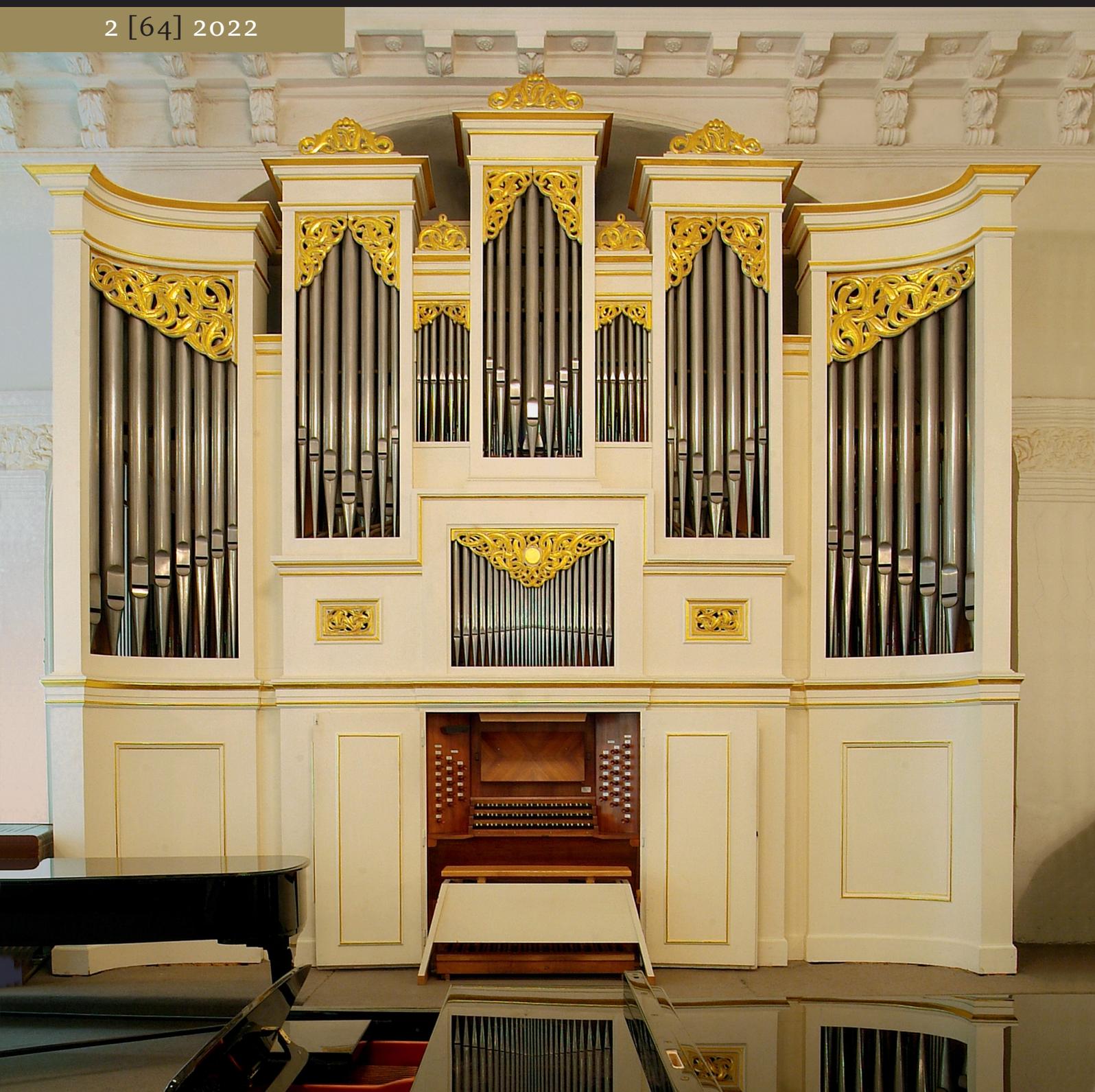
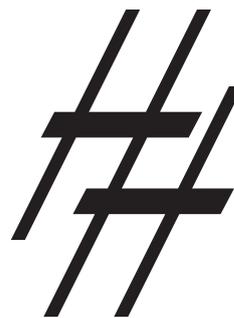




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

2 [64] 2022





НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ
М.И.Глинки

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

16+

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

ACTUAL
PROBLEMS
OF HIGH
MUSICAL
EDUCATION

ISSN 2220–1769

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

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

Свободная цена.

Компьютерная верстка

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

Дата выхода в свет:
30.06.2022

Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 11,63. Тираж 100 экз.
Заказ № 23-2022.

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (Договор № 74-11/2010P от 24.11.2010).

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://nngk.cons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по специальностям
17.00.01 — Театральное искусство (искусствоведение),
17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение),
17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение),
17.00.09 — Теория и история искусства (исторические науки)

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.

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

Главный редактор:

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

Заместитель главного редактора:

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

Редакционный совет:

Афасижев Марат Нурбиевич — доктор философских наук, профессор, научный сотрудник (Нижний Новгород)

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

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

Радеев Артем Евгеньевич — доктор философских наук, доцент СПбГУ (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 РАМ (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 МГК (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 РИИ (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)

Бульчева Елена Ивановна — кандидат философских наук, профессор (Нижний Новгород)

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

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

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

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

The journal «Actual Problems of High Musical Education» is included by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Education and Science of the Russian Federation in the list of peer-reviewed scientific professional editions to publish the main scientific results of dissertations for the degrees of Doctor and Candidate of Sciences in the following scientific specialties:

- 17.00.01 — Theatrical art (Art history),
- 17.00.02 — Musical art (Art history),
- 17.00.04 — Fine and decorative arts and architecture (Art history),
- 17.00.09 — Theory and history of art (Historical sciences)

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

Senior Editor:

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

Board of advisory editors:

Afasizhev Marat N. — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Researcher (Nizhny Novgorod)

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

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

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

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

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

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

Valkova Vera B. — Doctor of Art History, Professor Gnesin RAM (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 Tchaikovsky MSC (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 RII (Moscow)

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

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

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

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

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

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

Bulycheva Elena I. — Candidate of Philosophical Sciences, Professor (Nizhny Novgorod)

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

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

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

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

ISSN 2220–1769

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

Founded 2009.

Frequency: 4 times a year.

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

Free price.

Make-up graphic:

A. S. Platonova

Cover designer:

V. A. Muzychenko

Press-corrector:

L. A. Zelexson

Date of publication:

30.06.2022

Format 60×84/8.

Pr. sh. 11.63. 100 copies .

Order No. 23-2022.

The journal is registered in the system of the Russian Science Citation Index (Contract no. 74-11/2010P from November 24, 2010).

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.2022.64.2.001

Проблемы теории и истории музыки

| | |
|--|----|
| <i>Медведева Ю. П.</i> Путешествия Пьера Лоти и их музыкально-театральные трансформации | 8 |
| <i>Мастранджело Фабио.</i> Джакомо Пуччини в зеркале эпистолярного жанра | 15 |
| <i>Верба Н. И.</i> Мифологема воды и мотивы воли во Второй сонате (Сонате-фантазии, соч. 19) А. Н. Скрябина | 20 |
| <i>Векслер Ю. С.</i> Советская Россия 1920-х годов глазами европейских музыкантов | 30 |
| <i>Цареградская Т. В. И.</i> Феделе. <i>Hommage</i> (2015) для виолончели соло: опыт анализа | 39 |
| <i>Юй Тяньтянь.</i> Китайская рок-музыка 1980-х годов и ее лидер Цуй Цзянь | 52 |
| <i>Чжоу Ицюнь.</i> «Китайская рапсодия» № 3 ор. 46 Хуан Аньлуна как первое оригинальное сочинение для саксофона китайского композитора | 57 |

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

| | |
|---|----|
| <i>Ситалова А. Н.</i> Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки | 64 |
| <i>Чан Вионг Тхань.</i> Композитор До Зунг и его концерт для фортепиано с оркестром «Круговорот жизни и смерти» | 69 |

Вопросы этномузыкологии

| | |
|---|----|
| <i>Забулионите А. К. И., Лу Шэнсинь.</i> Формирование китайской этномузыкологии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци | 77 |
|---|----|

Методологические проблемы искусствознания

| | |
|---|----|
| <i>Донин А. Н.</i> Комплементарное использование музыки в преподавании истории искусств | 89 |
|---|----|

Рецензии

| | |
|--|----|
| <i>Векслер Ю. С.</i> «Другой материал» русской малярианы: о книге Ханса Волльшлегера | 94 |
|--|----|

Content

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.001

Problems of music theory and history

| | |
|---|----|
| <i>Medvedeva Yulia P.</i> Pierre Loti's travels and their musical and theatrical transformation | 8 |
| <i>Mastrangelo Fabio.</i> Giacomo Puccini in the mirror of the epistolary genre | 15 |
| <i>Verba Natalia I.</i> The Mythologeme of Water and the Motives of the Will In the second Sonata (Fantasy Sonatas, op. 19) by A. N. Scriabin | 20 |
| <i>Veksler Yulia S.</i> Soviet Russia of the 1920s through the eyes of European musicians | 30 |
| <i>Tsaregradskaya Tatiana V.</i> Ivan Fedele. Hommagesquisse (2015) for solo cello: an experience of analysis | 39 |
| <i>Yu Tiantian.</i> Chinese rock music of the 1980s and its leader Cui Jian | 52 |
| <i>Zhou Yiqun.</i> Huang Anlun's "Chinese Rhapsody" No. 3 op. 46 as the first original composition for saxophone by a Chinese composer | 57 |

Problems of theory and history of performing arts

| | |
|--|----|
| <i>Sitalova Anastasia N.</i> Principles of working with poems by Anna Akhmatova in vocal pieces of academic and mass music | 64 |
| <i>Tran Vuong Thanh.</i> Composer Do Dung and Piano Concerto "The circle of life and death" | 69 |

Questions of ethnomusicology

| | |
|--|----|
| <i>Zabulionite Audra Kristina I., Lu Shengxin.</i> Formation of Chinese ethnomusicology: relevance and prospects of Wang Guangqi's musical comparative studies | 77 |
|--|----|

Methodological problems of Art history

| | |
|--|----|
| <i>Donin Alexander N.</i> Complementary use of music in art history teaching | 89 |
|--|----|

Reviews

| | |
|--|----|
| <i>Veksler Yulia. S.</i> "Other material" of Russian research on Mahler: about the book by Hans Wollschläger | 94 |
|--|----|

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2 (64). С. 8–14.

Actual problems of high musical education. 2022. No 2 (64). P. 8–14.

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.002

Путешествия Пьера Лоти и их музыкально-театральные трансформации

Медведева Юлия Петровна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
jul-medvedeva@yandex.ru

Аннотация. Автобиографические романы-travelogue моряка и путешественника рубежа XIX–XX вв. Пьера Лоти в последние годы активно издаются и изучаются. Но их влияние на музыкальный театр, по-видимому, еще не было предметом специального исследования, что обеспечивает актуальность и научную новизну данной статьи. Сильнейшее воздействие творчества Лоти на музыкантов очевидно: образы его путешествий на Восток вызвали появление более десяти произведений, в числе которых «Лакме» Лео Делиба, «Мадам Хризантема» Андре Мессаже, «Мадам Баттерфлай» Джакомо Пуччини. Эти оперы, а также тексты ключевых романов Лоти — «Азийаде», «Женитьба Лоти», «Госпожа Хризантема», «Роман одного спаги» — стали материалами данного исследования. Цель автора статьи — проанализировать влияние Лоти на оперное творчество современников и определить специфику музыкального претворения его прозы.

В статье выявляется скрытая «оперность» романов Лоти, в текстах которых постоянно возникают ассоциации с театром и описания звуковых феноменов. Во многом эти описания инспирировали появление сцен экзотического музыкального быта у Делиба, Мессаже, Пуччини (в последнем случае композитор также охотно цитирует подлинные напевы).

Сравнивая «Мадам Хризантему» Мессаже и «Мадам Баттерфлай» Пуччини с романом «Госпожа Хризантема» Лоти, автор статьи приходит к выводам о лиризации и романтизации сюжета первоисточника и о коренной трансформации в операх образа главной героини. В результате на основе ярких, но неглубоких экзотических романов Лоти рождаются музыкальные шедевры, несущие универсальный смысл.

Ключевые слова: Пьер Лоти, музыка и литература, Делиб «Лакме», Мессаже «Мадам Хризантема», Пуччини «Мадам Баттерфлай», ориентализм, экзотизм

Для цитирования: Медведева Ю. П. Путешествия Пьера Лоти и их музыкально-театральные трансформации // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 8–14. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.002>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Pierre Loti's travels and their musical and theatrical transformation

Medvedeva Yulia P.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
jul-medvedeva@yandex.ru

Abstract. Autobiographical travelogue novels of a sailor and traveler Pierre Loti at the turn of the 19th–20th centuries have been actively published and studied in recent years. But their influence on the musical theater, apparently, has not yet been the subject of a special study, that ensures the relevance and scientific novelty of this article. The strongest impact of Loti's work on musicians is obvious: the images of his travels to the East caused the appearance of more than ten works, including *Lakme* by Leo Delibes, *Madame Chrysantheme* by Andre Messager, *Madama Butterfly* by Giacomo Puccini. These operas, as well as the texts of Loti's key novels — *Aziyade*, *Le Mariage de Loti*, *Madame Chrysantheme*, *Le Roman d'un spahi* — became the materials of this study. The purpose of the author of the article is to analyze the influence of Loti on the operatic work of his contemporaries and to identify the specifics of the musical implementation of his prose.

The article reveals the hidden "opera" of Loti's novels, in the texts of which associations with the theater and descriptions of sound phenomena constantly appear. In many ways, these descriptions inspired the appearance of scenes

of exotic musical life in Delibes, Messager, Puccini (in the latter case, the composer also willingly quotes genuine tunes).

Comparing *Madame Chrysantheme* by Messager and *Madama Butterfly* by Puccini with the novel *Madame Chrysantheme* by Loti, the author of the article comes to conclusions about the lyricization and romanticization of the plot of the original source and about the fundamental transformation of the image of the main character in the operas. As a result, on the basis of bright, but shallow exotic novels of Loti, musical masterpieces are born that carry a universal meaning.

Keywords: Pierre Loti, music and literature, Delibes *Lakme*, Messager *Madame Chrysantheme*, Puccini *Madama Butterfly*, orientalism, exoticism

For citation: Medvedeva Y. P. Pierre Loti's travels and their musical and theatrical transformation. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 8–14 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.002>.

