁴ С этого же времени он регулярно посещал факультатив по композиции у О.Л. Проститова, а с 1994 г. началось его системное обучение по программе специальности «композиция». В тот период в классе сочинения у О.Л. Проститова числился также А. Авакян, и факультативно под руководством В.Н. Сенегина занималась И. Белова.

В июне 1995 г. в камерном зале КГИИ состоялся отчетный концерт класса композиции, в котором прозвучали сочинения трех упомянутых выше начинающих авторов. И в этом же 1995 г. впервые осуществилось официальное зачисление студентов на специальность «композиция».

Первые годы профильные дисциплины студентов-композиторов (сочинение, чтение партитур, инструментовка) были сосредоточены в учебной нагрузке О.Л. Проститова. В 1997 г. он был выбран председателем Красноярской организации Союза композиторов России. Поэтому вполне естественно, что после вручения первого диплома с указанием квалификации «композитор», по специальности «композиция», который получил С. Пучинин летом 1999 г.⁵, уже осенью в приказе ректора №195-04 от 29.10.99 на основании решения Ученого совета от этой же даты в § 1 было зафиксировано разделение кафедры истории и теории музыки на два структурных подразделения – кафедру истории музыки⁶ и кафедру теории музыки и композиции⁷. Согласно § 2 упомянутого приказа, с 01.11.1999 г. обязанности заведующего кафедрой

выполнял доцент О.Л. Проститов. С 01.10.2000 г. исполняющей обязанности заведующего кафедрой теории музыки и композиции была назначена Н.М. Найко, избранная через год – 30.10.2001 г. – на эту должность по конкурсу.

Как справедливо указывают В.В. Березин и А.М. Лесовиченко, спектр целей художественных вузов весьма разнообразен. «Наряду с основной задачей – обучением музыке, они выступают и как концертные (иногда театральные), и как исследовательские, и как просветительские центры»⁸. Все эти аспекты при занятиях в классе композиции нередко фокусируются на преподавателе. Его ключевая роль сопряжена с полифункциональностью: он и носитель системы специальных знаний, и музыкант-практик, и психолог, и методист, и организатор-проектировщик.

По словам В.В. Задерацкого, «процесс воспитания подключает (кроме методических) иные аспекты опыта: характер артистической жизни, опыт социального ориентирования в избранной среде общения и пр. Многие из целостного потока сообщений усваивается интуитивно, но главное все же – через обучение» (Задерацкий В., 2016, с. 14). Кроме того, при реализации разнообразных задач в вузе весьма существенна доля внеучебного взаимодействия учителей и учеников. Нередко даже на занятиях по специальности общение выходит за рамки формальных отношений, поскольку здесь предполагается и прослушивание музыки, и обмен мнениями, и обсуждение вопросов самого разного рода: музыкально-технологических, творческих, общехудожественных,

мировоззренческих. Нужно сказать, что все преподаватели, кому довелось вести класс сочинения в красноярском вузе, соответствовали этой специфической многозадачности.

В тот период занятия со студентами-композиторами в основном проходили в Доме композитора, располагающем уютным залом с роялем, кабинетом с фортепиано, необходимой звуковоспроизводящей аппаратурой. По учебным планам еще с советских времен на сочинение на каждого студента отводилось по три часа в неделю. О.Л. Проститов был чрезвычайно притягательной фигурой для своих учеников. Великолепные слух и музыкальная память, широкий профессиональный кругозор, пианистическая и вокальная подготовка позволяли ему исполнять довольно сложные тексты, свободно прибегать к показу за инструментом. Артистическая гибкость определяла возможность проникнуться особенностями одаренности каждого, понять его достоинства, проблемы и потребности. Кроме того, вызывала уважение студентов и творческая активность О.Л. Проститова, сочинявшего новые произведения, выступавшего в концертах с их исполнением. До сих пор выпускники вспоминают его с большой теплотой, отмечая творческую обстановку в классе, живую манеру преподавания, обилие звучащей музыки.

В 2003 г. О.Л. Проститов был удостоен почетного звания заслуженный деятель искусств, в 2008 получил ученое звание профессора, а в 2009 г. переехал в Краснодар, где приступил к преподавательской деятельности на кафедре музыковедения, композиции и методики му-

зыкального образования Краснодарского государственного института культуры. Два студента класса композиции – К. Пашков и К. Зарицкая – перевелись в это учебное заведение вслед за своим преподавателем.

К тому времени в красноярском вузе завершили обучение шесть композиторов: С. Пучинин (1999), К. Туев и Ч. Комбу (2000), А. Огнёва (2002), У. Хомушку (2004), А. Михалёв (2006). В 1999 г. выпустилась также музыковед И. Белова⁹, которая несколько лет посещала факультатив по композиции.

С годами круг мастеров, руководящих студентами-композиторами, расширялся. В 2002 г. в классе сочинения начала учиться А. Оюн¹⁰. Ее преподаватель В.Н. Сенегин¹¹, разносторонне одаренный музыкант с большим опытом работы в филармоническом лектории и в красноярских театрах, техничный композитор и высоко оснащенный пианист, великолепный знаток оркестра. Он придерживался другого стиля в общении со студентами, отличаясь большей сдержанностью и строгостью. Однако при этом В.Н. Сенегин всегда был открыт для общения и готов поделиться своими знаниями и опытом. К сожалению, позднее он сосредоточил все свои силы на работе в Театре оперы и балета и оставил преподавательскую деятельность.

В 2003 г. появилась первая студентка-композитор в классе В.В. Пономарёва – Т. Кузьмина, окончившая вуз в 2008 г. Позднее к ней добавилась О. Кургек¹² (начинавшая обучение у О.Л. Проститова), чей выпуск пришелся на 2010 г. Вместе со студентами-композиторами в период 2009–2013 гг. под

руководством В.В. Пономарёва факультативно занимался сочинением А. Михель, получивший звание лауреата II открытого Всероссийского конкурса композиторов «Русская музыка XXI века для детей и юношества. Хоровая лаборатория» (Санкт-Петербург, 2009 г.) в категории «Духовная хоровая музыка (произведения, написанные в традиции православного богослужения)».

В 2017 г. институт закончила пианистка Е. Филатова, также посещавшая факультатив по композиции у В.В. Пономарёва, она во время учебы и после окончания вуза успешно выступила со своими сочинениями на нескольких конкурсах¹³.

Одаренность В.В. Пономарёва многогранна – далеко за пределами Красноярска известна его деятельность в качестве собирателя и знатока сибирской духовной музыки; регента красноярского Свято-Троицкого храма; автора большого количества научных статей и нескольких поэтических сборников. В.В. Пономарёв также более 10 лет был руководителем и участником вокального квартета, который выступал как филармонический коллектив¹⁴. Он – один из первых вузовских преподавателей в России – стал читать курсы «История джазовой музыки» и «Массовая музыкальная культура»¹⁵, что весьма важно «в культурной ситуации “постмодерна” с ее радикальными изменениями в соотношении художественных видов, многообразными мутациями, нарушающими сложившиеся иерархические связи и традиционные представления» (Цукер, А., 2016, с. 24). Подобная разносторонняя направленность личности, открытость

к новым проектам, неординарность и широта мышления, яркость в общении – все это чрезвычайно привлекает студентов.

В недолгой истории кафедры теории музыки и композиции был также удачный опыт преподавания в классе сочинения у А.Г. Михалёва, выпускника КГАМиТ 2006 г. А.Г. Михалёв – талантливый композитор и певец, очень хорошо владеющий фортепиано, быстро осваивающий вокальные партии – уже в год окончания академии был принят в Союз композиторов России и стал солистом Красноярского театра оперы и балеты. Сочетание хорошей профессиональной выучки и музыкальности, педагогической чуткости, личного обаяния и артистизма обусловило успех в его занятиях с первым студентом А. Лукьянцом, поступившим в вуз в 2010 г.¹⁶

Коллеги и студенты – композиторы, музыковеды, инструменталисты – очень высоко ценят преподавателя кафедры теории музыки и композиции И.В. Юдина как замечательного знатока музыкальных инструментов, истории симфонического оркестра, специалиста в области инструментовки, эрудированного музыканта-практика. Целый ряд студентов института исполнительских специальностей факультативно осваивал под его руководством основы композиторского ремесла. Среди наиболее ярких его воспитанников стоит упомянуть В. Кошелева – самобытного музыканта, окончившего КГАМиТ по классу домры, занимавшегося сочинением параллельно с основной специальностью в 2003–2008 гг., удостоенного звания дипломанта на I Московском открытом конкурсе молодых компо-

зитором имени Ю.Н. Шишакова за сочинение произведений для народных инструментов (2005–2006 г.)¹⁷, а также М. Гохфельд¹⁸, пианисток Т. Пестрякову (сейчас Малышева) и С. Терещенко (сейчас Михалёва), баяниста А. Карякина, ставшего дипломантом всероссийского конкурса вокальных сочинений на стихи поэтов-сибиряков «Мелос сибирской поэзии», проходившего в Красноярске в 2016 г.

В 2015 г. состоялся выпуск С. Мицуковой, начинавшей свое обучение в классе В.В. Пономарёва, подготовившейся к государственным экзаменам под руководством И.В. Юдина. В последние годы институт с дипломом композитора закончили А. Шиховцов (2018) и С. Шестаков (2020), обучавшиеся у профессора кафедры В.В. Пономарёва.

В настоящее время класс композиции СГИИ заполнен и представлен студентами от I до V курса. В ближайшем будущем предполагается увеличение количества мест на специальность «композиция», что откроет новые перспективы: позволит привлечь к преподаванию свежие кадры, усилит студенческий коллектив, положительно повлияет на процесс формирования профессионально-творческой среды и создания соответствующей атмосферы на кафедре.

Преподаватели композиции проводят своих воспитанников к государственному экзамену с весьма серьезными программами, воплощая в жизнь индивидуальный подход, учитывая особенности дарования и интересы каждого студента, однако не снижая требований, которые с самого начала и на протяжении

всего существования периода класса композиции остаются неизменно высокими.

На государственные экзамены выносились симфонии (А. Огнёва, А. Лукьянец), симфониетта (С. Мицукова), концерт и фантазия для солирующего инструмента с оркестром (К. Туев, С. Шестаков), поэмы (Ч. Комбу, А. Михалёв, О. Кургек), симфоническая картина (А. Лукьянец), «Музыка для оркестра» (А. Шиховцов). Жанр, достаточно часто встречающийся у выпускников, – кантата (С. Пучинин, Т. Кузьмина, А. Михалёв, А. Оюн) или поэма (Ч. Комбу) для хора с оркестром с использованием солирующего голоса или инструмента. Тягу к сочинению музыки для театральных постановок обнаруживали студенты из Тывы, обращавшиеся к сюжетам национального фольклора (У. Хомушку, О. Кургек). У них были наиболее реальные перспективы осуществления своих замыслов на сцене.

Овладение техникой хорового письма демонстрируют хоровые циклы на стихи отечественных поэтов (К. Туев, О. Кургек, А. Шиховцов). Интерес и вкус к поэзии, воспитываемый преподавателями по специальности, контакт с современными авторами, а также наличие достойных солистов обуславливают обращение практически всех студентов к форме вокального цикла.

Камерные инструментальные сочинения в программах выпускников представлены циклическими формами разных типов для классических ансамблевых составов: струнный квартет, квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано, трио для скрипки, вио-

лончели и фортепиано, квинтет для деревянных духовых и валторны, либо отдельных инструментов, как, например, соната для фортепиано, соната для скрипки и фортепиано или сонатина для флейты и фортепиано, вариации и fuga для фортепиано, сюиты для гитары соло, для фортепиано, для саксофона-тенора и фортепиано.

Для развития музыкальной культуры Республики Тыва важное значение имеет обращение выпускников, получивших диплом композитора в красноярском вузе и вернувшихся на работу в Кызыл¹⁹, к национальной тематике, к творческим проектам, учитывающим задачи обновления репертуара для Национального музыкально-драматического театра Республики Тыва им. Виктора Кок-оола, Тувинского государственного симфонического оркестра, Тувинского национального оркестра, певцов и исполнителей-инструменталистов.

В разные годы государственную комиссию по специальности «композиция» возглавляли авторитетные музыканты. Из Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки приезжали музыковед, кандидат искусствоведения, профессор Т.С. Сорокина (1999); композитор, член Союза композиторов России и Вьетнама, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кандидат искусствоведения, доктор культурологии, профессор кафедры композиции Лантуат Нгуен (2000, 2006); музыковед, член Союза композиторов России, доктор искусствоведения, профессор С.С. Гончаренко (2002, 2004, 2007, 2008); музыковед, доктор искусствоведения, профессор Б.А. Шин-

дин (2010); композитор, член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор Ю.П. Юкечев (2015). В 2018 г. государственный экзамен по композиции принимал композитор, член Союза композиторов России и Союза польских композиторов, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор А.Б. Бызов из Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского; в 2020 г. – доктор искусствоведения, профессор Н.И. Ефимова из Академии хорового искусства им. В.С. Попова (Москва).

Трое выпускников были рекомендованы к поступлению в ассистентуру-стажировку: А. Михалёв, А. Шиховцов, С. Шестаков²⁰. Почти все выпускники-композиторы красноярского вуза искусств стали членами Союза композиторов России, выступают с новыми сочинениями на фестивалях и пленумах.

Студентами класса композиции красноярского вуза становятся выходцы из Красноярска, Кемерово, Братска, Новосибирска, небольших городов и поселков Красноярского края, Республики Тыва, Алтайского края, Иркутской и Читинской области. Это выпускники разных отделений ссузов (как исполнительских, так и теоретического). Каждый из них пришел к выбору профессии по-своему – кто-то самостоятельно, кто-то под влиянием преподавателя композиции. В частности, такой яркий и авторитетный педагог – Е.К. Карелина – был в Кызыле. Для некоторых потенциальных абитуриентов имело решающее значение мнение или совет преподавателя по специальности, чутко уловившего

склонности своего ученика и перспективу его творческого развития.

Во время обучения особое значение приобретает личность преподавателя, ведущего класс сочинения, открывающего путь в профессию. Чрезвычайно важен пример и других педагогов-композиторов, поглощенных творчеством, увлеченных практическим сочинением, преданных своему делу. В нескольких анкетах, составленных специально для студентов и выпускников композиторского класса, респонденты отмечают благотворное воздействие преподавателей кафедры теории музыки и композиции, кафедры истории музыки, общего фортепиано, гуманитарных дисциплин, вспоминаемая, в частности, Н.А. Винк, много лет читавшую курс философии, Н.П. Шутову – преподавателя английского языка, педагогов-пианистов В.В. Васютинского, Е.А. Васютинскую, А.М. Войтина.

Помимо высокой оценки и теплых слов в адрес преподавателей по специальности выпускники и студенты подчеркивают вклад в их профессиональное становление В.В. Басс, под чьим руководством студенты осваивают классическую и современную гармонию, углубленно знакомятся с теорией и практикой композиции XX в., с современными композиторскими техниками и нотацией, а также Н.М. Найко, стремящейся привить понимание логики становления интонационной формы в рамках курса «анализ музыкальных произведений».

В классе сочинения студентов привлекает индивидуальный подход, свобода реализации идей, общение с преподавателями, перспектива приобретения большого объема зна-

ний, умений и навыков по специальности. Вдохновляет и служит стимулом возможность участия в мастер-классах, творческих встречах, конкурсах, конференциях и прочих мероприятиях, которые проводятся в институте и за его пределами.

