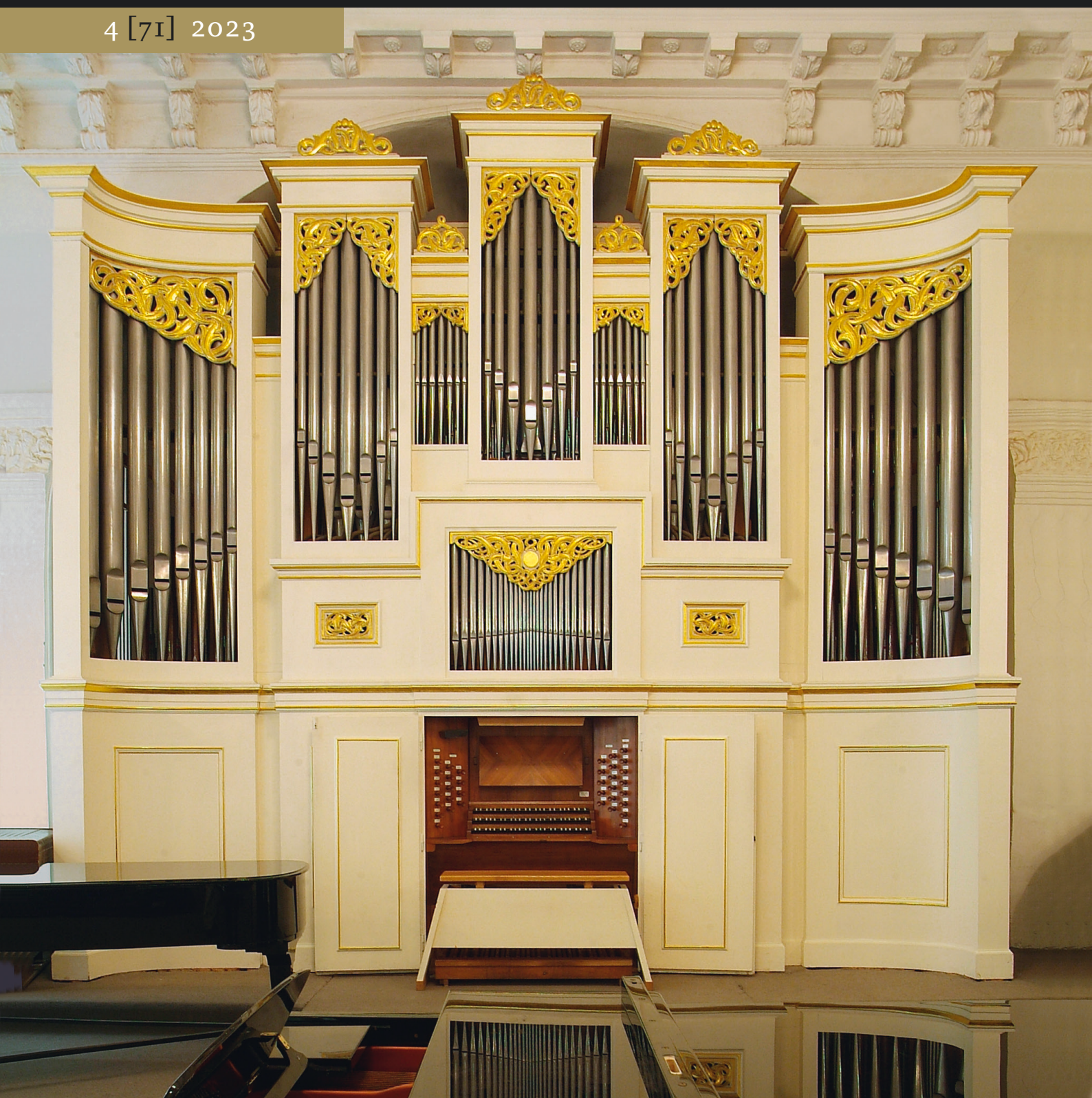




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

4 [71] 2023





НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ
М.И.Глинки

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

16+

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

ACTUAL
PROBLEMS
OF HIGH
MUSICAL
EDUCATION

ISSN 2220–1769

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

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

Свободная цена.

Компьютерная верстка

М. С. Лежнева

Дизайн обложки

В. А. Музыченко

Корректор

Л. А. Зелексон

Дата выхода в свет:

25.12.2023

Формат 60×84/8.

Усл. печ. л. 5,58. Тираж 100 экз.

Заказ № 42-2023.

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

Учредитель и издатель:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Адрес издателя и редакции:

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

Отпечатано:

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

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным специальностям

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

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

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

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы статей.

Главный редактор:

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

Заместитель главного редактора:

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

Редакционный совет:

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

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

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

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

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

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

Амрахова Анна Амраховна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Валькова Вера Борисовна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

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

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

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

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

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

Editor-in-Chief:

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

Senior Editor:

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

Board of advisory editors:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2220–1769

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

Founded 2009.

Frequency: 4 times a year.

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

Free price.

Make-up graphic:

M. S. Lezhneva

Cover designer:

V. A. Muzychenko

Press-corrector:

L. A. Zelexson

Date of publication:

25 December 2023

Format 60×84/8.

Pr. sh. 5,58. 100 copies .

Order No. 42-2023.

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

Founder and Publisher:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

Publisher and editorial address:

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005,

nngk.izdaniya@yandex.ru

Printed:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005

<https://nnovcons.ru>

nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

DOI: 10.26086/NK.2023.71.4.001

Проблемы теории и истории музыки

Петри Э. К. Роберт Шуман: «Север иль Юг»

8

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

Цюй Кэлэй. Японская школа маримбы второй половины XX века: вехи развития

14

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

Сиднева Т. Б. Борис Гецелев в кругу композиторов-современников: к вопросу о диалектике «правых» и «левых»

22

Ван Дзун, Усачева О. В. Изучение русской вокальной музыки в Китае (на примере анализа данных китайских диссертационных исследований)

31

Артемьева Е. В. Первые годы существования Горьковской консерватории сквозь призму официальных документов

41

Content

DOI: 10.26086/NK.2023.71.4.001

Problems of music theory and history

Petri E. K. Robert Schumann: “North or South” 8

Problems of theory and history of performing arts

Qu Kelei. Japanese marimba school of the second half of the 20th century: milestones of development 14

Music in its artistic parallels and relationships

Sidneva T. B. Boris Getselev in the circle of contemporary composers: to the question of the dialectic of “right” and “left” 22

Wang Decong, Usacheva O. V. Studying Russian vocal music in China (on the example of the analysis of Chinese dissertation research) 31

Artemyeva E. V. The first years of the Gorky Conservatoire’s existence through the prism of official documents 41

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 4 (71). С. 8–13.

Actual problems of high musical education. 2023. No 4 (71). P. 8–13.

Научная статья

УДК 784.1

DOI: 10.26086/NK.2023.71.4.002

Роберт Шуман: «Север иль Юг»

Петри Эльвира Корнеевна

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

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

Аннотация. Среди сочинений Роберта Шумана наименее изученными в России являются его хоровые произведения. К хоровой музыке он обратился в 40-е годы XIX века, когда жил в Дрездене. Шуман создал 56 хоров а cappella в жанре хоровой миниатюры и целый ряд хоров в сопровождении фортепиано, оркестра или инструментального ансамбля.

Цель исследования – выявление драматургических особенностей одного из шедевров Шумана – смешанного хора «Север иль Юг» на стихи Карла Лаппе. Рассматривается связь содержания с традициями песни-спора в немецкой (шире – европейской) культуре и претворение этой традиции в религиозно-философском стихотворении К. Лаппе.

Отмечается мастерство Шумана в построении драматургии, с предельной ясностью выражающей основную мысль стихотворения музыкальными средствами. Необычна и композиция хора, где в строфической форме имеется кода-апофеоз, которая разрастается в самостоятельную часть. Особенностью драматургии также является использование в малой форме лейтмотива, способствующее сквозному развитию. Музыка чутко реагирует на содержание вербального текста, выступая в качестве его иллюстратора и интерпретатора.

Композитор в хоровом изложении следует принципам, о которых упоминал в «Жизненных правилах для музыканта»: хоровые партии изложены в удобном диапазоне, что сохраняет естественное звучание голосов, фактура отличается разнообразием – tutti и solo, периодическое *divisi* в разных партиях, чередование хоральных эпизодов с имитационными.

Отмечается, что хоровое творчество и дирижерская деятельность Шумана (он руководил двумя коллективами) благотворно повлияли на подъем уровня камерно-вокальной культуры в Германии.

Ключевые слова: Р. Шуман, хоровое творчество, «Север иль Юг», песня-спор, Лидертафель

Для цитирования: Петри Э. К. Роберт Шуман: «Север иль Юг» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 4 (71). С. 8–13. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.002>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Robert Schumann: “North or South”

Petri Elvira K.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

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

Abstract. Among the works of Robert Schumann, his choral works are the least studied. He turned to composing choral music in the 40s of the 19th century, when he lived in Dresden. He created 56 a cappella choirs in the genre of choral miniature and a number of choirs accompanied by piano, orchestra or instrumental ensemble. The purpose of the study is to introduce one of Schumann's masterpieces - the mixed choir “North or South” to the verses of K. Lappe. The author considers the connection of the content with the tradition of argument-song in German (wider - European) culture and the realisation of this tradition in the religious-philosophical poem by K. Lappe. Schumann's mastery in the construction of drama is noted, with the utmost clarity, expressing the main idea of the poem by musical means. The composition of the choir is also unusual, where in the strophic form there is a coda-apotheosis, which grows into an independent part. It is also unusual to use a leitmotif in a small form, which contributes to a through development. Music sensitively reacts to the content of the verbal text, acting as its illustrator and interpreter. In the choral presentation, the composer follows the principles that he mentioned in the “Rules of Life for a Musician”: choral parts are set out in a convenient range, which

preserves the natural sounding of voices, the texture is diverse - tutti and solo, periodic divisi in different parts, alternation of choral episodes with imitative. It is noted that the choral work and choirmaster activities of Schumann (he led two choirs) influenced the rise of choral culture in Germany.

Keywords: 5-8 words, suggested: R. Schumann, choral work, "North or South", argument song, Liedertafel

For citation: Petri E. K. Robert Schumann: "North or South". *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023; 4 (71); 8–13 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.002>.

Хоровая музыка из обширного творческого наследия Роберта Шумана в России представлена неполно. Ноты многих его композиций издавались только в XIX веке, в концертах хоры Шумана тоже звучат редко.

Между тем, большую часть хоровой музыки Шуман создавал в период творческого подъема. Только для хора а cappella им написано 56 сочинений, а еще хоры в сопровождении фортепиано, оркестра, разных инструментальных ансамблей, духовные произведения. Это были 40-е годы XIX века, последнее десятилетие, когда композитор, несмотря на подступающую болезнь, еще мог творить и создавать шедевры...

Наше исследование посвящено хору «Север или Юг» (1846). Цель – выявление особенностей

драматургии этой яркой миниатюры, которая в России не исполнялась.

Хор написан для смешанного состава а cappella. Название сразу отсылает нас к жанру немецкой народной песни-спора. Самая популярная такая песня называется *Wettstreit zwischen Sommer und Winter* («Спор между летом и зимой»). Известно, какое большое значение придавал Шуман народной основе как фундаменту профессиональной музыки.

Исполняется народная песня так: две группы танцующих выстраиваются напротив друг друга, это две половины хора, сторонники зимы или лета. В каждой группе есть солист, он исполняет запев (пример 1, 1-8 такты), расхваливая достоинства «своего» времени года. Хор его «сторонни-

Пример 1.
Example 1.

Heut ist ein freu-den-rei-cher Tag dass man den Som-mer ge-win-nen mag. Ihr

Her-ren mein, der Som-mer ist fein!

ков» подхватывает припев (9-12 такты) и наступает на «противников». Во второй половине хора тоже есть солист и поддерживающая его группа. Игра повторяется. В песне 12 строф. Но в 11 строфе солист, вдруг, изменяет своим взглядам в пользу лета, солиста поддерживает и его группа хора. Последнюю строфу, с признанием преимущества лета, поет весь хор. Подобные песни исполнялись молодежью на воздухе в летнее время (*Пример 1*).

Шуман, вероятно, знал эту песню, а также, конечно, ораторию Гайдна «Времена года», где в №2 *Chor des Landvolks* есть эпизод, вызывающий аллюзию на этот народный жанр. Смешанный хор здесь разделяется на женский и мужской.

Женский хор – нежное и мягкое звучание – радуется приходу весны, а мужской на суровом *forte* предупреждает, что зима может еще вернуться.

Жанр спора – один из самых распространенных в европейской средневековой поэзии: известны споры не только Зимы и Лета, но также Веры и Разума, Христианина и Иудея, Души и Тела, Совы и Соловья, и другие. Частой темой «дебатов» были прения о вине с водой – этот сюжет в разных вариациях мы встречаем как в латинской литературе, так и в текстах на народных языках – французском, испанском, итальянском, немецком, английском и др. Образец подобной песни имеется в сборнике «Carmina Burana» (XIII в.).

Стихотворение написано на латыни, это спор о том, какая из двух жидкостей лучше и полезнее для людей [1]. В Германии «Спор Вина и Воды» включен в собрание песен «Волшебный рог мальчика» Арнима и Брентано. Там же имеется и «Спор между Жизнью и Смертью». Стихотворение Карла Готлиба Лаппе, послужившее основой хора Шумана, также опирается на этот жанр.

Карл Готлиб Лаппе (1773-1843) – священник, учитель, поэт-лирик, пользуется уважением в Германии, в его доме в Вустерхузене расположен сейчас музей. Лаппе относят к ранним романтикам. Искусствовед из Дрездена Беттина Баумгертель считает, что он принадлежит к тому же кругу художников, что и живописец Каспар Давид Фридрих. К стихам Лаппе обращались Шуберт и Бетховен [2].

Поэт начинает стихотворение подобно народной песне, с противопоставления времен года. Следующие контрастные пары – Город и Дерев-

ня¹, Господин и Слуга, Юность и Старость, Сон и Смерть. На его могильном камне была высечена последняя строка из стихотворения «Север или Юг», приведем всю строфу:

Сон или Смерть?

Приходят эти близнецы, смежают нам ресницы...

Жизнь так прекрасна, но летит как птица.

Исчезнут радость и печаль за ней вослед.

И что нас ждет? Рассвет! Рассвет! Рассвет!

Таким образом, как и в народной песне противоречие спорящих сторон в последнем куплете снимается.

В отношении хора композитор был практиком. Его друг Гиллер, уезжая из Дрездена в Дюссельдорф, передал Шуману управление хором «Лидертафель». Вскоре образовалось новое хоровое общество, которое тоже избрало Шумана своим руководителем [3]. Эта работа принесла ему удовлетворение и побудила к сочинению хоровых произведений. Из письма Шумана к

Пример 2.
Example 2.



И. Фергульсту²: «Хорошо поупражнялся я и в дирижировании. Я основал здесь хоровое общество, находящееся в цветущем состоянии и доставившее мне уже много прекрасных часов. Дирижировал и в мужском певческом обществе, но вынужден был отказаться, так как это отнимало у меня слишком много времени» [4].

Хор «Север или Юг» написан в строфической форме. Но строфа уже в поэзии имеет необычное строение (чего не смог передать перевод!). В ней пять строк, они рифмуются по две: первая со второй, четвертая с пятой. Третья строка остается вне рифм и короче остальных (семь слогов против одиннадцати в остальных строках). Композиция строфы выстроена Шуманом в виде двухчастной формы. Первые две строки стихотворения образуют период. При этом первая фраза отделена от последующего изложения аккордовой фактурой (1, 5 такта) и паузой, это «тема вступления», те-

зис. Подобное начало не является жанровым признаком песни-спора, но очень часто встречается в группе немецких народных песен, фиксирующих какой-то момент времени, это утренние, обеденные, вечерние песни. У Шумана в хоре тоже идет речь о времени: о краткости жизни и вечности посмертного существования.

После первой фразы следуют имитационные вступления голосов (Пример 2).

Затем возвращается аккордовый склад, перед нами период, расширенный за счет имитаций, «лишняя» строка текста составляет второе предложение. Имеется и дополнение. В целом первая часть строфы составляет 14 тактов. Основная тональность A-dur – яркая и светлая, но еще и расцвеченная отклонениями (cis, D, h, E).

Вторая часть строфы – период (8 тактов), он также начинается имитациями, но быстро сменяется аккордовой фактурой. Гармония насы-

щенная, часто включающая звучание вводного септаккорда, а во втором предложении – малого доминантового нонаккорда. Тип драматургии – ямбический, все фразы устремлены вверх и оканчиваются на кульминациях, динамика все время держится на *forte* и *fortissimo*.

Так построены четыре строфы. Но пятая строфа («Сон или Смерть!») начинается резким контрастом. Ее функцию можно определить, как коду (Пример 3).

Здесь два раздела. В первом (16 тактов) замедлился темп, изменилось направление мелодии «тезиса», тональность *fis-moll*. В «тезисе» по-

следний аккорд был всегда минорным (остановка на трезвучии II ступени), здесь он мажорный: на слове «Тод!» («Смерть!») звучит D гармонического вида в *fis-moll*. Далее этот мажор закрепляется повторением функции.