В числе деятелей истории оперы иногда встречаются фигуры, на первый взгляд не имеющие отношения к музыкальному театру. Одна из таких ярких и явно недооцененных личностей — Луи Мари Жюльен Вио (1850–1923) — французский морской офицер, путешественник, журналист и популярнейший на рубеже XIX–XX вв. писатель-беллетрист, создатель французского «колонииального романа», получивший известность под псевдонимом «Пьер Лоти».

Наиболее известные произведения Лоти были написаны в 80–90-е годы XIX века. По большей части его романы автобиографичны и посвящены путешествиям на Восток: в Турцию, Северную Африку, Южную и Восточную Азию, Океанию. Оказываясь в далеких странах, Лоти изучал обычаи и языки (в частности, турецкий и маорийский), наряжался в экзотические костюмы и стремился погрузиться в местную культуру. Впечатления путешественника наложили отпечаток на его литературное творчество. Как отмечают исследователи, в произведениях Лоти «живописное описание природы, сведения о быте, традициях туземцев, их внешнем облике преобладают над сюжетной канвой» [1, с. 66], в результате чего его романы близки к жанру путевых заметок или травелога.

В романе «Женитьба Лоти» описано происхождение псевдонима автора. Автобиографический персонаж — моряк Гарри Грант — попав на остров Таити, был крещен заново прекрасными туземками: «Красавицы, смеясь, долго пытались выговорить варварские имена: Гарри Грант и Пламкетт, но не сладили с грубыми звуками; тогда девушки решили дать морякам имена цветов — Ремуна и Лоти...»¹. Новым именем — Лоти — героя «стали звать его друзья, и он охотно подписывался так под своими литературными опытами» [2, с. 97]. После выхода этого романа и сам Жюльен Вио стал подписывать свои произведения именем «Пьер Лоти».



Пьер Лоти

Сюжетные контуры большинства его романов связаны с повторяющейся схемой: моряк или солдат колониальных войск появляется в экзотической стране, завязывает роман с местной девушкой, знакомится благодаря ей с культурой и обычаями удивительной страны, а затем навсегда покидает возлюбленную («Азиаде», «Женитьба Лоти», «Госпожа Хризантема», «Три дамы из Казбаха», «Роман одного спаги» и др.). Романы Лоти издаются и сегодня, но масштабы одаренности их автора современными литературоведами оцениваются двойственно. Одни исследователи считают, что книги Лоти «ныне принадлежат исключительно истории литературы, идеологии и массового сознания того времени» [3, с. 16]. Другие признают за писателем незаурядное мастерство стилиста, «которое он использовал для создания живописных картин природы, быта и нравов» [4, с. 457].

Современники Лоти оценивали его романы более единодушно. Так, «Госпожа Хризантема» за первые пять лет с момента публикации выдержала двадцать пять изданий во Франции и была переведена на многие европейские языки [3, с. 41]. Путевые заметки Лоти и созданные по ним произведения вызвали целую волну подражаний, их автора считали «одним из самых оригинальных и совершенных французских писателей второй половины XIX века» [5, с. 51] — не случайно его именем до сих пор названа улица близ Эйфелевой башни в Париже. Яркий взлет литературной карьеры Лоти и ее стремительный закат были связаны с расцветом и угасанием стиля модерн, на почве которого выросло и сложилось его творчество.

Если в литературе оценка Лоти до сих пор остается двойственной, то в музыке конца XIX – начала XX вв. его произведения, безусловно, сыграли значительную роль. Знаменитый романист не был ни автором текстов к романсам, ни либреттистом. Но без него и описанных им ярких образов путешествий на Восток позднеромантический музыкальный театр не создал бы сразу нескольких значительных произведений.

В числе первых обращений композиторов к образам путешествий Лоти называют оперу «Лакме» Лео Делиба (1883), либретто которой сплетает воедино сюжетные мотивы двух первоисточников: романа «Женитьба Лоти» о кратком браке автора с девушкой племени маори [6, с. 249] и «индийского» рассказа Теодора Пави «Бабуши брахмана» («Les Babouches du Brahmane») [7, с. 19]. С самым популярным произведением Лоти — «Госпожой Хризантемой» — связаны две оперы. Во-первых, это «лирическая комедия» Андре Мессаже «Мадам Хризантема» (1893). Как отмечают французские исследователи, эта опера «безусловно, входит в список лучших, наиболее гармоничных, наиболее успешных театральных произведений» композитора [8]. Второе произведение — знаменитая «Мадам Баттерфлай» Джакомо Пуччини (1904) по драме Дэвида Беласко. «Прямое воздействие романа Лоти на всю сценическую композицию» этой оперы, как пишет О. Е. Левашева, также «не подлежит сомнению» [9, с. 273–274]. К перечню музыкально-театральных интерпретаций путешествий Лоти можно добавить оперы «Спаги» Люсьена Ламбера (1896) по «Роману одного спаги», «Остров грез» Рейнальдо Ана (1897), основанный на сюжете «Женитьбы Лоти», «Чикито — игрок в мяч» Жана

Нуге (1909) и «Рамунчо» Стефано Донауди (1921) по роману «Рамунчо», а также музыку к драмам «Исландский рыбак» Гая Ропарца (1892) и «Рамунчо» Габриеля Пьерне (1908) [10].

Столь пристальный интерес музыкантов к образам Лоти свидетельствует о том, что в творчестве французского романиста что-то оказалось очень созвучным исканиям музыки того времени. Действительно, впечатления его путешествий очень музыкальны. Он описывает звон церковных колоколов и пение народных сказителей-басков, звуки песен бродячих евреев, турецких ночных гребцов, звучание левантийской шарманки, игру оркестра во дворце султана, песнопения в мечети, голос муэдзина, ему слышится музыка в голосах животных и насекомых, в звуках океана и гудках корабельных труб. Не случайно Ф. Мартенс считает, что Лоти — «один из немногих важных современных авторов, на которых музыкант может претендовать законно» [5, с. 94].

В детстве будущий путешественник и писатель получил неплохое музыкальное образование, выступая на домашних музыкальных вечерах сначала с обработками народных песен, а позже включив в свой репертуар произведения Шопена и Листа и сонаты Бетховена. Став моряком, путешествуя по свету, он проводил время корабельного досуга за фортепиано [5, с. 52].

В книгах французского автора восточные истории подаются как сцены воображаемого театрального действия. «Статный африканский спаги казался прямо-таки созданным для ролей героев-любовников из нашумевших мелодрам»² [11, с. 151] — пишет он в «Романе одного спаги». «Инженер Томпсон играл при мне роль наперсника в комической опере, и мы с ним немало побродили по старым улочкам» [12, с. 13] — читаем в «турецком травелог» Лоти «Азиаде».

Описание экзотического быта далеких стран неизменно включает в себя впечатления от местного фольклора — песен, танцев, звучания инструментов. Так, например, в «Женитьбе Лоти» автор рассуждает о «туманном и диком смысле» песен туземцев и о «бесстыдстве» их танцев. В «Госпоже Хризантеме» он многократно обращается к песням уличных музыкантов, танцам гейш, звучанию народного инструмента сямисэна³. Не удивительно, что подобные наполненные музыкой и театральными ассоциациями тексты как бы «просились» в оперу.

В «Женитьбе Лоти» автор описывает себя сидящим за роялем с партитурой «Африканки»

Мейербера [2, с. 119]. Эта опера не случайна в тексте романа: она указывает на линию преемственности, в которую встраивается творчество Лоти.

Романтической музыке XIX века было в целом свойственно стремление к экзотизму, получившему активное развитие во французской опере, начиная с «Африканки» Мейербера: «Самсон и Далила» и «Желтая принцесса» Сен-Санса, «Царица Савская» Гуно, «Искатели жемчуга» и «Джамиле» Бизе, «Король Лахорский» и «Таис» Массне и т. д. Колониальная политика Франции в XIX веке сделала экзотическую тему особенно актуальной для слушателей, а французская лирическая опера дала новый поворот теме женской судьбы, окружила образ страдающей героини красочной обстановкой восточного быта, дав новый «трогательный образ женщины-рабыни, женщины-жертвы, гибнущей при первом же столкновении с "цивилизованным миром"» [9, с. 276]. Сходные женские образы возникают и в романах Лоти (Азиаде, Рараху, Хризантема и др.). Поэтому вполне закономерно, что творчество Лоти оказалось столь востребованным в опере.

Первой из них, как отмечалось выше, стала «Лакме» Делиба. Сюжет этой оперы весьма далек от первоисточника («Женитьба Лоти»), но трактовка центральных персонажей в целом остается в опере неизменной: восхищенный красотой туземки европеец и экзотически прекрасная главная героиня, любовь которой обрекает ее на гибель. Сохранен и подробно выписан Делибом музыкальный фон происходящего: молитва жрецов из 1 д., балет баядерок, песня Лакме, хор жрецов из 2 д., хор у священного источника 3 д. Значительная роль экзотического фона — танцев, песен, процессий, молитв — во многом диктуется текстами романов Лоти и характерна также для остальных опер, связанных с ними. Например, в «Мадам Хризантеме» Мессаже это танцы гейш в 1 д., молитва Мадам Сливы и песня Оюки во 2 д., песня Хризантемы, танцы перед храмом, процессия и хор жрецов в 3 д., песня Хризантемы и Оюки в 4 д. В «Мадам Баттерфлай» интерес к японскому фольклору приводит Пуччини к цитированию подлинных народных тем: по свидетельству М. Карнера, в партитуре их насчитывается семь [13, с. 50–52].

Наибольший успех, в том числе и в опере, выпал на долю «японского» романа Лоти «Госпожа Хризантема». Япония предстает в нем как пространство не вполне реальное, как бы теа-

трально-искусственное. Вот как описывается у Лоти прибытие его корабля к берегам Нагасаки: «мы вошли в своего рода тенистый коридор между двумя рядами очень высоких гор, как-то странно симметрично расположенных одна за другой, словно "стойки" объемных декораций, — необычайно красивых, но не вполне естественных» [14, с. 7]. О виде на город с вершины горы Лоти пишет следующее: «там, в раскинувшейся подомной мокрой долине, до самой глубины гигантской декорации, царит полная тишина, абсолютный покой» [14, с. 10]. Японский пейзаж изначально как бы осознается автором как фон для оперного действия.

Экзотическая атмосфера происходящего характеризуется в тексте Лоти повторяющимся звуковым символом, своего рода лейтмотивом — стрекотанием цикад. Оно многократно возникает на страницах романа и даже вызывает у автора ассоциации с музыкой. В свой последний вечер в Нагасаки главный герой слушает пение японок — «длинное и монотонное трио на самисэнах, которое гейши исполняют быстрым пиццикато, отрывисто пощипывая самые высокие струны. Кажется, сама квинтэссенция — а потом фантазия на тему и, если можно так выразиться, исступление — вечного стрекота насекомых, исходящего от деревьев, травы, старых крыш, старых стен, отовсюду и лежащего в основе всех японских шумов...» [14, с. 302].



Пьер Ле Кор (Ив), Окане-сан (Хризантема), Пьер Лоти. Нагасаки. 12 сентября 1885 г.

Этот яркий музыкальный эпизод находит отражение в обеих операх, связанных с сюжетом «Госпожи Хризантемы». Особенности его преломления в музыке позволяют сделать некоторые выводы об интерпретации образов Лоти композиторами.

В финальном акте «Мадам Хризантемы» Мессаже сямисэн аккомпанирует пению Хризантемы и Оюки (1 сц. 4 д.). Но благодаря музыке сцена приобретает иной, чем в романе, смысл: она становится не столько звуковым образом далекой восточной страны, сколько воплощением красоты и бесконечной нежности. Неслучайно на первый план выходит вокальная, а не инструментальная партия, а мелодия основана на общеевропейских лирических интонациях в традиционном для романтических «волшебно-прекрасных» образов *Ges-dur*. Арпеджиато арф, имитирующие звучание сямисэна, во втором куплете сменяются триольными покачивающимися фигурациями оркестра, окончательно превращая этот номер в типичный европейский ноктюрн. Тем самым музыка усиливает романтический элемент сюжета и нивелирует черты экзотики.

В «Мадам Баттерфлай» Пуччини эта же сцена получает более необычное решение. В ожидании прибытия Пинкертон Баттерфлай и Сузуки сначала поют романтический «дуэт с цветами»⁴, а потом, в завершении 2 акта, на основе темы письма Пинкертон возникает картина ночи: в сопровождении мерного звучания оркестра из-за сцены звучат голоса хора, поющего с закрытым ртом. Тем самым композитор как бы соединяет общеромантический колорит (колыбельная-ноктюрн) с национальным (*pizzicato* струнных, стаккато флейт и педали арф в сочетании с солирующей виолой *d'а-мур* как бы имитируют звучание сямисэна), вместе с тем предвещая трагическую развязку (стержневая интонация в оркестре — трихорд — напоминает о начальных звуках темы кинжала). При всей многомерности смыслов этого эпизода у Пуччини, очевидно, что и здесь, как и у Мессаже, происходит романтизация описанной в романе Лоти сцены экзотического быта.

Сказанное приобретает более широкий смысл, если сравнить трактовку любовной линии в тексте «Госпожи Хризантемы» и в операх, связанных с ним. Лоти — офицер колониальных войск, его представления о Востоке опираются на привычный для XIX века имперский дискурс, в котором расовые стереотипы (представления о народах-«взрослых» и народах-«детях») соче-

таются с гендерными (сила мужчин, слабость и зависимость женщин). При этом «определяемое как мужское (Западная цивилизация) помещается в центр и рассматривается в качестве позитивного и доминирующего; определяемое как женское (Восток) — в качестве периферийного и неполноценного» [15, с. 762]. В подобной системе взглядов первое подчиняет себе второе, здесь нет места любви и лирическим чувствам. Высказывания Лоти о его «временной жене» Хризантеме резки и пренебрежительны: «маленькое смешное создание, жеманное и внешне, и в мыслях своих» [14, с. 162], «в самом деле ее взгляд что-то выражает, еще немного, и поверится, что эта девушка думает...» [14, с. 37]. Финал романа предельно циничен: простившись с Лоти, Хризантема поет веселую песенку и проверяет специальным молоточком на подлинность те серебряные монеты, которые он оставил ей.

Для оперного жанра характерна лиризация первоисточника, особенно — если речь идет о романтической эпохе (ярчайшие подтверждения чему — «Кармен», «Пиковая дама», «Богема»). Обе оперы, связанные с «Госпожой Хризантемой» Лоти, в отличие от романа, привносят в сюжет образы искренних и серьезных чувств. У Мессаже покидающий навсегда Нагасаки Пьер читает на палубе отплывающего корабля письмо от Хризантемы: «в Японии тоже есть женщины, которые любят и плачут». В момент чтения письма в оркестре у солирующей скрипки, на фоне красочных хроматизированных гармоний звучит возвышенная и нежная мелодия — символ любви. В «Мадам Баттерфлай» первоисточник трансформируется значительно сильнее: фигура маленькой японки становится центральной, любовь для нее — смысл жизни. Глубочайшие переживания героини передаются детально и достигают высот трагизма в кульминационном финальном ариозо и сцене самоубийства. Вместо пренебрежения к «туземной женщине» Пуччини показывает величие ее души.