Острый вопрос, с которым сталкиваются студенты-композиторы разных поколений, – ограниченные возможности исполнения крупных сочинений для оркестра²¹, входящих в программу государственного экзамена – концертов, симфоний и т.д. Однако эта проблема актуальна и для профессиональных композиторов, живущих в Красноярске и обращающихся в своем творчестве к жанрам, требующим серьезных исполнительских сил. Как полагают многие респонденты, для дальнейшего развития композиторского образования, стимулирования творческой активности и поддержки высокого профессионального уровня необходимо наличие коллективов, специализирующихся на исполнении современной и новейшей музыки. Вместе с тем следует отметить, что с сочинениями молодых авторов с готовностью выступают пианисты С. Чайкин, Д. Приходько, А. Войтин, В. Кусакина, певцы А. Михалёв, Е. Никутина, Е. Стромило, дирижеры хора С. Одереева и Ж. Макеева, руководитель студенческого оркестра П. Казимир, студенты и ассистенты-стажеры СГИИ.

С целью привлечения одаренной молодежи и в рамках профориентационной работы коллектив кафедры теории музыки и композиции регулярно проводит два конкурса для юных композиторов, учрежденных по инициативе Н.М. Найко. Первый

из них – *Symphoniacus integer* – вначале состоялся как региональный (2002, 2005), затем он вырос до Открытого сибирского конкурса (2008, 2012), а после приобрел статус всероссийского (2018).

Второй конкурс – это конкурс вокальных сочинений на стихи поэтов-сибиряков «Мелос сибирской поэзии». В первый раз он проходил на уровне открытого регионального (2014), а в 2016 и 2019 гг. состоялся уже как Всероссийский конкурс.

Жюри творческого практикума (композиция, импровизация) на трех первых конкурсах *Symphoniacus integer* возглавлял О.Л. Проститов. Для руководства жюри конкурса в 2012 г. была приглашена Т.А. Чудова, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. В 2018 г., когда конкурс приобрел статус Всероссийского, жюри номинации «творческий практикум» работало под предводительством А.Н. Нименского – композитора, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, профессора, заведующего кафедрой композиции Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского.

Жюри конкурса «Мелос сибирской поэзии» первоначально возглавляли сопредседатели: заведующая кафедрой теории музыки и композиции, кандидат искусствоведения, доцент Н.М. Найко и В.В. Пономарёв – доцент кафедры теории музыки и композиции и председатель региональной организации общественной организации «Союз композиторов России». В 2016 и 2019 гг. оргкомитет конкурса приглашал в качестве пред-

седателя жюри композитора из Новосибирска Ю.П. Юкечева – заслуженного деятеля искусств Российской Федерации, профессора, члена Сибирской организации Союза композиторов России.

География обоих конкурсов охватывает учебные заведения Читы, Улан-Удэ, Братска, Ангарска, Иркутска, Кызыла, Красноярска, Дивногорска, Минусинска, Новосибирска, Новокузнецка, Прокопьевска (Кемеровской обл.), Томска, Омска, Орска (Оренбургской обл.), Костромы, Москвы. Некоторые конкурсанты, удостоенные звания лауреатов и дипломантов в старшей группе, впоследствии стали студентами КГАМиТ.

По итогам конкурса «Мелос сибирской поэзии» в 2014 г. в вузовской категории из числа студентов института звание дипломанта было присуждено С. Мицуковой (класс И.В. Юдина), а званием лауреата были отмечены А. Лукьянец (класс А.Г. Михалёва) и А. Шиховцов (класс В.В. Пономарёва). В 2016 г. лауреатами названы С. Шестаков и А. Шиховцов (класс В.В. Пономарёва), дипломантами стали И. Жихарева (класс В.В. Пономарёва) и А. Карякин (студент кафедры народных инструментов, консультант И.В. Юдин).

Всероссийский конкурс «Мелос сибирской поэзии» в 2019 г. отмечен большим успехом конкурсантов из Красноярского колледжа искусств им. П.И. Иванова-Радкевича, подготовленных преподавателем О.В. Сафроновой (выпускницей КГИИ). В вузовской категории лауреатами стали три студента класса профессора В.В. Пономарёва – С. Шестаков, М. Тарбагаев, С. Майоров.

В рамках конкурса Symphonicus integer возможность у студентов творческих вузов представить свои сочинения появилась только в 2018 г. Среди лауреатов и дипломантов конкурса из числа студентов СГИИ А. Лукьянец, А. Шиховцов, С. Шестаков, С. Майоров, М. Тарбагаев, С. Мицукова, И. Жихарева, А. Карякин.

Заслугой авторов обоих проектов и представителей исполнительских кафедр института можно считать организацию профессионального исполнения конкурсных сочинений. Пребывание в нашем городе таких авторитетных музыкантов-творцов и опытных педагогов, как Т.А. Чудова, Ю.П. Юкечев, А.Н. Ниженский, всегда сопровождается проведением мастер-классов, творческих встреч, консультаций, что служит ярким импульсом для следующего этапа профессионального развития, вдохновляет всех участников конкурсных мероприятий на дальнейшую работу.

Таким образом, заложены хорошие основы для успешного обучения композиторов в СГИИ имени Д. Хворостовского. Помимо учебного плана, включающего все необходимые дисциплины, в том числе предполагающие углубленное изучение и освоение современных техник композиции, наличия квалифицированных преподавателей, регулярно проводятся конкурсы для молодых композиторов, имеющие статус всероссийских. Налажено тесное сотрудничество Института искусств, региональной композиторской организации и Дома искусств, дважды в год проходят концерты молодых композиторов, которые организует В.В. Пономарёв, где звучат сочинения

не только студентов, но и учащихся Красноярского колледжа искусств им. П.И. Иванова-Радкевича, ДМШ

и ДШИ. Кафедра теории музыки и композиции готова к следующему этапу профессионального развития.

Благодарность. Статья подготовлена в рамках проекта «Композиторы Енисейской Сибири: история, культурное наследие и кадровый потенциал региона». Проект проведен при поддержке Красноярского краевого фонда науки.

Acknowledgement. The article was prepared as part of the project «Composers of Yenisei Siberia: history, cultural heritage and human perspectives of the region». This project was funded by Krasnoyarsk Regional Fund of Science.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Образованный в 1977 г. как Красноярский государственный институт искусств (КГИИ), вуз был переименован в 2000 г. в Красноярскую государственную академию музыки и театра (КГАМиТ). В 2015 г. ему вернули исходное наименование, а в 2018 г. он стал называться «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского» (СГИИ имени Д. Хворостовского).

² И.В. Белоносова указывает, что «в 1980 году в КГИИ была создана кафедра истории и теории музыки» (2014, с. 97). Однако первоначально при организации кафедры и назначении О.О. Меремкулова на должность заведующего в 1980 г. новое структурное подразделение было обозначено как «кафедра теории и истории музыки», именно эта формулировка фигурировала в приказе № 253-04 от 29.10.1980 об утверждении учебной нагрузки.

³ В период обучения в музыкальной школе В.А. Бешевли частным образом курировал его детские сочинительские опыты.

⁴ В 1997 г. С. Пучинин получил диплом с соответствующей квалификацией.

⁵ Диплом ВВС 0554206. Квалификация присвоена решением Государственной квалификационной комиссии от 11 мая 1999 г., председателем которой была Т.С. Сорокина – кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки НГК им. М.И. Глинки.

⁶ Заведующей кафедрой истории музыки осталась Л.В. Гаврилова, возглавлявшая прежнюю кафедру.

⁷ В ее состав тогда вошли преподаватели О.Л. Проститов, Н.М. Найко, Б.Т. Плотников, В.В. Пономарёв, В.Н. Сенегин, В.В. Басс, Ю.Е. Комогорцева (вспомогательный Полежаева), С.В. Бакуто, М.А. Смирнова (совместитель), О.В. Сафронова (совместитель), С.Ю. Шершов (почасовик).

⁸ Музыкальное образование: Методология, методики, композиторские ресурсы / отв. ред. А.М. Лесовиченко. Новосибирск, 2011. С. 28.

⁹ И. Белова – член Союза композиторов РФ с 2004 г., автор, чья музыка звучала не только в Красноярске, Москве, Санкт-Петербурге и других российских городах, но и в Стокгольме, и Ганновере.

¹⁰ А. Оюн окончила вуз в 2007 г.

¹¹ В 1989–1994 гг. В.Н. Сенегин был председателем Красноярской организации Союза композиторов.

¹² О. Куррек трагически погибла в год окончания академии.

¹³ Е. Филатова стала лауреатом трех конкурсов молодых композиторов: II Международного Рахманиновского конкурса композиторов (Дармштадт, 2016 г.); Международного конкурса на создание произведений для кантеле в рамках Международного фестиваля народной музыки «Кантеле» (Петрозаводск, 2018 г.); Всероссийского конкурса композиторов «Нам нужна одна Победа», который проводился к 75-летию Победы в Томске (2020 г.). Кроме того, Е. Филатова является дипломанткой Международного конкурса им. Б. Тищенко в Санкт-Петербурге (2019 г.).

¹⁴ Репертуар коллектива включал и духовные сочинения, и джазовые аранжировки, и оригинальные сочинения В. Пономарёва.

¹⁵ Программа дисциплины «Массовая музыкальная культура», составленная В.В. Пономарёвым и изданная в Красноярске в 2009 г., была рекомендована Учебно-методическим объединением высших учебных заведений Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства для специальностей «композиция» и «музыковедение». В настоящее время этот курс называется «История джазовой музыки и массовая музыкальная культура».

¹⁶ А. Лукьянец учился в колледже при КГАМиТ по классу специального фортепиано. Занимаясь в тот период факультативно композицией под руководством А.Г. Михалёва, он проявил незаурядные способности к сочинению музыки и заинтересованность в овладении профессии композитора, что и определило его дальнейший выбор.

¹⁷ Более полная информация: Н. Грязнова «Сказки оживают...» О I конкурсе молодых композиторов им. Ю.Н. Шишакова (2006, с. 3).

¹⁸ В тот период М. Гохфельд училась по классу домры в колледже при КГАМиТ, а затем на младших курсах академии, осваивая профессию музыковеда (окончила вуз в 2007 г.).

¹⁹ Музыка Ч. Комбу, У. Хомушку, А. Оюн исполняется, а ученики выступают

на творческих конкурсах с оригинальными сочинениями.

²⁰ В настоящее время С. Шестаков учится в ассистентуре-стажировке Российской академии музыки имени Гнесиных.

²¹ В этом отношении благоприятная ситуация сложилась у С. Шестакова. Его Фантазия для фортепиано с оркестром, которой было присуждено 4-е место в Конкурсе композиторских сочинений для симфонического оркестра, проходившем в рамках проекта «Симфония Сибири», была исполнена 1 декабря 2018 г. в Малом зале Красноярской филармонии (художественный руководитель и главный дирижер Красноярского академического симфонического оркестра В. Ланде, солист – лауреат всероссийских и международных конкурсов Д. Приходько).

ЛИТЕРАТУРА

Белоносова И.В. Музыкально-просветительская деятельность педагогов КГАМиТ – выпускников Ленинградской консерватории (1978–2013 годы) // Вестник музыкальной науки. 2014. № 3. С. 94–100.

Гаврилова Л.В. Региональные особенности становления профессионального композиторского творчества и образования в Красноярске // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 107–115. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10012.

Грязнова Н. «Сказки оживают...» О I конкурсе молодых композиторов им. Ю.Н. Шишакова // Народник. 2006. № 4. С. 2–3.

Задерацкий В.В. Образование: Мобильная стабильность // Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века: Сб. материалов Всерос. форума (Москва, 25–27 нояб. 2015 г.) / Российский музыкальный союз. М.: [б.и.], 2016. С. 9–20.

Цукер А.М. Дихотомия культуры и современное музыкальное образование // Музыкальное образование. Проблемы и вызовы XXI века: Сб. материалов Всерос. форума (Москва, 25–27 нояб. 2015 г.) / Российский музыкальный союз. М.: [б.и.], 2016. С. 21–36.

REFERENCES

Belonosova, I.V. (2014), “Musical and educational activities of teachers of the Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre – graduates of the Leningrad Conservatory (1978 – 2013)”, *Journal of Musical Science*, no. 3, pp. 94–100. (in Russ.)

Gavrilova, L.V. (2020), “Regional aspects of the formation of professional music composition activities and education in Krasnoyarsk”, *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 1, pp. 107–115. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10012. (in Russ.)

Gryaznova, N. (2006), “«The tales come to life...» On the 1st young composers competition named after Yu. N. Shishakov”, *Narodnik*, no. 4, pp. 2–3. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (2016), “Cultural dichotomy and modern music education”, *Muzykal'noe obrazovanie. Problemy i vyzovy XXI veka* [Music education. The problems and challenges of the 21st century], Moscow, pp. 21–36. (in Russ.)

Zaderackii, V.V. (2016), “Education: mobile stability”, *Muzykal'noe obrazovanie. Problemy i vyzovy XXI veka* [Music education. The problems and challenges of the 21st century], Moscow, pp. 9–20. (in Russ.)

Сведения об авторе

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: mikinai@yandex.ru

Author information

Natalia M. Naiko, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of Music Theory and Composition, Head of the Department of Music Theory and Composition at the Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: mikinai@yandex.ru

Поступила в редакцию 20.11.2020

После доработки 01.03.2021

Принята к публикации 02.03.2021

Received 20.11.2020

Revised 01.03.2021

Accepted for publication 02.03.2021

© Тржецк, И.А., Карнаухова, В.А., 2021
УДК 78.01
DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-186-196

ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ СТУДЕНТОВ ИЗ КНР

И.А. Тржецк¹, В.А. Карнаухова¹

¹ Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина (Мининский университет), 603005, Нижний Новгород, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена усилением культурно-образовательных контактов с Китайской Народной Республикой и той «образовательной миграцией», которую отмечают социологи в последнее десятилетие. Потребность китайских студентов в обучении как русскому языку, так и музыке побуждает к осмыслению методологии и стратегии выстраивания подобного образовательного процесса. Целью данного исследования является поиск возможных методов и подходов в решении проблем коммуникации и культурного диалога между китайскими студентами и русскоговорящими педагогами. Внимание концентрируется на интерпретации конкретных категорий, понятий и терминов, существующих в музыкальной теории и исполнительской практике. Сравнивая музыкально-ведческие традиции трактовки понятий «лад», «тональность», «интонация» и иных, авторы статьи приходят к выводам о кардинальных различиях в музыкальной теории Китая и Европы (на которую опирается и отечественное музыкознание). В качестве возможного выхода авторы предлагают создание терминологического словаря для иностранных студентов с параллельным переводом терминов, используемых в образовательной практике, на общедоступный английский язык и возможно на китайский. В заключении статьи высказывается предложение о целесообразности использования визуальных средств на занятиях, где обсуждаются те или иные термины и понятия.

Ключевые слова: музыкальное образование, культурный диалог, терминология, теория музыки, китаизация, методология.

Конфликт интересов. Авторы сообщают об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Тржецк, И.А., Карнаухова, В.А. Проблемы культурного диалога в процессе обучения музыке студентов из КНР // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 186–196. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-186-196.

PROBLEMS OF CULTURAL DIALOGUE IN THE PROCESS OF TEACHING MUSIC TO STUDENTS FROM PRC

I.A. Trzhetsiak¹, V.A. Karnaukhova¹

¹ Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University), 603005, Nizhny Novgorod, Russian Federation

Abstract. The relevance of the study is due to the strengthening of cultural and educational contacts with the People's Republic of China and the "educational migration" that sociologists have noted in the last decade. The need for Chinese students to learn both the Russian language and music prompts the problem of understanding the methodology and strategy of building such an educational process. The purpose of this research is to search for possible methods and approaches to solving problems of communication and cultural dialogue between Chinese students and Russian-speaking teachers. Attention is focused on the interpretation of specific

categories, concepts and terms that exist in music theory and performing practice. Comparing the musicological traditions of interpretation of such concepts as "fret", "Tonality", "intonation" and others, the authors of the article come to conclusions about the cardinal differences that exist in the musical theory of China and Europe (which is also based on domestic musicology). As a possible solution, the authors suggest creating a terminology dictionary for international students with parallel translation of terms used in educational practice into public English and possible translation into Chinese. In conclusion, the article suggests the feasibility of using visual tools in classes where certain terms and concepts are discussed.