После «тезиса» и первого предложения звучность как бы рассеивается, музыка призрачная, поет не весь хор, а квартет (в тексте говорится о том, что земная жизнь – это сон), краски минорные – *h-moll*, *fis-moll*.

Вторая часть коды – апофеоз (32 такта). Возвращается основная тональность *A-dur* и тематизис в первоначальном виде, но в перегармони-

Пример 3.
Example 3.

Example 3 shows a vocal quartet and piano accompaniment. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are shown in a four-part setting. The lyrics are in German: "Schlaf o - der Tod! Will - kom - men, Zwilling - s - brue - der! der Tag ist hin, es sinkt die Wim - per - nie - der!"

Пример 5.
Example 5.

Example 5 shows a vocal quartet and piano accompaniment. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are shown in a four-part setting. The lyrics are in German: "Schlaf o - der Tod! hell strahlt das Mor - genroth, strahlt das hell strahlt das Mor - genrot, Mor - genrot, das Mor - genrot strahlt das Mor - genrot"

Пример 4.
Example 4.

Example 4 shows a vocal quartet. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are shown in a four-part setting. The lyrics are in German: "Schlaf o - der Tod!"

зации, мажорные краски подчеркнуты (Пример 4).

Мы с полным основанием можем назвать «тезис» лейтмотивом, хотя для хоровой миниатюры это редкость. Он появляется каждый раз с новым текстом в начале куплета и содержит важный для содержания хора вопрос, а в пятой строфе подвер-

гается сначала интонационным, а затем и гармоническим изменениям.

Шуман использует в коде традиционные приемы музыкального апофеоза: укрупнение длительностей, что придает музыке значительность (изложение половинными нотами), мажорные краски, *crescendo* к

финалу, фанфарные интонации. Эффект «просветления» вносит и гармоническое развитие: переход от диссонирующих созвучий к ясным консонансам.

Приведем фрагмент финала (Пример 5).

Шуман всегда очень внимателен к тексту, но здесь текст уходит на второй план,

никаких новых «событий» в нем не происходит, многократно повторяются слова «Ярко сияет рассвет!». Внимание слушателей полностью переключается на музыку, которая и создает впечатляющую картину разгорающейся зари, ослепительного сияния.

Весь финал образует самостоятельную часть и позволяет говорить о форме хора как двухчастной безрепризной, в хоровой музыке такие формы встречаются нередко.

Шуман проявляет себя мастером хорового письма. Все партии написаны в удобном для голосов диапазоне. Исключение – *e* первой октавы у басов, оно появляется один раз (пример 5, 5-й такт). Но басы здесь поют в унисон с тенорами, укрепляя «неудобный» звук. При громкой (в основном) звучности к *fortissimo* композитор прибегает тоже только на одном аккорде – субдоминантовом трезвучии в мелодическом положении терции (сопрано, вторая октава, звук *fis*, окончание второго предложения строфы, подход к каденции). Все голоса здесь находятся в удобном регистровом положении. Шуман знаком с частым недостатком неопытного хора – форсированием звука на громких высоких нотах, он старается этого избежать. Композитор не указывает далее на спад звучности, но он произойдет естественным путем при плавном движении мелодии вниз. В 1850 году были изданы «Жизненные правила для музыкантов», где есть и строки о хоре: «Уясни себе рано объем человеческого голоса в его главных четырех видах; прислушивайся к голосам, особенно в хоре; исследуй, в каких регистрах они обладают наибольшей силой, в каких им доступны выражения мягкости и нежности» [5].

Чередование аккордовой фактуры с небольшими эпизодами имитационного типа вносит разнообразие в звучание хора. Прием этот часто встречается в лидертафельном стиле, но подсказан Шуману не только опытом работы с хором Гиллера, но и его особым интересом к полифонии в 40-е годы. Это известно из дневников композитора.

Таким образом, вслед за К. Лаппе, Шуман, опираясь на типологическую схему народного жанра, выводит содержание произведения в религиозно-философскую сферу. Апофеозный финал подготовлен интенсивным развитием тематизма, преобразованием и главной темы-тезиса, и всех элементов музыкального языка: гармонии, динамики, хоровой фактуры. При этом он не вы-

ходит за рамки лидертафельного стиля.

Это хоровое движение при своем появлении (Берлин, 1809 г.) ориентировалось на дружеское кружковое общение и ограничивалось песенным репертуаром. Но ко второй половине столетия уже стали появляться певческие союзы (*Gesangverein*) и репертуар усложнился. Наравне с мужскими появились и смешанные хоровые коллективы. Дрезден, где Шуман работал с хорами, был одним из центров хоровой культуры в Германии. Здесь до настоящего времени существует хор мальчиков при Церкви Святого Креста – один из самых известных в Европе. Первое упоминание о нем относят к 1300 году. В XIX веке, в 1807 году, в Дрездене появилась «Певческая академия» (хоровое общество), в 30-40-е годы XIX века существовали даже три хоровых общества: «Орфей», «Лидертафель» и «Общество хорового пения». В последних двух Шуман некоторое время работал руководителем хоров.

Композитор не был выдающимся дирижером, тому мешали его природная застенчивость и необыкновенная молчаливость, что отмечено многими современниками [6]. Но хормейстерская деятельность такого гениального музыканта сыграла важную роль и в развитии хорового пения в Германии, и в творческой биографии самого композитора. Хоровая музыка Шумана заслуживает более глубокого изучения, пробел в этой области музыкознания особенно ясно выявился при праздновании в 2010 году юбилея немецкого романтика: со дня рождения Шумана минуло 200 лет.

Примечание

¹ *Stadt oder Land* – на русский язык точно перевести трудно. *Land* – страна, край, земля (адм.ед. в Германии), земельный участок, сельская местность, деревня, село (в противовес городу). Последнее, судя по контексту, показалось нам приемлемым. Вывод поэта в этой строфе: все, что нас окружает, мишура, не имеет значения, важно то, что в душе. На русский язык переведены единичные стихотворения Лаппе. Здесь перевод наш – Э. П.

² Фергульст (1816—1891) — голландский композитор и дирижер.

Список источников

1. Кармина Бурана / пер. К. В. Бабенко, В. Д. Солнцев. Факультет гуманитарных наук НИУ ВШЭ, 2003. URL: <https://carmina-burana>.

- github.io/web/texts/193.html (дата обращения: 23.07.2023).
2. Schumann-Handbuch / Hg. Tadday Ulrich. Stuttgart, [u.a.] (Metzler/ Bärenreiter), 2006. URL: https://www.researchgate.net/publication/321643550_Schumann_Handbuch (Accessed 23 July 2023).
 3. *Abert H. Robert Schumann* / von Hermann Abert; herausgegeben von Heinrich Reimann. - Harmonie Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, 1903. 72 с. (Berühmte Musiker Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister; 15).
 4. Кроо Дездь. Если бы Шуман вел дневник. 1966. URL: <https://readli.net/chitat-online/?b=117015&pg=24> (дата обращения: 23.07.2023).
 5. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. 1850. URL: https://sennoj.dshi.srt.muzkult.ru/media/2019/07/31/1263828578/Zhiznennye_pravila_dlya_muzykantovuchenikam.pdf (дата обращения: 20.07.2023).
 6. Давыдова М. А. Роберт Шуман, его жизнь и музыкальная деятельность. Санкт-Петербург: Обществ. польза, 1893. 76 с.

References

1. *Carmina Burana* (2003), Translated by Babenko, K.V. and Solncev, V.D., Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics, available at: <https://carmina-burana.github.io/web/texts/193.html> (Accessed 23 July 2023).
2. Tadday, U. (ed.) (2006), *Schumann-Handbuch*, Stuttgart, [u.a.], Germany.
3. *Abert, H. (1903), Robert Schumann*, Reimann, H. (ed.), Harmonie Verlagsgesellschaft für Literatur

und Kunst, Germany.

4. Kroo, G. (1966), *If Schumann kept a diary* available at: <https://readli.net/chitat-online/?b=117015&pg=24> (Accessed 23 July 2023).
5. Schumann, R. (1850), *Zhiznennye pravila dlya muzykantov* [Life rules for musicians], available at: https://sennoj.dshi.srt.muzkult.ru/media/2019/07/31/1263828578/Zhiznennye_pravila_dlya_muzykantovuchenikam.pdf (Accessed 20 July 2023).
6. Davydova, M.A. (1893), *Robert Shuman, ego zhizn' i muzykal'naya deyatel'nost'* [Robert Schumann, his life and musical activity], Social benefit, St. Petersburg, Russia.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Статья поступила в редакцию 08.11.2023; одобрена после рецензирования 20.11.2023; принята к публикации 20.12.2023. The article was submitted 08.11.2023; approved after reviewing 20.11.2023; accepted for publication 20.12.2023.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 4 (71). С. 14–21.
Actual problems of high musical education. 2023. No 4 (71). P. 14–21.

Научная статья

УДК 789

DOI: 10.26086/NK.2023.71.4.003

Японская школа маримбы второй половины XX века: вехи развития

Цюй Кэлэй

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

E-mail: 645012769@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9222-1339>

Аннотация. В центре внимания данной статьи – история развития японской школы маримбы во второй половине XX века. Высокий уровень исполнительского мастерства перкуссионистов, вклад японских мастеров в совершенствование инструмента, богатство репертуара (при отсутствии весомых исторических предпосылок культурного расцвета в послевоенное время) предопределили интерес к данной теме и ее актуальность. В статье представлена периодизация развития искусства маримбы в Японии, дан обзор таких его аспектов как исполнительство, изготовление инструментов, репертуар, система обучения (в сравнении с США) на разных исторических этапах. Автор приходит к выводу, что наиболее важными факторами, положительно повлиявшими на развитие искусства маримбы, стали рациональная культурная политика Японии в середине XX века, направленная на совершенствование начального музыкального образования, сильное культурное влияние США, а также вклад отдельных японских перкуссионистов в становление молодой школы маримбы – Эйити Асабуки, Кейко Абэ, Йошихиса Мизуно, Дзюнко Огава, Муцуко Танея, Митико Такахаси и др. Созданные благоприятные условия позволили Японии стать крупнейшим центром искусства маримбы, а японским композиторам и исполнителям добиться заслуженного признания на мировом уровне.

Ключевые слова: японская школа маримбы, история маримбы, обучение на маримбе, Кейко Абэ, Эйити Асабуки, Йошихиса Мизуно, Дзюнко Огава

Для цитирования: Цюй Кэлэй. Японская школа маримбы второй половины XX века: вехи развития // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 4 (71). С. 14–21. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.003>.

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Japanese marimba school of the second half of the 20th century: milestones of development

Qu Kelei

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: 645012769@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-9222-1339>

Abstract. The focus of this article is the history of development of the Japanese marimba school in the second half of the 20th century. The high level of performing skills of percussionists, the contribution of Japanese masters to the improvement of the instrument, the richness of the repertoire (in the absence of significant historical prerequisites for cultural flourishing in the post-war period) predetermined the interest in this topic and its relevance. The article presents a periodisation of the development of marimba art in Japan, gives an overview of such aspects as performance, instrument making, repertoire, and teaching system (in comparison with the USA) at different historical stages. The author concludes that the most important factors that positively influenced the development of marimba art were Japan's rational cultural policy in the middle of the 20th century aimed at improving primary music education, the strong cultural influence of the USA, and the contribution of individual Japanese percussionists to the formation of the young marimba school - Eiichi Asabuki, Keiko Abe, Yoshihisa Mizuno, Junko Ogawa, Mutsuko Taneya, Michiko Takahashi, and others. The favourable conditions created allowed Japan to become a major centre of marimba art, and Japanese composers and performers to achieve well-deserved recognition at the world level.

Keywords: Japanese marimba school, History of marimba, Marimba education, Keiko Abe, Eiichi Asabuki, Yoshihisa Mizuno, Junko Ogawa

For citation: Qu Kelei. Japanese marimba school of the second half of the 20th century: milestones of development. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023; 4 (71); 14–21 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.003>.

Развитие искусства маримбы в Японии насчитывает чуть более семидесяти лет. Но за это непродолжительное время появилось значительное количество выдающихся перкуссионистов, сформировалась собственная композиторская школа, были найдены успешные решения в изготовлении инструмента. При этом культурно-историческую ситуацию в стране в середине XX века нельзя назвать благоприятной. Существенно замедлили культурное развитие разрушения Второй мировой войны. Ее исход для Японии – это не только физическое, но и духовное потрясение. Как указывает Л. О. Акопян, в это время «интеллектуальную атмосферу в значительной степени определяло разочарование в традиционных национальных ценностях» [1, с. 31]. Отсюда – интерес к европейской и особенно американской культуре. Но японские музыканты довольно поздно познакомились с западной традицией: им приходилось осваивать огромный пласт музыкального материала. Тем не менее, были предпосылки, которые позволили японской школе маримбы не только заявить о себе, но и стать одной из передовых наряду с американской.

Цель данной статьи состоит в выявлении исторических вех развития искусства маримбы в Японии во второй половине XX века. О японской школе маримбы говорится вскользь во многих русскоязычных работах – в статьях К. Е. Капитулиной [2, с. 115], А. М. Измаилова и В. В. Короткова [3, с. 105–106], диссертации А. А. Рало [4, с. 15–16] и др. Но признавая большое значение данной школы, авторы в основном ограничиваются упоминанием только творчества Кейко Абэ, оставляют в стороне иных ее представителей (Минору Мики, Акира Юяма, Ясуо Суэёси и др.) и не раскрывают сущностные особенности японского искусства маримбы и его эволюцию.

Периодизация развития искусства маримбы в Японии была предложена в работе Мигуми Очи, наиболее полно и подробно разработавшим данный вопрос [5]. Беря ее за основу, мы выделяем следующие этапы:

1. Адаптация инструмента. Единичные сочинения для маримбы, преобладание переложений. Отождествление маримбы и ксилофона (1950–1965).
2. Интеграция в концертную практику. Появ-

ление классов маримбы в консерваториях и университетах, расцвет деятельности «Токийского ансамбля маримб» («Токуо Marimba Group»). В основном в это время исполнительство на маримбе относится к сфере ансамблевой и оркестровой музыки (1966–1976).

3. Повсеместное распространение игры на маримбе в Японии. Появление ярких сольных произведений для маримбы. Синтез достижений японской и американской школы (1977–1986).
4. Распространение в Японии и за ее пределами самостоятельных, художественно ценных произведений для пятиоктавной маримбы с использованием современных техник музыкального языка, элементами инструментального театра (1986–2000).

Далее рассмотрим каждый выделяемый период с акцентом на развитии системы обучения, исполнительства, производства инструментов и репертуара маримбы.

Первый период (1950–1965)

Главным импульсом распространения маримбы в Японии в этот и последующие периоды стала реформа образования 1947 года. Министерство образования законодательно утвердило, что «ксилофон должен использоваться в качестве учебного инструмента во всех начальных школах страны» [5, р. 49]. Это привело к тому, что каждый японский ребенок был знаком с ксилофоном. Мы говорим о маримбе в контексте развития ксилофонного исполнительства, потому что в Японии искусство маримбы своими истоками тесно связано с ксилофоном и на первом этапе развития отождествлялось с ним [6, р. 39]. Как указывает А. А. Рало в отношении маримбы, «развитие основных исполнительских навыков здесь опиралось на технику игры, подобную двухрядному ксилофону» [4, с. 16]. С 1950-х годов постепенно в школах начала появляться и маримба.

Но профессионально в 1950–1965 годах игре на маримбе в Японии учились только у частных педагогов. Такая практика была характерна и для США, где уроки давали перкуссионисты из местных симфонических оркестров. Принципиальная разница состояла в том, что в магазинах и би-

блиотеках США, в отличие от Японии, уже было много учебников по игре на маримбе, например, «Метод современной маримбы для начинающих» («Modern Marimba Method for Beginners») Клэра Омара Массера (1938) или «Музыка Рубэнка для маримбы» («Rubank's Music for Marimba») Арта Джоллиффа (1946).

Но даже в США в середине XX века курс специальной маримбы был только в Северо-Западном университете, в других вузах были отделения ударных инструментов, без специализации. Многие преподаватели не советовали ученикам играть на маримбе, считая, что это помешает им заложить прочный фундамент в технике игры на ксилофоне. В Японии специализации маримбы не

было ни в одном вузе [5, p. 50].

Чрезвычайно сильное культурное влияние со стороны США после Второй мировой войны стало одной из главных предпосылок зарождения в Японии искусства маримбы. В рамках культурного обмена были совершены многочисленные поездки американских музыкантов. Так, в 1950 году в Японию из США приехал американский миссионер Лоуренс Лакур [4, с. 16]. Он привез с собой четыре маримбы «King George» (самые дорогие маримбы на тот момент) и провел в течение 5 месяцев 131 концерт по всей стране. Более 480000 японцев впервые услышали новый инструмент [6, p. 46].

Вскоре Японию посетил Джон Челлис Кон-

Рис. 1. Модель № 280 компании «Saito Gakki Seisakusyo»
Ill. 1. Model 280 of the company «Saito Gakki Seisakusyo»



нер (1913–2001), американский маримбист, композитор. Он выступил в колледже при университете Кобе с переложениями одной из фортепианных сонат В. А. Моцарта и Кантаты «Herz und Mund und Tat und Leben» (BWV 147) И.С. Баха, ловко используя четыре палочки, когда еще было принято играть двумя [7, p. 2]. Гастрольные поездки Дж. Коннера вдохновили многих, в том числе Юкиэ Курихару – будущую известную маримбистку, преподавателя Нагойского музыкального колледжа.