Так из изящных и неглубоких романов-травелогов Лоти рождаются оперы, имеющие универсальный смысл: не просто показ европейцам далеких культур, но воплощение на экзотическом материале вечных тем — любви, смерти, верности, предательства. Неслучайно многие из опер превзошли по популярности свои первоисточники, а наиболее «человечная» из них — «Мадам Баттерфлай» — увековечила и прочно вписала в музыкальную историю имя путешественника и писателя Пьера Лоти.

Примечания

- ¹ Руттия (роти, лоти) — род цветковых растений семейства акантовых.
- ² Здесь и далее курсив мой — Ю. М.
- ³ Сямисэн, самисэн (яп. 三味線) — трехструнный щипковый музыкальный инструмент с безладовым грифом и небольшим корпусом, род лютии с длинной шейкой. Относится к важнейшим традиционным музыкальным инструментам Японии.
- ⁴ Предшественником этого дуэта стал «цветочный дуэт» из 1 д. «Лакме».

Список источников

1. *Моисеева Е. Н., Абидулин А. М.* Интеллигент, не считавший себя таковым: французский романист Пьер Лоти и Восток // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2016. № 3. С. 63–70.
2. *Лоти П.* Женитьба Лоти / пер. с фр. Н. Н. Зубкова // Избранные романы о любви. М.: Ладомир, 1997. Т. 2. С. 96–125.
3. *Молодяков В. Э.* «Образ Японии» в Европе и России второй половины XIX – начала XX века. Москва–Токио, 1996. 184 с.
4. История французской литературы. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. Т. III. 1871–1917. 594 с.
5. *Martens Frederick H.* Pierre Loti: A Prose Poet of Music // *The Musical Quarterly*. 1924. Vol. 10, No. 1, Jan. P. 51–94.
6. *Саймон Генри У.* Сто великих опер и их сюжеты / пер. с англ. А. Майкапара. М.: Крон-Пресс, 1999. 864 с.
7. *Cronin Charles P. D., Black Klier, Betje.* Théodore Pavie's 'Les babouches du Brahmane' and the Story of Delibes's *Lakmé* // *The Opera Quaterly*. 1996. № 12 (4). P. 19–33.
8. *Augé-Laribé M.* André Messager. Musicien de théâtre. Paris: La Colombe. Editions du Vieux Colombier, 1951. 238 p. URL: https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Messenger%20par%20Auge-Laribe.html#LE_COMPOSITEUR_EN_QU%3%8ATE_DUN_BON_LIVRET (дата обращения: 07.04.2022).
9. *Левашева О. Е.* Пуччини и его современники. М.: Советский композитор, 1980. 527 с.
10. Pierre Loti. Oeuvres musicales de cet auteur // Bibliothèque nationale de France. URL: <https://data.bnf.fr/fr/documents-by-rdt/11913405/tum/page1> (дата обращения: 02.04.2022).
11. *Лоти П.* Роман одного спаги / пер. с фр. А. И. Сабаниковой // Избранные романы

о любви. М.: Ладомир, 1997. Т. 1. С. 143–252.

12. *Лоти П.* Азиаде / пер. с фр. Н. Н. Глен // Избранные романы о любви. М.: Ладомир, 1997. Т. 1. С. 4–142.
13. *Carner M.* The exotic element in Puccini // *The Musical Quarterly*. 1936. Vol. XXII, Issue 1, January 1936. P. 45–67.
14. *Лоти П.* Госпожа Хризантема / пер. с фр. В. Ф. Корш. М.: Рипол Классик, 2004. 320 с.
15. *Моисеева Е. Н., Абидулин А. М.* Гендерные образы в романе Пьера Лоти «Азиаде»: имперские любовь и дружба // Вестник Удмуртского университета. Сер. История и филология. 2017. Т. 27. Вып. 5. С. 760–766.

References

1. Moiseeva, E. N. and Abidulin, A. M. (2016), "An intellectual who did not consider himself such: French writer Pierre Loti and the East ", *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Bulletin of the Lobachevsky Nizhny Novgorod University], no. 3, pp. 63–70.
2. Loti, Pierre (1997), "Le Mariage de Loti", *Pierre Loti. Izbrannye romany o lyubvi*, vol. 2, Ladomir, Moscow, Russia, pp. 96–125.
3. Molodyakov, V. E. (1996), *Obraz Yaponii v Evrope i Rossii vtoroj poloviny XIX – nachala XX veka* [The image of Japan in Europe and Russia in the second half of the 19th – early 20th centuries], Moscow, Tokyo, Russia.
4. *Istoriya francuzskoj literatury* [History of French literature] (1959), vol. 3, 1871–1917. Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, Moscow, Russia.
5. Martens, Frederick H. (1924) "Pierre Loti: A Prose Poet of Music", *The Musical Quarterly*, Jan., vol. 10, no. 1, pp. 51–94.
6. Simon, Henry W. (1999), *Sto velikih oper i ih syuzhety* [One Hundred Great Operas and Their Plots], A. Masterpieces of Russian Opera. Kron-Press, Moscow, Russia.
7. Cronin, Charles P. D. and Black Klier, Betje (1996), "Théodore Pavie's 'Les babouches du Brahmane' and the Story of Delibes's «Lakmé»", *The Opera Quaterly*, 1996, no. 12 (4), pp. 19–33.
8. Augé-Laribé, Michel (1951), *André Messager. Musicien de théâtre*. La Colombe, Editions du Vieux Colombier, Paris, available at: https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Messenger%20par%20Auge-Laribe.html#LE_COMPOSITEUR_EN_

- QU%C3%8ATE_DUN_BON_LIVRET (Accessed 07 April 2022).
9. Levasheva, O. E. (1980), *Puchchini i ego sovremenniki* [Puccini and his contemporaries], Sovetskij kompozitor, Moscow, Russia.
 10. Pierre Loti. "Oeuvres musicales de cet auteur", *Bibliothèque nationale de France*, available at: <https://data.bnf.fr/fr/documents-by-rdt/11913405/tum/page1> (Accessed 02 April 2022).
 11. Loti, Pierre (1997), "Roman odnogo spagi" [Le Roman d'un spahi], A. I. Loti, Pierre, *Izbrannye romany o lyubvi* [Loti, Pierre, Selected Love Novels], vol. 1, Ladomir, Moscow, Russia. pp. 143–252.
 12. Loti, Pierre (1997), "Aziade" [Aziyadé], Loti, Pierre, *Izbrannye romany o lyubvi* [Loti, Pierre, Selected Love Novels], vol. 1, Ladomir, Moscow, Russia. pp. 4–142.
 13. Carner, Mosco (1936), "The exotic element in Puccini", *The Musical Quarterly*, vol. 22, issue 1, January 1936, pp. 45–67.
 14. Loti, Pierre (2004), *Gospozha Hrizantema* [Madame Chrysanthème], Ripol Klassik, Moscow, Russia.
 15. Moiseeva, E. N. and Abidulin, A. M. (2017), "Gendernye obrazy v romane P'era Loti «Aziade»: imperskie lyubov' i druzhba", *Vestnik Udmurtskogo universiteta, Seriya Istoriya i filologiya* [Bulletin of the Udmurt University, History and Philology Series], vol. 27, no. 5, pp. 760–766.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Статья поступила в редакцию 11.04.2022; одобрена после рецензирования 16.05.2022; принята к публикации 21.06.2022. The article was submitted 11.04.2022; approved after reviewing 16.05.2022; accepted for publication 21.06.2022.

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.003

Джакомо Пуччини в зеркале эпистолярного жанра

Мастранджело Фабио

Санкт-Петербургский государственный театр «Мюзик Холл», Санкт-Петербург, Россия,
Симфонический оркестр Москвы «Русская Филармония», Москва, Россия,
official@fabioastrangelo.com

Аннотация. В центре внимания автора статьи уникальные материалы эпистолярного наследия итальянского композитора Джакомо Пуччини. Любовь Дж. Пуччини к «письменному слову» стала важнейшим источником информации о композиторе для потомков. Перед читателем предстает совершенно иной портрет создателя знаменитой «Тоски», порой противоречивый, но чрезвычайно реалистичный. Источником исследования автора статьи послужил второй том антологии «Джакомо Пуччини — Эпистоларио» Габриэлы Бьяджи Равенни и Дитера Шиклинга. Этот том охватывает период 1897–1901 годов, предшествующих появлению его пятой по счету оперы «Тоска» и непосредственно связанных с ее созданием. В течение пяти лет Пуччини написал более 860 писем разного объема и содержания. Автор статьи, анализируя их содержание, комментирует широчайший спектр вопросов, заботящих композитора в этот период жизни: от отношения Дж. Пуччини к репетиционной работе над операми, до финансовых споров по поводу строительства виллы. Также представлены сведения об изменениях манеры письма композитора в зависимости от его адресатов. Все эти мельчайшие штрихи к портрету позволяют лучше понять Дж. Пуччини, сделать более живыми представления о творце знаменитой «Тоски».

Ключевые слова: Джакомо Пуччини, письма, биография композитора, Габриэлла Бьяджи Равенни, эпистолярное наследие

Для цитирования: Мастранджело Ф. Джакомо Пуччини в зеркале эпистолярного жанра // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 15–19. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.003>.

Original article

Giacomo Puccini in the mirror of the epistolary genre

Mastrangelo Fabio

Saint Petersburg State Music Hall Theatre, Saint Petersburg, Russia,
Russian Philharmonic Symphony Orchestra of Moscow, Moscow, Russia,
official@fabioastrangelo.com

Abstract. The author focuses on the unique materials of the epistolary heritage of Italian composer Giacomo Puccini. G. Puccini's love for the "written word" became the most important source of information about the composer for posterity. The reader is presented with a completely different portrait of the creator of the famous "Tosca", sometimes contradictory, but extremely realistic. The source of the author's research was the second volume of the anthology "Giacomo Puccini — Epistolario" by Gabriella Biaggi Ravenny and Dieter Schickling. This volume covers the period from 1897 to 1901, preceding the appearance of his fifth opera, "Tosca", and directly related to its creation. Puccini wrote over 860 letters of varying length and content over the course of five years. The author of the article, analysing their content, comments on a broad spectrum of questions which concerned the composer during this period of his life: from Puccini's attitude to the rehearsal work for his operas, to the financial disputes around the construction of the villa. Information is also provided on the changes in the composer's writing style depending on his addressees. All these little touches to the portrait allow us to understand Puccini better, to make the notion of the creator of the famous "Tosca" more lively.

Keywords: Giacomo Puccini, letters, biography of the composer, Gabriella Biaggi Ravenny, epistolary legacy

For citation: Mastrangelo F. Giacomo Puccini in the mirror of the epistolary genre. *Aktualnye problemy vysshogo muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 15–19 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.003>.

Если бы во времена, когда жил Пуччини, существовали WhatsApp, Messenger или любой

другой подобный инструмент для быстрого и, не в последнюю очередь, бесплатного написания

текстовых сообщений друг другу, то наш герой, Джакомо Пуччини, наверняка был бы страстным и активным его пользователем.

Исторически подтверждено, что Пуччини довольно рано стал прибегать к письму, как к средству общения, в особенности, когда географическое расстояние вынуждало его браться за перо.

По правде говоря, ранний электрический аппарат связи, который впоследствии станет прорывным устройством планетарного масштаба, официально появился в Италии уже в 1878 году [1]. За тридцать лет до этого, начиная с 1848 года, соотечественник Пуччини, Антонио Меуччи, уже экспериментировал над способами электрической передачи человеческого голоса на удаленный приемник. Однако из-за финансовых трудностей и слабого знания английского языка (он эмигрировал в Соединенные Штаты Америки в 1850 году) усилия Меуччи не увенчались успехом, и он не смог получить патент на свое изобретение [2]. Первый телефонный аппарат братьев Джероза из Милана был изготовлен в 1878 году по лицензии, приобретенной в Филадельфии и запатентованной Александром Беллом, который считается официальным «изобретателем» телефона.

В то время Пуччини было всего двадцать лет, и он еще учился в Миланской консерватории. По причине серьезных финансовых сложностей молодого композитора в то время, очевидно, что ему потребовались годы, прежде чем он заработал достаточно денег на приобретение собственного телефонного аппарата. Позже у него появились телефоны, и он-таки использовал их для связи, но предпочтение всегда отдавал письменному слогу на бумаге, вероятно, для экономии финансов, в необходимости которой он никогда не сомневался, даже когда стал очень обеспеченным человеком. Кстати, Пуччини разделял сильное увлечение всем механическим и электрическим с малоизвестным Антонио Меуччи, и, по иронии судьбы, одно из ранних изобретений Меуччи было связано с повседневной жизнью и профессиональной деятельностью Пуччини. Работая инженером в известном театре «делла Пергола» во Флоренции, он создал устройство под названием «говорящая труба» или «голосовая труба», которое позволяло передавать голосовые сообщения из-за кулис на сцену [1]. Изобретение, которое за короткий промежуток времени нашло множество практических и полезных применений в постановках шедевров Пуччини.

Ретроспективно мы понимаем, что страсть Пуччини к «письменному слову» оказалась уникальным источником информации для потомков. Множество оставленных им писем и записок стали решающим фактором в раскрытии «тайных» черт его многогранной личности, а также пролили свет на его социальные и личные отношения. Кроме того, его переписка часто наполнена профессиональными замечаниями, которые, учитывая его привычку постоянно редактировать как либретто, так и музыкальный материал своих произведений, дают заинтересованному читателю возможность реконструировать хронологию внесения определенных исправлений в партитуры его опер.

Особый интерес представляет собой второй том антологии под названием «Джакомо Пуччини — Эпистолярно» [3], составленной и отредактированной Габриэлой Бьяджи Равенни вместе с Дитером Шиклингом. Второй том охватывает период с 1897 по 1901 годы, то есть время, предшествующее появлению его пятой оперы «Тоска» и непосредственно после ее премьеры.