Keywords: music education, cultural dialogue, terminology, music theory, sinicization, methodology.

Conflict of interests. The authors report no conflict of interest.

For citation: Trzhetsyak, I.A., Karnaukhova, V.A. (2021), "Problems of cultural dialogue in the process of teaching music to students from PRC", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 186–196. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-186-196.

Современное общество отличается разнообразием межкультурных связей и диалогов, проявляющихся во всех сферах человеческой деятельности – научно-исследовательской, творческой, образовательной и пр. В мире в целом, как и в его отдельных регионах и странах, сохраняются тенденции, направленные на сохранение тех или иных культурных традиций, самобытности отдельных культур. Усилившееся в последние десятилетия расширение культурно-образовательных контактов между Россией и иными странами предполагает учет всех этих тенденций, что обуславливает особую актуальность проблем, связанных с коммуникацией и культурным диалогом, формирующимся в образовательном пространстве.

Последние десятилетия в современном российском высшем образовании отмечены интенсивным развитием контактов с Китайской Народной Республикой (КНР). Российские вузы активно налаживают партнерские отношения с Китаем, а российская молодежь все чаще выбирает Китай как страну для получения высшего образования (по мнению социологов, в недавнем прошлом в отношении образователь-

ных обменов лидировали европейские страны, например, Германия). И студенты из КНР охотно осваивают различные образовательные программы, предлагаемые российскими высшими учебными заведениями. Об актуальности этой проблематики в социологических работах пишет Э.О. Леонтьева: «Тема российско-китайских образовательных миграций так часто привлекает внимание исследователей, что можно говорить о ее становлении как отдельного направления в изучении миграции» (2019, с. 80).

Отметим, что не меньшее внимание проблемам, связанным с обучением студентов из КНР, уделяется и в педагогических, методических работах по разным направлениям образовательной деятельности. Одной из самых актуальных является установление полноценного культурного диалога между носителями восточной культурной традиции (в данном конкретном случае – студентами из Китая) и представителями европейской традиции (т.е. преподавателями из России).

В свое время в «Балладе о Западе и Востоке» Р. Киплинг сказал: «Запад есть Запад. Восток есть Восток и не встретиться им никогда»¹. Од-

нако, как мы знаем, и сам Киплинг в своих стихах, и современная жизнь неоднократно с успехом опровергала это утверждение. В наше время Восток весьма заметно влияет на Запад, равно как и Запад влияет на Восток. В образовательной среде это проявляется через культурный и языковой диалог, что затрагивает область трудностей понимания и трактовки тех или иных категорий, терминов, сложностей языкового барьера и пр. Исследователь Л.Л. Пыльнева отмечая очевидность того, что «многие из образовательных систем сложились независимо друг от друга», подчеркивает специфику, самобытность не только традиционного искусства, но и академической культуры разных стран. Все это имеет отголоски в образовательных подходах, которые определяются логикой развития каждой конкретной культуры с ее духовными ценностями, эстетическими и этическими нормами и пр. (Пыльнева Л., 2020, с. 67).

Все сказанное непосредственно касается музыкального образования, где контакты с КНР прочно и давно сформировались. В отношении обучения музыке студентов из Китая возникают сразу несколько проблемных моментов, имеющих глубинные корни в кардинальных различиях культур, мировоззрений, менталитета и языков. Во-первых, слуховой опыт, на основе которого сложились представления о музыке у студентов из КНР, сильно отличается от того, который имеют русские студенты и преподаватели. Этим обстоятельством обусловлено восприятие студентами из Китая европейской и русской музыки. Проблемы с пониманием музыки, написанной композитором иной, чем

у слушателя, музыкальной традиции, постоянно возникают даже у исторически близких народов. Немецкому слушателю, например, русская музыка часто кажется варварской, а русскому немецкая кажется слишком сухой.

Во-вторых, музыковедческая традиция, на которую опираются российские педагоги, так или иначе ориентирована на Европу. Можно, пожалуй, назвать ее европоцентристской. Следовательно, вводя в образовательную практику те или иные понятия и термины, русские преподаватели должны учитывать, что они специфичны для восприятия, понимания и мышления студентов из КНР и требуют не просто объяснения, а поиска аналогов, эквивалентов, соответствующих музыкально-теоретическим концепциям, созданным в Китае. Педагог в подобной ситуации обязан ориентироваться на культурные ценности, традиции и смыслы тех, кого он обучает. Исследователи А.Н. Шамо́в и О.М. Ким пишут: «...знание и оперирование культурными фактами народов... культурно-историческими ценностями того или иного народа... составляют для личности преподавателя серьезную научную основу его педагогической, методической и социально-общественной деятельности» (Шамо́в А., 2020, с. 5).

В-третьих, помехи в диалоге между русскоязычным педагогом и китайским студентом могут возникнуть в языковой сфере. При всех современных возможностях электронных технологий (электронные онлайн-переводчики, возможности синхронного перевода или дублирования текста на экран с параллельным переводом на английский

и китайский языки и пр.) эти помехи все же существуют.

Безусловно, перечисленные проблемы требуют не только осмысления, но и основательной выработки методических подходов к их решению. Цель данной статьи заключается в том, чтобы лишь наметить подобные подходы. В задачи авторов входило рассмотрение возможных методов на конкретных примерах преподавания дисциплин, входящих в состав учебного плана по направлению подготовки «44.03.01. – Педагогическое образование. Профиль "Музыка"», предназначенного для студентов очной формы обучения из КНР. В статье учитываются, в частности, такие дисциплины, как Сольфеджио и Основы музыкально-теоретических знаний, изучаемые, как правило, в комплексе и входящие в состав модуля «Музыказнание», а также дисциплина «Основной музыкальный инструмент», из модуля «Основы исполнительской подготовки педагога-музыканта».

Оговоримся, что мы обращаем внимание, прежде всего, на проблемы интерпретации тех или иных музыкальных терминов и понятий, без которых невозможно ни обучение исполнительскому мастерству, ни освоение музыкально-теоретических дисциплин. Объектом нашего исследования является, таким образом, процесс обучения музыке студентов из КНР в педагогическом вузе. Основными методами исследования стали методы описания и музыковедческой интерпретации различных теоретических понятий и терминов в отечественной и зарубежной литературе, принцип наблюдения, а также аналитические методы, апробированные в му-

зыказнании и музыкальной педагогике.

Обратимся в первую очередь к дисциплине «Основной музыкальный инструмент», т.е. к занятиям фортепиано. В результате никогда не прекращавшихся в Европе поисков сближения музыкальных культур не могла не появиться единая терминология. Основой для нее послужил итальянский язык: влияние итальянской музыки на европейскую в целом сложно переоценить, так как школа Италии достаточно долго являлась передовой. Композиторы других национальностей, учившиеся у итальянцев, просто перенимали терминологию и не торопились адаптировать ее. Слово «*forte*», употребленное в качестве музыкального термина, не переводится на русский язык никак: это не «громко», это не «сильно», это не «мощно». «*Forte*» – это просто «*forte*».

В эпоху расцвета национальных школ (XIX–XX вв.) музыканту-интерпретатору стало куда труднее: ему пришлось учить термины из множества разных языков – немецкого, русского, французского, английского, польского и т.д. Кроме того, слова, близкие по значению в языках, сплошь и рядом перестают быть аналогами, становясь музыкальными терминами: итальянское *con moto*, немецкое *bewegt* и русское «подвижно» – это совершенно разные понятия.

Китайский язык и языки европейцев и их предков не соприкасались тысячелетиями. Правда, некоторые ученые говорят об общем происхождении культур Китая и Европы; например, Терьен де Лакупери (*Terrien de Lacouperie*) пишет: «Трудно или даже невозможно

было бы возникнуть этим чувствам и верованиям [преклонению перед небольшим количеством семей-носителей сравнительно развитой цивилизации, поселившихся на северо-западе современного Китая в 4500-х годах до н.э.], если бы у китайцев хоть когда-либо существовали остатки первобытных традиций, следы начального развития цивилизации, рисуночное письмо или признаки самостоятельного последовательного развития знания, но ничего подобного среди их древних реликвий нет. Таким образом, на первый взгляд, вероятность импорта культуры из Передней Азии или Египта, единственных цивилизованных частей света в то время, достаточно высока» (Terrien de Lacouperie, 1894, p. 3). Но даже если экзотическая сино-вавилонская гипотеза Лакупери соответствует истине, у китайских царств было достаточно времени, чтобы создать абсолютно независимую музыкальную культуру (даже несколько различных) до того, как Китай был переоткрыт европейскими наследниками египтян и вавилонян.

Поэтому вопрос терминологии при обучении искусству фортепианной игры китайских студентов педагогами-европейцами стоит как нельзя более остро. В традиционной музыке Китая просто отсутствуют явления, базовые для европейской музыки; разумеется, отсутствуют и соответствующие термины. Есть два способа решения этой проблемы: навязать русскоязычную терминологию или пытаться применить номинально существующие на данный момент в китайском языке аналоги. В чистом виде они оба недостаточно эффективны: русские и общеев-

ропейские термины, объясненные на русском же языке человеку, который является носителем языка, абсолютно чуждого русскому, будут поняты лишь поверхностно, если поняты вообще; аналоги же, которые используются в китайском языке, часто выглядят как технический перевод и либо очень приблизительно передают значение русского слова, либо даже могут приобретать кардинально иное значение.

Например, в русской музыкальной терминологии слово «интонация» может означать «краткий семантический элемент музыки, у аналитиков-практиков нередко уравнивающийся с мотивом или фразой ("интонация *lamento*", "призывная интонация", "вопросительная интонация")» (Казанцева Л., 2016, с. 7). Нетрудно заметить, что музыкальная интонация в европейской культуре неразрывно связана с речевой.

В китайском языке нет ярко выраженной призывной интонации и, тем более, «интонации *lamento*»; соответственно нет и интонационно объединенных предложений в таком виде, в каком они существуют в русском, итальянском, немецком и т.д. Система тонов китайского языка, служащая только для передачи лексического значения того или иного слова, не позволяет полноценно развиваться эмоциональным интонациям, которые, конечно, влияют на речь, но «при этом носитель китайского языка не воспринимает это влияние как более или менее значимое, в аспекте восприятия семантики слога (учитывая, что тон является саморазличительной единицей китайского слога), в то время как для иностранца подобное влия-

ние может быть существенным при восприятии китайской речи» (Кубарич А., 2012, с. 8). Следовательно, объяснить интонацию европейской музыки носителю китайского языка можно только через сравнение манер речи и установление сходств и различий. Для закрепления результата необходимо ввести новый термин, одинаково понимаемый как педагогом, так и студентом.

Таким образом, единственный, возможно, метод, который в этом случае есть у педагога – это *китаизация* чуждого носителю китайской культуры музыкального феномена, т.е. обозначение его тем или иным даже произвольным, китайским словом, и последующее понимание и, в конце концов, приятие этого феномена студентом. Это необходимо уже для построения диалога культур в широком смысле этого слова, такой диалог народы должны строить «не боясь явно преувеличенной опасности ассимиляции» и стремиться «к всестороннему расширению контактов этнических культур», которые «способствуют взаимному развитию как этногенеза, так и культурогенеза» (Пушкин С., 2019, с. 4).

Некогда таким путем последовал основатель даосизма Чжуан-цзы, когда адаптировал индийскую религиозную философию для Китая и придал конфуцианскому термину «дао» совершенно новое значение («абсолют»), т.е., китаизировал феномен, незнакомый китайской религии и философии. Об этом пишет Л.С. Васильев: «Дао Конфуция – это стоит специально подчеркнуть – не имеет ничего общего с дао даосов, хотя иероглиф тот же... Метафизика и космогония Чжуан-цзы исхо-

дит из того, что весь мир создан из первозданного Хаоса, что все, что в его создании принимало участие, связано с Великим Дао (даосским [а не конфуцианским] Дао), неким Высшим Абсолютом, чуждым феноменальному миру и не доступным органам чувств... Пустота – любимая тема рассуждений древнеиндийских мыслителей. Но в Китае никто до Чжуан-цзы о ней не говорил» (Васильев Л., 2014, с. 25).

Не менее сложным, чем понятие «интонация», с точки зрения преподнесения становится и объяснение понятия «тональность». Это ощущается как в рамках преподавания исполнительских (фортепиано), так и музыкально-теоретических дисциплин (сольфеджио и основы музыкально-теоретических знаний). Здесь также обнаруживается существенное различие в интерпретации термина европейской (русской) и китайской теорией музыки. Попробуем разобраться, каковы точки соприкосновения и различия в трактовках понятий «тональность», «лад», а также их соприкосновения в китайской традиции с категорией, обсуждавшейся ранее – с «интонацией»?

Обратимся к европейскому определению понятия «тональность» (фр. *tonalité*, нем. *Tonalität*). Согласно определению И.В. Способина, «тональность – это высотное положение лада» (Холопов Ю., 1981, с. 563). По концепции Б.Л. Яворского в тональности выделяются основной тон лада (тоники) и собственно характеристика – мажор или минор. Ю.Н. Холопов, рассматривающий эволюцию этого понятия в европейской музыке, под тональностью понимает «иерархическую центра-

лизованную систему функционально дифференцированных высотных связей». Тональность в этом смысле рассматривается как единство лада и собственно тональности, ладо-тональность (тональность локализована на определенной высоте, однако в ряде случаев термин понимается и без такой локализации, полностью совпадая с понятием лада, особенно в зарубежной литературе) (Холопов Ю., 1981, с. 563).

Насколько можно судить, тональность в европейской традиции зиждется, прежде всего, на функциональных, гармонических, т.е. аккордовых отношениях и связях. Отмечая зарождение тональности в европейской музыке Ренессанса, в творчестве композиторов-полифонистов XVI в., исследователь пишет, что «зерна тональности стали “пускать свои ростки” в первую очередь именно в заключительном разделе формы», т.е. там, где обнаруживаются строгие функционально-гармонические отношения (Аверкиева Н., 2004, с. 253). В европейской традиции, лад, тональность, мелодическое (линейное) начало и начало гармоническое неотделимы друг от друга. На это, в частности, указывал В.М. Цендровский: «Происходит сращивание линейности с аккордовым мышлением, и порой даже не возможно определить, что первично в этом соединении: мелодическая инициатива, приводящая к гармоническому результату, или функционально-гармонический поиск путем мелодической “разведки”...» (2004, с. 21).

Но так ли устроена звуковая организация в музыкальной культуре Китая? И что под тональностью

и ладом понимается здесь? При внимательном рассмотрении этого понятия в китайских источниках обнаруживается необходимость китаизации термина «тональность».

Итак, европейская тональность основана на трех основных гармонических функциях, аккордах (тоника, субдоминанта и доминанта). Эти аккорды находятся в сложных соотношениях, которые образуют разветвленную систему горизонтальных связей, несколько напоминающую систему взаимоотношений средневековых кланов или семейств. Тоника занимает положение «первого среди равных»; доминанта и субдоминанта все время пытаются перехватить этот «титул»; сплошь и рядом им удается – это называется модуляцией. Европейская тональность – это тональность-лад или «аккордовая тональность».

Разумеется, в истории Китая достаточно смут и междоусобных войн, как и в Европе – в этом наши культуры похожи. Однако явление «первый среди равных» для китайской политики как минимум нехарактерно. Зато имеется другое: мандат Неба, которым благословляют императора шан-ди.