Появились и первые японские выдающиеся перкуссионисты, такие как Эйити Асабуки¹ и Йоити Хираока². Немалую роль в процессе распространения маримбы и ксилофона сыграл Токийский клуб ксилофонистов, основанный Эйити Асабуки в 1950 году и реорганизованный в Японскую ассоциацию ксилофона в 1957 году.

Формировались исполнительские коллективы. Так, в 1961 году Кейко Абэ создала трио маримб («Хебес Трио») вместе с Норико Хасега-

ва и Сидзуко Исакава. Все участницы – ученицы Э. Асабуки. В 1962 году был организован «Токийский ансамбль маримб», в который вошли наряду с Кейко Абэ и другие двадцатилетние маримбисты – Йошихиса Мизуно, Норико Хасегава, Шизуко Исакава, Такуо Тамура, Масао Йошикава. Успех этих исполнителей стал одним из факторов, повлиявших на дальнейшее развитие интереса к инструменту среди слушателей и композиторов.

В 1950–1965 гг. в Японии существовало две фабрики по изготовлению маримб – «Marimba Miyakawa» и «Saito Gakki Seisakusyo Co. Ltd». Маримба фирмы «Miyakawa» отличалась скромным диапазоном (3 октавы). Наиболее интересной была четырехоктавная Модель № 280 компании «Saito Gakki Seisakusyo» (Рис. 1). Это самая большая модель маримбы того времени [9].

На раннем этапе японские композиторы преимущественно создавали адаптации для маримбы западной музыки. Но уже тогда появилось несколько произведений, выходящих за

рамки культурной «трансплантации» – сюита «Conversation» Акиры Миёси (1962), «Serenata Marimbana» Юдзо Тоямы (1962), «Torse III» Акиры Миёси (1965), «Contrasts» Хикару Хаяси (для двух маримб, 1965), «Two Movements» Тосимицу Танака (премьера второй части состоялась в 1965 году на втором концерте «Токийского ансамбля маримб», премьера обеих частей – в 1968 году) [5, р. 50-51]. Приемы игры в них в основном ограничиваются ординарными ударами ровными короткими длительностями в быстром темпе или tremolo. Поскольку в Японии искусство маримбы на этом этапе отождествлялось с ксилофонным, фактура и выразительные средства в сочинениях также были похожи. Специфика тембровых воз-

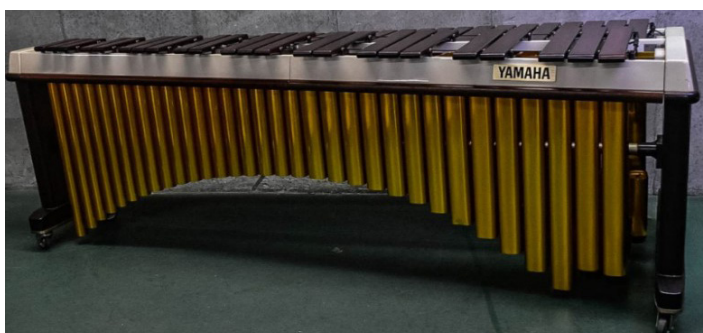
можностей маримбы еще не была осознана в полной мере.

Второй период (1966–1976)

В японских начальных школах продолжали давать уроки игры на ксилофоне ученики Э. Асабуки. Среди них – Муцуко Танея³ (Mutsuko Taneya), и Сёдзи Кудо⁴ (Shoji Kudo). Это было первое поколение маримбистов, предшествовавшее второй волне, на гребне которой блистали такие исполнители как Кейко Абэ и Йошихиса Мизуно.

В период 1966–1976 гг. лишь немногие вузы могли предложить курсы игры на маримбе. Так, в 1970 году Кейко Абэ начала обучение в классе маримбы в Высшей школе музыки Тохо Гакуэн

Рис. 2. Модель YM-5000 компании «Yamaha»
III. 2. Model YM-5000 of the company «Yamaha»



(Токио). Митико Такахаси поступила в Музыкальную академию Мусасино в Токио – единственный вуз, в котором на тот момент была кафедра маримбы. По свидетельству Мигуми Очи, все студенты академии были обязаны изучать современные сольные и камерные произведения для маримбы, написанные японскими композиторами [5, р. 54–55].

В это время выделяются четыре ведущих фигуры в исполнительстве на маримбе – Кейко Абэ, Дзюнко Огава, Муцуко Танея и Митико Такахаси. В 1966 году состоялся сольный концерт Д. Огавы в Осаке, на котором прозвучал скрипичный концерт C-dur op. 48 Д. Кабалевского в переложении для маримбы и оркестра (советский композитор сам слышал исполнение этой версии Концерта во время своего пребывания в Японии) [5, р. 55]. В репертуаре М. Танея, начавшей концертную деятельность в 1968 году, была представлена новейшая музыка, а также переложения классических произведений для маримбы.

Множество сочинений для маримбы было исполнено М. Такахаси, включая «Гитималью» («Gitimalya», 1974) Тору Такемицу [5, р.56]. Она внесла большой вклад в развитие репертуара маримбы, решив заказывать произведения за рубежом, и тем самым привлекая интерес к инструменту широкого круга японских композиторов [6, р. 63].

Таким образом, в 1966–1976 гг. существенно возросло количество профессиональных исполнителей, а сотрудничество между композиторами и маримбистами становилось устойчивой традицией.

По производству инструментов в эти годы Япония начала выходить в первые ряды наравне с США. Их изготовлением занимались компании «Yamaha Corporation», «Saito Gakki Seisakusyo Co. Ltd.», «Korogisha Co. Ltd.» и др. Сотрудничество «Yamaha» и Кейко Абэ привело к созданию новой модели YM-5000 – первой маримбы с диапазоном в четыре с половиной октавы (Рис. 2).

В 1966–1976 гг. многие японские композито-

ры под влиянием второй волны авангарда находились в поисках новых техник, выразительных средств, свежих тембров [5, p. 48-49]. Благодаря трем сольным концертам К. Абэ (1968, 1969, 1971) получили известность новые произведения, впоследствии вошедшие в основной репертуар маримбистов, – «Time for Marimba» Минору Мики, «Mirage» Ясуо Сузэси, Дивертисмент для маримбы и альтового саксофона Акиры Юямы, Концерт для маримбы и струнного ансамбля А. Миёси и др. [5, p. 57]. Выделим также произведение «For Marimba I» (1975) Токухидэ Ниими, премьера которого состоялась в исполнении Йошитаке Акасэ. В этот период ансамбли преобладали над сольными произведениями, в них постепенно раскрывалась специфика инструмента, происходила его естественная интеграция в концертную практику.

Третий период (1977–1986)

Хотя в 1970-е гг. рекомендация Министерства образования о включении ксилофона и маримбы в образовательный процесс в начальной школе была отменена, интерес к инструменту со стороны детей продолжал поддерживаться благодаря распространению детских ансамблей с участием маримбы (ансамбль «Пони», «Детский ансамбль маримб Хиросимы») [5, p. 99]. Было широко распространено и частное обучение на маримбе.

В высших учебных заведениях Японии концертное исполнительство на маримбе постепенно становилось самостоятельной специальностью (например, в Высшей школе музыки Тохо Гакуэн, где преподавала К. Абэ). Повысились и требования образования: студенты старших курсов должны были хорошо владеть игрой на четырех палочках.

Рис. 3. Модель YM-6000 компании «Yamaha»

III. 3. Model YM-6000 of the company «Yamaha»



Как кажется, здесь важным толчком для развития специализации стало взаимовлияние американской и японской школы, появление и проникновение в Японию новых методов игры четырьмя палочками на маримбе из США – К.О. Массера, Л. Г. Стивенса (хотя традиционный захват остается преобладающим в Японии)⁵ [5, p. 101].

Важными событиями на пути к мировому признанию японской школы маримбы и ее интеграции с американской школой стали международные конференции, организованные американским Обществом перкуссионистов (Percussive Arts Society) с 1976 года [5, p. 93].

Японские исполнители на маримбе, такие как Кейко Абэ, Митико Такахаси и Муцуко Тания, начали давать концерты на международном уровне. Так, Муцуко Тания дала успешный сольный концерт на маримбе в Китае в 1981 году, в США (Карнеги-холл, Нью-Йорк) в 1989 году.

К этому времени заявило о себе новое по-

коление маримбистов, учившихся у Кейко Абэ. Среди них – Муцуко Фудзии, окончившая Токийский университет искусств в 1971 году. В 1979 году она выступила в США на музыкальном фестивале в Эниде, штат Оклахома («Enid Tri-State Music Festival») и провела мастер-классы по современному японскому репертуару для маримбы в Учительском государственном университете и Университете штата Луизиана [5, p. 102].

Период 1977–1986 гг. был отмечен утверждением монополии трех компаний-гигантов – «Yamaha Corporation», «Saito Gakki Seisakusyo Co. Ltd.» и «Korogisha Co. Ltd.». Сияющей звездой мира маримбы в этот период, несомненно, была YM-6000, выпущенная в 1984 году – первая пятиоктавная маримба, результат бесчисленных попыток усовершенствования инструмента Кейко Абэ и инженеров «Yamaha» (Рис. 3).

В третий период сольные произведения для маримбы по заказу исполнителей появлялись в

концертных программах все чаще. Так, в 1979 году Митико Такахаси заказала у Йориаки Матудаира «Oscillation» для маримбы соло и оркестра. За это произведение композитор получил самую престижную премию в Японии – премию Отака [6, p. 63].

Японские произведения для маримбы становились известными и востребованными не только в стране, но и далеко за ее пределами. Среди самых ярких сочинений этого периода, исполненных за рубежом, – «Мичи» (1978) К. Абэ, впервые прозвучавшее в США в 1979 году, и «Marimba Spiritual» для маримбы и трех ударных инструментов (1983–1984) Минуру Мики, премьера которого состоялась в Нидерландах в 1984 году [5, p. 102-103].

Четвертый период (1987–2000)

В конце XX века игра на маримбе стала важной составляющей оценки общего исполнительского уровня студентов-перкуSSIONистов в Японии. Некоторые консерватории на вступительных экзаменах требовали от абитуриентов продемонстрировать простую игру на маримбе с использованием четырех палочек. Десятилетием раньше для таких прослушиваний было бы достаточно игры на двух палочках [5, p. 113].

С 1980-х годов талантливые молодые японские маримбисты уезжают учиться в США. Существенной проблемой для них становился выбор педагога, поскольку лишь немногие американские маримбисты использовали традиционный перекрестный захват, который распространен в Японии. Среди американских педагогов, владеющих традиционным методом игры – Нэнси Зельцман из Бостонской консерватории⁶ [5, p. 114].

Успех Кейко Абе, Митико Такахаси и Муцую Фудзии стал примером для молодого поколения. Часть уехавших на обучение в США молодых маримбистов, в том числе Момоко Камия и Нанаэ Мимура, вернулись на родину, другие, такие как Макото Накура и Наоко Такада, решили остаться в Америке. В 1990-х годах, когда международные конкурсы и фестивали маримбы стали широко доступны, процессы учебной и творческой миграции усилились. Для японской школы маримбы данная ситуация двойственна: часть талантливых исполнителей «оседает» в другой стране, из-за чего японское искусство, безусловно, несет утраты. В то же время покинувшие родину исполнители своим примером

повышают престиж японской школы.

Крупнейшие японские фабрики прочно утвердили свое положение лидеров на мировом рынке музыкальных инструментов, производя новый пятиоктавный инструмент. До настоящего времени японские маримбы считаются лучшими по качеству и акустическим характеристикам.

Распространение пятиоктавной маримбы привело к усложнению репертуара. Среди первых произведений, написанных для нее, – «Призма» К. Абэ для солирующей маримбы (1986), переработанная в концертную форму (Рапсодия «Призма» для маримбы и духового оркестра) в 1995 году [5, p. 117-119].

Среди произведений для маримбы периода 1987–2000 гг. выделяются и опусы Такаёси Ёсиока – «Square Dance» («Кадриль») для квартета маримб (1996), а также три Сюиты для маримбы (№1 – 1989, №2 – 1991, №3 – 1993). В «Square Dance», помимо необычного приема игры (удар палочкой о палочку), используются элементы театрализации. Маримбы расположены квадратом (подобно тому, как располагаются пары танцоров в кадрили), исполнители, меняясь местами, играют на разных инструментах. Тем самым создается причудливое наложение пластической и музыкальной композиции. В этом отношении представляет интерес и сочинение Акиры Миёси «Ripple» (1999), в котором маримбист кроме ординарных приемов игры на инструменте, должен использовать свой голос.

Подведем некоторые итоги. Достижение японской школой маримбы передовой позиции в мире стало результатом работы нескольких поколений музыкантов. За короткий срок были освоены все направления – образование, производство инструментов, исполнительство и репертуар. Их развитие происходило неравномерно, поскольку на разных этапах стояли разные задачи, которые успешно были решены:

1. На первом этапе привезенная американскими музыкантами, маримба прижилась в Японии, подобно саженцу на чужой земле. Благодаря реформе образования маримба получила широкое распространение, и это позволило сформироваться целому поколению японских исполнителей.
2. На втором этапе из-за возросшего спроса на ксилофон и маримбу со стороны исполнителей активизировалось производство инструментов, предопределив роль Японии как «фабрики» мирового уровня. Модернизация

инструмента в свою очередь способствовала росту концертного исполнительства на маримбе и введению игры на инструменте в курс высших учебных заведений.

3. На третьем этапе, когда исполнительское искусство маримбы достигло высокого уровня, возникла необходимость решения вопроса о качестве и количестве произведений. Японские сочинения для маримбы прошли свой собственный путь – от первых адаптаций до самобытных ярких образцов, выражающих японский стиль.
4. На четвертом этапе – синтезирующем – образовательный, композиторский, производственный и исполнительский аспекты уже были достаточно развиты, чтобы позволить выйти японской школе маримбы на мировой уровень. Серьезно возросли требования к маримбистам в вузах, что положительно отразилось на исполнительстве. Японские исполнители начали гастролировать и побеждать на конкурсах по всему миру, популяризируя произведения национальных композиторов. Утвердился авторитет Японии как главного центра производства концертной маримбы.

Расцвет школы маримбы в Японии закономерен, он произошел благодаря совместным усилиям представителей нескольких поколений музыкантов. Именно их самоотверженный труд привел к «золотому веку» маримбы.

Примечания

¹ Эйити Асабуки (1909–1993) – один из основателей школы игры на ксилофоне в Японии. Известный японский исполнитель на ударных инструментах, композитор и педагог.

² Йоити Хираока (16 августа 1907 — 13 июля 1981) — ксилофонист из Японии, с 1963 года постоянно проживал в США. См. подробнее: [8].

³ Муцуко Танея (Mutsuko Taneya, г. р. 1944) – японская исполнительница на маримбе, начавшая концертную деятельность с 1968 года и неоднократно выступавшая в городах Японии, Китая, Австралии, США. Профессор Младшего колледжа Осаки Синай Джогакуин, Университета Осака Кёику, специальный член Японского общества ксилофонов, член Баховского общества в Токио.

⁴ Роль Сёдзи Кудо (Shoji Kudo) в развитии японской школы маримбы неопределима: в 1976 году педагог издал первый том учебника «Методика моккина. Альбом для маримбы» («もっきんのメソッド. マリンバ・アルバム 1»), издательство Дзен

Онгаку, 1976; второй и третий том вышли в 1985 и 1993 годах). В настоящее время он считается одним из базовых учебников игры на маримбе.

⁵ В традиционном захвате (возникшем исторически всех раньше) исполнитель на маримбе держит две палочки так, что они перекрещиваются внутри ладони. В захвате К.О. Массера, вошедшем в практику на рубеже 1920–1930-х гг., и производном от него захвате Л.Г. Стивенса, используемом с 1976 г., палочки удерживаются независимо друг от друга (одна – первым, вторым и третьим пальцами, другая – четвертым и пятым).

⁶ Ее книга «Four Mallet Marimba Playing: A Musical Approach for All Levels» («Игра на четырех палочках для маримбы: метод игры для всех уровней») была опубликована издательством Hal Leonard в 2003 году.

Список литературы

1. Акоюн Л.О. Восточно-западный синтез в творчестве Тору Такэмицу // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 1 (43). С. 31–38.
2. Капитулина К. Е. Особенности использования четырехпалочной техники игры на ударных инструментах в условиях дополнительного образования // Музыкальная культура, педагогика и образование: сборник материалов шестого всероссийского с международным участием научного студенческого форума факультета искусств, Курск, 05 декабря 2019 года. Курск: Курский государственный университет, 2020. С. 112–118.
3. Измаилов А. М., Коротков В.В. Исполнительские средства и выражения в исполнительстве на клавишных ударных инструментах // Наука, инновации, общество в современных условиях: монография. Пенза: Наука и Просвещение, 2022. С. 105–121.
4. Рало А.А. Эволюция сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибратоне: Автореферат дисс. ... канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2016. 23 с.
5. Megumi O. One Hundred Years of the Concert Marimba: American and Japanese Innovation and Convergence, 1915 to 2014. Ph.D. dissertation, Musical Arts, University of Washington. Washington, 2016. 167 p.
6. Scott R. C. W. The Art of Marimba in Tokyo: Emergence in the Twentieth Century. Ph.D. dissertation, Musical Arts, University of Toronto. Toronto, 2015. 148 p.