Первое, что привлекает внимание читателя, — это объем эпистолярного материала, созданного за относительно короткий промежуток времени. В течение пяти лет Пуччини написал более 860 писем разного объема и различного содержания. Если рассматривать эту информацию с математической точки зрения, то это означает, что Пуччини писал по меньшей мере раз в два дня. Однако, как отмечают оба редактора, сразу же становится ясно, что даже этот наиболее полный список писем является еще далеко не исчерпывающим [3]. Для человека, который писал так часто, как Пуччини, 10 писем к подруге и жене Эльвире Бонтури за пять лет — это, несомненно, слишком мало, особенно если учесть частые отсутствия Пуччини в связи с его профессиональными поездками. То же самое можно сказать и о его эпистолярных «отношениях» с сыном Антонио, которому, согласно документам, хранящимся в Centro Studi Pucciniani, за тот же период времени он не написал ни одного письма. Еще одно интересное наблюдение: число адресатов за указанный период увеличивается с чуть более сотни до 165. Это, очевидно, отражает диверсификацию контактов, мало-помалу соединяющихся в жизни Пуччини. Если в период, предшествующий рассматриваемому, его корреспонденция была адресована в основном членам семьи, друзьям и тесно связанным с ними профессиональным контактам

(Джулио Рикорди возглавляет список), то в период с 1897 по 1901 год в ней появляется гораздо больше именно профессиональных контактов, в том числе с новыми музыкальными издательствами (помимо Рикорди), политиками, поклонниками и единомышленниками.

Для того чтобы ближе познакомиться с личностью Пуччини, интересно обратить внимание на чрезвычайно широкий диапазон стилей речи, которые он использовал, обращаясь к своим разнообразным корреспондентам. В зависимости от того, кому он писал, он совершенно свободно переходил от бытового облегченного языка с ласковой, дружеской, а порой и вульгарной лексикой, к языку абсолютно официальному, в уважительном тоне, с предельно профессиональной лексикой. Особенно показателен меняющийся формат его переписки с Эльвирой, а также ее описания, которые он адресует своим ближайшим друзьям или членам семьи (см. письмо к его сестре Рамельде 25.05.1901 [3, р. 549]). В рассматриваемый период он пишет об Эльвире, как о своей жене, несмотря на то, что полноценный брак между ними будет заключен только в начале 1904 года. Возникает ощущение растущей дистанции между ними и того, как болезненна для Пуччини ревность Эльвиры.

Возможно, одним из элементов, которые мы не ожидали бы найти в переписке этого периода, является описание его ранней жизни, иногда даже студенческих лет, которые он называет своими «богемными» годами, и периода, предшествующего созданию его первой оперы. По просьбе близких друзей он делится с ними своими самыми сокровенными переживаниями своей юности, хотя в разных случаях предпочитает не выдавать сокровенную информацию (см. письма к Онорато Ру 29.03.1900 и 12.04.1900) [3, р. 420]. Еще раз стоит повторить, что для потомков эти письма — ключ к тому, чтобы узнать больше о ранних годах жизни Пуччини, по крайней мере, в том виде, как он сам ее описывает.

Изучая переписку Пуччини, мы не должны забывать, что в период 1897–1901 годов маэстро уже был успешным композитором с солидным и, скорее всего, завидным финансовым положением. В это время он завершает сделку по приобретению двух объектов недвижимости, среди которых его самая любимая вилла в Торре-дель-Лаго, в провинции Лукка. Пуччини часто упоминает о своем «mal del calcinaccio» (буквально *болезнь цемента*), которое, со временем, привело к покуп-

ке новых объектов недвижимости в Босколунго, Торре делла Тальята и Виареджо. Если, с одной стороны, эти сведения говорят о подлинной одержимости маэстро «недвижимостью», возможно, ненужным таким количеством различных домов, то, с другой стороны, неизбежные экономические обязательства, необходимые для ремонта этих домов, часто вызывали у Пуччини явное беспокойство по поводу огромных финансовых затрат. Оба эти фактора, вероятно, берут начало в детстве Пуччини, прожитом в тяжелых экономических условиях из-за преждевременной смерти его отца Микеле (это случилось, когда маленькому Пуччини только исполнилось пять лет). Жизнь в ограниченном жилом пространстве (с младшим братом, которого также звали Микеле, и шестью оставшимися в живых сестрами) скорее всего, вызвала у взрослого Джакомо потребность удовлетворить свою гордость от того, что он стал успешным человеком, путем приобретения недвижимости, которую он редко использовал для проживания. Напротив, значительный список домов постоянно налагал на него значительные экономические обязательства по их содержанию — расходы, которые для него, воспитанного в максимально спартанском режиме своей матерью Альбиной, часто казались преувеличенными, даже если они полностью оправдывались объемом работы, необходимой для удовлетворения его собственного эстетического чувства.

Два наиболее красноречивых примера можно найти в переписке маэстро с инженером Джузеппе Пуччинелли, в задачу которого входил поиск предметов домашнего декора, предметов искусства из терракоты, а также различных орнаментов для его вилл в Торре дель Лаго и Кьятри. «*Carissimo ing. Puccinelli <...>. Sicuro che i miei occhi saranno pienamente soddisfatti del suo lavoro <...>. voglio che con poca spesa riesca una cosina originale e simpatica <...>*»⁷ — «Дорогой инженер. Пуччинелли <...>. Я уверен, что мои глаза будут полностью удовлетворены вашей работой <...>. Я хочу, чтобы при небольших затратах получилась оригинальная и милая вещица». И буквально через пять месяцев, получив счет за расходы г-на Пуччинелли: «*Dirle quale fu la mia meraviglia nel ricevere il suo onorario, credo sia inutile. Lei sa benissimo che fra noi non corse mai parola di onorari. Ha detto e ripetuto urbis et orbis che ella si prestava gentilmente per l'onore (bontà sua) di essermi utile e che a lavori finiti avrebbe accettato un regalo per semplice ricordo. Le debbo dire <...> che avrei agi-*

*to diversamente. In primo luogo si sarebbe stipulato un contratto regolare per compimento dei lavori a tempo determinato <...> non posso negare che Lei non abbia avuto grandi cure per i lavori di Torre e Chiatri. Il suo giornale parla chiaro le gite furono numerosissime <...> le altre critiche le tralascio, come quella d'avermi fabbricato una villa senza poterla riscaldare — e questo nel XX sec. Non creda che non riconosca che il fabbricato complessivamente non sia un bel lavoro. È bella la villa ma è tanto cara che se lei mi trova a venderla per il prezzo che mi costa, vedrà allora che razza di regalo in vile moneta aurea che le farà. Il suo aff.^{mo} G. Puccini, con tanti saluti». — «Думаю, нет необходимости говорить вам, как я был удивлен, получив ваш счет. Вы прекрасно знаете, что между нами никогда не было разговора о гонораре. Вы говорили и повторяли *urbis et orbis*, что вы любезно предоставляете мне себя из желания быть мне полезным и что по окончании работы вы приняли бы подарок в качестве благодарности. Должен вам сказать <...>, что я поступил бы иначе. Прежде всего, был бы заключен стандартный договор о завершении работ в установленное время <...>. Я не могу отрицать, что вы не очень заботились о работах в Торре и Кьятри. Ваш журнал ясно об этом свидетельствует, поездки были многочисленными <...> другие критические замечания я опускаю, например, что вы построили мне виллу, не имея возможности должным образом ее обогреть — и это в двадцатом веке! Не думайте, что я не признаю, что здание в целом — хорошая работа. Вилла прекрасна, но она так дорога, что, если Вы найдете возможность продать ее за ту же цену, за которую она обошлась мне, Вы увидите, какой подарок я сделаю Вам золотой монетой. Ваш нежно любимый, Дж. Пуччини, с многочисленными приветствиями» (см. письма к Дж. Пуччинелли от 21.10.1900 и 10.03.1901) [3, p. 526].*

Эти два письма являются наглядным проявлением различных двойных стандартов: с одной стороны, Пуччини требует эстетически удовлетворительного результата. С другой стороны, он ожидает, что его расходы не будут большими. С одной стороны, он требует от собеседника самоотдачи. С другой, считает, что тот не должен иметь никаких финансовых ожиданий.

Однако его инвестиции в жилье имели одно преимущество. Из-за бесконечных расходов на проведение ремонтных работ и мебелирование многочисленных вилл у него был прекрасный повод отказать в большинстве просьб о денежном

займе, поступавших от семьи и друзей. Опять же, финансовые трудности, которые он пережил в подростковом и юношеском возрасте, дали о себе знать и в зрелые 40 с лишним лет. И все же, даже в этот период мы находим свидетельства его щедрости по отношению к отдельным близким родственникам, таким как его любимая сестра Ниттети или его старый друг Фердинандо Фонтана, который написал либретто для первых двух его опер.

Сегодня, благодаря сохранившейся переписке, можно понять, какие отношения были у Пуччини с двумя самыми известными дирижерами того времени, которые были известны как ведущие интерпретаторы его опер: Леопольдо Муньоне и Артуро Тосканини. Что касается судьбы «Тоски», то существует мнение, что Пуччини вел «двойную игру» с двумя дирижерами, одновременно прося их обоих быть первыми дирижерами на премьере в январе 1900 г. в Риме. В течение пяти лет, которые мы рассматриваем, один только объем переписки дает нам четкое представление о том, с кем из двух дирижеров у Пуччини были более близкие отношения. Если Тосканини он писал пять раз, то писем к Муньоне двадцать одно. Правда, при обращении к Тосканини тон иногда становился привычным — *"Caro Arturetto bello quando ti vedremo a Milano?"* / «Дорогой красавец Артуретто, когда мы увидим тебя в Милане?» (см. письмо к А. Тосканини от 11.03.1898) [3, p. 138] — но именно с Муньоне Пуччини чувствовал себя более непринужденно. Важный факт, который выясняется при чтении переписки, связанной с «Тоской», заключается в том, что Пуччини начал интересоваться возможным участием Тосканини только тогда, когда узнал, что Муньоне должен был дирижировать в Москве в то время, когда должна была состояться премьера «Тоски», что помешало бы ему выполнить пожелания Пуччини. Во всяком случае, продолжая «давить» на Муньоне (при пособничестве Джулио Рикорди), чтобы тот отказался от контракта в России в пользу предстоящей премьеры в Риме, он начал «соблазнять» Тосканини, который ранее с успехом дирижировал премьерой «Богемы» в Турине. Как мы знаем, в итоге именно Муньоне дирижировал в театре Костанци премьерой «Тоски», а Тосканини занялся второй постановкой месяц спустя, в Миланском Ла Скала. Однако миф о том, что Пуччини предложил «Тоску» Муньоне только потому, что Тосканини уже был занят в Ла Скала, можно считать совершенно ошибочным.

Многочисленные письма к Муньоне доказывают, что его участие всегда было в планах Пуччини и что Пуччини не применял никакой «план Б», заменив Тосканини на Муньоне. Напротив, все было в точности наоборот.

Как и следовало было ожидать, писательские навыки маэстро не особенно отличались от композиторских, в отношении активности и степени погруженности в процесс. Более того, с точки зрения ясности, его почерк кажется не более четким, чем его музыкальная нотация — проблема, от которой он страдал на протяжении всей своей творческой жизни, возможно, ставшая основной причиной того, что он не выиграл конкурс Sonzogno с *Le Villi* в начале своей оперной карьеры. Композитор полностью осознавал свои недостатки, и об этом он рассказывает в письме к своей сестре Рамельде: «*Voglio vedere coperto il foglio di questo carattere nervoso e irregolare come i miei pensieri. È proprio vero dal carattere si conosce il carattere*» — «Я хочу видеть страницу, покрытую такими же нервными и беспорядочными знаками, как мои собственные мысли. Совершенно верно говорят, что характер человека можно узнать по его почерку» (см. письмо от 28.12.1898) [4, p. 237].

Список источников

1. *D'emilio F.* Forgotten Italian May Be Phone's Inventor by Frances // *The Los Angeles Times*. Oct. 20, 2002. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-oct-20-adfg-reinvent20-story.html> (Accessed 15 April 2020).
2. *Catania B.* Antonio Meucci, l'inventore del telefono // *Notiziario Tecnico Telecom Italia*. 2003. Vol. 12. № 1. P. 109–117.
3. *Giacomo Puccini. Epistolario*. Vol. 2: 1897–1901 / ed. by Gabriella Biagi Ravenni, Dieter Schickling. Firenze: Casa Editrice Leo S. Olschki, 2019. 704 p.
4. *Marchetti A.* Letter of 1898.28.12 // *Puccini com'era*. Milano: Curci, 1973. P. 237.

References

1. D'emilio, F. (2002), "Forgotten Italian May Be Phone's Inventor by Frances", *The Los Angeles Times*. Oct. 20, 2002, available at: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-oct-20-adfg-reinvent20-story.html> (Accessed 15 April 2020).
2. Catania, B. (2003), "Antonio Meucci, l'inventore del telefono", *Notiziario Tecnico Telecom Italia*, vol. 12, no. 1, pp. 109–117.
3. Ravenni, G. B. (ed.) and Schickling, D. (2019), *Giacomo Puccini. Epistolario*, vol. 2: 1897–1901, Casa Editrice Leo S. Olschki, Firenze, Italy.
4. Marchetti, A. (1973), "Letter of 1898.28.12", *Puccini com'era*, Curci, Milano, Italy, p. 237.

Информация об авторе

Ф. Мастранджело — художественный руководитель, главный дирижер симфонического оркестра «Северная Симфония» и камерного оркестра «Северная Симфонietta» Санкт-Петербургского государственного театра «Мюзик Холл», главный дирижер Симфонического оркестра Москвы «Русская Филармония»

Information about the author

F. Mastrangelo — Artistic Director and Principal Conductor of the Symphony Orchestra "Northern Symphony" and Chamber Orchestra "Northern Symphony" of the Saint Petersburg State Theatre "Music Hall", Chief Conductor of the Symphony Orchestra of Moscow "Russian Philharmonic"

Статья поступила в редакцию 14.04.2022; одобрена после рецензирования 24.04.2022; принята к публикации 24.04.2022. The article was submitted 14.04.2022; approved after reviewing 24.04.2022; accepted for publication 24.04.2022.

Научная статья

УДК 78.082.2

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.004

Мифологема воды и мотивы воли во Второй сонате (Сонате-фантазии, соч. 19) А. Н. Скрябина

Верба Наталья Ивановна

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
verba.natalia@yandex.ru

Аннотация. Сонаты А. Н. Скрябина по праву считаются средоточием идей, характеризующих творчество композитора в целом. Жанр фортепианной сонаты нередко становится у Скрябина той творческой лабораторией, в которой постепенно кристаллизуются и апробируются важные мотивы, образы, принципы драматургии, получившие дальнейшее развитие в масштабных симфонических полотнах.

Вторая соната (Соната-фантазия, соч. 19) являет собой пример такого произведения: многие знаковые для музыкально-эстетической системы Скрябина идеи отчетливо проявляются уже именно в ней. В создававшейся в течение довольно длительного периода времени Второй сонате естественно отразились впечатления Скрябина от морской стихии с ее обилием красок, завроженность и преклонение перед ее могуществом. Между тем полярные в образном отношении две части Сонаты-фантазии, живописующие две градации морской стихии, — не единственный смысловой вектор понимания «программности» произведения.