Китайская традиционная пентатоника, т. е. традиционная ладовая организация устроена таким образом: «Первая нота гаммы (гун) означает властителя, вторая (шан) – его слуг, третья (цзюэ) – народ, четвертая (чжи) – трудовую повинность, пятая (юй) – вещи. Когда правильны эти пять звуков, то музыка гармонична»². Таким образом, тоже существует главный звук и второстепенные, но, в отличие от западноевропейской музыки, здесь прослеживается четкая имперская

вертикаль: китайская пентатоника иерархична и соотношения не меняются, это лад-строй. Объяснив, в чем схожесть и в чем разница политических и музыкально-теоретических моделей, можно добиться понимания студентом европейского термина «тональность» и в итоге приблизить момент, когда устройство европейской музыки в целом станет для китайского студента абсолютно ясным.

Если же, помимо изучения, а также сравнения интерпретаций терминов на примере конкретных европейских и китайских теоретических трудов, обратиться и к способу перевода, то можно обнаружить, что в одном из наречий, существующих в китайском языке, имеется понятие, которым также, по-видимому, иногда обозначаются понятия «лад», тональность – *Yindiao*. Но, поскольку это понятие коррелирует с тонами, существующими в языке, оно может означать также и «интонацию», и другие категории. Подобный пример иллюстрирует сложности и проблемы, возникающие при обращении к «механическому» переводу русских музыкальных терминов на китайский язык при помощи электронных ресурсов. Зачастую подобный перевод не облегчает, а затрудняет восприятие термина, запутывая и студента, и преподавателя.

На наш взгляд, более продуктивным является все же изучение источников, теоретических трудов, проливающих свет на становление китайской музыкальной теории, выявление различий между трактовками в европейской и китайской традициях при изложении конкретного материала. Причем лучше всего, чтобы это изложение было зримым

(план-конспект с расшифровкой терминов в электронном виде можно демонстрировать на интерактивной доске). Можно также, используя различные системы, заранее переслать его электронную версию студентам для использования на занятии. Кроме того, необходимо проиллюстрировать каждое понятие на конкретных музыкальных примерах, соединив теорию с практикой.

В качестве выводов можно сказать следующее. С чисто методологической точки зрения, представляется целесообразным составление небольшого электронного глоссария, терминологического словаря, вбирающего в себя основные термины, которыми приходится пользоваться на исполнительских и теоретических занятиях – «гамма», «тоника», «тональность», «лад», «интонация», «интерпретация» и пр. Поскольку в задачи студентов из Китая входит изучение русского языка, что параллельно, особенно на первых этапах обучения делать довольно сложно (на что справедливо указывает, например, Л.Л. Пыльнева), подобный словарь можно было бы составить как текст с параллельным переводом на общедоступный английский. Возможно, что создание подобного словаря могло бы формулироваться как задание для самостоятельной работы студентов, причем в данном случае им можно было бы адресовать просьбу привести китайский термин, истолкование понятия на родном языке.

Подспорьем в ситуации формирования культурного диалога стало бы и использование визуальных средств. Так, в рамках музыкально-исторической подготовки и такой дисциплины, как «История му-

зыкального искусства (зарубежного, отечественного)» изучаются эпохи в истории музыки. Запоминание и усвоение иностранными студентами таких терминов, как «античность», «средневековье», «Возрождение», «барокко», «классицизм» и «романтизм», тоже, как показывает опыт, сопряжено с трудностями. Поэтому лучше опираться на занятия не на «линейный» вариант этих сменяющих друг друга эпох, а, воспользовавшись соответствующими графическими редакторами, создать подобие «исторического маятника», перемещающегося от одного полюса к другому.

В интерпретации движений маятника можно опереться на апробированную в музыкознании оппозицию «классического-аклассического», имея в виду под этим тип художественного мышления (Соколов О., 2004, с. 8). На «полюсе», где концентрируются традиция, канон и синтезируются достижения пред-

шественников, который связан с ориентацией на классические образцы, оказываются Античность, Возрождение и эпоха Классицизма, а на противоположном, рефлексующем и антитрадиционалистском, обусловленном принципом «отрицания отрицания», могут быть расположены средневековье, Барокко и романтизм. При всей условности подобного подхода, это даст возможность упорядочить многочисленные «измы» и позволит студентам-иностранцам лучше усвоить материал.

Последнее, что можно сказать в качестве резюме, это то, что диалог в подобном случае всегда обоюдный: в процессе обучения учатся как ученик, так и учитель. Конкретные формы работы предполагает сама практика общения со студентами-иностранцами и, как показывает опыт, она, эта практика зачастую подсказывает педагогу конкретные методы и стратегию учебных занятий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Киплинг Р. Баллада о Западе и Востоке / пер. Е. Полонской. URL: <http://rustih.ru/redyard-kipling-ballada-o-zapade-i-vostoke/> (дата обращения: 07.10.2020).

² Юэ-цзи (пер. В.А. Рубина). URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/China/I/Jue_czy/text.htm (дата обращения: 17.09.2020).

ЛИТЕРАТУРА

Аверкиева Н.А. Формирование тональности в европейской музыке XVI–XVII веков (на материале каденций) // Владимир Михайлович Цендровский. Музыкант. Педагог. Ученый. К 80-летию со дня рождения: Приветствия. Статьи. Материалы. Н. Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2004. С. 251–266.

Васильев Л.С. Китайская цивилизация: Сложение основ // Китайская цивилизация в глобализирующемся мире. По материалам конференции. М.: ИМЭМО РАН, 2014. С. 7–36.

Казанцева Л.П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 6–12.

REFERENCES

Averkieva, N.A. (2004), "The formation of tonality in European music of the XVI-XVII centuries (based on the material of cadences)", *Vladimir Mikhailovich Tsendrovskii. Muzykant. Pedagog. Uchenyi. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya* [Vladimir M. Cendrowski. Musician. Teacher. Scientist. On the 80th anniversary of his birth], NNGK, Nizhniy Novgorod, pp. 251–266. (in Russ.)

Kazantseva, L.P. (2016), "Melody and intonation", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 1, pp. 6–12. (in Russ.)

Kholopov, Yu.N. (1981), "Tone", *Muzykal'naya ehntsiklopediya* [Musical encyclopedia], Vol. 5, Sovetskaya

- Кубарич А.М. Семантика тона в китайском языке: Экспериментальное исследование // Вестник Кемеровского государственного университета. 2012. Т. 4, № 4. С. 8–13.
- Леонтьева Э.О. Китайские студенты в России и российские студенты в Китае: Опыт сравнения // Регионалистика. 2019. Т. 8, № 5. С. 79–90.
- Пушкин С.Н. Проблема взаимоотношений этногенеза и культурогенеза в творчестве Л.Н. Гумилева // Вестник Мининского университета. 2019. Т. 7, № 4. С. 4.
- Пыльнева Л.Л. Вопросы преподавания музыкально-теоретических дисциплин в рамках работы с иностранными студентами // Культура, образование и искусство: традиции и инновации: Сб. ст. по материалам III Всерос. науч.-практ. конф. ученых-исследователей, специалистов, преподавателей вузов, колледжей, школ, учреждений дополнительного образования, руководителей образовательных учреждений; аспирантов, студентов. Н. Новгород: Мининский университет, 2020. С. 67–70.
- Соколов О.В. Классическое у Глинки и в дальнейшем развитии русской музыки // Статьи о русской музыке. Н. Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2004. С. 7–26.
- Холопов Ю.Н. Тональность // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 5. М.: Сов. энцикл., 1981. С. 563–575.
- Цендровский В.М. Гармония в звуковысотной организации музыки (лекция по курсу гармонии). Н. Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2004. 23 с.
- Шамов А.Н., Ким О.М. Особенности профессиональной деятельности преподавателя иностранных языков в вузе // Вестник Мининского университета. 2020. Т. 8, № 2. С. 5.
- Terrien de Lacouperie A.É.J.-B. Western Origin of the Early Chinese Civilization from 2,300 B.C. to 200 A.D. ASHER & Co., London, 1894.
- ehntsiklopediya, Moscow, pp. 563–575. (in Russ.)
- Kubarich, A.M. (2012), “The semantics of the tones in the Chinese language: an Experimental study”, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kemerovo State University], vol. 4, no. 4, pp. 8–13. (in Russ.)
- Leont'eva, E.O. (2019), “Chinese students in Russia and Russian students in China: Comparison experience”, *Regionalistika*, vol. 8, no. 5, pp. 79–90. (in Russ.)
- Pushkin, S.N. (2019), “The problem of the relationship between ethnogenesis and cultural genesis in the works of L.N. Gumilyov”, *Vestnik Mininskogo universiteta* [Vestnik of Minin university], Vol. 7, no. 4, p. 4. (in Russ.)
- Pyl'neva, L.L. (2020), “Questions of teaching music-theoretical disciplines in the framework of working with foreign students”, *Kul'tura, obrazovanie i iskusstvo: traditsii i innovatsii* [Culture, education and art: tradition and innovation], Mininskii universitet, Nizhnii Novgorod, pp. 67–70. (in Russ.)
- Shamov, A.N., Kim, O.M. (2020), “Features of the professional activity of a foreign language teacher at a university”, *Vestnik Mininskogo universiteta* [Vestnik of Minin university], Vol. 8, no. 2, p. 5. (in Russ.)
- Sokolov, O.V. (2004), “Classical music by Glinka and in the further development of Russian music”, *Stat'i o russkoi muzyke* [Articles about Russian music], NNGK, Nizhnii Novgorod, pp. 7–26. (in Russ.)
- Terrien de Lacouperie, A.É.J.-B. (1894), *Western Origin of the Early Chinese Civilization from 2,300 B.C. to 200 A.D.* ASHER & Co., London. (in Eng.)
- Tsendrovskii, V.M. (2004), *Garmoniia v zvukovysotnoi organizatsii muzyki (lektsiia po kursu garmonii)* [Harmony in the pitch-based organization of music (lecture on the harmony course)], NNGC im. M.I. Glinki, Nizhnii Novgorod, p. 23. (in Russ.)
- Vasil'ev, L.S. (2014), “Chinese Civilization: Adding up the Basics”, *Kitaiskaya tsivilizatsiia v globaliziruyushchemsya mire. Po materialam konferentsii* [Chinese civilization in a globalizing world. Based on the conference materials], IMEMO RAN, Moscow, pp. 7–36. (in Russ.)

Сведения об авторах

Тржецяк Илья Алексеевич, преподаватель кафедры продюсерства и музыкального образования Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина (Мининского университета)

E-mail: asazhe@gmail.com

Карнаухова Вероника Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства и музыкального образования Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина (Мининского университета)

E-mail: kevs@mts-nn.ru

Authors information

Iliia A. Trzhetsciak, Lecturer at the Department of production and music education of the Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University)

E-mail: asazhe@gmail.com

Veronika A. Karnaukhova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Associate Professor at the Department of production and music education of the Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University)

E-mail: kevs@mts-nn.ru

Поступила в редакцию 27.10.2020

После доработки 02.03.2021

Принята к публикации 03.03.2021

Received 27.10.2020

Revised 02.03.2021

Accepted for publication 03.03.2021

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ

© Бажанов, Н.С., 2021

УДК 004.91

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-197-208

ОНТОЛОГИИ ПОИСКА В ПОЛНОТЕКСТОВОЙ БАЗЕ ДАННЫХ «МУЗЫКОЗНАНИЕ»

Н.С. Бажанов¹

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

Аннотация. Проблема статьи состоит в ответе на, казалось бы, простой вопрос, что необходимо учесть музыканту-исследователю, организуя поиск информации в полнотекстовых неструктурированных базах данных. В качестве инструмента, организующего поиск, избраны онтологические описания. Общая онтология поиска представлена как взаимодействие составляющих онтологий, среди которых технологическая, лингвистическая, логическая, функциональная, предметная (музыказнание). В своей совокупности и взаимодействии частей, по принципу каждая с каждой, названные онтологии образуют информационный контент поиска, оказывая влияние на его качества: полноту, релевантность, многократность, открытость, содержательные продолжения. Фактически задача поиска в больших полнотекстовых базах данных состоит в создании такого взаимодействия компьютерных алгоритмов и интеллекта исследователя, которое перевело бы поиск из разовых законченных действий в непрерывное наполнение сложного, искомого смысла и знания. Главная задача статьи представить предметную онтологию музыказнания, организующую дисциплинарную спецификацию поиска. Предметная онтология музыказнания, используемая в поиске, основана на нескольких классах, среди которых широко известная триада композитор–исполнитель–слушатель и произведение. Эти основные экземпляры множатся в подклассах, свойствах, отношениях, образуя широкий дисциплинарный смысловой контекст для формулирования запросов на поиск. Завершает статью краткая практическая апробация онтологического поиска в музыкальной полнотекстовой базе данных. На основе поиска смысловой взаимосвязи терминов «язык» и «стиль», подтверждается проблема их синонимичности в научной литературе. Невозможно показать различие этих категорий посредством элементов музыкального произведения.

Ключевые слова: онтологии поиска, поиск в полнотекстовых базах данных, экспертные системы, базы знаний, структура музыказнания.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бажанов, Н.С. Онтологии поиска в полнотекстовой базе данных «Музыказнание» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 197–208. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-197-208.

FULL-TEXT SEARCH ONTOLOGIES DATABASE “MUSICOLOGY”

N.S. Bazhanov¹

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

Abstract. The problem of the article is the answer to a seemingly simple question – that it is necessary to take into account the research musician by organizing the search for information

in full-text unstructured Databases (hereinafter, PBBs). Ontological descriptions are selected as the tool organizing the search. The general ontology of search is presented as the interaction of the components of ontologies, including: Technological, Linguistic, Logical, Functional, Subject (musicology). In combination and interaction of parts, on the principle of each with each, the named ontologies form the information content of the search, influencing its qualities – completeness, relevance, multiplicity, openness, meaningful sequels. In fact, the task of searching in large Full-Text Databases, to create such an interaction of computer algorithms and researcher intelligence that would translate the search from one-time completed actions into a continuous filling of complex, sought-after meaning and knowledge. The main task of the article is to present the subject ontology of musicology, which organizes the disciplinary specification of search. The subject ontology of musicology used in the search is based on several classes, among which is the widely known triad composer-performer-listener and work. These main instances multiply in subclasses, properties, relationships forming a wide disciplinary semantic context for formulating search requests. The article concludes with a brief practical test of ontological search in a musical full-text database. Based on the search for the semantic relationship of the terms "language" and "style," the problem of their synonymy in the scientific literature is confirmed. It is impossible to show the difference of these categories through the elements of a musical work.

Keywords: search ontologies, search in full-text databases, expert systems, knowledge bases, the structure of musicology.

Conflict of interests. The author declares that there is no conflict of interest.

For citation: Bazhanov, N.S. (2021), "Full-Text Search Ontologies database «Musicology»", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 197–208. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-197-208.

В организации поиска информации в полнотекстовых базах данных (ПБД) все более нарастает проблема несоответствия больших неструктурированных массивов данных и возможностей поисковых систем. Возник информационный кризис, когда рост информационных объектов значительно опережал сервис их обслуживания. Ответом на подобные вызовы явились интеллектуальные системы поиска в виде онтологий (Кузнецов О., 2010; Некипелов Н., 2010).

Понятие онтологии здесь применяется в прикладном, а не в философском значении, как спецификация сущности вещей. Важной стороной онтологий является «концептуализация» предметного знания, вне учета которого полнотекстовой поиск будет всегда ограничен.

Онтологии высокого уровня обобщения – многократно используются

в различных предметных областях. В большинстве случаев это философские онтологии или методологические онтологии. Онтология предметной области может повторно употребляться в одной предметной области или научной дисциплине.

К онтологиям с высокой степенью специализации относятся прикладные онтологии, когда их конкретная направленность не предоставляет возможности повторного применения в иной ситуации. Тем самым, в отличие от теории общих систем онтологии перекрывают диапазон сущностей от номотетического метода (обобщение, генерализация) до идиографического (уникальность, специфичность) способа познания сущности вещей¹.