7. Takafuji M. History of Marimba in Japan before Keiko Abe // Nagoya College of Music Research Bulletin [名古屋音楽大学研究紀要第]. 2016. Vol. 34–35. P. 1–3. URL: <https://meion.repo.nii.ac.jp/records/8> (Accessed 10 November 2023).
8. Goto A. Yoichi Hiraoka: His Artistic Life and His Influence on the Art of Xylophone Performance. Ph.D. dissertation, Musical Arts. Denton, 2013. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500161/> (Accessed 10 November 2023).
9. Fujii M, *Senzoku Marimba Research Group*. Evolution of the Japanese Marimba – A History of Design Through Japan’s 5 Major Manufacturers. Washington: Percussive Arts Society, 2009. URL: <https://www.pas.org/files/fujiidatabasevol2.pdf> (Accessed 10 November 2023).

References

1. Akopyan, L.O. (2017), “East-Western synthesis in the works of Toru Takemitsu”, *Aktual’nyye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1 (43), pp. 31–38.
2. Kapitulina, K. E. (2020), “Features of using the four-stick technique of playing percussion instruments in additional education”, *Muzykal’naya kul’tura, pedagogika i obrazovaniye : sbornik materialov shestogo vserossiyskogo s mezhdunarodnym uchastiyem nauchnogo studentcheskogo foruma fakul’teta iskusstv, Kursk, 05 dekabrya 2019 goda* [Musical culture, pedagogy and education: collection of materials of the sixth All-Russian scientific student forum of the Faculty of Arts with international participation, Kursk, December 05, 2019], Kursk State University, Kursk, Russia, pp. 112–118.
3. Izmailov, A.M. and Korotkov, V.V. (2022), “Performing means and expressions in performing keyboard percussion instruments”, *Nauka, innovatsii, obshchestvo v sovremennykh usloviyakh: monografiya* [Science, innovation, society in modern conditions: monograph], Science and Education, Penza, Russia, pp. 105–121.
4. Ralo, A.A. (2016), “The evolution of solo performance on xylophone, marimba, vibraphone”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don, Russia.
5. Megumi, O. (2016), “One Hundred Years of the Concert Marimba: American and Japanese Innovation and Convergence, 1915 to 2014”, Ph.D. dissertation, musical art, University of Washington, Washington, USA.
6. Scott, R. C. W. (2015), “The Art of Marimba in Tokyo: Emergence in the Twentieth Century”. Ph.D. dissertation, musical arts, University of Toronto, Toronto, Canada.
7. Takafuji, M. (2016), “History of Marimba in Japan before Keiko Abe”, *Nagoya College of Music Research Bulletin* [名古屋音楽大学研究紀要第], vol. 34-35, pp. 1–3, available at: <https://meion.repo.nii.ac.jp/records/8> (Accessed 10 November 2023).
8. Goto, A. (2013), “Yoichi Hiraoka: His Artistic Life and His Influence on the Art of Xylophone Performance”, Ph.D. dissertation, musical arts, University of North Texas, Denton, USA, available at: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500161/> (Accessed 10 November 2023).
9. Fujii, M. and *Senzoku Marimba Research Group* (2009), *Evolution of the Japanese Marimba – A History of Design Through Japan’s 5 Major Manufacturers*, Percussive Arts Society, Washington, USA, available at: <https://www.pas.org/files/fujiidatabasevol2.pdf> (Accessed 10 November 2023).

Информация об авторе

Цюй Кэлэй — аспирант кафедры истории музыки

Information about the author

Qu Kelei — postgraduate student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 17.11.2023; одобрена после рецензирования 11.12.2023; принята к публикации 20.12.2023. The article was submitted 17.11.2023; approved after reviewing 11.12.2023; accepted for publication 20.12.2023

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 4 (71). С. 22–30.
Actual problems of high musical education. 2023. No 4 (71). P. 22–30.

Научная статья

УДК 78.072.2, 78.071.4

DOI: 10.26086/NK.2023.71.4.005

Борис Гецелев в кругу композиторов-современников: к вопросу о диалектике «правых» и «левых»

Сиднева Татьяна Борисовна

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

E-mail: tbsidneva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

Аннотация. В статье «правое» и «левое» понимается в широком культурологическом смысле. Опираясь на диалектику «полярностей» – консервативного и радикального, традиционалистского и инновационного, общепризнанного и индивидуально-неповторимого, единого и различного, – автор статьи приходит к выводу, что для творческой личности взаимодействие оппозиций «правое» и «левое» создает пространство поиска и может стать ключом к пониманию уникальности его опыта. Для творчества Бориса Гецелева характерное пространство полярностей было значимым на протяжении всего композиторского пути. На основе анализа архивных документов показано, что с парадоксами «полярностей» композитор встречается уже в детстве и юности, в ситуации трудного выбора между музыкой, литературой, языками. Изучение различных свидетельств, содержащихся в его авторском портфеле (очерков, интервью, научных статей), позволило прийти к выводу о характерной для облика композитора открытости и чувствительности к различным влияниям и в то же время внутренней стабильности взглядов. В статье отмечается широкий круг общения Бориса Гецелева, подтверждающий актуальность дихотомии «правого» и «левого» и ставший для него основой самоопределения композиторского стиля, научной позиции, педагогического кредо и понимания музыки в целом.

Ключевые слова: композитор, Борис Гецелев, архивные документы, антиномия «правое-левое»

Для цитирования: Сиднева Т. Б. Борис Гецелев в кругу композиторов-современников: к вопросу о диалектике «правых» и «левых» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 4 (71). С. 22–30. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.005>.

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND RELATIONSHIPS

Original article

Boris Getselev in the circle of contemporary composers: to the question of the dialectic of “right” and “left”

Sidneva Tatiana B.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: tbsidneva@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7411-6477>

Abstract. In the article "right" and "left" are understood in a broad cultural sense. Based on the dialectics of "polarities" - conservative and radical, traditionalist and innovative, universally recognized and individual and unique, unified and different - the author of the article determines that for a creative person the interaction of oppositions "right" and "left" creates a space of search and can become a key to understanding the uniqueness of his experience. The characteristic space of polarities was significant for Boris Getselev's creative work throughout his entire career as a composer. On the basis of the analysis of archival documents it is shown that the composer encountered the paradoxes of "polarities" already in his childhood and youth, in the situation of a difficult choice between music, literature and languages. The study of various evidences contained in his author's portfolio (essays, interviews, scientific articles) allowed us to come to a conclusion about the composer's characteristic openness and sensitivity to various influences and, at the same time, the inner stability of his views. The article points out the wide circle of Boris Getselev's socialization, which confirms the relevance of the dichotomy of "right" and "left" and became for him the basis for self-determination of his compo-

sitional style, scientific position, pedagogical credo and understanding of music in general.

Keywords: composer, Boris Getseliev, archival documents, antinomy "right-left"

For citation: Sidneva T. B. Boris Getseliev in the circle of contemporary composers: to the question of the dialectic of "right" and "left". *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023; 4 (71); 22–30 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.005>.

Немецкий искусствовед Константин Флорос в книге «Музыка как язык человека и язык любви» пишет: «... история духа, философия, движения противоборствующими силами. Разумеется, это относится и к истории изящных искусств» [1, с. 253]. С этим утверждением трудно не согласиться, поскольку противостояние различных, порой взаимоисключающих тенденций: интеллектуальных и эстетических векторов, жизненных представлений – действительно во многом определяет динамику сопряжения эпох и движет процессом преобразования художественной картины мира.

Разделение направлений на «правое» (консерваторы) и «левое» (радикалы) и их противопоставление, обозначившиеся еще к началу Великой Французской революции, давно преодолели узкую принадлежность к политике и идеологии и приобрели общекультурный смысл. Если диалог «правых» и «левых» понимать широко – как противостояние традиционного и новаторского, то мы увидим, что эти полярности определяют многое и в истории музыки (каждая эпоха открывает ранее не освоенные «территории» диалогаспора старого и нового, традиционалистского и экспериментального, охранительского и бунтарского, общепризнанного и индивидуально-неповторимого, единого и различного и т.п.

В этом смысле антиномия «правое-левое» является измерением не только общекультурных процессов, но и творчества отдельного художника: она пронизывает процесс поиска и кристаллизуется в языке его произведений, определяет контекст, среду и обуславливает характерные моменты периодизации творчества.

Благодарный материал для изучения обозначенной антиномии дал своим творчеством Борис Семенович Гецелев. Как композитору судьба определила ему долгий и насыщенный путь творческих поисков: он создал произведения в самых разных жанрах, многие годы сотрудничал с Горьковским (впоследствии с Нижегородским) телевидением, с Театром юного зрителя, с хоровой капеллой мальчиков, муниципальным камерным хором «Нижний Новгород» и кукольным театром. Его сочинения исполняются в стране и

за рубежом. Как яркий и самобытный публицист Б. Гецелев щедро делился тайнами своих художественных замыслов и охотно рассуждал о состоянии современного искусства в многочисленных очерках, интервью, выступлениях перед концертами и фестивалями. Ему принадлежат фундаментальные музыкально-аналитические труды – исследования драматургии и принципов формообразования в произведениях композиторов XX века. Пройдя путь от преподавателя консерватории до профессора, Б. Гецелев стал наставником нескольких поколений музыкантов – студентов-композиторов и музыковедов, при этом с особым интересом и личностной открытостью изучал тайны композиторского ремесла с детьми, доверявшими мастеру свои первые композиторские опыты. В творческом наследии Бориса Гецелева – переводы научных, публицистических и поэтических текстов с польского и немецкого языков. Среди переводов, не только актуальных для времени появления (1960–начало 70-х), но значимых и сегодня, – очерки В. Лютославского, первый, историко-теоретический, том книги Б. Шеффера «Классики додекафонии», поэтический текст «Лунного Пьеро» А. Шенберга.

К этим характеристикам многогранной деятельности Бориса Гецелева, уже в молодые годы находившегося «в центре культурной жизни города, удивительной для столичного обитателя своим либерализмом» [2, с. 106], добавим, что он обладал редкой организующей силой: музыкально-общественный деятель, многие годы возглавлявший региональное отделение Союза композиторов России, организатор и руководитель художественных и научных событий (среди многих его авангардных проектов – фестиваль «Картинки с выставки», история которого охватывает шесть панорамных программ современной музыки).

Становление композиторского стиля Бориса Гецелева связано с шестидесятыми годами XX века. Его творческий облик формировался «в теплые времена первых либеральных надежд и острого интеллектуального интереса ко всему новому, нерегламентированному» [3, с. 27]. Характерный для времени «внутренний восторг» [4, с. 853] дал Б. Гецелеву заряд энергии на всю

последующую творческую жизнь и определил ориентиры профессионального становления будущего композитора. Об этом много и хорошо написано (С. Савенко, Л. Крыловой, Т. Левои и др.). Менее известны ранние годы жизни композитора, когда, задолго до «эпохи шестидесятых», произошли события, определившие его музыкантский путь.

При поступлении в детскую музыкальную школу счастливый случай свел будущего композитора с педагогом музыкальной школы города Куйбышева (ныне Самара) Александром Наумовичем Шхинеком, выпускником Ленинградской консерватории (класса выдающегося педагога, пианистки, профессора Н. И. Голубовской). Известно, что основной сферой деятельности А. Н. Шхинека было преподавание в музыкальном училище (которому он посвятил около сорока лет, внося огромный вклад в укрепление фортепианного отделения). Можно представить себе редкую удачу для ребенка заниматься у музыканта такого уровня. Сам Б. С. Гецелев впоследствии отмечал влияние еще одного педагога, композитора Александра Васильевича Фере (в 50-е годы он руководил Куйбышевской организацией Союза композиторов СССР и был заведующим теоретическим отделением музучилища). По собственному замечанию Бориса Семеновича, от А. В. Фере он унаследовал «стремление к музыковедческому диалогу» [5, с. 42].

Родители Б. Гецелева не были музыкантами (хотя мама, врач, немного музицировала на рояле-прямострунке). Тем ярче стала энергия открытия нового звукового пространства. Нетипичная для нестоличного города увлеченность А. Н. Шхинека современной музыкой покорила слух начинающего осваивать фортепиано Б. Гецелева, который вспоминая об учителе, заметил: «Возможно, он раньше других, скорее всего интуитивно, уловил мое тяготение к новой музыке» [6, с. 3]. Под влиянием Шхинека пробуждаются способности и интерес юного музыканта к импровизации и сочинению музыки. Рассказывая о своем детстве, Б. Гецелев замечает, что это были годы «весьма далекие от пианизма, но важные для осознания формировавшегося доброго отношения к фортепиано» [6, с. 4]. Обратим внимание на начало упомянутой фразы. Дело обстояло не совсем так, поскольку пианистические успехи ученика были очевидны. Тому сохранилось достаточно свидетельств: «когда в музыкальную школу приехал высокий гость – Григорий Гинзбург, ученику вы-

пала честь играть перед выдающимся пианистом» [7, с. 6]. Характерным фактом стало и «исполнение на выпускном экзамене музыкальной школы Второго концерта Бетховена (партию оркестра играл А. Н. Шхинека)» [7, с. 6]. Заметим, что склонность к «остужающей» высокий пафос самоиронии и природное остроумие сопровождали композитора всю последующую жизнь.

Первый серьезный профессиональный парадокс жизни: растущий интерес к композиторскому творчеству побудил Б. Гецелева сделать весьма непростой шаг – параллельно учиться в выпускном классе общеобразовательной школы и в Куйбышевском музыкальном училище. Правда, по настоянию родителей он все-таки делает выбор: сосредоточивает внимание на школе, которую заканчивает с золотой медалью. И только после этого возобновляет учебу в музыкальном училище. По признанию самого композитора, «краткая самарско-училищная жизнь» [5, с. 358], а также его педагоги – А. Н. Шхинека (специальность «фортепиано») и А. Ф. Фере (теоретические дисциплины) – определили жизненный путь, в котором музыка главенствовала среди других интересов.

И в юности, и в последующие годы в его жизни присутствовала множественность и разнонаправленность интеллектуальных увлечений: по собственному признанию Б. Гецелева, он всегда переживал в себе соперничество музыки, иностранных языков, литературы.

В архиве Нижегородского музыкального колледжа им. М. А. Балакирева удалось найти документы времен обучения композитора в Горьковском училище, куда он поступил переводом из Куйбышевского. В личном деле учащегося находится копия свидетельства о рождении, письмо отца-военного на имя директора «т. Елисеева» с просьбой о переводе сына в Горьковское училище, несколько заявлений, похвальная грамота, подписанная директором и педагогами детской музыкальной школы (А. Шхинеком и А. Фере), автобиография, характеристика, справка об успеваемости и т. п. Эти, казалось бы, «стандартные» документы позволили открыть важные моменты становления личности композитора.

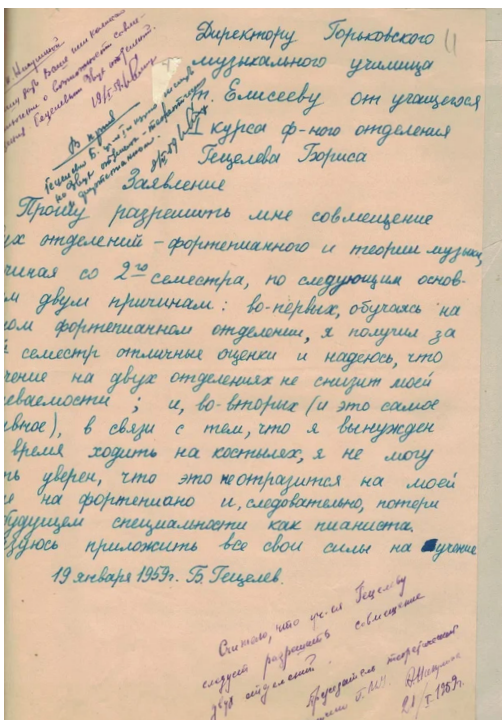
Следует заметить, что для достоверного понимания истории искусства очень важно и интересно «дать голос материалу» [8, с. 4]. Жизнь и творчество художника существуют в неразрывном единстве и «не разграничиваются на два непересекающихся потока» [9, с. 2]. Связь «эмпирической» и «поэтической»¹ ипостасей лич-

ности сложна и множественна, и, следовательно, творения художника продуктивно рассматривать «на фоне весьма разнообразного контекста: исторических событий, литературных и художественных явлений, бытовых реалий, документов, портретов» [9, с. 5]. К. Флорос в упомянутой книге, отмечая, как важно изучать духовный мир композитора, его «интеллектуальный космос» [1, с. 27], подчеркивает: «О том, чтобы рассматривать жизнь и творчество отдельно и обособленно <...> не может быть и речи. Скорее нужно поза-

ботиться о том, чтобы связать их друг с другом» [1, с. 27]. Реконструкция событий жизни может дать ключи для понимания и отдельных произведений, и творческой эволюции художника. Тем более, если речь идет о документах, фиксирующих начало пути, моменты самоопределения в профессии.