В Сонате-фантазии сквозь призму пейзажности отчетливо проступают различные модификации так называемых «мотивов воли». Их трансформации формируют имплицитный уровень программности, связанный, по-видимому, с поисками Скрябиным ответов на самые важные для него в момент работы над Сонатой вопросы — о силе человеческого духа, свободе, воле к покорению стихийных сил. Возникшие уже в рамках раннего творчества, такие «мотивы воли» будут смыслообразующими и для многих зрелых сочинений Скрябина.

Ключевые слова: жанр сонаты в творчестве Скрябина, раннее творчество Скрябина, программность фортепианного произведения, интерпретация художественного произведения

Для цитирования: Верба Н. И. Мифологема воды и мотивы воли во Второй сонате (Сонате-фантазии, соч. 19) А. Н. Скрябина // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 20–29. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.004>.

Original article

The Mythologeme of Water and the Motives of the Will in The Second Sonata (Sonata-Fantasy, op. 19) by A. N. Scriabin

Verba Natalia I.

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia,
verba.natalia@yandex.ru

Abstract. Scriabin's sonatas are rightfully considered to be the focus of ideas that characterize the composer's work as a whole. The genre of the piano sonata often becomes Scriabin's creative laboratory, in which important motifs, images, and principles of dramaturgy, which have been further developed in large-scale symphonic works, are gradually crystallized and tested.

The Second Sonata (Fantasy Sonata, op. 19) is an example of such a work: many of the ideas that are significant for Scriabin's musical and aesthetic system are clearly manifested in it. The Fantasy Sonata, which was created over a fairly long period of time, naturally reflected Scriabin's impressions of his observation of the sea element with its abundance of colors, fascination and admiration for its power. Meanwhile, the figuratively polar two parts of the Fantasy Sonata, depicting two gradations of the sea element, are not the only semantic vector of understanding the "programmability" of the work.

In the Fantasy Sonata, various modifications of the so-called "motives of will" clearly appear through the prism of landscape. Their transformations form an implicit level of programming, apparently connected with Scriabin's search for answers to the most important questions for him at the time of working on the Sonata — about the power of the human spirit, freedom, the will to conquer natural forces. Having already arisen within the framework of early creativity, such "motives of will" will be meaning-forming for many of Scriabin's mature works.

Keywords: the genre of the sonata in Scriabin's work, Scriabin's early work, the programming of the piano piece, the interpretation of the artwork

For citation: Verba N. I. The Mythologeme of Water and the Motives of the Will in The Second Sonata (Sonata-Fantasy, op. 19) by A. N. Scriabin. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 20–29 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.004>.

...я так люблю море и так стремлюсь к нему.
Вот где простор, и не говоря уже
о бесконечности красок и форм [1, с. 107].

Творчество Скрябина — многоликий феномен русской музыки. *Жажда познать тайное* и, как следствие, выход во внемузыкальные сферы представляют характернейшие черты его произведений. В музыковедении выработалась устойчивая традиция рассматривать наследие Скрябина как своеобразный *Gesamtkunstwerk*, отображающий стремление автора приблизиться к смыслам бытия через единение различных искусств. Сложная система эстетических воззрений Скрябина, в свою очередь, обусловила «интенсивное преобразование сложившихся законов художественного мышления», что персонифицирует собой «центростремительную силу в поступательном движении духовной культуры, необходимую для ее новаторского развития» [2, с. 10].

Идейная многозначность в большей степени присуща поздним произведениям Скрябина — «Прометею (Поэме огня)», неоконченному «Предварительному действию». Однако и в созданных до 1900 года опусах также ощутимо стремление поместить в музыкальную форму содержание, обращенное к надмузыкальным сферам.

Вторая соната для фортепиано, точнее, Соната-фантазия, вышла в свет в 1898 году¹ и принадлежит к раннему периоду творчества Скрябина, в котором постепенно кристаллизуются магистральные для его музыки мотивы воли, могущества человека, стихийности, космизма. В период работы над Сонатой Скрябин параллельно создавал фортепианные прелюдии (соч. 11, 1888–1896; соч. 13, 1895; соч. 15, 1895–1896; соч. 16, 1894–1895; соч. 17, 1895–1896; соч. 22, 1897–1898), мазурки, вальсы, ноктюрны, этюды (соч. 8). Разные исследователи отмечают только еще формирующуюся индивидуальность стиля у Скрябина, равно как и очевидное воздействие на стилистику и образную сферу ранних скрябинских сочинений Шопена², Листа, Чайковского. Общим местом в литературе о Скрябине можно назвать и констатацию влияния на его ранние опусы позднеромантической традиции, обусловившей актуализацию и предельную заостренность типичных средств

выразительности — с одной стороны, нежно-лирических, томных, с тончайшей звукописью, протоколирующих каждый изгиб психомысли, и, с другой, — драматичных, масштабных, претендующих на уровень титанов.

Поляризация образных сфер прослеживается уже в раннем творчестве Скрябина, что в немалой мере зависело от временных социокультурных реалий: «В известном смысле все искусство символизма было искусством "предельных форм" высказывания. <...> Но здесь имело место не только развитие традиций. Остроте чувствований, "предельности" эмоций способствовала крайне напряженная психологическая атмосфера эпохи, своего рода катастрофизм сознания, предощущение конца» [3, с. 28].

В таком контексте обращение различных художников к природным стихиям представляется вполне естественным: в ситуации *fin de siècle* и потери ощущения прочности, стабильности бытия подобные образы обретали особые смыслы. Непознаваемость стихии, ее обособленность от человеческого мира и его воли, амбивалентная сущность, во власти которой даровать жизнь и уносить в Лету суть те причины, что обуславливают особенный интерес к ней в переломные моменты истории и культуры. Стремление найти в стихии ответы на самые болезненные вопросы человеческого существования, уйти в чистый мир *первозданного* из уродливой и искаженной действительности во многом объясняет исключительную популярность художественных произведений, смысловым центром которых являются такие образы.

Привлекательность для художников морских образов в данный период вполне естественна: им свойственна бесконечность горизонтов интерпретации, глубокий, многоаспектный ресурс символики. Искони вода понималась как источник жизни и метафора смерти, как одна из фундаментальных стихий мироздания, первоначало, исходное состояние всего сущего: «в космогонии, мифе, ритуале, иконографии вода выпол-

няет одну и ту же функцию: вода предшествует любой форме и лежит в основе всякого творения, поддерживает его» [4, с. 347]. Мифологема воды многозначна: вода может выступать символом плодородия и, вместе с тем, «водная бездна или олицетворяющее ее чудовище — символ опасности или метафора смерти» [5, с. 661]. Будучи началом всего сущего, морская стихия всегда понималась и как «завершение, трагический финал, потому что с нею связан эсхатологический миф потоп» [6, с. 240].

Онтологически обусловленная полярность градаций водной стихии, по-видимому, «консонировала» с мироощущением многих художников. Неслучайно на рубеже XIX–XX вв. и в начале XX столетия рождаются фантазия для большого симфонического оркестра «Море» (ор. 28, 1889) А. К. Глазунова, «Сирены» из триптиха «Ноктюрны» (1897–1899), симфонические эскизы «Море» (1903–1905) К. Дебюсси, симфонические маринь «Шехеразады» (1888) и «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (1894–1896). Из фортепианной литературы можно также привести в пример и первые три Этюда-картины *c-moll, a-moll, fis-moll* из ор. 39 (1916–1917) С. В. Рахманинова – в этом своеобразном «трехчастном мини-цикле» также присутствует неперемнная для воплощенной в звуках стихии двухипостасность, во сто крат усиленная субъективным преломлением сквозь призму внутреннего человеческого мироощущения.

В названных музыкальных полотнах воплощена богатая палитра морских образов; вместе с тем разные авторы независимо друг от друга раскрывают полярность стихии, подчеркивая присущую ей *амбивалентность*. Постоянная смена одного ее состояния другим порождает естественную *цикличность* инструментальных и симфонических произведений. Содержание определяет и жанр — композиторы предпочитают свободу, облекая сложный образ не в строгий каркас устоявшихся канонов, но в раздвигающие их рамки *фантазию, картину, эскиз*.

Для Скрябина мифологема воды в раннем периоде чрезвычайно притягательна: создаваемая на протяжении довольно длительного периода времени Вторая соната-фантазия (1892–1898) естественно основывается на ней. Биографический контекст сонаты, связанный с его сильным юношеским увлечением морскими путешествиями, общеизвестен — он подробно раскрыт исследователями, составившими базис отечественного скрябиноведения — М. К. Михайловым, А. Аль-

швангом, В. Дельсоном, С. Э. Павчинским, И. Бэлзой, Т. Н. Левои и другими. В богатой литературе о творчестве Скрябина двухчастная Соната-фантазия соотносится с «программой», отражающей два полярных состояния морской стихии: величественную, покойную, масштабную в первой части и бурную, волнующуюся во второй.

Сам Скрябин в письмах (в особенности к Наталье Секериной) неоднократно обращается к завораживающим морским образам, детально раскрывая их богатые градации [1, с. 45, 47–48, 61–62 и далее]: блестящие в литературном отношении, заключающие в себе бесконечную «амальгаму» чувств и красочных метафор, эти письма можно рассматривать и как постепенно складывающуюся «авторскую программу» ко Второй сонате-фантазии — «программу», пропущенную сквозь собственное мироощущение, окрашенную контекстом волнующих автора вопросов бытия.

Так, в одном из писем Скрябин изумляется величием водопада в Иматре, наделяя видимую картину очень личным подтекстом: «Но все же северный, суровый исполин прекрасен: быстрые потоки вод его, стремясь с высоты, с шумом разбиваются о камни или о гранит соседних скал и рассыпаются на мелкие капли, которые падают в виде дождя обратно. <...> Облака, окрашенные лучами заходящего солнца, отражались в каплях маленьких дождей и водопадах и передавали им свою окраску. *Это была как улыбка угрюмого великана, проблеск надежды среди мрака и отчаяния...* [курсив наш. — Н. В.]» [1, с. 45].

В другом письме Скрябин живописует морской пейзаж, вновь соотнося объективную картину с внутренними этико-эстетическими категориями: «Ветер между тем разогнал волны и оживил море, которое стало еще привлекательнее. Зеленый цвет морских вод переливался с голубым цветом отражавшегося в море неба, а солнце рассыпало золотые лучи по гребням поднявшихся волн. То была игра цветов и теней, *картина торжества света, торжества правды*: сверкало море, светился воздух, мир наполнялся очарованием дня [курсив наш. — Н. В.]» [1, с. 47–48].

Еще одним выразительным пассажем, раскрывающим этапы мучительного поиска ответов на важные для Скрябина вопросы — ответов, который он, очевидно, искал у природы — служит следующий фрагмент: «Затем природа сама засвидетельствовала истину поведенного миру. Как мысль о преступлении овладевает дотоле безгрешной душой, так черная, свинцовая туча над-

вигалась и окутывала зловещим мраком землю. Это было величественное, страшное блеском своих огненных стрел и раскатами грома шествие. Между тем на другой половине неба сияло солнце тем же ослепительным блеском. Думалось: к чему этот протест, эта борьба? И все это ничтожные, маленькие капли...» [1, с. 61–62].

Как не соотнести эти размышления с программой, предпосланной А. К. Глазуновым своей Фантазии «Море»? На наш взгляд, между эпистолярным Скрябина и литературной «аннотацией» Глазунова к своей музыкальной марине, также зиждящейся на драматургически емких координатах «объективного/субъективного», есть выраженные точки пересечения: «Веками несло море свои волны, то гонимые страшным ветром, то убаюкиваемые легким дуновением. На берегу сидел человек, и перед глазами его менялись картины природы. Солнце ярко горело на небе, море было спокойно, но вот налетел сильный порыв ветра, за ним другой, небо потемнело и заволновалось море. С бешеным ревом и величественной силой боролись стихии. Разразилась гроза. Пролетела буря и море стало успокаиваться. Вновь заблестало солнце над сглаживающей поверхностью. И все, что человек видел и что в душе своей перечувствовал, то он поведал другим людям [курсив наш. — Н. В.]» [7, с. 1].

Безусловно, «морские» впечатления Скрябина опосредованно воплотились в программе Второй сонаты-фантазии, что со всей очевидностью следует из противопоставления тематического материала, рельефного контраста двух частей, словно олицетворяющих два состояния морской стихии. Вместе с тем не только пейзажность, хоть и весьма сложного порядка, составляет собой смысловую основу произведения. В письмах Скрябин выводит вескую причину созерцания природных явлений — в них он видит *отклик на волнующие проблемы*: «ни одна наука не даст таких точных и простых ответов на многие вопросы, как сама природа, и человек не должен избегать общения с ней» [1, с. 84].

Море как символ непрерывно становящейся материи — и вечной, и в каждое мгновение новой — питает надеждой на обновление человека, его созерцающего. Что же «подсмотрел» Скрябин у моря? На какие животрепещущие вопросы ответила ему морская стихия?

Вспомним, что творческое обдумывание Скрябиным идеи Второй сонаты, по всей вероятности, совпало с весьма серьезной профессио-

нальной травмой руки³: очевидно, морские поездки оказали должное действие, излечив не только тело, но и укрепив одни из центральных для скрябинского творчества мотивов — *мотивы воли, неограниченных возможностей духа*⁴.

Имплицитно во Второй сонате-фантазии постигается именно этот срез авторской «программы», связанный с преломлением внешне созерцаемого сквозь призму внутреннего состояния⁵, рождающего импульс к действию. На наш взгляд, трансформации в первой части триольного окончания «*initio*», открывающего сонату, красноречиво свидетельствуют о диалектике объективного и субъективного. Так, в экспозиции этот мотив в своих многократных повторениях звучит затаенно, истаивая от первого к третьему звуку триоли и словно являя собой неясный, смутный «вопрос», будто еще не до конца оформленную мысль (*Пример 1a и 1b*).

Пример 1a [9, с. 37].



Пример 1b



Вместе с тем, повторность звуков мотива, претендующего на «лейт»-статус, обнаруживает его *настойчивую* наклонность, словно содержащую некий «эмбрион воли» и богатый ресурс для развития. В разработке первой части сонаты данный мотив преобразуется, «модулируя» из «вопроса» в формулу утверждения (*Пример 2a, b, c*) и трансформируя фортепианную фактуру в скандирующую триольную «ткань» (*Пример 2d*).