В историческом плане онтология поиска (Пальчунов Д., 2008) имеет тенденцию к расширению, используя новые, сопутствующие и значимые для релевантности результатов,

областей знания. В формульном выражении насколько поиск зависит от семантики и особенностей языка, настолько оказывается задействованным лингвистический компонент. Насколько в текстах присутствует общая логика выражения смыслов, настолько приобретает значение логическое устройство текста. Насколько значимыми для поиска являются соотношения поисковых действий и текста, настолько представлен функциональный блок поиска.

Так, по своим функциям и разновидностям действия, поиск может быть сведен к следующим видам.

1. Навигация по тексту в виде перемещения между большими фрагментами текста. Здесь поиск работает как электронное содержание книги, но с большими подробностями.

2. Извлечение фрагментов текста с заданными свойствами: поиски цитат, взаимосвязей, синонимических смыслов и т. д.

3. Обработка текста. Преобразование текста. Редукция смыслов, выявление выводов, заключений, суждений и т. д.

4. Интерпретация текста на основе статистических, лингвистических, логических или иных закономерностей. В этом случае выделенные фрагменты дополнительно обрабатываются для определения их скрытых свойств.

Аксиоматика онтологий. Существует область методологического знания, раскрывающая общие свойства онтологий как способа извлечения нового знания и выведения концепций. По мере развития компьютерных поисковых систем становилась все более очевидной

необходимость включения в поиск предметного контекста. Это было необходимо для адекватной интерпретации пользователем и поисковой системой запросов, результатов, и что важнее всего непрерывного взаимодействия человека и большой базы данных на естественном языке.

В этом контексте должны были быть определены основные понятия предметной области, обилие семантических, логических, функциональных, дисциплинарных связей между ними. Понятно, что такой контекст должен быть формализован и оформленный в виде структуры отражать в обобщенном виде все богатство смыслов предметной области.

Такие онтологии предметной области (Мёдова А., 2016), возникшие в начале XXI в., оказались весьма продуктивными в методологическом отношении. Предметные онтологии могут быть формализованы на разных уровнях, от простого вербального описания до сложнейших компьютерных систем, обладающих автоматизированным логическим выводом и производством новых содержательных смыслов. Онтологии изначально обладали важными качествами. Будучи своеобразным «предметным бланком, формой для заполнения» они создавали *вопросание* об устройстве, взаимосвязях и закономерностях предметной области. В ходе заполнения / работы с генеративной смысловой структурой возникало новое концептуальное знание. Новые неожиданные для исследователя вопросы порождали важные ответы, логико-теоретические продолжения, векторы развития дисциплины.

В табл. 1, 2 представлена общая онтология поиска в ПБД, которая

состоит из пяти частных онтологий: технологической, лингвистической, логической, функциональной и предметной. Их необходимость вызвана различными ракурсами самой процедуры поиска. Поиск слов, смыслов, знания в ПБД описывается в нескольких аспектах.

В первой онтологии (см. табл. 1) показана *технологическая* сущность поиска среди элементов, сформированных компьютерной системой, центром которого является ПБД. Поскольку важнейшим качеством онтологических описаний выступают *отношения* между прописанными частями сущности, в технологической онтологии интересны взаимодействия запроса на поиск и алгоритм поисковой машины. Эти части онтологии соотносятся как желаемый пользователем и реальный запрос на поиск. Их разность определяется поисковой машиной и мастерством владения ею. При простых условиях поиска эти запросы пользователя и возможности машины совпадают, но в сложных вариантах интерактивного общения с ПБД задачи, продиктованные человеком, всегда превышают сервис компьютерных программ.

В *лингвистической онтологии* представлены сущности отношения слова и смысла, обнаруживающие влияние на результат поиска. Здесь поиск оказывается в контексте лингвистических отношений слова и смысла и возможной предварительной обработки текста запроса с учетом лингвистических закономерностей. В *логической онтологии* сосредоточены особенности логической организации текста, которые могут оказать помощь в поиске. Происходит обогащение поиска

логическими структурами текста, именами, понятиями, суждениями, высказываниями, выводами.

Функциональная онтология раскрывает поиск как обобщение действия множества поисковых программ и алгоритмов. В этом функциональном контексте поиск может быть навигацией по тексту, извлечением фрагментов с заданными свойствами, преобразованием или предварительной интерпретацией текста. Наконец, самая главная *предметная онтология* (см. табл. 2), по существу есть дисциплинарный *контекст* поиска в структуре некоторой области знания. При кажущейся безграничности исторического и теоретического музыкознания основных базовых понятий не столь много.

Классы. Среди исходных базовых понятий оказываются широко известная триада композитор – исполнитель – слушатель и произведение. В музыкознании эти основные понятия рассматриваются не только в статике, но и в движении времени и некоторых пространств (географического, национального, социального и т. д.). Из четырех основных понятий (см. табл. 2) посредством вложения происходят²:

Композитор → (состоит из производных классов, вложений) Биография, Эстетические воззрения, История создания произведений, Иконография, Каталог произведений.

Произведение → Стилль, Жанр, Инструмент, Форма, Содержание, Выразительные средства.

Исполнитель → (состоит из) Инструмент, Произведение.

Слушатель → Произведение, Соинтонирование, Интерпретация.

В свою очередь, на нижеследующем уровне, подвергается дроблению, структурированию уровень подклассов:

Биография → (состоит из) Периодизация, События жизни, Характер, Хронограф жизни, Места проживания, Путешествия, Имена (окружения), Встречи, Письма, Документы, Обучение.

Подобное дробление на основе отношений «часть – целое» происходит до тех пор, пока не будет достигнута необходимая степень детализации основных классов.

Свойства. Термин свойство имеет следующие синонимы, более полно раскрывающие его смысл: качество, атрибут³, особенность, характеристики количественные, характеристики качественные.

Отношения. Разряд отношений в онтологии самый многочисленный⁴. Содержательные отношения в нашем случае (см. табл. 1, 2) возникают не только в пределах одной онтологии, но и между всеми элементами, всех имеющихся онтологий.

В табл. 2 свойства пронумерованы в столбце «Отношения». В сумме число свойств составляет: $9+3+4+4+3+6=29$. По закону комбинаторики возникает $29 \cdot 29 = 841$ отношение, по принципу каждый элемент с каждым, включая имманентные (внутренние) отношения элемента с самим собой. Данная сумма отношений образует онтологическое смысловое поле для научной интерпретации и поиска.

Исходя из главной онтологии «Музыкознание» (см. табл. 2), в столбце классы парные бинарные отношения выводят на тривиальные смыслы хорошо известные музыкальной

науке: Композитор / Произведение; Композитор / Исполнитель; Композитор / Слушатель. Вполне понятно, что некоторые из парных отношений уже давно служат полем исследования в музыкальной науке, имея корпус литературных источников. Другие взаимосвязи разработаны в меньшей степени.

Так, на пересечении Произведение / Подклассы из парного взаимодействия возникают области музыкознания, которые редко становятся полем научного исследования, среди них *Инструментальные формы произведения, Жанровое содержание произведения, История становления и развития выразительных средств произведения*. Подобные пересечения в структуре онтологии образуют некоторую смысловую матрицу, которая служит своеобразной сетью для поиска заданных пользователем смыслов.

Таким образом, в методологии онтологических описаний концептуализация (полный список смыслов предмета) происходит за счет нескольких действий. В том числе а) за счет спецификации: подробностей структуры (строения), описания свойств элементов этой структуры, б) выявления полного списка отношений между элементами такой структуры, в) подключения аксиоматики предмета – декларации истинных и ложных утверждений относительно природы объекта изучения.

Концептуализация музыковедения возможна несколькими вариантами. Один из них организован в логике сложившихся научных дисциплин музыкознания: анализ музыкальных произведений, история музыки, гармония, полифония, му-

Таблица 1. Онтологии поиска: Технологическая, Лингвистическая, Логическая, Функциональная
 Table 1. Search ontologies: Technological, Linguistic, Logical, Functional

Онтологии поиска	Классы	Подклассы / Свойства
Технологическая	Информационная потребность	/ Объем информации
		Заданные смыслы: Простое совпадение Совпадения с учетом морфологии Корреляции по удаленности слов друг от друга в тексте Корреляции по частотному распределению слов Термины Утверждения, отрицания Логические имена Логические действия Методологические установки Выводы и заключения
	Запрос на поиск информации	/ Новизна информации
		Простой
		Средней сложности
		Сложный
	Поисковая машина и ее возможности	Сложные множественные (интерактивность поиска)
	ПБД, в котором происходит поиск	Степень сложности и возможности поиска словестных эквивалентов смысла. Алгоритм поиска
		/ Общий объем информации
	Результат поиска	/ Уровень профессиональной компетенции
		Упоминание
		Суждение
		Обсуждение (несколько суждений в сопоставлении)
Тема части документа с анализом и выводами (гипотеза или концепция)		
Документ, целиком посвященный одной научной проблеме		
Лингвистическая	Семантика = слово-смысл Тезаурусы Морфологическая обработка Синонимический словарь Решение корреляций	

Логическая	Имена	Собственные Географические
	Понятия	
	Суждения	
	Высказывание	Структура высказывания: ⁵ субъект, предмет, действие, место, способ, время
	Выводы	Обобщение Детализация Закономерность Индивидуальная характеристика
	Связки	
Функциональная	Навигация	Перемещение по тексту
	Извлечение фрагментов	Заданные свойства текста
	Обработка текста	Преобразование текста. Сопоставление аналогичных суждений, выводов и т.д. Машинный перевод
	Вспомогательная интерпретация текста	Подстановка смыслов, выявление новых взаимосвязей

* Для экономии печатного пространства столбцы Подклассы и Свойства слиты вместе через косую черту «/» слеш. После нее идут записи ячеек «Свойства».

зыкальная акустика, музыкальная психология и т.д. Другой вариант – в виде существующих и развивающихся теорий: музыкального произведения, интонации, стиля, жанра, музыкального содержания и т.д.

В курсе лекций «Введении в музыковедение» Ю.Н. Бычков приводит вариант организации музыкальной науки по рассматриваемым предметам (музыкальная культурология, музыкальная эстетика, теория музыкального языка и формы) (1999). Представляют музыкальную науку в логике ее частей Гвидо Адлер (Adler G., 1885) и Глен Хейдон (Haydon G., 1941).

Важно, что начиная с первых концепций музыкознания и кончая современными логико-теоретическими построениями, не существует общепризнанной подробной структуры музыкальной науки. Единственное, в чем сходятся исследователи,

это в существовании двух частей музыкознания – исторической и систематической.

Можно сказать, что приложение онтологии к музыкознанию одновременно подвергает критике, совершенствует и методологию онтологического подхода и наши воззрения на музыкальную науку.

Практика использования онтологий поиска в музыкальной ПБД.

Чтобы апробировать поиск на основе онтологий, автором была использована личная полнотекстовая база музыкальных научных текстов. По данным индексирования поисковой программы «dtSearch 7.94» характеристики ПБД были следующие: 7494688 слов, 61724 документа, общий объем 47365 Мб. Эти данные сопоставимы с текстовым фондом средней музыкальной библиотеки. По опыту работы авто-

Таблица 2. Онтология предметная (музыкознание)

Table 2. Ontology subject (musicology)

Классы	Подклассы	Свойства	Отношения
Композитор	Биография	Периодизация	1
		События жизни	2
		Характер	3
		Хронограф жизни	4
		Места проживания	5
		Путешествия	6
		Имена, встречи	7
		Письма, документы	8
		Обучение	9
	Эстетические воззрения	Письма	1
		Документы	2
		Манифесты	3
	История создания произведения	Эстетические воззрения	1
		Влияния	2
		Исторический контекст	3
		Письма, документы, свидетельства современников	4
	Иконография	Художники	1
		Достоверность портрета	2
		Описание внешности	3
		Фотография	4
	Каталог работ	Полнота	1
Точность		2	
Достоверность		3	
Произведение	Стиль	Стабильность Лабильность Оригинальность Характерность	1
	Жанр	Вокальные, инструментальные...	2
	Язык (музыкальный)	Историчность	3
	Инструмент	Струнные, духовые, клавишные...	4
	Форма	Процессуальность, структурность	5
	Содержание	Экстрамузыкальное, интродмузыкальное	6
	Выразительные средства	Звуковысотность, время, громкость, тембр	7
	Термины	Точность, Многозначность, Взаимосвязи	8
	История	Диахрония, Синхрония	9
	Обучение	Методика	10

Исполнитель	Исполнение	Интерпретация: новизна, убедительность, содержательность, детализация, генерализация	1
	Инструмент	Универсальность, Репертуар, Школа	2
	Филармонический зал	Аудитория, Репертуар	3
	Конкурс	Состязательность, Программа	4
	Фестиваль	Аудитория, Программа	5
	Аудиозапись	Уровень исполнительского искусства, Аудитория	6
	Видеозапись	То же	7
	Интернет-клип	– // –	8
Слушатель	Музыкально-художественное сознание	Соинтонирование, контексты ассоциаций, адекватность объективным формам произведения	1
	Интерпретация	Адекватность	2
	Социология музыки	Общее, индивидуальное, национальное, региональное...	3
	Термины	Точность, Многозначность, Взаимосвязи	4

ра статьи с ПБД также значимым свойством является отношение Объем данных (Гб) / Количество документов. В данном случае объем одного документа в среднем составил 0,767 Мб.

В поисковом окне программы поиска «dtSearch 7.94» было введено условие поиска: найти все входящие пары слов «стиль» и «язык» находящихся на удалении друг от друга в пределах 10 слов, в одном предложении (см. табл. 2, Класс Произведение / Подклассы). Было проанализировано 188 фрагментов текстов, соответствующих условию поиска. Найденные фрагменты текста по структуре высказывания (см. табл. 1, Онтология – Логическая, Класс – Высказывание) были редуцированы к виду Предмет – Действие – Предмет. Например: «Во всех видах искусства **стиль** и **жанр**, как и **язык**, как бы **предшествуют созданию** конкретных **произведе-**

ний...» (Назайкинский Е., 2003, с. 6) → «**Стиль, жанр, язык предшествуют созданию произведений**». Тем самым суждение, высказывание приобретало более определенный утвердительный смысл.

В процессе анализа результатов поиска и редуцирования легко обнаружилась проблема тождественности понятий языка и стиля. При повышенной частоте употребления в найденных текстах словосочетания «язык и стиль» = 4927 раз. Словосочетания «Отличие языка от стиля», «Различие языка и стиля» в смысле разведения этих понятий, с различными словоформами, с перестановками и с удалением слов друг от друга в пределах 10, в ПБД не встречаются.

Таким образом можно предположить, что в отличие от очевидно-го сопоставления смыслов «язык» и «стиль» в литературе музыковедения существует нерешенная про-

блема разведения этих смыслов как в абстрактно-научном смысле, так и в конкретном приложении к феномену музыкального произведения.

Интересные комментарии касаются случаев изолированного обсуждения понятий «язык» и «стиль», когда в текстовых фрагментах о языке отсутствует слово «стиль», а в тексте о стиле отсутствует слово «язык». В нашем опыте общения с ПБД запрос на поиск отдельных слов язык и стиль (единственный вариант поиска) принес 184 802 результата. Просмотреть все найденные фрагменты текста – задача рутинная и слишком трудоемкая для практики компьютерного ассистирования научным исследованиям. Следовательно, задача смыслового различения в этом варианте употребления терминов оказывается очень сложной.