Первый архивный документ, хранящийся в личном деле Б. Гецелева, – копия Свидетельства о рождении, в котором стоит дата 27 декабря 1940 года и город – Куйбышев. Казалось бы, стандарт-

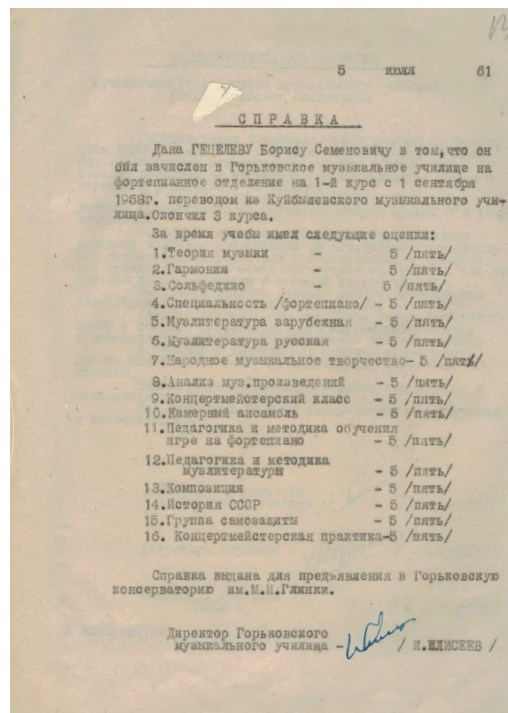
Пример 1.
Example 1.



ный документ. Но, удивительное совпадение: примерно в это время (в октябре 1941 года) в Куйбышев в эвакуацию с семьей приехал Р. Щедрин. Его отец, Константин Михайлович, работал ответственным секретарем в эвакуированном в этот город Союзе композиторов СССР. Здесь же в эвакуации Д. Шостакович завершал Седьмую симфонию (десятилетний Родион Щедрин присутствовал на генеральной репетиции произведения). Этот редчайший случай совпадений, возможно, дает основания предположить, что город Куйбышев в то сложное время был своего рода «местом силы» – точкой притяжения художественной энергии.

Среди других «говорящих» документов – заявление с просьбой разрешить совмещение обучения на двух отделениях В написанном почти

Пример 2.
Example 2.



детским почерком, но очень взрослом по содержанию (см. *Пример 1*) заявлении семнадцатилетнего юноши запечатлена беспристрастная констатация собственных физических возможностей и связанная с этим жесткая оценка профессиональных перспектив. Преследовавший с раннего детства недуг, ограничивавший двигательные возможности организма, побудил молодого человека не просить о снисхождении, но заявить о желании иметь еще большую нагрузку: наряду с фортепианным отделением обучаться на теоретическом. Более того, обучаясь на двух отделениях, Б. Гецелев активно осваивал и композиторское цеховое ремесло. Об успешности этого «третьего» пути свидетельствуют документы его личного дела. В архивной папке содержится справка (исключи-

тельно с отличными оценками) об окончании трех курсов музыкального училища, выданная 5 июля 1961 года для предъявления в Горьковскую консерваторию (см. *Пример 2*). Редчайший случай: композитор А. А. Нестеров, заведовавший в то время кафедрой теории музыки в консерватории и уже имевший специальный класс композиции, не только заметил дарование учащегося, но и ходатайствовал о его поступлении в вуз без диплома об окончании музучилища.

Интересным в аспекте диалектики «правого» и «левого» был период обучения Б. Гецелера в консерватории. Освоению строгих классических и академических курсов сопутствовало увлечение новейшими экспериментальными тенденциями в искусстве. Открытые дискуссии на заседаниях Научного студенческого общества, смелые статьи и заметки в студенческой консерваторской стенгазете «Синкопа», поездки студентов и преподавателей на фестиваль авангардной музыки «Варшавская осень», межвузовские конференции, на которых обсуждались эстетика и поэтика современного музыкального языка – все это, «умноженное» на дерзновенный строй чувств молодых, открывало широкие горизонты для творчества.

Особому эвристическому настрою способствовала интеллектуальная атмосфера «закрытого» города: в 1962 году в Горьком состоялся первый в стране фестиваль современной музыки. В эти и последующие годы в консерваторию приезжали яркие и масштабные личности, открывавшие новые горизонты звукового мира. Д. Шостакович, Р. Щедрин, А. Шнитке, К. Кондрашин, Г. Рождественский, М. Ростропович и Г. Вишневецкая...

Будучи студентом класса А. А. Нестерова – композитора, чье творчество было настроено на сохранение традиций балакиревского кружка, на пиетет к народно-песенному (и прежде всего лирическому) началу в музыке, – Борис Гецелер встретился с мудростью своего наставника, допускающего и поощряющего в опыте своих учеников «различие стилевых наклонений и даже устремлений в музыке» [10, с. 15]. Имея иные «стилевые пристрастия», которые «не всегда разделялись Аркадием Александровичем» [10, с. 15], в композиторском классе А. А. Нестерова Б. Гецелер получил благоприятную возможность свободного творческого развития. Его педагог не «давил», почти «не делал замечаний», работал «без стилового нажима». Главный урок, который студент получил от своего наставника (и это Б. Гецелер впоследствии неоднократно подчерки-

вал), заключался в том, что учитель привил ему «любовь к черновой композиторской работе», «любовь к композиции как к ремеслу» [11, с. 42].

И еще один момент диалектики «правого» и «левого» студенческого периода. В консерватории, наряду с композицией, Б. Гецелер обучается на кафедре специального фортепиано в классе выдающейся пианистки Берты Соломоновны Маранц. Строгая «гроза», нетерпимая к пропускам уроков и различным сбоям в учебе своих подопечных, она рекомендовала Б. Гецелеру приходить на занятия, даже когда он не готов. И уроки целиком посвящались чтению с листа (при этом профессор просила сетовавших на эту привилегию сокурсников принести ноты четырехручных переложений из библиотеки). За эти годы был прочитан с листа огромный репертуар – от Гайдна до Бартока и Прокофьева. Много позднее Борис Семенович скажет, что хорошее владение инструментом является обязательным условием композиторской образованности: «композитору надо знать много музыки, а знать – значит много играть, причем не “ковырять”, иначе ничего не поймешь» (Цит. по: [7, с. 6]).

Интересно, что, еще будучи студентом, Б. Гецелер начал преподавательскую деятельность. Казалось бы, жизненная линия определилась и стабилизировалась, но композитор вновь преодолевает привычное пространство, и без чьих-либо рекомендательных писем и «какой-либо иной проекции» [5, с. 139] в 1968 году поступает в ассистентуру-стажировку Московской консерватории в класс композиции старшего преподавателя (даже не профессора) Р. К. Щедрина. Родство понимания музыки, стремление к обновлению звуковой среды, интерес к новейшим тенденциям в музыкальном искусстве и глубокая осведомленность в динамике музыкально-исторического процесса – это и многое другое объединяло руководителя и аспиранта. В то же время очевидное «сходство внутренних стремлений»² не снимало остроты обсуждения и критики трактовок инструментов, драматургических и композиционных решений и т. д. «Диагноз выносился моментально – и абсолютно точный» [5, с. 143]. Отношения Щедрина и Гецелера были больше, чем общение учителя и ученика. Вместе им пришлось пережить «поворотные» моменты судьбы: после вынужденного ухода Щедрина из Московской консерватории ректор Горьковской консерватории Г. С. Домбаев силой своих ректорских полномочий принимает в штат Родиона Константиновича и переводом

зачисляет в ассистентуру-стажировку Б. Гецелева. Естественно, отношения учитель-ученик переросли в дружбу на всю последующую жизнь. В семейном архиве Гецелевых сохранилась поздравительная новогодняя открытка (Пример 3), в которой минимальными штрихами запечатлен высокий градус остроумия и изобретательности.

Диалектика «правых» и «левых» тенденций во всей полноте отражена в композиторском творчестве Бориса Гецелева, охватывающем более шести десятилетий. И хотя это тема большого и специального обсуждения, укажем на некоторые парадоксы полярностей, характерные для его сочинений. Прежде всего, отметим редкое соединение особой динамичности и открытости мышления, любознательно-эвристической на-

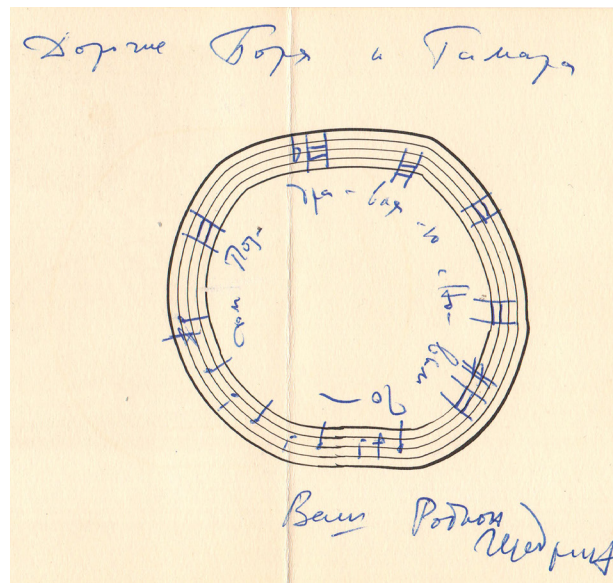
строенности и – редкой стабильности: в его творческой эволюции нет неожиданных зигзагов, «словом» и радикальных поворотов.

Образная система его музыки (которая фактически определилась уже в ранних сочинениях) его музыки далека от единообразия. Активно-действенные темы антиромантического толка оттеняются открытой экспрессивной лирикой, высокий пафос философской трагедийности соседствует со скерцозностью и гротеском, намеренно «снижающими» серьезность высказывания, драматическая конфликтность «снимается» пасторальностью и т.д. Эта образно-символическая антиномичность пронизывает практически всю жанровую панораму музыки Б. Гецелева.

В музыкальном лексиконе композитора об-

Пример 3.

Example 3.



наруживается та же диалектика «полярностей»: строгая конструктивность и логическая предсказуемость классического языка соседствуют с далекими путешествиями за пределы тонального письма. Неоклассическая настроенность мышления (работа с моделями сонатины, «Воспоминание о сарабанде», «Фантазии на староанглийскую тему») нередко становится исходным моментом выхода к множественному диалогу, преодолевающему дихотомию «модель-автор».

Среди характерных примеров этого – Каприччио «В ожидании Моцарта», в котором в едином вихревом потоке слышны Моцарт, Чайковский, Лютославский, Хиндемит, Шостакович, Шнитке и другие «участники» диалога через века.

Круг композиторов, с которыми на протяжении всей жизни Б. Гецелев находился в активном, множественном диалоге, чрезвычайно широк. Возможно, в этой открытости и заключается тайна творческой продуктивности.

Вероятно, непреходящая установка на диалогическую открытость побуждала композитора вновь и вновь обращаться к жанру «портрета» в своем литературном творчестве. Среди многочисленных очерков о композиторах особое место занимают тексты о современниках: о Р. Щедрине, С. Беринском, Е. Иршаи, Е. Подгайце, Э. Фертельмейстере, А. Нестерове, Ю. Николаеве, Л. Сивухине, А. Тертеряне. Все эти публицистические очерки объединены мастерством автора-«портретиста». Особенности композиторского мышления, их отдельные сочинения получали интересные, точные и меткие характеристики. Легкость авторского слова позволяла Б. Гецелеву не только находить тонкие формулировки, но и просто говорить о сложных вопросах. Интерес-

ные строки мы находим в очерке о С. Беринском: «В музыку Беринского я входил не без некоторого внутреннего сопротивления. Отдавая должное силе эмоциональной суггестии, я долго не мог приноровиться к “способам его музыкального доказательства” заявленной идеи, да и сам начальный тезис мне казался недостаточно отобранным, внятным и отшлифованным» [5, с. 175].

Еще одна примечательная особенность описания облика композиторов – способность автора воссоздавать незримое «присутствие» героя очерка. О том же С. Беринском, о частых дискуссиях с ним: «Иногда я упрекал его в некоторой вкусовой неразборчивости, а он в ответ не без ехидства обзывал меня академистом и пуристом» [5, с. 175].

Итак, обратившись в этой статье к метафоре

Илл. 1. Б. С. Гецелев за сочинением. Август 1980. Фото из семейного архива

Ill. 1. B. S. Gecelev composes. August 1980. Family photo



Илл. 2. Б. С. Гецелев с Р. К. Щедриным и О. Б. Галаховым. Фото из семейного архива

Ill. 2. B. S. Gecelev with R. K. Shchedrin and O. B. Galakhov. Family photo



«круга», мы можем прийти к утверждению о том, что круг для творческой личности – это богатое, насыщенное событиями, идеями, переживаниями открытое пространство. Пространство, в котором рождаются и реализуются композиторские замыслы.

Возможно, одним из признаков масштаба творческой личности является диалог «левого» и «правого», позволяющий расширять горизонты того, что мы обозначаем сверхпривычным, но малопонятным словом «искусство».

В книге нижегородского поэта Лии Аронович мы читаем: «Пространства сгусток музыкой очерчен...» [12, с. 39]. Представляется, что эта строка к пониманию личности и музыки Бориса Семеновича Гецелёва имеет непосредственное отношение.

Примечания

¹ Термины М. С. Кагана (см. Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 544 с.).

² Слова В. Кандинского из книги «О духовном в искусстве». М.: Архимед, 1992, с. 10.

Список источников

1. Флорос К. Музыка как язык человека и язык любви. СПб.: Изд-во им. Н.И.Новикова. 2023. 332 с.
2. Савенко С. И. О Борисе Гецелёве, музыканте и человеке // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 106-112.
3. Савенко С. И. Борис Гецелёв // Музыка в России. 2006. № 1. С. 26–33.
4. Михайлов А. В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки Славянской Культуры, 1997. С. 863-869.
5. Гецелёв Б. С. Статьи. Портреты. Переводы. Публицистика. Материалы. Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2005. 400 с.
6. Гецелёв Б. С. Фортепианная музыка. В 2-х тетрадях. Тетрадь 1: для музыкальных училищ. Нижний Новгород: Изд-во ННГК, 2020.
7. Сиднева Т. Б. Пианистическая среда как источник фортепианной музыки Бориса Гецелёва // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 3–8.
8. Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время. Опыт документальной биографии. СПб.: Композитор, 2009. 1132 с.
9. Кириллина Л. В. Бетховен. М.: Молодая гвардия, 2015. 495 с.
10. Аркадий Нестеров и нижегородская композиторская школа: Статьи. Воспоминания. Документы. Материалы / ред. Б.С. Гецелёв. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2020. 444 с.
11. Борис Гецелёв: «Я действительно радуюсь жизни» (Беседу провела М. Тихонова) // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 42–45.
12. Аронович Л. Вторая производная. Нижний Новгород: б.и., 2009. 100 с.

Reference

1. Floros, K. (2023), *Muzyka kak yazyk cheloveka i yazyk lyubvi* [Music as a human language and the language of love], N.I. Novikov Publishing house, Saint Petersburg, Russia.
2. Savenko, S.I. (1999), “About Boris Getseliev, musician and person”, *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], no. 1, pp. 106-112.
3. Savenko, S. I. (2006), “Boris Getsylev”, *Muzyka v Rossii* [Music in Russia], no. 1, pp. 26–33.
4. Mikhailov, A. V. (1997), “Turning the gaze of our hearing”, *Yazyki kul'tury* [Languages of culture], Languages of Slavic culture, Moscow, Russia, pp. 863-869.
5. Getzlev, B. S. (2005), *Stat'i. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy* [Articles. Portraits. Translations. Journalism. Materials], Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire Publishing house, Nizhny Novgorod, Russia.
6. Getzlev, B.S. (2020), *Fortepiannaya muzyka. V 2-kh tetrad'yakh. Tetrady' 1: dlya muzykal'nykh uchilishch* [Piano music. In 2 notebooks. Notebook 1: For music schools], Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire Publishing house, Nizhny Novgorod, Russia.
7. Sidneva, T.B. (2021), “The pianistic environment as a source of piano music by Boris Getzelev”, *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 3 (61), pp. 3-8.
8. Veksler, Yu.S. (2009), *Al'ban Berg i yego vremya. Opyt dokumental'noi biografii* [Alban Berg and his time. Documentary biography experience], Composer, Saint Petersburg, Russia.
9. Kirillina, L.V. (2015), *Bethhoven* [Beethoven], Young Guard, Moscow, Russia.
10. Getzelev, B.S. (ed.) (2020), *Arkadiy Nesterov i nizhegorodskaya kompozitorskaya shkola: Stat'i. Vospominaniya. Dokumenty. Materialy* [Arkady Nesterov and Nizhny Novgorod

composer school: articles. Memories. Documentation. Mathels], Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire Publishing House, Nizhny Novgorod, Russia.

11. Tikhonova, M. (2011), “Boris Getsylev: “I really rejoice at life” (M. Tikhonova held a conversation)”, *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 1, pp. 42–45.
12. Aronovich, L. (2009), *Vtoraya proizvodnaya* [Second derivative], no edition, Nizhny Novgorod, Russia.

Информация об авторе

Т. Б. Сиднева — доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики

Information about the author

T. B. Sidneva — Doctor of Culturology, Professor, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics

Статья поступила в редакцию 08.11.2023; одобрена после рецензирования 20.11.2023; принята к публикации 20.12.2023.

The article was submitted 08.11.2023; approved after reviewing 20.11.2023; accepted for publication 20.12.2023.