Красноречивой параллелью этого волевого императива в разработке Сонаты-фантазии выступает начало Этюда ор. 8 № 9, также, как и Соната-фантазия, написанного в *gis-moll*⁶. Здесь — тот же, в сущности, мотив, «живущий»

в этюде по принципам, соотносимым с теми, что отличают его «собрата» в Сонате (Пример 3а). Более того, развитие его в устремленном вверх мотиве ($gis^2-h^2-dis^3$) также перекликается с волевой природой второго «двучлена» Сонаты-фантазии

($gis^1-ais^1-h^1-gis^1$, Пример 3b), а в ретроспективе рождает ассоциации этого материала с «рвущимися», призывными пунктирными интонациями Этюда № 12 ор. 10 Ф. Шопена, вбирающими схожие смыслы.

Пример 2а [9, с. 40–41].



Пример 2b



Пример 2с



Пример 2d

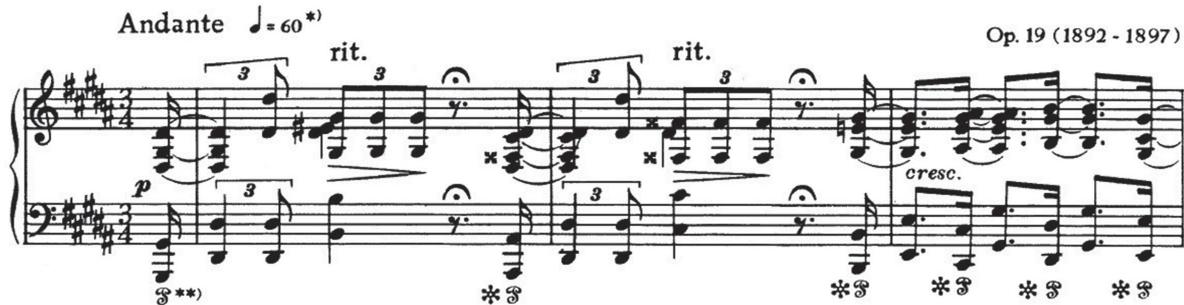


Пример 3а [10, с. 131].





Пример 3b [9, с. 37].



Варианты рассматриваемого «мотива воли» встречаются и в других сочинениях Скрябина — например, в Сонате № 5 (I ч., такты 19–22), Сонате № 9 (I ч., ц. 5–8). Существует в исследовательской литературе их емкая интерпретация [11] как ступеней постепенного осмысления Скрябиным проблемы времени, тесно связанного с оформлением его философско-теургической системы [12].

Амбивалентностью, как неотъемлемым свойством мифологемы воды, обусловлен резкий контраст между первой и второй частями сонаты: истаивающий в заключительных тактах *Andante* триольный мотив словно сметается рокочущими, вздымающимися «волнами» *Presto*. Думается, что материал *Presto* содержит в себе «эмбрионы» экстагических мотивов будущих произведений Скрябина. Кроме того, от *Presto* Второй сонаты-фантазии тянутся нити преемственности к *Presto* других сонат: Третьей (создававшейся буквально сразу за второй), Четвертой, вихревым эпизодам Пятой. Очевидно, *Presto* понимается Скрябиным неизмеримо шире, чем просто обозначение темпа, но как метафора взлета, вихря, устремления мысли к мечте. По-видимому, уместным будет вспомнить здесь данный Скрябиным эпиграф к Пятой сонате, иллюстрирующий патетику и образно-эмоциональную сферу этих *Presto*: «Я к жизни призываю вас, скрытые стремления! / Вы, утонувшие в темных глубинах / Духа творящего, вы, боязливые / Жизни зародыши, вам дерзнове- нье я приношу» [13].

Яркая живописность второй части Сонаты-фантазии очевидна и раскрыта волнообразным «рисунком» мелодии с ее взлетающими к вершине и «оппадающими» пассажами, стремительным темпом, охватом широкого диапазона, эффектной динамикой. Названные способы претворения в музыкальной ткани бушующей водной стихии опробованы и другими композиторами (например, названными выше Глазуновым, Дебюсси, Римским-Корсаковым, Рахманиновым): здесь Скрябин находится «во власти» вечного образа, диктующего средства своего воплощения и потому продуцирующего естественное родство между различными опусами на одну тематику. Вместе с тем композитор привносит в трактовку морской стихии свои нюансы — думается, что она выступает у Скрябина «материнским лоном» для еще нескольких вариантов мотивов воли, звучащих уже не затаенно, но призывно и демонстрирующих следующий этап трансформации важной для Скрябина идеи преодоления (Пример 4).

Напряженность и драматический характер этого мотива обусловлены спецификой его интонационного рисунка: наличием замкнутого мотива (*ges-f-es-d-es-f-ges*) и устремленного ввысь выхода за его пределы, подчеркнутого пунктирным ритмом и повторением отдельных звуков (*ges-as-as-b-c-d-es-es-f-ges-a*). Резонно предположить, что отсюда прокладывается вектор к экстагическим мотивам более позднего творчества Скрябина.

Пример 4 [9, с. 49].

Важно то, что в «эмбрионе» эта волевая направленность и устремленность за пределы зам-

кнутого мотива, присутствует уже в первой части Сонаты-фантазии (Пример 5).

Пример 5 [9, с. 40].

В заключении второй части мотивы воли, объединившись, обретают гимническое звучание (Пример 6), что можно интерпретировать как апофеоз волевого начала: они словно утверждают победу духа. Диалектика субъективного и

объективного является здесь смыслообразующей: именно она определяет рельефную полярность и, одновременно, внутреннее родство музыкального материала, словно «выращенного» из одного смыслового ядра.

Пример 6 [9, с. 53–54].



Еще одним звеном, связывающим первую и вторую части Сонаты-фантазии и определяющим их слышание как «двух половин» единого целого, выступает *пульс*. В дуольных, триольных вариантах, охватывающих великое разнообразие фигур, пульс буквально пронизывает собой ткань обеих частей сонаты, обуславливая их общность. Пульс этот и онтологическое единство двух противоположных тематических комплексов, лежащих в основе сонаты и, очевидно, «подсмотренных» у морской стихии, можно прокомментировать словами самого Скрябина: «Что-то начало *мерцать и биться* [курсив наш. — Н. В.], и это что-то *одно*. Оно дрожит и мерцает, но оно одно. Это одно только противоположно ничего, оно — все... Оно возможность всего, оно еще не хаос. Вся история и все будущее Вселенной в нем. Все элементы смешаны, но все, что может быть, — там» [14, с. 155].

Резюмируя, подчеркнем, что смысловой основой Второй сонаты-фантазии, несомненно, выступает мифологема воды, являющаяся, в свою очередь, некоей «купелью» для кристаллизации мотивов воли. Неслучайно, думается, Скрябин обращается здесь к рамкам *сонаты* с присущими ей контрастным сопоставлением и активным развитием образов, вместе с тем, сопрягая каноны жанра со свободой *фантазии* — именно в таком соединении противоположного заключен мощный выразительный потенциал произведения.

Важно то, что подобные «мотивы воли» с их невероятным градусом страстной патетики и героики станут знаковыми в контексте творчества не только Скрябина. Подхваченные его современниками и последователями, эти исключительно яркие надмузыкальные символы напряженного бытия художника, созвучные мироощущению эпохи в целом, будут обогащать облик русской фортепианной сонаты 20-х годов XX века [15].

Мотивы воли и их трансформации как результат наблюдения за стихией — внутреннего отклика на внешнее созерцание — можно рассматривать как имманентный творчеству Скрябина в целом. В ранней Сонате-фантазии данный мотив исходит из осмысления им морских образов, в последующих же знаковых произведениях уже стихия огня будет рождать подобные волевые, императивные мотивы, знаменующие свободу человеческого духа, его самоутверждение и составляющие впоследствии смысловую основу Третьей симфонии («Божественной поэмы»), «Прометея» («Поэмы огня»), фортепианной поэмы «К пламени».

Примечания

¹ Вплоть до 1898 года в переписке Скрябина и Беляева сохраняется обсуждение редакционного процесса, связанного с доработками фрагментов Сонаты и подготовкой ее к печати. Так, например, в письме М. П. Беляеву от 9/21 февраля 1898 Скрябин отправляет Беляеву несколько тактов Сонаты в надежде, что внесенные изменения одобрит предложивший их А. К. Лядов [1, с. 192]. В следующем письме М. П. Беляеву от 24 февраля / 8 марта 1898 г. Скрябин сетует на то, что «по своей глупой рассеянности забыл выставить метроном в сонате» [1, с. 193].

² Можно привести в пример отзыв Ц. Кюи на один из концертов Скрябина 7 марта 1895 года в зале Петровского коммерческого училища: «в творчестве г. Скрябина пока нет индивидуальности; ее невозможно и требовать от начинающего и такого молодого композитора. Он насквозь проникнут духом Шопена. Это не заимствования, не подражание Шопену; это именно шопеновский дух, всецело охвативший творческие силы г. Скрябина. Слушая многие его произведе-

дения, можно, право, думать, что мы слушаем неизданные произведения Шопена» [1; с. 92–93]. В программе того концерта прозвучали в I отделении Экспромты op. 10, № 1, 2; Прелюдии op. 11 (cis-moll), op. 2 (H-dur); Allegro op. 4; во II отделении Этюды op. 8 (fis-moll, H-dur, b-moll, dis-moll, As-dur, gis-moll); в III отделении Presto (gis-moll); Ноктюрн; Мазурки op. 3 (gis-moll, E-dur) [1; с. 91].

³ В 1891 году Скрябин серьезно переиграл руку, вследствие чего им были предприняты поездки для излечения, в том числе и на море. Так, он ездил в Самару лечиться кумысом [1, с. 41], и в Крым летом 1893 года [1, с. 53, 57].

⁴ Пантеистические настроения Скрябина в период работы над Сонатой и сопутствующими ей фортепианными миниатюрами раскрывает М. К. Михайлов, подчеркивая их основополагающее значение для формирования философских констант композитора: «в письмах к Секериной уже встречаются в зародыше некоторые скрябинские философские мотивы. Это, прежде всего, идея единства человека с природой, со всем мирозданием, органической частью которого он является» [8, с. 27].

⁵ Подобный драматургический «маневр» в целом характерен для музыкальных произведений, в центре которых образы природы — они зачастую выступают той призмой, сквозь которую просвечивается человеческое состояние.

⁶ Создание Этюдов op. 8 сопутствовало по времени с работой над Сонатой-фантазией № 2.

Список источников

1. *Скрябин А. Н. Письма* / сост., ред. и примеч. А. В. Кашперова. М.: Музыка, 2003. 720 с.
2. *Овсянкина Г. П., Шитикова Р. Г. А. К. Глазунов и А. Н. Скрябин — два направления в русской музыке // Две легенды русской музыки. А. К. Глазунов и А. Н. Скрябин сегодня: монография / сост. и науч. ред.: Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. С. 9–12.*
3. *Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.*
4. *Элиаде М. Трактаты по истории религии. В 2-х т. СПб.: Алетейя, 2000. Т. 1. 392 с.*
5. *Вода // Мифологический словарь: Основные мифологические мотивы и термины / ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1991. С. 661.*
6. *Аверинцев С. С. Вода // Мифы народов мира: 2-е изд. М.: НИ «Большая Российская энциклопедия», Олимп, 2000. Т. 1. С. 240.*
7. *Глазунов А. К. Море: Фантазия для усиленного оркестра. Op. 28. Лейпциг, 1890. 90 с.*
8. *Михайлов М. К. Александр Николаевич Скрябин (1872–1915): изд. 4-е. М.: Музыка, 1984. 110 с.*
9. *Скрябин А. Н. Соната № 2 (Соната-фантазия) // Собрание сочинений: в 12 тт. Т. 10: Сонаты для фортепиано / ред. В. Рубцовой. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2018. С. 37–54.*
10. *Скрябин А. Н. Этюд для фортепиано op. 8 № 9 // Собрание сочинений: в 12 т. / ред. В. Рубцовой. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2012. Т. 7: Пьесы. Этюды. С. 131–136.*
11. *Булева М. Таинство повторяющихся звуков в музыке А. Н. Скрябина на примере фортепианных сонат // Две легенды русской музыки. А. К. Глазунов и А. Н. Скрябин сегодня / ред.-сост. Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. С. 182–192.*
12. *Апрелева В. А. Проблема времени в философии А. Н. Скрябина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. III. С. 13–17.*
13. *Скрябин А. Н. Соната № 5 op. 53 // Собрание сочинений: в 12 т. / ред. В. Рубцовой. М.: Музыка; П. Юргенсон, 2018. Т. 10: Сонаты для фортепиано. С. 94–113.*
14. *Записи А. Н. Скрябина // Русские Пропилеи: материалы по истории мысли и литературы / ред. М. О. Гершензон. Берлин, 1923. Т. 6. 255 с.*
15. *Шитикова Р. Г. Скрябинские «миры звучащий» в отечественной сонате 1920-х годов // Две легенды русской музыки. А. К. Глазунов и А. Н. Скрябин сегодня: монография / сост. и науч. ред.: Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2021. С. 239–263.*

References

1. Skryabin, A. N. (2003), *Pisma* [Letters], ed. by A. V. Kashperov, Muzyka, Moscow, Russia.
2. Ovsyankina, G. P. and Shitikova, R. G. (2021), "A. K. Glazunov and A. N. Scriabin — two trends in Russian music", *Dve legendy russkoj muzyki. A. K. Glazunov i A. N. Skryabin segodnja* [Two