Другие комментарии практики использования поиска по онтологиям касаются тематической концентрации искомых смыслов в ПБД. Оказалось, что случайный тип формирования ПБД по типу «мешок файлов» входит в противоречие с характером разделения научных дисциплин даже в одной области музыковедения. Для исполнения функции базы знаний, для экспертных консультаций с ПБД, концентрации искомых смыслов может не хватить, причем сколь бы большой база данных не была по объему. Намеренно повторим, простые упоминания ключевых смыслов ничего не дадут исследователю на современном уровне глубины проникновения в сущность вещей. Основной ценностью БД становятся степень детализации предмета исследования, уровни обобщения, связи, вза-

имодействия и аналитика. Следует констатировать необходимость узкотематических музыкальных БД.

Выводы. Предметные онтологии создают важнейшее качество – контекст для поиска. Контекстный поиск всегда более продуктивен, более определен в условиях, более упорядочен, чем его бесконтекстная форма. Контекстный поиск более детализирован за счет использования функционального дробления: часть – целое, качества (свойства) части, взаимосвязи в структуре контекста. Чем более детализирован, содержателен контекст для поиска, тем лучше результат.

Продуктивно деление сущности поиска на смысл и слова. Такое разделение не только вынуждает искать смысл в многоязычном оформлении, но и обосновывает аксиому о многословности и вариантности выражения любого смысла. Глубинные и первичные *смыслы* существуют в логике самого предмета, а не языка. В логике языка есть *смыслы* слов, которые мы подыскиваем в виде приближенных эквивалентов.

Функциональное назначение предметной онтологии сопровождается поиском, – прямое или косвенное расширение смыслового поля ключевых слов. Предметная онтология привносит концептуализацию в поиск, который осуществляется не только в логике случайно выбранных нескольких ключевых слов, но самое главное – в логике предмета исследования.

Онтологический подход в поиске и работе с текстами БД необходимо сочетать с функциональным. Полная предметная онтология в гуманитарных дисциплинах никогда

не будет создана из-за гигантского массива противоречивых данных. В этом случае предметная сущность поиска описывается в той степени, которая необходима для достижения *наибольшей полноты поиска*. Такую онтологию предметной области можно обозначить как функционально достаточную для успешного

достижения полноты поиска в условиях конкретной его системы.

Успешность поиска в ПБД напрямую зависит от концентрации смыслов в ней. Фактически ценность коллекции текстов определится полнотой описания в ней основных теорий музыкальной науки, а не общим объемом базы данных.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Где-то между специфичностью, не имеющей значения, и обобщенностью, не имеющей содержания, должен существовать... оптимальный уровень всеобщности» (Боулдинг К., 1969, с. 107). «Понятие, приложимое ко всему, является логически пустым» (Берталанфи Л., 1969, с. 46–47).

² Структурирование классов, описание свойств, отношений, запись существующих аксиом. Такие действия по раскрытию сущности дисциплины называют спецификацией концептуализации.

³ «Атрибут» не совсем точный синоним «свойства». Молния атрибут Зевса, но не его свойство.

⁴ Четыре класса по четыре свойства в каждом дают 16 свойств и 256 отношений по принципу каждое с каждым.

В любом высказывании всегда имеется или подразумевается:

Субъект: тот, кто исполняет действие;

Предмет или объект: то, к чему прикладывается действие, точка приложения действий;

Действие или процесс: выражается сказуемым, указание на собственно действие;

Место события (действия): отвечает на вопрос «где?»;

Способ: отвечает на вопрос «как?», «каким образом?»;

Время: обстоятельство времени, отвечает на вопросы «когда?», «как долго?».

⁵ Посредством подобной общеязыковой логической структуры высказывания, возникает содержательное описание явления, которое не зависит от языка текста, что дает возможность вести поиск на иностранных языках.

ЛИТЕРАТУРА

Берталанфи фон Л. Общая теория систем: Критический обзор // Исследования по общей теории систем: Сб. переводов. М.: Прогресс, 1969. С. 23–82.

Боулдинг К. Общая теория систем – скелет науки // Исследования по общей теории систем: Сб. переводов. М.: Прогресс, 1969. С. 106–124.

Бычков Ю.Н. Введение в музыкознание: Курс лекций. Тема 1. Задачи курса. Место музыкознания в музыкальной культуре. М., 1999. URL: <http://yuri317.narod.ru/www/lex1.htm> (дата обращения: 28.08.2020).

Кузнецов О.П., Суховеров В.С., Шипилина Л.Б. Онтология как систематизация научных знаний: структура, семантика, задачи // Труды конференции «Технические и программные средства систем управления, контроля и измерения». М., 2010. С. 762–773.

Мёдова А.А. Онтология времен музыки: Физическое и астрономическое время в му-

REFERENCES

Adler, G. (1885), Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft // Vierteljahrsschrift fuer Musikwissenschaft. 1. S. 5–20. (in Germ.)

Bertalanfi fon, L. (1969), “General system theory: critical review”, *Issledovaniya po obshchei teorii system* [Research on the general theory of systems. Collection translations], Progress, Moscow, pp. 23–82. (in Russ.)

Boulding, K. (1969), “General theory of systems – skeleton of science”, *Issledovaniya po obshchei teorii system* [Research on the general theory of systems. Collection translations], Progress, Moscow, pp. 106–124. (in Russ.)

Bychkov, Yu.N. (1999), *Vvedenie v muzykoznanie: Kurs lektzii. Tema 1. Zadachi kursa. Mesto muzykoznaniiya v muzykal'noi kul'ture* [Introduction to musicology. Lecture course. Topic 1. Course tasks. Place of musicology in musical culture], Available at: <http://yuri317.narod.ru/www/lex1.htm> (Accessed: 28 February 2020). (in Russ.)

зыкальном произведении // *Философские науки*. 2016. № 5. С. 110–123.

Назайкинский Е.В. *Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений*. М.: Гуманит. издат. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

Некипелов Н., Шахиди А. *Онтология анализа данных // Антология онтологии: Электронная подборка научных статей / сост. Н.М. Боргест. Самара, 2010.*

Пальчунов Д.Е. *Решение задачи поиска информации на основе онтологий // Бизнес информатика*. 2008. № 1. С. 3–13.

Adler G. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft // Vierteljahrsschrift fuer Musikwissenschaft*. 1 (1885). S. 5–20.

Haydon G. *Introduction to Musicology*. Charel Hill: The University of North Carolina Press, cop. 1941. XIII, 329 p.

Haydon, G. (1941), *Introduction to Musicology*. Charel Hill: The University of North Carolina Press. XIII, 329 p. (in Eng.)

Kuznetsov, O.P., Sukhoverov, V.S., Shipilina, L.B. (2010), “Ontology as a systematization of scientific knowledge: structure, semantics, tasks”. *Trudy konferentsii: Tekhnicheskie i programnye sredstva sistem upravleniya, kontrolya i izmereniya* [Works of the Conference: Technical and Software Tools for Control, Control and Measurement Systems]. Moscow, pp. 762–773. (in Russ.)

Myodova, A.A. (2016), “Ontology of the times of music: physical and astronomical time in a musical work”, *Filosofskie nauki* [Philosophical sciences], no. 5, pp. 110–123. (in Russ.)

Nazaikinskii, E.V. (2003), *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and genre in music], Izdat. Tsentr VLADOS, Moscow, 248 p. (in Russ.)

Palchunov, D.E. (2008), “Solving the problem of searching for information based on ontology,” *Biznes informatika* [Business informatics], no. 1, pp. 3–13. (in Russ.)

Сведения об авторе

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры общего фортепиано Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Author information

Nikolai S. Bazhanov, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Professor of the Department of General Piano at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Поступила в редакцию 28.12.2020

После доработки 09.03.2021

Принята к публикации 10.03.2021

Received 28.12.2020

Revised 09.03.2021

Accepted for publication 10.03.2021

© Хуан Цзэхуань, 2021

УДК 78.01

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-209-220

ОБРАЗ МЫСЛИТЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ОПЫТ АНАЛИТИКИ

Хуан Цзэхуань¹

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

Аннотация. В статье поднимается вопрос о воплощении в художественном творчестве образа мыслителя, независимо от того, идет ли речь о женщине или о мужчине. В качестве примера автор останавливается на материале симфонической драмы Э. Сати «Сократ», инициаторами создания которой стали женщины – певица Жанна Батори и обладающая артистической натурой меценатка Виннаретта де Полиньяк – музыкант, художник, общественный деятель. Отвечая намерению княгини де Полиньяк «украсить» премьерой свой аристократический салон, в котором блистали ее фаворитки, а также принадлежащие к богеме завсегдатаи салона – поэты, писатели, композиторы, живописцы, Эрик Сати создал свое творение в расчете на женские голоса, в числе которых два сопрано и два меццо-сопрано. Автор статьи фокусирует внимание на постановке «Сократа», которая была представлена в 2016 г. в музыкальном центре Elma (Зихрон-Яков, Израиль) «Та Орега Zuta». В качестве режиссера выступил М. Гровер-Фридлендер, обязанности художника-постановщика выполнила Э. Фридлендер, партию рояля исполнил Д. Червинский. Примечательным в данном контексте оказывается тот факт, что вместо четырех женских голосов, на которые рассчитывал композитор в процессе работы над симфонической драмой, все партии исполняет контртенор Дорон Шлейфер. Помимо Шлейфера на сцене присутствуют профессиональные танцоры: две женщины (Ноам Сандер, Бател Дотан) и мужчина (Ре Такеношита). Последний олицетворяет чистую мысль, рождение которой сопровождается телесной агонией и конвульсиями.

Ключевые слова: личность философа, Э. Сати, Сократ, женщина-мыслитель, опера, симфоническая драма.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хуан Цзэхуань. Образ мыслителя в контексте современного искусства: опыт аналитики // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 209–220. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-209-220.

THE IMAGE OF THE THINKER IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART: THE EXPERIENCE OF ANALYST

Huang Zehuan¹

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

Abstract. The article raises the question of the embodiment of the image of the thinker in artistic creation, regardless of whether it is a question of a woman or a man. As an example, the author dwells on the material of E. Satie's symphonic drama "Socrates", initiated by women – singer Jeanne Bathory and art patron Winnaretta de Polignac – a musician, artist, public figure. Responding to the intention of Princess de Polignac to "decorate" her aristocratic

salon with the premiere, in which her favorites shone, as well as the bohemian habitués of the salon – poets, writers, composers, painters, Eric Satie created his creation counting on female voices, including two soprano and two mezzo-sopranos. The author of the article focuses on the production of Socrates, which was presented in 2016 at the Elma Music Center (Zichron Yaakov, Israel) “Ta Opera Zuta”. The director was M. Grover-Friedlander, the duties of the production designer were performed by E. Friedlander, the piano part was performed by D. Chervinsky. Remarkable in this context is the fact that instead of the four female voices, which the composer counted on while working on the symphonic drama, all parts are performed by countertenor Doron Schleifer. In addition to Shleifer, there are professional dancers on the stage: two women (Noam Sander, Batel Dotan) and a man (Re Takenoshita). The latter personifies pure thought, the birth of which is accompanied by bodily agony and convulsions. **Keywords:** the personality of a philosopher, E. Sati, Socrates, a woman thinker, opera, symphonic drama.

Conflict of interests. The author reports no conflict of interest.

For citation: Huang Zehuan (2021), “The image of the thinker in the context of contemporary art: the experience of analyst”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 1, pp. 209–220. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-1-209-220.

В центре статьи – образ мыслителя. Сразу отметим, что, принимая во внимание Аспазию¹, жену и дочерей Пифагора, Диотиму², учениц Платона, Гипатию Александрийскую³, Гиппархию⁴, Хильдегарду Бингенскую⁵ и других женщин⁶, оставивших свой след в мировом культурном наследии, акцентировать внимание на гендерных различиях видится не принципиальным, тем более, что философия как тип мировоззрения не может быть отделена от поступков, политических взглядов, наконец, личной судьбы самого мыслителя. Поэтому любое художественное произведение о философе – это, как правило, попытка постичь не только оригинальность его мышления, но и желание разобраться в прикладной стороне его учения, запечатлеть портрет мыслителя на фоне эпохи, его породившей.

При этом, если образ женщины-мыслителя с наибольшей полнотой представлен в мировом кинематографе⁷, то мыслитель-мужчина попадает также и в фокус композиторской рефлексии⁸. Достаточно упомянуть ряд произведений, глав-

ными персонажами которых стали следующие исторические личности:

- Сократ – «Три картины Пауля Клее» композитора Эдисона Денисова (пьеса “Senechio”) (Волкова П., 2019), духовная опера «Сократ» композитора Грайра Ханеданьяна;
- Христос – духовная опера «Христос» композитора Антона Рубинштейна (Жукова Т., 2018), рок-опера композитора Эндрю Ллойда Уэббера “Jesus Christ – Superstar”, «Мессия – Сын человеческий» композитора Грайра Ханеданьяна;
- Джордано Бруно – опера «Джордано Бруно» композитора Сергея Кортеса, рок-опера «Джордано Бруно» композитора Лоры Квинт; опера «Джордано Бруно» композитора Франческо Филидеи;
- Иоганн Кеплер – симфония и опера «Гармония мира» композитора Пауля Хиндемита;
- Конфуций – музыкальная драма «Конфуций» композитора Чжан Цюй;
- Цюй Юань – опера «Цюй Юань» композитора Ши Гуаннань.

В центре нашего внимания – симфоническая драма «Сократ»

Эрика Сати. Наш выбор обусловлен тем, что заказ на произведение композитор получил от женщины – Виннаретты де Полиньяк, которая совершила этот жест благодаря инициативе певицы Жанны Батори, стремящейся оказать материальную поддержку Сати. Словно солидаризируясь с А.Ф. Лосевым, который дает положительный ответ на вопрос: «Может ли женщина быть мыслителем?»⁹, – композитор вверяет запечатленные в платоновских диалогах философские идеи Сократа и его сподвижников четырем женским голосам: двум сопрано и двум меццо-сопрано.

Другая точка зрения может высвечивать намерение композитора избежать возможного и не столь редкого со стороны любителей музыки и, одновременно, со стороны профессионалов поиска соответствий между исполнителями и воплощенными ими персонажами. Не случайно Сати подчеркивает тот факт, что «как прямо следует из краткого содержания, в “действии” участвуют *только* лица мужского пола: сам Сократ и его ученики»¹⁰. Что же касается инструментального состава оперы, актуального в ситуации премьерного исполнения, то в одном случае следует упомянуть знакомство с творением Сати под аккомпанемент рояля, за которым располагался сам композитор, в другом – в сопровождении оркестра. В частности, известно, что домашний оркестр Виннаретты де Полиньяк состоял из шестнадцати музыкантов и включал в себя двадцать пять единиц, в число которых входили деревянные и медные духовые, ударные и струнные инструменты (Ташлыкова Н., 2016).

О сути сочинения Эрик Сати высказался достаточно лаконично, о чем свидетельствует его письмо к Анри-Пьеру Роше. Вот эти строки: «“Сократ” (мое возлюбленное творение). Да. <...> Это произведение – вот какое странное дело! – нисколько не тоскливое. <...> “Сократ” написан в трех частях по диалогам Платона (в переводе Виктора Кузена). Я устраивал множество прослушиваний для артистов... Да, я ухватил мою добрую звезду. Твой старый друг попал в цель. Он собирается сделаться знаменитым, при этом не превратившись в “зануду”! Исторический прецедент, однако...»¹¹. Значительное, с нашей точки зрения, дополнение относительно интересующего нас произведения – в строках, адресованных Анри Прюньеру: «Здесь возврат к классической простоте, но с современной чувствительностью. Я обязан этим возвращением – в хорошем смысле Браку – и моим друзьям “кубистам”. И да будут они трижды благословенны!»¹².