Научная статья

УДК 002.513.5 + 78.072 (784)

DOI: 10.26086/NK.2023.71.4.006

Изучение русской вокальной музыки в Китае (на примере анализа данных китайских диссертационных исследований)

Ван Дэцун¹, Усачева Ольга Викторовна²

^{1, 2} Университет г. Линьши, Линьши, Китай

¹ E-mail: 1909689840@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5596-188X>

² E-mail: usachewaolia@yandex.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0416-7487>

Аннотация. В статье представлены результаты исследования документного массива китайских диссертаций о русской вокальной музыке, осуществленного в рамках проекта «Китайско-российские взаимные исследования и научная документация в области музыки (1989-2019)». На основе китайских информационных баз данных «Китайская национальная инфраструктура знаний» (CNKI) и Ванфан (CDD) была проведена тематическая выборка и систематизация магистерских и докторских диссертаций за период с 2003 по 2022 годы. Использование библиометрических методов, включающих подсчет числа публикаций и элементов контент-анализа, позволило выявить закономерности роста объема диссертационной документации за указанный период, определить наиболее актуальные направления исследований, стилевые и жанровые доминанты научных работ, а также спрогнозировать некоторые перспективы дальнейшего развития китайской науки в области изучения русской вокальной музыки. Было установлено, что при неуклонном росте количества диссертационных исследований в обозначенной области, накопленный за 20 лет документный массив, включающий 203 работы, состоит преимущественно из магистерских диссертаций. Наиболее представительную группу составляют музыковедческие работы, посвященные изучению вопросов музыкального анализа и исполнительской интерпретации камерно-вокальных и оперных произведений всемирно известных русских композиторов-романтиков, таких как П.И. Чайковский и С.В. Рахманинов. Значительно меньшую группу составляют диссертации музыкально-педагогической направленности, а также работы, в которых изучаются проблемы перевода текстов вокальных сочинений на китайский язык, а также вопросы истории становления советско-китайского сотрудничества в области музыкального искусства и образования, современные проблемы китайско-российского культурного обмена и др.

Ключевые слова: русская вокальная музыка, китайское музыкознание, библиометрия, магистерская и докторская диссертации, экспоненциальный рост, научная документация

Финансирование: Работа выполнена в рамках Научно-исследовательского проекта «Китайско-российские взаимные исследования и научная документация в области музыки (1989-2019)». Исследования в области гуманитарных и социальных наук Министерства образования Китая за 2020 год, №20YJC760094.

Для цитирования: Ван Дэцун, Усачева О. В. Изучение русской вокальной музыки в Китае (на примере анализа данных китайских диссертационных исследований) // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 4 (71). С. 31–40. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.006>.

Original article

Studying Russian vocal music in China (on the example of the analysis of Chinese dissertation research)

Wang Decong¹, Usacheva Olga V.²

^{1, 2} Linyi University, Linyi, China

1909689840@qq.com

¹ E-mail: 1909689840@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5596-188X>

² E-mail: usachewaolia@yandex.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0416-7487>

Abstract. The article presents the results of a study of the documentary array of Chinese dissertations on Russian vocal music, undertaken within the framework of the project “Sino-Russian mutual research and scientific documentation in the field of music (1989-2019)”. Based on the Chinese information databases “Chinese National Knowledge Infrastructure” (CNKI) and Wangfang (CDD), a thematic selection and systematization of master's and doctoral dissertations for the period from 2003 to 2022 was carried out. Applying of a bibliometric methods, which included a counting the number of publications and elements of a content-analysis, allowed authors to identify patterns of growth in the volume of dissertation documentation for the specified period, to determine the most relevant research areas, style and genre dominants of scientific papers, as well as to predict some prospects for the further development of Chinese science in the field of

studying Russian vocal music. It was found that with a steady increase in the number of dissertation research in the designated area, the accumulated over 20 years of the document array, including 203 works, consists mainly of master's theses. The most representative group consists of works of musicological orientation devoted to the study of issues of musical analysis and performing interpretation of chamber-vocal and opera works by world-famous Russian composers such as P.I. Tchaikovsky and S.V. Rachmaninov. A much smaller group consists of dissertations of a musical and a pedagogical orientation, as well as works that study the problem of translating texts of vocal compositions into Chinese, questions of the history of the formation of Soviet-Chinese cooperation in the field of musical art and education, modern problems of Chinese-Russian cultural exchange, etc.

Keywords: Russian vocal music, Chinese musicology, bibliometry, master's and doctoral dissertations, exponential growth, scientific documentation

Funding: Research project “Sino-Russian mutual research and scientific documentation in the field of music (1989-2019)”. Research in the field of Humanities and Social Sciences of the Ministry of Education of China for 2020, No.20YJC760094.

For citation: Wang Decong, Usacheva O. V. Studying Russian vocal music in China (on the example of the analysis of Chinese dissertation research). *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023; 4 (71); 31–40 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.006>.

Нормализация китайско-российских отношений с 1989 года стала важной гарантией стабильного сотрудничества между двумя странами в области культуры, искусства, образования и науки. В 2013 году во время визита президента Си Цзиньпина в Россию было подписано совместное заявление глав двух государств, в котором утверждалось, что китайско-российские отношения достигли беспрецедентно высокого уровня взаимопонимания. В условиях сближения двух стран открылись широкие перспективы для расширения и углубления взаимных исследований в сфере музыкальной культуры и музыкального образования. На протяжении последующих лет объем научной документации, посвященной китайской музыке – в России, и российской музыке – в Китае постоянно увеличивался. Сегодня накопленный опыт нуждается в осмыслении, обобщении, а также оценке того, насколько широк круг тем и охват явлений изучаемых музыкальных культур, каковы актуальные проблемы и перспективы взаимных российско-китайских исследований.

В последнее десятилетие в российских научных изданиях начали появляться подобные работы обзорного характера. В них анализируются основные тенденции и особенности изучения китайской музыки в России, определяются исторические вехи становления, проблемы и перспективы развития отечественной музыкальной синологии в XXI веке [1; 2; 3; 4]. В китайской же литературе аналогичных обзорных исследований до сих пор не проводилось, несмотря на то, что массив научной документации о российской и советской музыке, о российском музыкальном образовании, а также о музыкальной культуре в целом значительно превышает по объему корпус русскоязычных исследований о китайской музыке.

Следует при этом добавить, что китайская

музыковедческая литература о русской музыке практически неизвестна российскому исследователю, так как крайне редко попадает в поле его интересов. Как правило, получить некоторое представление о направлениях и содержании научных поисков китайских музыковедов возможно лишь из русскоязычных диссертаций, выполненных китайскими исследователями, проходившими послевузовское обучение в России. Самостоятельный доступ к китайским базам данных и электронным ресурсам в области музыковедения и смежных наук для российского исследователя, не владеющего китайским языком, ограничен. Вместе с тем, представляется, что подобный анализ научной документации может быть полезен как для китайской, так и для российской сторон. Для первой – это основа прогнозирования путей развития науки в области изучения русской музыки, для второй – это одна из форм научной рефлексии, позволяющей увидеть хорошо известное и очевидное с позиций иного «культурного измерения».

Изучение современного состояния китайской научной документации о русской музыке и связанных с ней областях знаний стало одной из целей проекта «Китайско-российские взаимные исследования и научная документация в области музыки (1989-2019)», предпринятого авторами статьи в 2020-2022 годах. В задачи исследования входило: проследить динамику развития документного массива китайских научных работ в обозначенной сфере, определить наиболее актуальные направления исследований, стилевые и жанровые предпочтения китайских ученых, а также спрогнозировать некоторые перспективы дальнейшего развития китайской научной документации о русской музыке и смежных с ней областях знаний.

Работа над проектом включала выборку, систематизацию и анализ данных информационных платформ «Китайская национальная инфраструктура знаний» (CNKI: China National Knowledge Infrastructure) и Ванфан (Wanfang Data: China Dissertations Database), а также обзор публикаций о русской и советской музыке в научных журналах девяти консерваторий Китая (за период с 1989 по 2019 г.)¹.

В настоящей статье представлены результаты одного из разделов расширенного (до 2022 года) проектного исследования, посвященного анализу китайской научной документации о русской вокальной музыке и смежных областях знаний. Актуальность избранного ракурса обусловлена интенсивностью двусторонних российско-китайских взаимодействий в сфере вокальной культуры и вокального образования. Кроме того, учитывались такие факторы как историческая роль русской вокальной педагогики в формировании традиций академического пения в Китае, а также устойчивый интерес китайского народа к русской вокально-песенной культуре академической и народной традиций как наиболее яркому отражению национальной специфики отечественного музыкального творчества.

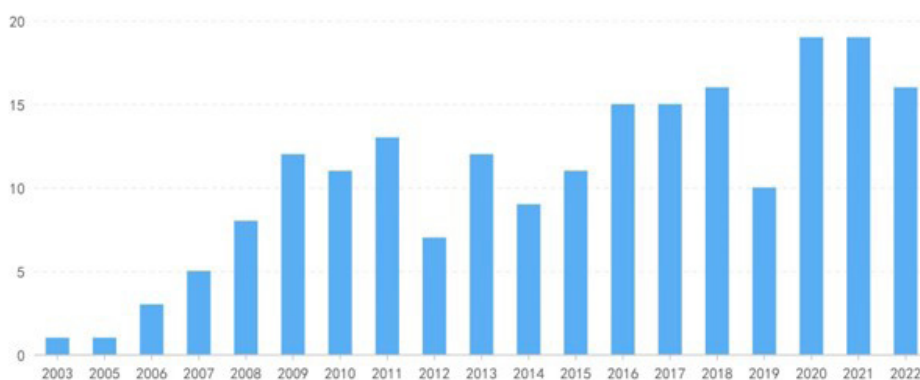
Следует оговорить, что для оптимизации изложения в данной статье понятие «вокальная музыка» используется в значении, выходящем за рамки музыковедческой категории рода музыки. Оно обозначает довольно широкую область, включающую как собственно музыкальные жанры (камерно-вокальные, хоровые, кантатно-ораториальные, театральные жанры академиче-

ской традиции, сакральные жанры, массовая и эстрадная песня, народная песня), так и вокальное исполнительство, вокальную педагогику и образование, пение как исторический и социокультурный феномен.

Согласно задачам проекта, из всего массива научной документации о русской вокальной музыке были отобраны магистерские и докторские диссертации за обозначенный период. Выбор типа документации был обусловлен следующим: магистратура и докторантура – две академические ступени послевузовского образования в Китае. Предполагается, что соискатель не только владеет прочными и широкими систематическими теоретическими и практическими знаниями по дисциплинам, но и основами (магистр) и технологиями самостоятельной организации (доктор) научно-исследовательской деятельности [5, с. 295-299]. При этом в среднем по стране докторские работы составляют примерно 1/8 от всего объема диссертационной документации. Таким образом, ее основной массив формируется преимущественно за счет магистерских работ.

Решение поставленных задач проектного исследования осуществлялось на основе применения библиометрических методов, включающих подсчет числа публикаций и использование элементов контент-анализа. Авторы статьи исходили из положения библиометрии, согласно которому количество научной документации является одним из важных показателей объема и границ научных знаний, индикатором научного развития в той или иной области знаний, отражает «степень активности и продуктивности фундаментальных

Рис. 1. Диаграмма динамики годового объема диссертационных исследований по русской вокальной музыке за 2003-2022 годы
III. 1. Diagram of dynamics of annual volume of dissertation research on Russian vocal music for 2003-2022



и прикладных исследований в стране и их вклад в развитие научного знания» [6, с. 11].

В связи с вышесказанным, анализ данных проводился по следующим критериям:

1. количественный: динамика и этапы развития документального потока диссертационных исследований о российской вокальной музыке;
2. качественный (содержательный): научное направление исследования, тематика работ, стилевые и жанровые предпочтения китайских исследователей.

Согласно информации, полученной в ходе изучения материалов двух авторитетных китайских баз данных, первые диссертационные исследования о русской вокальной музыке начали появляться в Китае с 2003 года. В период с ноября 2003 года по ноябрь 2022 года было опубликовано 203 диссертации, из них только четыре – докторские диссертации², остальные – магистерские.

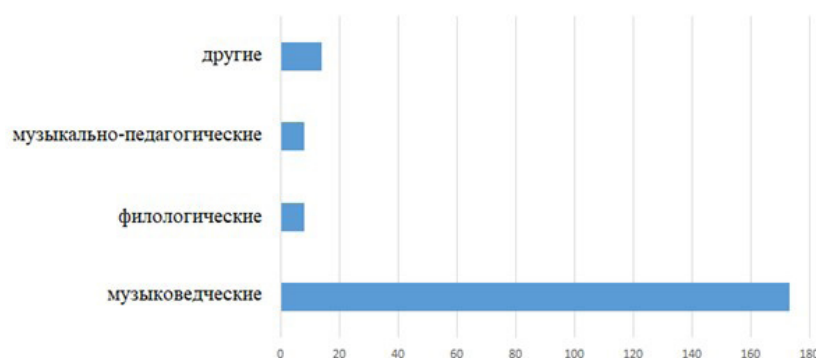
На *Рисунке 1* представлена Диаграмма, отражающая изменения годового объема диссертационных исследований, опубликованных в период с 2003 по 2022 годы. С момента выпуска первой магистерской диссертации в 2003 году число исследований неуклонно росло, пока не достигло

своего первого пика в 2011 году, когда было опубликовано 13 работ. В 2020 и 2021 годах количественный показатель соответствующей литературы достигает второго пика с годовым объемом в 19 исследований.

Если разделить обозначенный период на два десятилетия, то обнаруживается значительный контраст этих временных отрезков по совокупному объему работ. Так, за 2003-2012 гг. было написано всего 61, а в 2012-2022 гг. – 142 работы. Таким образом, во втором десятилетии количество работ увеличилось в 2,3 раза. Это намного превышает темпы роста объема документного потока, характеризуемого экспоненциальной моделью Дерека де Солла Прайса (1922-1983). Согласно выводам ученого, каждые 10-15 лет массив научной документации увеличивается вдвое [7, с. 46]. Ускоренный рост числа диссертаций во втором десятилетии демонстрирует «взрыв» интереса к русской вокальной музыке, подготовленный интенсификацией китайско-российских обменов в области музыкальной культуры и образования на фоне стабильного развития отношений двух стран.

Систематизация диссертационных работ по содержательному критерию позволила выявить

Рис. 2. Диаграмма распределения диссертационных исследований 2003-2022 гг. по содержательному критерию
III. 2. Diagram of dissertation research distribution 2003-2022 by content criterion



четыре основные группы исследований:

1. музыковедческие работы, посвященные изучению конкретных вокальных произведений российских композиторов;
2. исследования филологической направленности, в центре внимания которых поэтические тексты вокальных произведений и их переводы;
3. музыкально-педагогические исследования, посвященные проблемам освоения русской

вокальной музыки, а также рассматривающие вопросы российского вокального образования;

4. другие исследования.

Приведенная выше Диаграмма распределения диссертационных исследований 2003-2022 гг. по содержательному критерию (*Рис. 2*) показывает значительное преобладание исследований музыковедческой направленности: 175 диссертации этой группы составляют примерно

86% от общего числа работ. Область содержания работ этой группы простирается от музыковедческого и исполнительского анализа вокальных произведений академической традиции (опера, камерно-вокальных и хоровых сочинений) до изучения влияния советских массовых и революционных песен на китайскую музыкальную культуру. При этом в большинстве работ объектом изучения становятся камерно-вокальные произведения русских композиторов (106 работ).

Оперные сочинения русских композиторов рассматриваются в 72 диссертациях. Значительно меньшее количество работ связано с изучением хоровой музыки, а также жанра советской массовой и революционной песни (см. Рис. 3).

Приведем, также, некоторые примеры тем диссертационных работ, систематизированных в соответствии с рассматриваемыми в них жанрами вокальной музыки (Таблица 1).

Вторая и третья группы включают по 8 работ.