- legends of Russian music. A. K. Glazunov and A. N. Scriabin today], ed. by G. P. Ovsyankina, R. G. Shitikova, Publishing House of Herzen University, Saint-Petersburg, Russia, pp. 9–12.
3. Levaya, T. N. (1991), *Russkaya muzyka nachala XX veka v hudozhestvennom kontekste epohi* [Russian music of the early 20th century in the artistic context of the Epoch], Muzyka, Moscow, Russia.
 4. Eliade, M. (2000), *Traktaty po istorii religii* [Treatises on the history of religion], vol. 1, Aletejya, Saint-Petersburg, Russia.
 5. "Water" (1991), *Mifologicheskij slovar': Osnovnye mifologicheskie motivy i terminy* [Mythological Dictionary: Basic mythological motifs and terms], ed. by E. M. Meletinskij, Sovetskaya enciklopediya, Moscow, Russia, p. 661.
 6. Averincev, S. S. (2000), "Water", *Mify narodov mira* [Myths of the peoples of the world], vol. 1, Bol'shaya Rossijskaya enciklopediya, Olimp, Moscow, Russia, p. 240.
 7. Glazunov, A. K. (1890), *More: Fantaziya dlya usilennogo orchestra* [The Sea: Fantasy for amplified orchestra], Lejpcig, Germany.
 8. Mihajlov, M. K. (1984), *Aleksandr Nikolaevich Skryabin (1872–1915)* [Aleksandr Nikolaevich Skryabin (1872–1915)], Muzyka, Moscow, USSR.
 9. Skryabin, A. N. (2018), "Sonata No. 2 (Fantasy Sonata)", *Skryabin, A. N. Sobranie sochinenij: v 12 t.* [Scriabin A. N. Collected works: in 12 volumes], vol. 10, ed. by V. Rubcova, Muzyka, P. Yurgenson, Moscow, Russia, pp. 37–54.
 10. Skryabin, A. N. (2012), "Etude for piano op. 8 № 9", *Skryabin, A. N. Sobranie sochinenij: v 12 t.* [Scriabin A. N. Collected works: in 12 volumes], vol. 7, ed. by V. Rubcova, Muzyka, P. Yurgenson, Moscow, Russia, pp. 131–136.
 11. Buleva, M. (2021), "The mystery of repetitive sounds in the music of A. N. Scriabin on the example of piano sonatas", *Dve legendy russkoj muzyki. A. K. Glazunov i A. N. Skryabin segodnja* [Two legends of Russian music. A. K. Glazunov and A. N. Scriabin today], ed. by G. P. Ovsyankina, R. G. Shitikova, Publishing House of Herzen University, Saint-Petersburg, Russia, pp. 182–192.
 12. Apreleva, V. A. (2013), "The problem of time in the philosophy of A. N. Scriabin", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turo-logija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice], no 4 (30), vol. 3, pp. 13–17.
 13. Skryabin, A. N. (2018), "Sonata № 5 op. 53", *Skryabin A. N. Sobranie sochinenij: v 12 t.* [Scriabin A. N. Collected works: in 12 volumes], vol. 10, ed. by V. Rubcova, Muzyka, P. Yurgenson, Moscow, Russia, pp. 94–113.
 14. A. N. Scriabin's notes (1923), *Russkie Propilei: materialy po istorii mysli i literatury* [Russian Propylaea: materials on the history of thought and literature], vol. 6, ed. by M. O. Gershenzon, Berlin, Germany, pp. 120–235.
 15. Shitikova, R. G. (2021), "Scriabin's «Worlds of Sounds» in the Russian Sonata of the 1920s", *Dve legendy russkoj muzyki. A. K. Glazunov i A. N. Skryabin segodnja* [Two legends of Russian music. A. K. Glazunov and A. N. Scriabin today], ed. by G. P. Ovsyankina, R. G. Shitikova, Publishing House of Herzen University, Saint-Petersburg, Russia, pp. 239–263.

Информация об авторе

Н. И. Верба — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования

Information about the author

N. I. Verba — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Musical Education and Study

Статья поступила в редакцию 14.05.2022; одобрена после рецензирования 24.05.2022; принята к публикации 21.06.2022. The article was submitted 14.05.2022; approved after reviewing 24.05.2022; accepted for publication 21.06.2022.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.005

Советская Россия 1920-х годов глазами европейских музыкантов¹

Векслер Юлия Сергеевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
wechsler@mts-nn.ru

Аннотация. Статья посвящена проблеме культурного трансфера в Советской России 1920-х годов. В ее основу легли свидетельства (дневники, воспоминания, письма) композиторов Австрии, Франции и Италии, посетивших Россию в период с 1925 по 1927 годы с гастрольными поездками и в связи с премьерами их сочинений (в их числе Ф. Шрекер, Д. Мийо, С. Прокофьев, А. Казелла, А. Берг). Все эти композиторы становятся настоящими культурными вестниками, несущими музыку «с другого берега». Они с интересом и симпатией относятся к тому, что происходит в России, и стремятся дать объективную картину российской действительности, отмечая как негативные, так и позитивные стороны. К последним относится интенсивная культурная жизнь, высочайший уровень режиссерского мастерства, дисциплина и самоотдача музыкантов-исполнителей, активная просветительская деятельность, охватывающая самые широкие слои населения, огромный интерес к современному искусству. Представленные в статье свидетельства (фрагменты статьи Ф. Шрекера публикуются на русском языке впервые) опровергают расхожие представления о том, что богатейшее культурное наследие дореволюционной России было практически уничтожено. Напротив, в 1920-е годы Россия стала одним из центров современной музыки и находилась в русле общемировых художественных тенденций.

Ключевые слова: культурный трансфер, Советская Россия, Ф. Шрекер, Д. Мийо, С. Прокофьев, А. Казелла, А. Берг

Для цитирования: Векслер Ю. С. Советская Россия 1920-х годов глазами европейских музыкантов // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 30–38. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.005>.

Original article

Soviet Russia of the 1920s through the eyes of European musicians

Veksler Julia S.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
wechsler@mts-nn.ru

Abstract. The article is devoted to the problem of cultural transfer in Soviet Russia in the 1920s. It is based on the testimonies (diaries, memoirs, letters) of the composers of Austria, France and Italy, who visited Russia in the period from 1925 to 1927 on tour and in connection with the premieres of their works (among them F. Schreker, D. Milhaud, S. Prokofiev, A. Casella, A. Berg). All these composers become real cultural messengers, bringing music «from the other shore». They are interested and sympathetic to what is happening in Russia, and strive to give an objective picture of Russian reality, noting both negative and positive sides. Among the positive aspects are an intensive cultural life, the highest level of directing skills, discipline and dedication of performing musicians, active educational activities covering the widest segments of the population, a huge interest in contemporary art. The evidence presented in the article (fragments of the article by F. Schreker are published in Russian for the first time) refute the popular ideas that the richest cultural heritage of pre-revolutionary Russia was practically destroyed. On the contrary, in the 1920s Russia became one of the centers of modern music and was in line with global artistic trends.

Keywords: cultural transfer, Soviet Russia, F. Schreker, D. Milhaud, S. Prokofiev, A. Casella, A. Berg

For citation: Veksler Yu. S. Soviet Russia of the 1920s through the eyes of European musicians. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 30–38 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.005>.

Понятие культурного трансфера² приобретает особую актуальность в Советской России 1920-х годов прошлого столетия. Пережив бедствия воен-

ного коммунизма и послевоенную разруху, Россия начала культурное строительство, важное место в котором занимало восстановление контактов с За-

падом³. Оно происходило разными путями — как на государственном уровне, так и в приватной сфере. В 1925 году было учреждено Всероссийское общество культурных связей с границей (ВОКС), призванное создать новый имидж России на Западе. Многие деятели культуры получили возможность посетить Европу и отправились в длительные заграничные командировки.

Большие перемены происходили и в музыкальной сфере. Активную деятельность по продвижению нового зарубежного искусства развернула Ассоциация современной музыки (АСМ): она проводила концерты, выпускала специальные журналы о новой музыке Европы. Сотрудничество с зарубежными издательствами открыло путь в Россию для нотной и книжной продукции⁴. Произошла революция и в оперном театре, долгое время пребывавшем в застое: его репертуар существенно пополнился за счет западных новинок. На короткое время Советская Россия стала одним из центров современной музыки. Существенную роль в этом сыграли и визиты гостей с Запада.

Начиная с середины 1920-х годов в Россию устремился поток иностранных музыкантов: композиторов, инструменталистов, дирижеров. Ими двигало не только желание заработать (а за выступления в то время платили валютой), но и своими глазами увидеть страну, которая несколькими годами ранее потрясла весь мир, осуществив большевистский переворот, а теперь строила светлое будущее. Те, кто побывал в России, оставили многочисленные свидетельства: дневники, мемуары, письма, интервью, опубликованные в России и за границей. Среди приехавших были представители разных стран, в том числе Австрии, Франции и Италии. О них и пойдет речь далее.

Несомненно, крупнейшими австрийскими композиторами в послевоенный период были представители нововенской школы: Арнольд Шенберг и его ученики Альбан Берг и Антон Веберн. Однако их творчество — ввиду исключительной сложности и радикализма языка — с большим трудом находило себе путь к слушателю. Шенберг в середине 1920-х получил признание как педагог⁵, Берг — после берлинской премьеры «Воццека»⁶ — как композитор, Веберн вынужден был ждать своего часа: посмертная слава пришла к нему четверть века спустя. Знакомство широкой российской публики с австрийской музыкой в 1920-е годы началось с композиторов второго эшелона, более популярных, чем Шенберг и его ученики: это Франц Шреккер и Эрнст Кшенек

(последний так и не приехал в Россию, несмотря на успешное исполнение его опер «Прыжок через тень»⁷ и «Джонни наигрывает»). Позже — единственный из нововенской троицы — Россию посетил Альбан Берг.

Первым приехавшим в Советскую Россию австрийским композитором стал Франц Шреккер — к тому времени он уже покинул Вену, получив приглашение возглавить Высшую школу музыки в Берлине. Его оперы демонстрируют примечательный сплав традиции позднего романтизма с символизмом, импрессионизмом и модерном. Будучи далек в своем творчестве от радикальных устремлений Шенберга, он поддерживал его и содействовал исполнению его сочинений. В середине 1920-х Шреккер находился на пике своей известности. Одна из его многочисленных опер, «Дальний звон», в 1925 году была поставлена в ГАТОБе (бывшем Мариинском театре, см. об этом [5, с. 355–360]). Осенью того же года Шреккер совершил четырехнедельную поездку в Россию, где выступил в Москве и Ленинграде [6, S. 234–235]. Он дирижировал оперой, а также несколькими симфоническими сочинениями. О своей поездке оставил воспоминания, опубликованные в немецком журнале «Die Musik» [7]. Воспоминания Шреккера о поездке в Россию представляют собой примечательный документ, не публиковавшийся на русском языке. С неподдельным интересом, окрашенным иронией, недоверием, а порой и восхищением, он наблюдал за жизнью в России.

«Гостеприимный русский народ подвергает гостя немалому напряжению, — писал Шреккер. — Вы должны все видеть, восторгаться, во всем участвовать и, кроме того, работать. Вас интервьюируют, Вы сами должны писать статьи, введения и тому подобное, дирижировать, играть на фортепиано, наносить визиты. Здесь едят много икры и кавказских фруктов, пьют водку или — что еще лучше — старое французское красное вино и никогда не спят» [7, S. 284].

Россия предстала перед ним как страна парадоксов: разруха соседствовала с роскошью, упадок с возрождением. В Ленинграде его поразили роскошные дворцы, покинутые прежними хозяевами, разбитые дороги, бездомные, греющиеся у асфальтовых котлов, и полное безразличие к правилам уличного движения. В Москве были заметны признаки обновления: новые автобусы, хорошо одетые люди, современное освещение и «среди не особо привлекательного скопища будок и домов <...> азиатская сказка, кремль, с его

бесчисленными дворцами, церквями и золотыми куполами» [7, S. 284].

Традиционные представления о русском характере — лень, необязательность, разгильдяйство (все, что Шрекер выразил в итальянском темповом обозначении *rosso a rosso*, а также русском словечке «ничево» (*nitschewo*) [7, S. 281], которое он транслитерирует) — были существенно поколеблены, когда он встретился с музыкантами. Их уровень оказался неожиданно высок, даже среди студентов консерватории. Оркестр на репетиции безупречно собран и послушен. Все выучено безукоризненно. Пленительно звучание голосов женского хора: «они захвачены музыкой и все прирожденные актрисы» [7, S. 282].

Совершенно ошеломила Шрекера режиссура в опере, тщательная прорисовка даже самой маленькой роли. Русские «любят сильные эффекты» [7, S. 282]. Перед заключительным аккордом «Дальнего звона» на сцене и в оркестровой яме гаснет свет. Шрекер в отчаянии, ему кажется, что вышло из строя электрическое освещение. Но минуту спустя становится светло, и оркестр играет финальный аккорд — таков замысел режиссера Сергея Радлова.

Поразило и просветительство как целенаправленное приобщение к культуре и искусству прежде далеких от него слоев населения. Билеты в театры стоят недорого, их наполняет «наивная ненадутая публика». В Эрмитаже «маленькие группы простых людей в бедной одежде, ведомые молодыми, на вид интеллигентными людьми, которые объясняют каждую картину, каждую скульптуру <...> Понаблюдайте как-нибудь напряженное внимание на лицах воспринимающих и сравните его с глупо-критичным жеманством "понимающих искусство" снобов здесь и вообще в центральной и западной Европе» [7, S. 283], — предлагает Шрекер. Хорошо и оправдано с его точки зрения и звание «народного артиста».

В целом Шрекер симпатизирует России, хотя многое и находит странным. «Странный», «чужой», находящийся в стадии роста мир, который однако способствует «внутреннему переустройству» человека. Это «живая вода», «глоток воздуха» [7, S. 284] для творческой личности.

Затем, весной 1926 года, настал черед французских композиторов. Франция — страна особая, это не только мировая столица в области искусства, но и центр русской послереволюционной эмиграции. Именно там оседает большинство уе-

хавших из России композиторов, двое среди них первой величины — Прокофьев и Стравинский. Первым французским визитером стал Дариус Мийо, представитель «Группы Шести» — объединения молодых композиторов, выступивших в послевоенной Франции на волне полемики с романтической традицией. Он посетил Советскую Россию вместе с женой Мадлен и пианистом Жаном Вьенером. В нескольких концертах в Москве и Ленинграде исполнялись камерные и фортепианные сочинения современных французских композиторов — самого Мийо, Ф. Пуленка и Э. Сати.

О своей поездке Мийо рассказывает в книге мемуаров «Моя счастливая жизнь» [8, с. 197–203]. Мнения о России «были столь разноречивы, что захотелось иметь обо всем свое собственное суждение» [8, с. 197], — отмечает он. Повествование Мийо также проникнуто симпатией к России, чужой, но не чуждой.

Многое в этом рассказе совпадало с впечатлениями других визитеров. Ленинград, утративший имперское величие, был «словно спящая красавица на берегу Невы... Красные и зеленые дворцы казались необитаемыми с того момента, когда государственное учреждения закрывались, и служащие расходились по домам. <...> Красивый, шикарно декорированный зал был битком набит людьми в телогрейках, в вязаных кофтах. <...> Но какая необыкновенная публика! Какая любовь к музыке!» [8, с. 199–200].

Мийо поразила высочайшая театральная культура: прекрасно подготовленные мизансцены, тщательно проработанные жесты, которые приближаются к хореографии. «Артисты, оплачиваемые государством, репетируют столько, сколько требует режиссер» [8, с. 200], — отмечает композитор. — «В Москве Мейерхольд пригласил нас на репетицию "Ревизора" Гоголя. Сколько раз требовал он повторить один и тот же жест, а ведь это была уже сотая репетиция!» [8, с. 200].

Типичным явлением того времени был Персимфанс — симфонический оркестр без дирижера (именно с ним выступал во время гастролей в Советской России С. Прокофьев). Мийо высоко оценил его уровень, но посчитал экспериментом, основывавшимся на политической идее: «дирижер добился бы несомненно тех же результатов гораздо быстрее» [9, р. 200]⁸.