Апеллирование к картинам Жоржа Брака и кубистов, как представляется, обусловлено их поиском нового языка, посредством которого все так называемые живописные красоты, столь притягивающие обывателя, стираются, оставляя зрителя один на один с сутью изображаемого. Достаточно напомнить, что благословляемых композитором художников «...объединяла мечта о форме, в дни, когда царствовала мысль» (Морозова В., 2016, с. 20). В данном контексте отказ от художественной экспрессии, проповедование ограничений, умиротворяющих эмоции (Морозова В., 2016, с. 20), может рассматриваться с позиции

установки на духовный, лишенный чувственного начала диалог со зрителем, который Сати называет «временной чувствительностью».

Думается, тот факт, что творение Э. Сати носит название симфонической драмы, в которой «Сократу» отказывают как отечественные, так и зарубежные музыковеды (искусствоведы), менее всего связано с жанром конкретного музыкального произведения. На наш взгляд, в данном случае речь идет об исполненной драматизма жизни всякой подлинной личности, которая поставлена перед необходимостью вести непрестанную, никогда не прекращающуюся борьбу против утраты себя во всепоглощающем безличностном механизме, в качестве которого предстают оправдываемые государственной необходимостью институции (напомним, что время написания «Сократа» – время Первой мировой войны¹³).

Другими словами, как Сократ, Платон, так и Сати с его приятелями-художниками являют собой образец противостояния культурному штампу, застою, приводящих к личностной деградации. При этом указание на симфонию (от греч. согласие, созвучие) видится нам знаком того, что имманентная жизнедеятельности личности драма обусловлена релевантной несовместимостью рационального и иррационального, материального и идеального, внешнего и внутреннего, плоти и духа. Не случайно для чтимого Э. Сати Брака было характерно «совершенно особое чувство меры и стиля, которые позволяли его масштабному таланту находиться в рамках гармонии» (Морозова В., 2016, с. 10).

Именно поэтому мы признаем правоту П.-Д. Тамплие, по мысли

которого «совершенно объективная партитура <”Сократа”> предназначена для прямого “обслуживания” философского повествования»¹⁴, что звучит в унисон с концепцией кубистов, отмеченной «повествовательным реализмом, преобразующим природу и отменяющим подражательность искусства» (Морозова В., 2016, с. 20), а также со словами Э. Сати: «Я сознаю, что во время написания “Сократа” страшно боялся сделать из него очередное “Творение”¹⁵, что в данном случае весьма легко, разумеется...»¹⁶.

Другими словами, музыка как вид искусства, призванный актуализировать смыслообразы, ставится Э. Сати в положение умственной (идеальной) деятельности (мыследеятельности) по актуализации смыслообразов. Имеется в виду попытка показать лишенный какой-бы то ни было субъективности, противостоящий дискретности обыденной жизни мыслительный поток как реальный, объективно присутствующий в бытие виртуальный феномен, актуализацией которого, по сути, и занимался Сократ, равно как и сам композитор наряду с входящими в его ближний круг художниками. В качестве аргумента вспомним такое произведение Сати, как «Гносиенны» (1889–1891), этимология названия которого отсылает нас к лексеме гносис (от греч. – тайное знание, призванное дать избранным освобождение от оков мира, устранив плоть в духе и тьму в свете).

В данном контексте не случайно видится то обстоятельство, что творение Сати представляет собой композицию, вбирающую в себя три части: «Пир»; «На берегах Илизуса»; «Смерть Сократа».

Тот факт, что третья часть – «Смерть Сократа» – значительно превосходит по объему две другие, говорит лишь о том, что свою симфоническую драму Сати выстраивал, следуя правилу золотого сечения: 1:1:3. Принимая во внимание особую любовь композитора к цифре три¹⁷, которая, согласно «Словарю символов», являет собой преодолевающее двойственность движение вперед, квалифицируемое на уровне акта самопознания (Керлот Х., 1994), вполне закономерно, что Сати создавал свое произведение под знаком «божественной гармонии».

Для аргументации обратимся к постановке «Сократа», осуществленной в 2016 г. «Та Орега Zuta»¹⁸ в музыкальном центре Elma (Зихрон-Яков, Израиль). Режиссер – М. Гровер-Фридлендер, художник-постановщик – Э. Фридлендер, партия роля – Д. Червинский.

Знаменательно, что вместо четырех женских голосов, относительно которых так настойчиво напоминал Сати тем, кто работал над постановкой «Сократа», все партии исполняет контртенор Дорон Шлейфер¹⁹. Помимо него на сцене две женщины (Ноам Сандер, Бател Дотан) и мужчина (Ре Такеношита) – профессиональные танцоры.

Трое – Дорон Шлейфер, Ноам Сандер и Бател Дотан облачены в одежды черного цвета, четвертый обнажен по пояс. По-видимому, не прикрытый какой бы то ни было тканью торс мужчины служит знаком чистой мысли, которая пульсирует, мучительно оформляется, рождаясь в конвульсиях и телесной агонии. В качестве декораций используются четыре прямоугольные емкости, напоминающие аквариу-

мы, стенки которых прозрачны. Две из них, поставленные на кирпичную кладку, расположены в левой стороне сцены, две – в правой. В одном из аквариумов слева находятся два бокала с вязкой желто-оранжевой жидкостью цвета абрикосового варенья – возможно, имитация яда, который был вынужден выпить приговоренный к смерти Сократ. Другая емкость становится местом, в которое исполняющий alter ego Сократа танцор ставит два пустых бокала. Именно с ними в руках он выходит, будучи одет в черные брюки, и, ударя бокалы один о другой, начинает драму с их звучания.

Два аквариума, находящиеся в правой стороне сцены, наполнены водой, что некоторым образом рифмуется со второй частью драмы. По-видимому, в данном контексте вода служит знаком иррационального (Маковский М., 1996). Взаимодействуя с погружаемыми поочередно в воду тремя белыми квадратами, сделанными из напоминающего пенопласт вещества, которые переносятся из расположенной слева емкости, влага приводит к их трансформации, вследствие чего на поверхности фигур образуются прежде невидимые изображения – разные по форме листья. Точно также подвергается трансформации и напоминающая сложенную бумагу масса, раскрывающаяся в воде причудливыми узорами в соседней емкости.

Возможность зрителя наблюдать за тем, как в результате соединения двух противоположных начал, символами которых, условно говоря, выступают сухое (рациональное начало) и мокрое (иррациональное начало), возникает нечто третье, с неизбежностью подводит к следующей

мысли. Очевидная раздельность не всегда являет собой свидетельство подлинности. То обстоятельство, что преодоление бинарности приводит к преобразению исходных материалов, которое происходит под музыку симфонии, заставляет вспомнить слова композитора. Компенсацией своей близорукости, полученной от рождения, Сати считал природную дальновзоркость.

Интересно, что в числе предметов, обыгрываемых танцорами, оказываются длинные волосы, изначально прикрепленные к головам двух женщин, а позднее – уложенные вдоль распростертого на земле тела Сократа-танцора; бокалы со светящимися точками внутри, которые вместе с прежними складываются в число семь – все они в итоге оказываются в воде, находящейся в аквариуме справа, а также два полукруга – большего и меньшего размеров, возможно, сделанные из жесткой проволоки. В каждую из фигур «вписаны» три треугольника и круг того же материала, что и полукруги.

Выскажем предположение, что длинные золотистые волосы в данном контексте могут рассматриваться и как символ мудрости Сократа, его причастности к энергии солнца и, одновременно, как знак свободы. Известно, что прядь волос, которую отделяли от головы усопшего, символизировала также его отпущенную в загробный мир душу. Одновременно, учитывая место премьерной постановки, которая проходила на израильской земле – оплоте иудаизма – волосы могут выступать знаком мужской силы, как это представлено в истории о Самсоне и Далиле, в том числе означать плодородие,

что служит связующей нитью с появляющимися в воде изображениями листьев на белых квадратах. В частности, как писал Ориген, «назарей не стригли волос, поскольку все, созданное праведниками, процветает и листья их не должны опадать»²⁰.

Что же касается числа семь, то в сумме двух чисел – тройки и четверки – оно символизирует единство верха и низа, будучи связанным с Аполлоном – богом Солнца. В свою очередь, геометрические фигуры, представленные в полукруге, служат, на наш взгляд, обобщением всех прежних знаков и символов: тройки, семерки, оппозиции неба и земли, триединства как знака целостности, обретаемой через преодоление бинарности и т.д. и т.п.

Достаточно вспомнить, что в Античности отношение к кругу было следующим. С одной стороны, он ограничивает внутреннее пространство, которое рассматривалось как конечное, но с другой – само образующее такое пространство круговое движение потенциально бесконечно. Не потому ли alter ego Сократа и одна из женщин осуществляли с находящимися у них в руках фигурами круговые движения, напоминающие вращение руля? Думается, подобный жест можно рассматривать и как пластическую речь, отсылающую нас к Платону, который связывал форму круга с «подвижным образом недвижной вечности»²¹.

Тот факт, что актуализируемые в рассматриваемой постановке знаки и символы вполне органичны музыке симфонической драмы, опознается в ряде нотных примеров. Так, в третьей части «Смерть Сократа»

Сати в качестве вступления использует четырехтактовое (4) проведение инструментальной темы, построенной на неизменном восходящем

движении трезвучий (3). Последующая тема вокальной партии развивается в пределах диапазона терции и кварты (3+4) (пример 1).

Пример 1. Начальный фрагмент первого раздела третьей части «Смерть Сократа»

III. MORT DE SOCRATE
(PHÉDON)

The image shows a musical score for the third act of the opera 'The Death of Socrates' by Maurice Strakosky. The title is 'III. MORT DE SOCRATE (PHÉDON)'. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system shows the vocal line (CHANT) and the piano accompaniment (PIANO). The piano part begins with a four-measure instrumental introduction marked 'p' and 'La basse en dehors'. The vocal line enters with the lyrics 'Depuis la condamnation de Socrate, nous ne manquons'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with a descending fifth interval.

И только в третьем разделе (пример 2) в финальных звуках появляется интервал нисходящей квинты, которая затихает (затухает) на фоне инструментального проигрыша, отмеченного пульсацией от увеличенной кварты к чистой квинте, наблюдаемой в среднем голосе. При этом бас, октавой дублирующий восходящее движение малой секунды от *eis* к *fis*, поддерживает двойственность ситуации, в рамках которой нижнему регистру поручено вести партию, ассоциирующуюся с движением вверх. Более того, столь очевидно фиксируемый слухом и зрением интервал восходящей секунды оказывается значимым в тот момент, когда после нисходящей квинты от *e* к *a*, исполняемой в вокальной пар-

тии, следующий инструментальный проигрыш начинается с ноты *h*, подчеркнуто акцентированной. Подобный прием создает эффект легкого вдоха, звучание которого после глубокого выдоха, опознаваемого в нисходящей квинте, весьма обнадеживает. Этот вдох – знак исполненной молчания вечности, прикосновением к которой отмечен мудрец Сократ.

Однако, что для нас наиболее примечательно, так это присутствие на сцене у левой кирпичной кладки двух детских (игрушечных) фортепиано белого цвета. Чередование черных и белых клавиш вновь напоминает нам об оппозиции тьмы и света, материи и духа, которые олицетворяют и цвета одеяний участников драмы – сначала чер-

Пример 2. Начальный фрагмент третьего раздела третьей части «Смерть Сократа»

ные, а потом – белые, причем оба инструмента ко времени наступления третьей части симфонической драмы женщины-танцоры перенесут в противоположную сторону, а позднее пытаются оживить ими Сократа, оставляя их в итоге рядом с его поверженным телом. Интересно, что именно в третьей части драмы в предваряющем ее тексте, который читает контртенор на иврите, неоднократно произносимые слова «философия» и «музыка» опознаются независимо от знания либо незнания этого языка.

Специально подчеркнем: обозначенные слова оказываются знакомыми и для музыкального портрета другого мыслителя – Конфуция. Его образ запечатлен в танцевальной драме «Конфуций», созданной

режиссером Конг Десин и композитором Чжан Цюй по сценарию Лю Чунь. Шестая, завершающая танцевальную драму, часть носит название «Конечная музыка». Наряду с пятью другими частями – «Предисловие и вопрос», «Унесенные миром», «Вся еда», «Датун», «Рен Ян», – она выступает гармонизирующим жизненный путь мыслителя итогом, занимая таким образом сильную позицию в тексте драмы.

Другими словами, то, что начинается с вопроса, завершается ответом, обретение которого достигается посредством согласования противоречий. С этой точки зрения искусствоведческий анализ симфонической драмы Эрика Сати «Сократ» и танцевальной драмы Чжан Цюй

«Конфуций» видится весьма перспективным. Такой анализ даст возможность выявить характерные для создания образа мыслителя музыкальные средства выразительности, представленные в разных культу-

рах, позволит расширить представления о музыке как невербальной философии, призванной воплотить пульсирующее сознание творца, очищенное от какой бы то ни было чувственности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об уровне образованности Аспазии свидетельствует тот факт, что даже «Сократ иногда ходил к ней со своими знакомыми... чтобы послушать ее рассуждения...» (Плутарх). Отмеченная ситуация запечатлена на живописных полотнах Мишеля Корнеля «Аспазия с греческими философами» (ок. 1670) и Николы Андре Монсио «Дебаты Сократа с Аспазией» (ок. 1800). Подробнее по данному вопросу см.: (Аспазия – женщина, которой восхищались. URL: https://zen.yandex.ru/media/s_snegova/aspaziia-jenscina-kotoroi-voshiscalis-5dce68b2e5968126aa18fcc5 (дата обращения: 03.09.2020)).

² Диотима – жрица, которая обладала острым, глубоким умом и безупречной логикой.

³ Гипатия Александрийская – философ, астроном, математик.

⁴ Гиппархия – ученица Диогена и Кратета. Приводим фрагмент письма Диогена, которое было адресовано землякам Гиппархии по поводу намерения свободных граждан дать новое имя своему городу в честь его уроженки: «Вы правильно поступили, переименовав свой город и назвав его вместо Маронеи Гиппархией. Лучше ему называться по имени Гиппархии, которая хоть и женщина, но философ, чем по имени Марона, вино торговца, хоть он и был мужчиной» (Кайдаш-Лакшина С. Женщина-философ Гиппархия в Древней Греции. URL: <https://svpressa.ru/culture/article/114849/> (дата обращения: 03.09.2020)).

⁵ Абатесса бенедиктинского монастыря отмечена многими талантами, которые проявились в занятиях поэзией, музыкой, живописью, медициной, лингвистикой, наукой и философией.

⁶ Как пишет О.А. Штайн, «...в истории философии можно перечислить порядка 57 женских имен. За 27 веков развития философии – если начать отсчет от Фалеса Милетского (640–562 гг. до н. э.) – получим одну женщину-философа на полвека – не так уж и мало. Судьба целого поколения» (2015, с. 252).

⁷ См., например, кинематографические работы о таких женщинах, как:

- Софья Перовская – «Софья Перовская» (СССР, 1967). Режиссер Лео Арнштам, музыка Дмитрий Шостакович;

- Роза Люксембург – «Роза Люксембург» (Чехословакия, Германия (ФРГ), 1986). Режиссер Маргарете фон Тротта, музыка Николас Эконому;

- Эдит Штайн, св. Тереза Бенедикта Креста – «Седьмая комната» (Венгрия, 1995). Режиссер Марта Месарош, музыка Мони Овадия;

- Рэнд Айн – «Тайная страсть Айн Рэнд» (США, Канада, 1999). Режиссер Кристофер Менол, музыка Джеф Бил;

- Мёрдок Джин Айрис – «Айрис» (Великобритания, США, 2001). Режиссер Ричард Айра, музыка Джеймс Хорнер;

- Симона де Бовуар – «Любовники Кафе де Флор» (Франция, 2006). Режиссер Илан Дюран Коэн, музыка Грегуар Хецель; «Сартр, годы страстей» (Швейцария, Франция, Италия, Бельгия, 2006). Режиссер Клод Горетта, музыка Батист Тротиньон (Гуревич П., 2016);

- Саломе Лу Андреас – «Когда Ницше плакал» (США, 2007). Режиссер Пинхас Перри, музыка Шэрон Фарбер; «Lou Andreas-Salome» (Германия, Австрия, Италия, Швейцария, 2016). Режиссер Кордула Каблиц-Пост, музыка Юдит Варга;

- Гипатия Александрийская – «Агора» (Испания, 2009). Режиссер Алехандро Аменабар, музыка Дарио Марианелли (Корецкая М., 2016);

- Зонтаг Сьюзен – эпизод «Неоконченное» в коллективном проекте «Германия 09» (Германия, 2009). Режиссер Николетт Кробиц, музыка Ясмينا Табатабай;

- Арендт Ханна – «Ханна Арендт» (Германия, Люксембург, Франция, Израиль, 2012). Режиссер Маргарете фон Тротта, музыка Андре Мергенталер и др.