Рис. 3. Диаграмма распределения диссертационных исследований музыковедческой направленности по жанровому критерию

III. 3. Diagram of the distribution of doctoral research in musicology by genre criterion

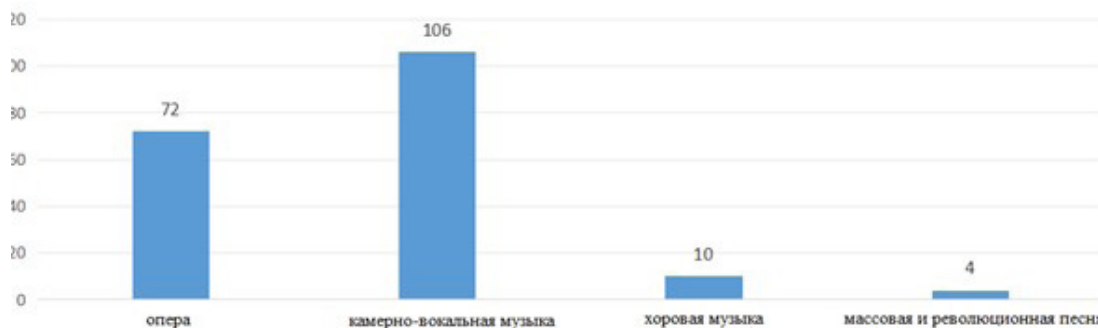


Таблица 1. Примеры тем диссертационных исследований

Table 1. Examples of thesis topics

Жанры	Тема	Автор	Учебное заведение	Год	Магистерская/ Докторская диссертация (М/Д)
Опера	Ария Татьяны из оперы «Евгений Онегин»	Хуан Цзини	Шанхайская консерватория	2009	М
	О создании оперы Чайковского в контексте развития русской музыки и искусства в XIX веке	Сюй Хунлэй	Хэбэйский университет	2011	М
	Опера «Борис Годунов» М. Мусоргского	Чжу Сю	Шаньдунский институт искусств	2021	М
	Исследование оперы Прокофьева «Война и мир» в соответствии с китайской доктриной «фэнгу»	Чжоу Чэнь	Фуцзяньский педагогический университет	2020	Д

Камерно-вокальная музыка	Вопросы исполнения и освоения романсов С. Рахманинова	Дин Лу	Уханьская консерватория	2010	М
	Художественные характеристики и исполнительский анализ романсов С. Рахманинова	Ли Итин	Хэнаньский университет	2018	М
	Краткий анализ творчества и стиля романсов П. Чайковского	Гао Вэньцзе	Шэньянский педагогический университет	2018	М
	Начальное изучение вопросов стиля и исполнения романсов М. Глинки и С. Рахманинова	Ван Цян	Шанхайская консерватория	2020	М
	Художественные особенности и исполнение романса Н. Римского-Корсакова «Плывут облака»	Ли Минъянь	Чунцинский педагогический университет	2021	М
	Национальный характер романсов П. Чайковского	Ли Сухуэй	Хайнаньский педагогический университет	2022	М
Хоровая музыка	Русская позднеромантическая религиозная хоровая музыка и вопросы её дирижерской интерпретации	Лян Юйцю	Шанхайская консерватория	2010	М
	Российское религиозное музыкальное творчество XX века	Мин Хун	Шанхайская консерватория	2010	Д
	Влияние русской хоровой музыки на развитие китайской хоровой музыки	Су Чао	Цицикарский университет	2015	М
Массовая и революционная песня	Распространение русских и советских массовых песен в Китае	Лю Ин	Харбинский педагогический университет	2010	М
	Распространение и роль советских и русских революционных песен в Китае	Ван Линь	Университет Шаньси	2015	М

В работах *филологической* направленности обсуждаются вопросы перевода текстов вокальных произведений на китайский язык, координа-

ции текста поэтического перевода и музыкального ритма, выявляется роль лингвистических и культурных факторов, влияющих на качество перевода.

В группе *музыкально-педагогических* исследований шесть работ посвящены проблемам формирования певческих навыков студентов на примере освоения конкретных вокальных сочинений русских композиторов-романтиков – П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. В. Рахманинова и других. Подобные скромные результаты косвенно характеризуют положение русскоязычного вокального репертуара в содержании вокальной подготовки в китайских учебных заведениях, его ограниченность наиболее известными классико-романтическими образцами.

Всего лишь в двух работах этой группы освещаются вопросы российского вокального образования. Оба автора диссертаций прибегают к сравнительному анализу особенностей обучения вокалу в России (в том числе советского периода) и в Китае³.

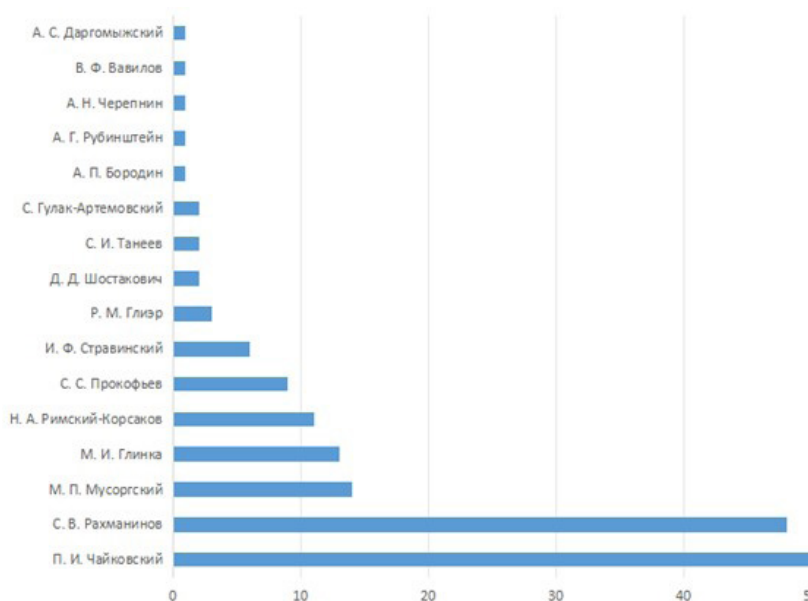
В этой связи следует обратить внимание на объективные трудности, с которыми сталкивается исследователь, обращающийся к изучению российской вокальной педагогики и вокального образования. Ведь подобные исследования предполагают не только теоретико-методическую разработку вопроса, но и научное осмысление практического опыта российских педагогов-вокалистов, знание истории русской вокальной педагогики и пр. В современных условиях интенсивных образовательных и научных обменов между двумя странами значительное число китайских магистрантов и аспирантов, обучающихся в рос-

сийских вузах, получают возможность не только теоретически ознакомиться с принципами и методами российской вокальной педагогики, но и освоить их на практике. Многие из них используют полученные знания и опыт в своих диссертационных исследованиях. Однако, поскольку все эти работы выполняются на русском языке, они не могут в полной мере охватить всю китайскую научную документацию о российской вокальной педагогике и вокальном образовании и, соответственно, влиять на ее состояние.

К четвертой группе (12 работ) были отнесены диссертации, посвященные социологическому исследованию проблем китайско-российского культурного обмена, истории становления советско-китайского сотрудничества в области музыкального искусства и образования⁴, изучению русской вокальной музыки в русле культурологической и этнографической проблематики.

Контент-анализ данных диссертационных работ с точки зрения музыкально-стилевых исследовательских предпочтений подтвердил самые общие ожидания. Среди множества русских композиторов, оставивших значительный след в области вокальной музыки, китайские исследователи отдают предпочтение П. И. Чайковскому (см. *Рис. 4*). Его камерно-вокальные и оперные произведения анализируются в 53 работах (26% от общего числа документов). Начиная с 2005 года, когда появилась первая магистерская дис-

Рис. 4. Диаграмма распределения исследовательского интереса к творчеству российских композиторов
III. 4: Diagram of research interest in Russian composers



сертация об опере «Евгений Онегин», вплоть до 2022 года, изучение творчества П.И. Чайковского не прерывается.

На втором месте следуют работы, связанные с изучением творчества С. В. Рахманинова, камерно-вокальные сочинения которого рассматриваются в 48 работах (24% от общего числа документов). На третьем месте – исследования, посвященные оперному и вокальному творчеству М.П. Мусоргского. С момента появления первого исследования о композиторе в 2003 году за 20 лет прибавилось всего 14 работ (7%). Еще меньше число исследований посвящено вокальным сочинениям основоположника русской композиторской школы М.И. Глинки – всего 13 диссертаций (6%).

Устойчиво высокий показатель исследовательского интереса к вокальным сочинениям П.И. Чайковского и С.В. Рахманинова объясняется рядом причин. Одна из них – популярность музыки этих композиторов в Китае, ее востребованность как в профессиональном сообществе, так и в любительской среде. Однако, при высоком кумулятивном показателе (по сравнению с другими композиторами), обращает на себя внимание уровень работ: корпус документов, в которых рассматривается творчество этих композиторов, включает только магистерские диссертации.

Итак, обзор китайской диссертационной документации, связанной с изучением русской вокальной музыки, позволяет сделать следующие выводы:

1. В настоящее время наблюдается рост количественного показателя магистерских и докторских диссертаций, посвященных исследованию русской вокальной музыки; при этом процентное соотношение докторских (1,9%) и магистерских (98,1%) диссертаций может рассматриваться как косвенная характеристика академического уровня и качества китайской документации в обозначенной сфере.
2. Преобладание диссертаций музыковедческой направленности свидетельствует о том, что китайские исследователи в большей мере ориентированы на изучение конкретных музыкальных произведений, вопросов их анализа и исполнительской интерпретации, нежели на исследование смежных областей знаний, например, таких как российская вокальная педагогика и образование, рассматриваемые только в сравнении с китайской системой обучения вокалу.

3. Интерес китайских исследователей сосредоточен, преимущественно, на изучении вокального творчества всемирно известных русских композиторов-романтиков, в меньшей степени охвачена их вниманием вокальная музыка первой половины XIX века и советского периода, а также хоровая музыка в ее историко-стилевом и жанровом многообразии; практически за рамками китайских диссертационных работ остается русский песенный фольклор и соответствующий этому круг научной проблематики.
4. В целом, анализ данных о магистерских и докторских диссертациях 2003-2022 гг. позволил сформировать общее представление о китайской научной документации, посвященной русской вокальной музыке и смежным областям знаний, а также об актуальных направлениях и научных интересах в этой области. Сохранение тенденции роста объема научной документации может быть объяснено все еще существующей в китайской литературе потребностью в количественном накоплении информации, получении новых «знаний» в данной сфере. Ожидается, что русская вокальная музыка по-прежнему будет находиться в поле научного интереса китайских исследователей, а ее дальнейшее изучение приведет к расширению исследовательской проблематики и появлению новых фундаментальных академических исследований.

Примечания

¹ По материалам Проекта была опубликована статья: Ван Дэцун. Систематизация и анализ документации о русской музыке с точки зрения библиометрии: на примере публикаций CNKI в научных журналах девяти консерваторий (1989-2019) // Исследования музыкальной культуры. Ханчжоу: Чжэцзянская консерватория. 2023. № 1. С. 120-131.

² Перечислим темы четырех докторских диссертаций: Мин Хун. Исследование российского религиозного музыкального творчества XX века. Шанхай: Шанхайская консерватория, 2010; Ли Жэнь. Китайско-советские музыкальные обмены с точки зрения социологии. Харбин: Харбинский педагогический университет, 2011; Лю Чэнь. Исследование оперного исполнительского искусства с точки зрения «системы Станиславского». Харбин: Харбинский педагогический университет, 2017; Чжоу Чэнь. Исследование оперы Про-

кофьева «Война и мир» в соответствии с китайской доктриной «фэнгу». Фучжоу: Фуцзяньский педагогический университет, 2020.

³ Цзин Цзин. Изучения путей развития отечественной системы вокальной подготовки педагогов вузов на основе сравнения с преподаванием вокала в России: магистерская диссертация. Далянь: Ляонинский педагогический университет, 2010; Чжу Кун. Сравнительное исследование вопросов преподавания вокала в России и Китае: магистерская диссертация. Чэнду: Юго-Западный университет, 2007.

⁴ Например, работа Ху Жунди. Исследование исторических материалов Харбинского советско-китайского музыкального обмена (1947-1962): магистерская диссертация. Харбин: Харбинская консерватория, 2021.

Список источников

1. Сергеева Т. С. Музыкальное востоковедение – одно из новых научных направлений российской гуманитарной науки // Проблемы востоковедения. 2013. № 2 (60). С. 66-72.
2. Юнусова В. Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии // Общество и государство в Китае. 2014. Т. 44 (2). С. 780-788.
3. Есипова М. В. Об особенностях изучения китайской музыки в России в XXI веке // Художественная культура. 2017. № 3 (21). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html> (дата обращения: 05.03.2023).
4. У Цзинюй, Медведева Ю. П. Судьбы российской музыкальной синологии в контексте советско-китайских отношений 1920-1940 гг. // Музыковедение. 2019. № 10. С. 41-46.
5. Федирко О. П. Ученые степени в России и Китае // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. Материалы VIII Международной научно-практической конференции. Вып. 8. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2018. С. 295-299/
6. Маршакова-Шайкевич И. В. Россия в мировой науке. Библиометрический анализ. М.: ИФ РАН, 2008. 226 с.
7. Цю Цзюньпин. Библиометрия. Пекин: Science Press, 2019.

References

1. Sergeeva, T.S. (2013), “Musical Oriental studies is one of the new scientific directions of the Russian humanities”, *The Problems of Oriental*

Studies [Problemy vostokovedeniya], no. 2 (60), pp. 66 - 72.

2. Yunusova, V.N. (2014), “The study of Chinese music in Russia: on the problem of the formation of national musical Sinology”, *Society and the State in China* [Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae], vol. 44, no. 2, pp.780 - 788.
3. Esipova, M.V. (2017), “About the peculiarities of studying Chinese music in Russia in the XXI century”, *Art & Culture Studies* [Hudozhestvennaya kultura], no. 3 (21), available at: URL:<http://artculturestudies.sias.ru/2017-3-21/prikladnaya-kulturologiya/5264.html> (Accessed: 5 March 2023).
4. Wu Jingyu and Medvedeva, Yu.P. (2019), “Destiny of Russian Musical Sinology in the context of Soviet-Chinese relations 1920-1940”, *Musicology* [Muzykovedenie], no. 10. pp. 41 - 46.
5. Fedirko, O.P. (2018), “Academic degrees in Russia and China”, *Proceedings of the 8th International scientific and practical conference: Russia and China: the history and prospects of cooperation* [Rossiya i Kitaj: istoriya i perspektivy sotrudnichestva], vol. 8, BGPU, Blagoveshensk, Russia, pp. 295 - 299.
6. Marshakova-Shajkevich, I.V. (2008), *Rossiya v mirovoj nauke. Bibliometricheskij analiz* [Russia in world science. Bibliometric analysis], M.: IF RAN
7. Qiu Junping (2019), *Bibliometriya*, Science Press, Pekin, China.

Информация об авторах

Ван Дэцун – кандидат искусствоведения, заместитель директора Музыкального института Университета г. Линьни

О. В. Усачева – кандидат педагогических наук, заместитель директора Научно-исследовательского института российской музыки при Университете г. Линьни

Information about the authors

Wang Decong – Candidate of Art History, Deputy Director of the Linyi University Music Institute

O. V. Usacheva – Candidate of Pedagogy, Deputy Director of the Research Institute of Russian Music at the Linyi University

Вклад авторов

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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Usacheva O. V. — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept),

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

Wang Decong — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), research, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Статья поступила в редакцию 14.09.2023; одобрена после рецензирования 10.10.2023; принята к публикации 20.12.2023
The article was submitted 14.09.2023; approved after reviewing 10.10.2023; accepted for publication 20.12.2023.

Научная статья

УДК 78.078

DOI: 10.26086/NK.2023.71.4.007

Первые годы существования Горьковской консерватории сквозь призму официальных документов

Артемьева Елена Владимировна

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

E-mail: evartemieva@rambler.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2525-4958>

Аннотация. История Горьковской (ныне Нижегородской) государственной консерватории им. М. И. Глинки началась в октябре 1946 года. За 77 лет своего существования вуз достиг больших высот, став одним из значимых образовательных, культурно-просветительских, научно-музыкальных центров Поволжья.

Анализ документов — в первую очередь, ежегодных официальных отчетов, переписки с ведомствами разного уровня, инструктивных писем и распоряжений — помогает сформировать представление о трудностях и положительных результатах начальных лет существования Горьковской консерватории.

В документах нашли отражение особенности формирования штата сотрудников, в том числе и профессорско-преподавательского состава, информация статистического характера о первых наборах студентов, уровне их базовых музыкальных знаний, сложностях и путях преодоления материальных трудностей, связанных в том числе с ремонтом здания, закупкой музыкальных инструментов, формирования библиотечного фонда. В отчетах фиксировались не только результаты работы вуза, но и содержались предложения о стратегии развития музыкального образования в регионе в целом. Основные предложения строились вокруг идеи «музыкального комбината», основанной на принципе преемственности образования на всех уровнях: от музыкальной школы к среднему профессиональному, а затем вузовскому уровню.

Ключевые слова: Нижегородская консерватория, музыкальное образование, А. А. Коган, история музыкального образования

Для цитирования: Артемьева Е. В. Первые годы существования Горьковской консерватории сквозь призму официальных документов // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 4 (71). С. 41–47. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.007>.

Original article

The first years of the Gorky Conservatoire's existence through the prism of official documents

Artemyeva Elena V.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

1909689840@qq.com

E-mail: evartemieva@rambler.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2525-4958>

Abstract. The history of Glinka Gorky (now Nizhny Novgorod) State Conservatoire began in October 1946. For 77 years of its existence the university has reached great heights, becoming one of the significant educational, cultural and educational, scientific and musical centers of the Volga region.

The analysis of the documents — first of all, annual official reports, correspondence with different departments, letters of instruction and orders — helps to form an idea of the difficulties and positive results of the first years of the Gorky Conservatoire.

The documents reflect the features of the formation of the staff, including professors and teachers, statistical information on the first sets of students, the level of their basic musical knowledge, Difficulties and ways of overcoming the material difficulties associated, inter alia, with the renovation of the building, the purchase of musical instruments, the formation of a library fund. The reports recorded not only the results of the university, but also contained proposals for a strategy for the development of music education in the region as a whole. The main proposals were built around the idea of «musical combine», based on the idea of continuity of education at all levels: from music school to secondary professional and then university level.

Keywords: Nizhny Novgorod Conservatoire, music education, A. A. Kogan, history of music education

For citation: Artemyeva E. V. The first years of the Gorky Conservatoire's existence through the prism of official documents. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023; 4 (71); 41–47 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.71.4.007>.