⁸ Специально отметим, что женщина также нередко предстает в качестве центрального персонажа в творчестве композиторов,

будь то балет или опера, однако в большинстве случаев сюжет выстраивается вокруг любовной драмы. Пожалуй, исключение составляет лишь музыкальная жизнь Жанна Д'Арк – женщины-воина, образ которой вдохновил множество композиторов на создание своих произведений – кантат, опер, ораторий, опер-ораторий, музыки к пьесам. Помимо этого, Жанна Д'Арк живет в музыкальных композициях, созданных в стиле рок- и поп-музыки.

⁹ Подробнее по данному вопросу см.: (Кибальник С., 2014; Лосев А.Ф. Женщина-мыслитель. Роман. URL: ccl.org/contrib.ru/Other/Losev/woman.pdf (дата обращения: 15.08.2020).

¹⁰ Ханон Ю.Ф. Эрик-Альфред-Лесли: Совершенно новая глава (во всех смыслах). URL: [http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_\(Эрик_Сати\)](http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_(Эрик_Сати)) (дата обращения: 09.09.2020).

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ «Для меня эта война, – признавался в письме к Полю Дюка Сати, – своего рода конец света, значительно более тупой и бессодержательный, чем если бы он был на самом деле. К счастью, мы не присутствуем лично на этой грандиозной, но тупой & бесчеловечной церемонии: хотелось бы надеяться, что последней из всех...» (Ханон Ю.Ф. Эрик-Альфред-Лесли: Совершенно новая глава (во всех смыслах). URL: [http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_\(Эрик_Сати\)](http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_(Эрик_Сати)) (дата обращения: 09.09.2020)).

¹⁴ Цит. по: Ханон Ю.Ф. Эрик-Альфред-Лесли: Совершенно новая глава (во всех смыслах). URL: [http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_\(Эрик_Сати\)](http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_(Эрик_Сати)) (дата обращения: 09.09.2020).

¹⁵ На наш взгляд, смысл употребляемого с иронией и потому написанного композитором с заглавной буквы слова «Творение» с наибольшей полнотой раскрывает позиция Г. Аполлинера, высказанная им в отношении Ж. Брака и невольно «открытого» им кубизма: «От прежней живописи кубизм от-

личает то, что он не является искусством, основанным на имитации, но – на концепции и стремится возвыситься до созидания» (цит. по: (Морозова В., 2016, с. 12)).

¹⁶ Цит. по: (Ханон Ю.Ф. Эрик-Альфред-Лесли: Совершенно новая глава (во всех смыслах). URL: [http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_\(Эрик_Сати\)](http://khanograf.ru/arte/Сократ,_артефакты_(Эрик_Сати)) (дата обращения: 09.09.2020)).

¹⁷ Достаточно назвать следующие произведения композитора:

- «Три мелодии для голоса и фортепиано» (1887);
- «Три сарабанды (1887);
- «Три гимнопедии» (1888);
- «Три пьесы в форме груши» (1903);
- «Три подлинных дряблых прелюдии (для собаки)» (1912);
- «Три новые детские пьесы» (1913);
- «Три капризных элегантных манерных вальса» (1914);
- «Три любовные поэмы» (1914);
- «Три фортепианные пьесы для пантомимы» (1916) и др.

¹⁸ «Та Opera Zuta» – творческий коллектив, членами которого являются музыканты, певцы, а также исследователи, интегрирующие разные виды искусства, театр и сферу гуманитарного знания.

¹⁹ Напомним, что премьера «Сократа» под аккомпанемент композитора также проходила при участии одной вокалистки – певицы Жанны Батори.

²⁰ Краткая энциклопедия знаков и символов. URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B0%D1%8F%D1%8D%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%8F%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2-D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2> (дата обращения: 05.09.2020).

²¹ Ср. схожую мысль, воплощенную в следующих есенинских строках: «Лицом к лицу / Лица не увидать / Большое видится на расстояньи».

ЛИТЕРАТУРА

Волкова П.С., Кочубей И.В. История одного заблуждения: «Senecio» Пауля Клее // Музыкальный альманах Томского государственного университета. 2019. № 7. С. 8–20.

Гуревич П.С., Спирина Э.М. Сладострастие и любомудрие (о сердечных тайнах Жана-Поля Сартра и Симоны де Бовуар) //

REFERENCES

Gurevich, P.S., Spirova, E.M. (2016), “Voluptuousness and love of wisdom (about the heart secrets of Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir)”, *Filosofskaya antropologiya* [Philosophical anthropology], vol. 2, no. 2, pp. 167–206. (in Russ.)

Философская антропология. 2016. Т. 2, № 2. С. 167–206.

Жукова Т.А., Федоренкова О.Ю. Духовная опера А. Рубинштейна и рок-опера Л. Уэббера: единство и раздельность // Жукова Т.А., Федоренкова О.Ю. Библиейские мотивы в отечественной и зарубежной массовой музыкальной культуре второй половины XX века. Краснодар: Магарин О.Г., 2018. С. 37–48.

Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 601 с.

Кибальник С.А. «Роман с ключом» в русской прозе 1920–1930-х годов («Женщина-мыслитель» Алексея Лосева и «Козлиная песнь» Константина Вагинова) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2014. № 2. С. 24–30.

Корецкая М.А. Цена парресии: История Гипатии Александрийской и фильм А. Аменабара «Агора» // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2016. № 1. С. 14–43.

Маковский М.М. Вода // Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М.: Гуманит. издат. центр ВЛАДОС, 1996. С. 76–78.

Морозова В.Н. Жорж Брак. М.: Комсомольская правда; Директ-Медия, 2016. 72 с.

Ташлыкova Н.Ю. О фрагментах диалогов Платона в опере Эрика Сати «Сократ» // Человеческий капитал. 2016. № 7. С. 64–66.

Штайн О.А. Женщина в истории философии и философия в истории женщины // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Т. 16, вып. 2. С. 251–263.

Kerlot, Kh.E. (1994), *Slovar' simvolov* [Character dictionary], REFL-book, Moscow, 601 p. (in Russ.)

Kibal'nik, S.A. (2014), “«The Novel with the Key» in Russian Prose of the 1920s and 1930s («The Woman Thinker» by Alexey Losev and «The Goat Song» by Konstantin Vaginov)”, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya. Vostokovedenie. Zhurnalistika* [Bulletin of the Saint Petersburg University. Series 9. Philology. Oriental studies. Journalism], no. 2, pp. 24–30. (in Russ.)

Koretskaya, M.A. (2016), “The Price of Parrhesia: The Story of Hypatia of Alexandria and the film «Agora» by A. Amenabar”, *Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii. Seriya: Filosofiya. Filologiya* [Bulletin of the Samara Humanitarian Academy. Series: Philosophy. Philology], no. 1, pp. 14–43. (in Russ.)

Makovskii, M.M. (1996), “Water”, *Makovskii M.M. Sravnitel'nyi slovar' mifologicheskoi simvoliki v indoevropskikh yazykakh: Obraz mira i miry obrazov* [Makovsky M.M. Comparative dictionary of mythological symbolism in Indo-European languages: The Image of the world and the worlds of images], VLADOS, Moscow, pp. 76–78. (in Russ.)

Morozova, V.N. (2016), *Zhorzh Brak* [Georges Braque], Komsomol'skaya pravda; Direkt-Mediya, Moscow, 72 p. (in Russ.)

Tashlykova, N.Yu. (2016), “About fragments of Plato's dialogues in Eric Satie's opera «Socrates»”, *Chelovecheskii kapital* [Human capital], no. 7, pp. 64–66. (in Russ.)

Shtain, O.A. (2015), “Women in the history of philosophy and philosophy in the history of women”, *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii* [Bulletin of the Russian Christian Humanitarian Academy], vol. 16, Issue 2, pp. 251–263. (in Russ.)

Volkova, P.S., Kochubei, I.V. (2019), “The story of a fallacy: “Sepecio” by Paul Klee”, *Muzykal'nyi al'manakh Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Musical Almanac of Tomsk State University], no. 7, pp. 8–20. (in Russ.)

Zhukova, T.A., Fedorenkova, O.Yu. (2018), “Spiritual opera by A. Rubinstein and rock opera by L. Webber: unity and separation”, *Zhukova T.A., Fedorenkova O.Yu. Bibleiskie motivy v otechestvennoi i zarubezhnoi massovoi muzykal'noi kul'ture vtoroi poloviny XX veka* [Zhukova T.A., Fedorenkova O.Yu. Biblical motifs in the domestic and foreign

mass musical culture of the second half of the XX century], Magarin O.G., Krasnodar, pp. 37–48. (in Russ.)

Сведения об авторе

Хуан Цзэхуань, аспирант Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Author information

Huang Zehuan, post-graduate student of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 15.09.2020

После доработки 10.03.2021

Принята к публикации 12.03.2021

Received 15.09.2020

Revised 10.03.2021

Accepted for publication 12.03.2021

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Молчанов А.С.

От звука к аккорду. Авангардные стратегии в музыке
новосибирских композиторов второй половины XX в. 5

Поризко Е.И.

Реформационная симфония: еще раз о мифах или
«Реформатская симфония с хоровым финалом, написанная
8-летним юношей к празднованию 300-летия Реформации
в 1830 году» 17

Медведева Ю.П.

Китай в русской музыке второй половины XIX –
начала XX века 31

Гуляева Е.С.

Черты литературной оперы в сочинении Г.Н. Иванова
«Ревизор» 41

Тарасенко И.В., Шевченко Т.В.

Альтовая соната Д.Д. Шостаковича, ор. 147 в контексте
камерно-инструментального творчества композитора 55

Антипова Ю.В.

Эстетика посткультурного карнавала в альбоме
«Mein Lieber Tanz» группы «Несчастный случай» 65

КОМПОЗИТОРСКОЕ ИСКУССТВО

Boysen J.

Communicating through music – a Baroque composer speaks 76

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Сюй Иньчэнь

У истоков современной китайской оперы («Гэцзюй»):
Ли Цзиньхуэй и его детские оперы 92

Сюн Инвэнь, Мозгот С.А.

Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной
народной драме Гуанси «Кай Диао» 100

Цзюньцзе Чжуан

Творчество Ма Шухао в контексте современной
фортепианной музыкальной культуры Китая 108

ПСИХОЛОГИЯ И ФИЛОСОФИЯ МУЗЫКИ

Коляденко Н.П.

Художественная синестезия и ее осмысление в зарубежной
и отечественной науке 119

Клюев А.С.

О тетрасфере музыкального языка 129

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Vui Kong Duy

Fundamental academic principles of Leopold Auer and
the influences of Russian violin school on violin training
in Vietnam 136

Ершукова Т.В.

Бельканто как источник русской вокальной школы 140

МУЗЫКАЛЬНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

Царева Е.С.

Роль профессионального образования в сложении системы
академических музыкальных традиций в Енисейской губер-
нии: новый взгляд сквозь призму фрактальной концепции 148

Гаврилова Л.В.

Красноярская организация Союза композиторов России:
история, проблемы и перспективы 162

Найко Н.М.

Профессиональное композиторское образование
в Красноярске: начало истории 173

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Тржецяк И.А., Карнаухова В.А.

Проблемы культурного диалога в процессе обучения музыке
студентов из КНР 186

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ

Бажанов Н.С.

Онтологии поиска в полнотекстовой базе данных –
«Музыказнание» 197

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Хуан Цзэхуань

Образ мыслителя в контексте современного искусства:
опыт аналитики 209

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Molchanov A.S.</i> From the sound to the chord. Avant-garde strategies in the music of Novosibirsk composers of the second half of the XX century	5
<i>Porizko E.I.</i> Reformation symphony: about mythos again or “Reformer symphony with choir final, wrote by 8 years old boy, dedicated to celebrate of 300 years of Reformation in 1830”	17
<i>Medvedeva Yu.P.</i> China in Russian music of the second half of the 19th – early 20th centuries	31
<i>Gulyaeva E.S.</i> Features of the literary opera in the work of G.N. Ivanov “The Inspector”	41
<i>Tarasenko I.V., Shevchenko T.V.</i> D.D. Shostakovich`s viola sonata, op. 147 in the context of the composer`s chamber-instrumental creativity	55
<i>Antipova Yu.V.</i> Postcultural carnival aesthetics in the album “Mein Lieber Tanz” by the group “Neschastnyi sluchai”	65

COMPOSING WORK

<i>Boysen J.</i> Communicating through music – a Baroque composer speaks	76
---	----

MUSIC ORIENTAL STUDIES

<i>Xu YinChen</i> The origin of modern Chinese opera (geju): li Jinhua and his children's operas	92
<i>Xiong Yingwen, Mozgot S.A.</i> “Liu Sanjie: the image of a woman in the traditional folk drama of Guangxi “Cai Diao”	100
<i>Junjie Zhuang</i> Ma Shuhao's creativity in context modern piano culture in China	108

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

- Kolyadenko N.P.*
Artistic synesthesia and its interpretation in foreign and
domestic science 119
- Klujev A.S.*
About the tetrasphere of musical language 129

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

- Bui Cong Duy*
Fundamental academic principles of Leopold Auer and
the influences of Russian violin school on violon training
in Vietnam 136
- Ershukova T.V.*
Belcanto as a source of Russian school 140

MUSIC LOCAL LORE

- Tsareva E.S.*
The role of education in the formation of the system
of academic musical traditions in the Yenisei Province:
a new view through the prism of the fractal concept 148
- Gavrilova L.V.*
The Krasnoyarsk organization of Russian Union of composers:
history, problems and prospects 162
- Naiko N.M.*
Professional music education in Krasnoyarsk:
the beginning of history 173

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

- Trzhetsyak I.A., Karnaukhova V.A.*
Problems of cultural dialogue in the process of teaching music
to students from PRC 186

INFORMATION TECHNOLOGY IN THE ART OF MUSIC AND EDUCATION

- Bazhanov N.S.*
Full-Text Search Ontologies database “Musicology” 197

CULTUROLOGY

- Huang Zehuan*
The image of the thinker in the context of contemporary art:
the experience of analyst 209

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
2021, Т. 9, № 1
16+

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-57798 от 18 апреля 2014 г.

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кан-
дидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 17.00.00.
Искусствоведение, 24.00.00.Культурология).

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ.

Требования к оформлению материалов,
предоставляемых в редакцию журнала
«Вестник музыкальной науки»,
см. на сайте: vestnik.nsglinka.ru

Редактор *Е.В. Сафонова*

Редактор английского текста *Е.В. Сафонова*

Компьютерный оригинал-макет подготовил *А.В. Ванчугов*

Дизайн обложки *А.А. Заплавный*

*В оформлении обложки использовано изображение статуи
Гвидо Аретинского в наружной галерее Уффици, Флоренция*

Подписано в печать 15.03.2021
Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 19,6 Уч.-изд. л. 14,9
Тираж 300 экз. Заказ № 69

УЧРЕДИТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ИЗДАТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ТИПОГРАФИЯ

Новосибирского государственного технического университета
630092, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20