Нижегородская консерватория в наши дни – успешный музыкальный вуз. Ее лидирующий статус подтверждается положением в верхних строчках рейтингов образовательных учреждений, ежегодным включением в число получателей Гранта Президента России, наличием большого количества образовательных программ (более 30) на всех уровнях обучения (специалитет, бакалавриат, магистратура, аспирантура, ассистентура-стажировка), развитой научной и образовательной инфраструктурой (большой и малый концертные залы, академический хор, два симфонических оркестра, оркестр народных инструментов, оркестр баянов и аккордеонов, диссертационный совет). Все эти достижения, без сомнения, были бы невозможны без крепкого фундамента – принципов обучения творческим профессиям, серьезных научных исследований, материальной базы, осознания высокой миссии профессии музыканта – всего того, что было заложено в первые годы жизни вуза.

Исторические источники, отражающие этапы становления высшего музыкального образования в Горьком (Нижнем Новгороде), можно разделить на две группы: личные и официальные. Первые – в основном, мемуары и воспоминания, письма и фотографии, вторые – отчеты, приказы и распоряжения, переписка с государственными инстанциями разного уровня. Значительная часть этой деловой документации хранится в Центральном архиве Нижегородской области (ГКУ), в фонде Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки (Ф. Р-6099).

Отчеты и официальная переписка содержат много ценной информации о первых годах жизни ННГК. Подчас именно официальные итоги года, отправляемые вузом в Министерство, были не только констатацией сделанного за определенный период, но и содержали в себе эмоциональный рассказ о нуждах консерватории. Анализируя их, можно не только фиксировать пути становления вуза, но понимать стратегию развития учреждения, масштаб его роли в формировании культуры региона, системе музыкального образования в целом.

Начало истории вуза положило Постановление Совета Министров СССР № 473 от 24 июля 1946 года об организации «с 7 октября 1946 г. в г. Горьком Государственной консерватории Республиканского подчинения» (ЦАНО. Ф. Р-6099. Оп. 1. Ед. хр. 5). Руководителем был назначен Александр Абрамович Коган. Первые несколь-

ко месяцев штат вуза состоял только из одного человека – директора. Все остальные должности – завхоза, бухгалтера, преподавателей разного ранга были определены позднее: до марта 1947 г. многие работали совместителями или на условиях почасовой оплаты. В отчете за первый 1946-1947 учебный год А. А. Коган писал: «До января 1947 г. время ушло на организационное оформление консерватории. Так, например, вопрос о руководстве консерваторией после длительных обсуждений был разрешен только к 15 сентября, финансирование было открыто в октябре 1946 г. и наконец основной штат педагогического персонала был утвержден только в ноябре месяце 46 г. комитетом по делам искусств при Совете Министров РСФСР, а министерством Высшей школы только в феврале месяце 47 г.» [1].

А. А. Коган как никто подходил для такой сложной работы. Уроженец Нижнего Новгорода, выпускник, а затем преподаватель и директор музыкального училища (1929-1937, 1944), неотомимый общественно-музыкальный деятель: директор Горьковской филармонии (1937), художественный руководитель Горьковского радиокomiteта (1943-1946), организатор музыкальных кружков в общеобразовательных школах города, инициатор открытия нескольких детских музыкальных школ. В годы Великой Отечественной войны Коган чуть больше года (1942-1943) работал на далекой от музыки должности заместителя управляющего Главзаготснаба Наркомзага СССР в городе Горьком [2]. В итоге, его большой опыт руководителя и организатора, помноженный на личные качества энергичного и решительного человека, а также наличие полезных связей и знакомств сработали на значимое дело – в г. Горьком начала работать консерватория [3].

Первый учебный год проходил в специфических условиях: не было необходимого для работы вуза – музыкальных инструментов, методической литературы, преподавателей, студенческого общежития, квартир для преподавателей. Довольно долго, до марта 1947 года, шли тяжбы за здание, которое находилось на балансе министерства обороны (Московского военного округа). Построенный в конце XVIII века, бывший архиерейский дом, к середине XX века пережил несколько реконструкций. Его назначение менялось от элитного военного госпиталя до многоквартирного дома для семей военнослужащих. Протоколы передачи здания консерватории фиксируют полуаварийное состояние многих поме-

щений. Позднее доцент, заведующая кафедрой специального фортепиано Нина Николаевна Полуэктова вспоминала большой масштаб ремонтных работ в консерватории, продолжавшихся до начала 1950-х годов. По ее словам, первое время важно было крайне осторожно перемещаться по коридорам из класса в класс, наступая на временный и неустойчивый настил на полу, оставался риск задеть строительные конструкции и быть облитым известкой или упасть на пол, получив травмы. «Однажды я только вошла в класс, – вспоминала Полуэктова, – как за дверью рухнули кирпичи с чердака и завалили дверь класса» [4]. И все же трудности не останавливали – «все это нас мало волновало: мы радовались, что молодая консерватория наша уже существует, уже работает» [4].

Прием первых студентов проходил в два этапа: в ноябре 1946 года поступили 27 человек, в январе следующего года, по дополнительному набору, – еще 12. Самое большое количество студентов училось сольному пению (11) и музыковедению (6), были пианисты (4), скрипачи (5), виолончелисты (4), флейтисты (2), трубачи (2) и кларнетисты (1) [1].

Учебные занятия начались только 2 января 1947 года. За семестр студентам необходимо было пройти годовой курс. Обучение велось в здании музыкального училища, в свободное от основных занятий время, что частично сказалось его на качестве. В отчете за 1946–1947 год директор А. А. Коган сообщает, что некоторые дисциплины (военное дело, ритмика, актерское мастерство) не преподавались совсем, занятия же по теории музыки велись в большем количестве часов, чтобы «выровнять» уровень знаний студентов. В целом, к июню 1947 года все читаемые дисциплины были пройдены, кроме гармонии и сольфеджио, изучение которых было частично перенесено на следующий учебный год [1].

С сентября 1947 года открылся прием на дирижерско-хоровой факультет. Кроме того, были введены дисциплины - всеобщая история музыки, актерское мастерство, камерный ансамбль, оркестровый класс, дирижирование, чтение партитур, постановка голоса [5].

В марте 1948 года был утвержден Художественный совет, который начал довольно интенсивную работу – провел 5 заседаний по организации концертной деятельности студентов консерватории. Не имея возможности давать концерты в здании вуза, студенты выступали на сцене музы-

кального училища, на радио, в различных организациях города и области.

В начале 1947-1948 учебного года была создана библиотека, и в течение этого времени она активно пополнялась нотной и учебной литературой по музыкально-теоретическим дисциплинам. В отчете отмечено, что в сентябре библиотека имела 4892 экземпляра нот и 253 экземпляра книг, к концу года эти цифры удвоились.

В первых отчетах часто обращается внимание на базовый уровень знаний студентов, с которым они пришли учиться в консерваторию. Так, подводя первые итоги работы в 1946-1947 учебного году, Коган отмечает довольно высокий профессиональный уровень студентов, многие из которых имели среднее специальное музыкальное образование или были переведены с последних курсов Горьковского музыкального училища, или же имели незаконченное высшее образование. Поэтому в первый год набора самой большой тревогой был уровень знаний по теоретическим дисциплинам.

В 1947-1948 учебном году география приема расширилась: в консерватории стали учиться также выпускники Ивановского, Ярославского, Артёмовского музыкальных училищ. «Студенты, принятые из периферии, - отмечалось в отчете, - показали в большей части недостаточно крепкую музыкально-теоретическую подготовку и слабую общую музыкальную культуру <...>. Следует отметить, что среди студентов I курса имеется значительная часть с недостаточной общей культурой, плохим знанием художественной литературы и истории, что являлось большим тормозом в высоком качественном усвоении дисциплин общеобразовательного и музыкально-исторического циклов» [5]. При этом Коган отмечает сплоченность вуза и большую вовлеченность в результате всех преподавателей и студентов. На общественных началах проводились дополнительные занятия, студенты участвовали в научно-методических конференциях. Все это привело к положительному результату – «весь состав первого курса в отношении к учебе проявил хорошую дисциплинированность и к концу учебного года сделал значительные успехи» [5].

Несмотря на то, что отчеты на первые два учебных года фиксируют значительные объективные трудности с ремонтом здания, привлечение финансов на зарплаты преподавателям, покупку и ремонт музыкальных инструментов, в документах содержатся предложения по реор-

ганизации и усовершенствованию музыкального образования в Горьком. Среди предложений, с самого начала заявленных А. А. Коганом, – создание при консерватории музыкальной школы-десятилетки, включение в сферу «ведения» вуза Горьковского музыкального училища, что приведет к созданию системы «музыкального комбината», основанной на преемственности программ обучения и поддержке наиболее одаренных обучающихся. По мысли директора, это «даст возможность установить единые требования, а также единые методы учебной подготовки учащихся музыкального училища, усилит педагогический состав последнего, в частности по оркестровым специальностям, дирижерско-хоро-

вому, вокальному и теоретико-композиторскому отделению. Это же даст возможность привлечь в город Горький большее количество высококвалифицированных преподавателей, а также более рациональное использование учебных помещений, инструментария и библиотечного фонда» [1]. Это позволило бы поднять уровень музыкального образования в Горьком, повысить культуру региона в целом.

Подводя итог краткому анализу первых официальных документов, отражающих период становления Горьковской консерватории, необходимо вспомнить и общий контекст эпохи середины 1940-х годов. Восстанавливающее мирную жизнь государство, в условиях дефицита необхо-

Рис. 1. Коган Александр Абрамович (1899 - 1992)

Ill. 1. Kogan Alexander Abramovich (1899 - 1992)



димых повседневных товаров и ресурсов, понимало важность сохранения и развития высокой академической культуры. Несмотря на общую ограниченность финансов и материальных условий, инициатива по созданию в Горьком консерватории была поддержана.

Невероятные усилия и поразительный энту-

зиазм первых сотрудников, заложивших основы существования нижегородского музыкального вуза, безусловно, вызывают восхищение и уважение, повышают ценность каждого последующего этапа в жизни консерватории. В то же время многие из идей, высказанных в середине 1940-х, остаются актуальными и в наше время.

**Рис. 2. Нина Николаевна Полуэктова с учениками: О. Святославской,
В. Владимировым, Т. Бродской. Фото из музея ННГК**
**III. 2. Nina Nikolayevna Poluektova with students: O. Svyatoslavskaya, V. Vladimirov,
T. Brodskaya. Photo from the museum Nizhny Novgorod Conservatoire**



Рис. 3. Ремонт Большого зала Горьковской консерватории. Фото из музея ННГК
III. 3. Renovation of the Great Hall of the Gorky Conservatoire.
Photo from the museum Nizhny Novgorod Conservatoire



Рис. 4. Ремонт в фойе Большого зала Горьковской консерватории. Фото из музея ННГК

III. 4. Renovation of the lobby of the Great Hall of the Gorky Conservatoire.

Photo from the museum Nizhny Novgorod Conservatoire



Список источников

1. Коган А. А. Отчет о работе Горьковской государственной консерватории за 1946–1947 учебный год (от 14 июля 1947 года) // ЦАНО. Ф. 6100, оп. 1, д. 17.
2. Коган Александр Абрамович // Нижегородская Биографическая Энциклопедия. URL: <https://www.names52.ru/k/tpost/21a4rpb6z1-kogan-aleksandr-abramovich> (дата обращения: 26.09.2023).
3. Куклев А. В. Предыстория Нижегородской – Горьковской консерватории имени М. И. Глинки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 20–25.
4. Полуэктова Н. Н. Музыкальное образование в г. Горьком за 40 лет Советской власти / ред. проф. М. С. Пекелиса. Горький, 1957. Рукопись из библиотеки Нижегородской консерватории.
5. Коган А. А. Отчет о работе Горьковской государственной консерватории за 1947–1948 учебный год // ЦАНО. Ф. 6100, оп. 1, д. 17.

References

1. Kogan, A. A. (1947), “Report on the work of the Gorky State Conservatory for the academic year 1946-1947 (dated 14 July 1947)”, Typewritten manuscript, Central Archive of the Nizhny Novgorod Region, Nizhny Novgorod, USSR-Russia.
2. Nizhny Novgorod Biographical Encyclopedia (2021), “Kogan Alexander Abramovich”, available at: <https://www.names52.ru/k/tpost/21a4rpb6z1-koganaleksandrabramovich> (Accessed 26 September 2023).
3. Kuklev, A. V. (2021), “Prehistory of the Nizhny Novgorod - Gorky Glinka State Conservatoire”, *Actual problems of high musical education [Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya]*, vol. 4 (62), p. 20-25.
4. Poluektova, N. N. (1957), “Musical education in Gorky for 40 years of Soviet power”. Typewritten manuscript, Library of the Nizhny Novgorod Conservatoire, Gorky, USSR.
5. Kogan, A. A. (1948), “Report on the work of the Gorky State Conservatory for the school year

1947-1948”, Typewritten manuscript, Central Archive of the Nizhny Novgorod Region, Nizhny Novgorod, USSR-Russia.

Информация об авторе

Е. В. Артемьева — кандидат исторических наук, доцент кафедры философии и эстетики

Information about the author

E. V. Artemyeva — Candidate of Historical Sciences,

Associate professor of the Department of Philosophy and Aesthetics

Статья поступила в редакцию 08.11.2023; одобрена после рецензирования 20.11.2023; принята к публикации 20.12.2023.

The article was submitted 08.11.2023; approved after reviewing 20.11.2023; accepted for publication 20.12.2023.

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

Редакционный совет принимает на рассмотрение оригинальные, ранее неопубликованные статьи, в которых соблюдена точность при цитировании и указании источника при упоминании работ других авторов.

Материал может быть отклонен до рецензирования в случае несоответствия тематики профилю журнала, недостаточного объема статьи, представленной для публикации и несоблюдения правил оформления, а также наличия в рукописи неправомерных заимствований.

Все статьи проверяются в программе Antiplagiat ReportViewer. Абсолютная оригинальность текста статьи должна составлять не менее 80 %.

Редакция придерживается двойного «слепого» анонимного типа рецензирования. Все статьи, поступающие для публикации в журнале, подвергаются рецензированию независимыми экспертами. Рецензенты являются специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют публикации по тематике рецензируемой статьи в течение последних 3 лет.

Требования к рукописям статей, заявленных к публикации в журнале:

Для авторов статей — аспирантов и соискателей ученой степени кандидата наук — объем рукописей не должен превышать 15000 печатных знаков (с пробелами), для кандидатов и докторов наук — 20000 печатных знаков (с пробелами). Общий объем нотных примеров и иллюстраций в тексте включается в соответствующий напечатанному тексту лимит объема 15000/20000 печатных знаков (с пробелами).

К рукописи прилагаются следующие документы:

- 1) отзыв научного руководителя (для аспирантов и соискателей);
- 2) рецензия на статью, в которой дана характеристика новизны работы, определено качество решения поставленных проблем;
- 3) выписка из протокола решения соответствующего структурного подразделения (кафедры, отдела и т. п.).

Текст статьи должен быть тщательно выверен и отредактирован автором. Статьи с опечатками и грамматическими ошибками не рассматриваются. Рукописи принимаются в печатном и электронном вариантах в виде одного текстового файла.

Структура предоставляемого в редакцию текстового файла

1. Тип статьи — научная статья, обзорная статья, редакционная статья, дискуссионная статья, персоналии, редакторская заметка, рецензия на книгу, рецензия на статью, спектакль и т. п., краткое сообщение.
2. Индекс универсальной десятичной классификации (УДК).
3. Фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) на русском.
4. Сведения об авторе (авторах): название организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна), имейл автора, orcid id.
5. Название статьи строчными буквами (шрифт: жирный; выравнивание: по центру)
6. Аннотация статьи на русском языке, отражающая актуальность, цель, материалы исследования, его результаты и выводы, соответствующая содержанию работы. Объем текста аннотации должен составлять 150–200 слов.
7. Ключевые слова — от 5 до 8, отражающие основное содержание статьи, ее предметную, терминологическую область. Не используют обобщенные и многозначные слова, а также словосочетания, содержащие причастные обороты
8. Сведения об источнике финансирования статьи
9. Тип статьи на английском языке.
10. Фамилия, имя, отчество автора (авторов) (полностью) на английском.
11. Сведения об авторе (авторах): название организации (учреждения), ее подразделения, где работает или учится автор (город и страна) (на английском языке), имейл автора, orcid id.
12. Название статьи строчными буквами (шрифт: жирный; выравнивание: по центру) на английском языке.
13. Аннотация статьи на английском языке, отражающая актуальность, цель, материалы исследования, его результаты и выводы, соответствующая содержанию работы. Объем текста аннотации должен составлять 150–200 слов.
14. Ключевые слова на английском — от 5 до 8.
15. Сведения об источнике финансирования статьи (на английском языке).
16. Текст статьи.
17. Примечания.
18. Список источников. Библиографические записи в перечне использованной литературы нумеруют и располагают в порядке цитирования источников в тексте статьи (по ГОСТ Р 7.0.5-2008).
19. References (по стандарту "Harvard").
20. Информация об авторе (авторах): ученые степень и звание на русском и английском языках.
21. В конце текста указывается количество необходимых экземпляров журнала и способ доставки (почтовым отправлением (в этом случае указывается почтовый адрес с индексом), самовывозом).

Рукопись и сопроводительные документы в электронном варианте направляются по адресу электронной почты:

nngk.izdaniya@yandex.ru

Печатный вариант рукописи подписывается автором (авторами),

указывается дата и вместе с сопроводительными документами отправляется в редакцию по адресу:

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,

издательский отдел.

603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40