Неоднозначное впечатление оставили местные музыканты. В Ленинграде французов окружала группа музыкантов «вокруг музыковеда

Глебова» (Бориса Асафьева), это «современники», члены АСМ Г. Попов, А. Каменский, В. Дешевов. Все они «жаждали познакомиться с новой французской музыкой», а также «исполняли <...> свои произведения и сочинения своих коллег» [8, с. 200]. Молодой Шостакович показал гостям свою Первую симфонию, премьеры которой должна была состояться месяц спустя (см. [8, с. 201]). Завязалась дружба с Владимиром Дешевовым — талантливым молодым композитором, сочинения которого Мийо впоследствии пропагандировал за рубежом (см. [10]). «Они были совершенно ошеломлены, когда Вьенер сыграл им джазовую музыку» [8, с. 200]. Попытка повторить джазовые ритмы окончилась неудачей.

В консерватории французов встретил тогдашний директор А. Глазунов. «Винные пары несколько затмили для него мир», поэтому «он был абсолютно безразличен ко всему на свете» [8, с. 201]. При этом фортепианная школа и целый плеяда юных пианистов-виртуозов заставили восхититься.

В Москве же гостей окружали схоласты и резонеры, которые без конца задавали всевозможные вопросы: «о мировоззрении и убеждениях г-на Пуленка, о происхождении "Группы Шести", о том, какой процент нашей группы составляют сыновья рабочих. (Наш ответ: "Все они из буржуазных семей", должно быть, их разочаровал.)» [8, с. 201].

Французские гости смогли посетить все музеи Москвы и Ленинграда — от Мавзолея и Кремля до Эрмитажа. Однако заинтересовало их немного, по-настоящему ценное: «совершенно изумительные иконы» [8, с. 202], небольшая часовня — «подлинная жемчужина», прекрасные коллекции западной живописи («русской живописи как таковой просто не существует» [8, с. 202]). И вновь иностранцев удивил высокий уровень художественного воспитания: повсюду «видны группы посетителей, сопровождаемые экскурсоводами, проводящими разъяснительные беседы» [8, с. 202]. В нагрузку к художественным впечатлениям французам предложили посетить одно из трех заведений на выбор: завод, больницу или школу, предпочтение было отдано школе, где дети встретили гостей пением «Марсельезы» и «Интернационала».

Описание России у Мийо проникнуто искренней симпатией, но не лишено снисходительности, особенно когда речь заходит о суровом

образе жизни русских, неважно одетых, живущих в тесноте, плохо питающихся и не имеющих развлечений. Все это принесено в жертву идее: «огромное желание перестроить свою страну сквозило во всех их поступках» [8, с. 202]. Несмотря на то, что царившая в России атмосфера «коренным образом отличалась от европейской, ее чары действовали быстро» [8, с. 203], — признавался Мийо, отмечая, что хотел бы вернуться.

Следом — осенью 1926 года — в Россию приехал Альфредо Казелла, который стал первым итальянским композитором, побывавшим с официальным визитом в СССР (его пригласила Ленинградская филармония)⁹. В то время Казелла, один из вождей неоклассицизма и пропагандист творчества Стравинского — лицо итальянской музыки: дирижер, композитор, функционер. По возвращении он опубликовал путевые заметки под названием «Русский дневник» [12, с. 208–217]. Он не раз побывал в России до революции и мог воочию увидеть все изменения. В его заметках Советская Россия также предстает страной контрастов: здесь соседствует бедность и роскошь, бюрократия и искреннее гостеприимство, сохранение культурного наследия и пренебрежение к религиозному искусству.

Отель «Европа», где он поселился, отличают «невероятные удобства» и «изысканное обслуживание», прекрасная еда (великолепные хлеб и масло, «про чай я вообще не говорю, он просто божественный!» [12, с. 209]). В то же время везде следы разрухи, из крана течет черная, «как в Чикаго», вода, а лифт не работает после полуночи.

На концерте преобладают рабочие («билеты продаются прямо на фабриках и стоят копейки» [12, с. 209]). Публика одета «скромно, но очень опрятно. И слушает музыку с такой страстной набожностью, почти мистической, какая может быть только у русских. Безграничный энтузиазм, схожий с нашим, итальянским» [12, с. 209].

Впечатления от города противоречивы. Площадь Зимнего дворца — «нечто среднее между итальянским барокко и французским XVIII веком» — «лишена былого имперского великолепия и печальна, как это случается со всеми земными вещами, оторванными от своей естественной жизни и используемыми не по назначению» [12, с. 209]. Исаакиевский собор закрыт. Эрмитаж обогатился с довоенных времен, «его великолепно содержат» [12, с. 210]. Организованные группы пролетариев под руководством своего «чичероне» перемеща-

ются по музею «с поистине немецкой дисциплиной и удивительно бесшумно» [12, с. 210].

Русский музей не менее богат. «Изумительное греко-русское религиозное искусство представлено здесь в таком великолепии, что нередко заставляет вспомнить чудеса Равенны» [12, с. 212]. Но эти залы безлюдны: «религиозное искусство полностью обесценено при нынешнем режиме», это «опиум для народа» [12, с. 212].

Москва сильно изменилась. Она «лишилась своей азиатской наружности, которая теперь выражена лишь в церквях с их позолоченными куполами и знаменитыми восточными контурами». Вся остальная часть города «заметно американизировалась». «Грузовики, лихорадочное движение, <...> бесчисленные дымовые трубы фабрик, множество промышленных строений» напоминают «Детройт или Кливленд, но никак не древний город Ивана Грозного» [12, с. 214].

Не менее яркие художественные впечатления в Москве. «Оркестр высочайшего уровня, <...> который чутко следует любому моему желанию. Спрашиваю, сколько времени отведено на мою репетицию. "Сколько Вам понадобится, маэстро", — отвечают мне. Я потрясен такой любовью к искусству» [12, с. 213].

Оперная студия театра Станиславского. Голоса не исключительны, но сценическая игра необыкновенна. «Эта естественность достигается за счет невероятной тонкости сценического мастерства, целой науки, почти волшебной, за счет сложных и многообразных исследований, неустанность которых приводит в замешательство <...> Одежда на актерам настоящая, старинная, из частных коллекций Ты как будто присутствуешь на некоем дефиле и видишь на сцене наряды, которые стоят миллионы, а носят их бедняки, едва сводящие концы с концами. Вот парадоксы революции...» [12, с. 213].

Квартет Страдивариуса: молодые музыканты, которые победили во всероссийском конкурсе и «получили возможность играть на четырех восхитительных инструментах работы Страдивари. Раньше эти инструменты находились в частных коллекциях, а теперь перешли в собственность Советского союза. Эта молодежь играет великолепно» [12, с. 214]. Однако Казелла не смог удовлетворить интерес к современной русской музыке, поскольку она по идеологическим соображениям печаталась крайне мало: отвергалась слишком «пессимистичная» и слишком «интеллектуальная» [12, с. 211].

Впечатление от драматических театров совпадает с тем, что писали другие визитеры. «Можно смело утверждать, что театры Москвы занимают лидирующее положение», — констатирует Казелла и далее признается: «Многие годы я смутно мечтал о такой режиссуре, где все было бы слито воедино, где проникали бы друг в друга элементы, до того казавшиеся несовместимыми: сон и реальность, абстрактный символизм и историческая правдивость, театральная условность и точные физические попадания. Сложенные вместе, эти качества находятся в таком волшебном и редчайшем равновесии, которое претендует на высшую ступень художественной иерархии. Сила воздействия спектакля была такова, что я ни на миг не осознал, что ни слова не понимаю по-русски»¹⁰ [12, с. 215].

В дневнике много метких наблюдений о жизни: поголовное курение, длинные очереди в государственных магазинах, жилищная проблема (в коммуналках «могут беспорядочно соседствовать трамвайщик и столяр, поэт и журналист, чистильщик обуви и экс-господин» [12, с. 216]). Довершает все волокита с выездной визой. Русские «вроде бы и разрешают вам пересечь границу, но, кажется, получают какое-то изысканное удовольствие, заставляя вас до последней минуты бояться быть арестованным где-нибудь посреди этой бескрайней студеной Тартарии¹¹» [12, с. 216].

Резюме этого отчета скорее положительное. Казелла не касается политики, он прежде всего артист. Он поражен увиденным и покидает «новую Россию с желанием вернуться туда, чтобы узнать ее лучше. <...> Эта гигантская революция, в сравнении с которой французская кажется игрой, была только началом, и никто сегодня не сможет предсказать, какими будут ее последствия и влияния» [12, с. 217].

1927 год принес визиты двух композиторов. Первым был Сергей Прокофьев, уехавший из России в 1918 году. Как известно, летом 1925 года трем эмигрантам, Прокофьеву, Стравинскому и Боровскому¹², от имени Н. Я. Брюсовой¹³ было направлено одно и то же письмо, призывающее их вернуться на родину («не только сухо казенное, но и несколько устрашающее, хотя и с обнадеживающей концовкой» [2, с. 323]). Стравинский ответил на французском, что о приезде не может быть и речи. Прокофьев, как и Боровский, — согласился на гастрольный тур. Эта поездка, совершенная им с женой в январе–марте 1927 года,

стала поворотным пунктом в его судьбе, повлияв на решение о возвращении спустя несколько лет, уже в середине 1930-х. Прокофьев видел Россию в двойной оптике: глазами иностранца (он почти десять лет провел в Америке и Европе) и глазами русского музыканта, воспитанного в петербургских дореволюционных традициях. В отличие от многих из визитеров, свою поездку он описал абсолютно откровенно, в дневнике, опубликованном лишь через несколько десятилетий после его смерти [13, с. 461–553]. Прокофьев был ошеломлен, обескуражен: «Это ли те звери, которые ужаснули весь мир?» [13, с. 463]. Его поразило многое — и огромный энтузиазм по отношению к музыке в целом и его музыке в частности, и прекрасная изобретательная постановка оперы «Любовь к трем апельсинам» (режиссер — С. Радлов), и публика, которая рукоплескала на концертах, и молодые композиторы, которые смотрели ему в рот. Именно здесь Прокофьев увидел свою абсолютную востребованность.

В июне 1927 года в Ленинград приехал Альбан Берг¹⁴. Он стал единственным представителем шенберговской школы, который побывал в послереволюционной России. Шенберг гастролировал в Петербурге в 1912 году¹⁵, а в 1920-е и 1930-е годы неоднократно получал приглашение приехать и даже переехать в Россию, но не воспользовался им¹⁶.

Визит Берга был наиболее краток — всего шесть дней он провел в Ленинграде. Он не был концертирующим пианистом, не держал в руках дирижерскую палочку, поэтому приехал лишь в одном качестве — как автор оперы «Воцтек», российская премьера которой состоялась 13 июня. Он не вел дневника, не писал обстоятельных писем, посылая родным и друзьям только открытки и телеграммы, не оставил мемуаров. Несколько небольших интервью и скупые строки писем, а также краткие заметки в записной книжке позволяют прояснить картину его визита. Берг приехал по собственной инициативе и отказался от официальной программы. Он не посещал музеев, избегал официальных приемов (состоялось лишь его чествование АСМ дома у Юрия Шапорина). Он увез впечатления не только от прекрасной постановки «Воцтека», но и от встреч с многочисленными людьми театра. В МАЛЕГОТе (бывшем Михайловском) он побывал на репетиции и двух спектаклях: оперетте «Желтая кофта» Легара и опере «Прыжок через тень» Э. Кшенека (о последней оставил востор-

женный отзыв на программке, посланной автору: «Ты должен это видеть!» [18, с. 394]), посетил гастрольный спектакль театра Станиславского «Царь Федор Иоаннович» в Большом драматическом театре. Берг завел знакомство с четырьмя режиссерами: С. Радловым, Н. Смоличем, И. Лапицким, К. Станиславским. Его поразила «экспрессионистско-конструктивистская инсценировка» «Воцтека», он получил «сильнейшее впечатление от страны и великолепного (хотя и запущенного) города», в том числе и от белых ночей. Но главное: исполнение «Воцтека» в Ленинграде стало сенсацией не «политической» (чего он, видимо, опасался), но «чисто художественной». Берг писал: «Вообще меня очень удивило то, как мало политического — и к тому же в такое критическое время — там можно почувствовать» [19, S. 186].

Итак, зарубежные композиторы, приехавшие в Россию в 1920-е годы, стали настоящими культурными вестниками, культуртрегерами, которые несли «музыку с другого берега»¹⁷. Страна и то, что в ней происходило, оставили сильнейшее впечатление у всех. Несмотря на пережитое в недавнем прошлом, Россия, казалось, сохранила культурный багаж и была открыта всему новому. Жизнь искусства во многом определяло поколение Серебряного века, выжившее и сохранившее себя в эпоху перемен. Исключительный энтузиазм интеллигенции, жадный интерес простой публики, массово приобщаемой к искусству, не утраченная исполнительская культура, высочайший уровень режиссуры были поразительны. У власти пока еще находились люди, понимающие искусство и разбирающиеся в нем. Успехи молодого советского государства удивляли. Вопросом, какой ценой достигнуты эти успехи и что будет дальше, не задавался, по-видимому никто.

Примечания

¹ Статья основана на материалах доклада, прочитанного 20 октября 2021 года в рамках международной научно-практической конференции «Культурный трансфер. Россия в европейском и мировом контексте. Австрия ↔ Россия ↔ Франция» (ВШЭ Нижний Новгород).

² Термин был введен в употребление французским историком Мишелем Эспанем в 1980-е годы. В процессе культурного трансфера, «переноса из одной культурной ситуации в другую, любой объект попадает в иной контекст и приобретает но-

вое значение», происходит его «реинтерпретация, переосмысление, переозначивание» [1]. Подробнее см. сборник трудов Эспаня [2].

³ Подробнее об этом см. [3, p. 155–165].

⁴ Этой теме посвящена книга О. А. Бобрик [4].

⁵ В 1925 году Шенберг получил приглашение возглавить мастер-класс по композиции в Прусской академии искусств в Берлине.

⁶ Премьера оперы «Воцтек» состоялась в театре «Unter den Linden» 14 декабря 1925 года.

⁷ Оперы Э.Кшенека «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает» были исполнены в 1927 и 1928 году в МАЛЕГОТе, в 1929-м состоялась постановка «Джонни» в московском Музыкальном театре им. В. И. Немировича-Данченко.

⁸ Персимфанс можно расценивать и как типичное для НЭПа «акционерное общество», существующее без поддержки государства, см. [9, p. XIV–XV].

⁹ О поездке Казеллы в Советскую Россию см. [11].

¹⁰ Спектакль на русском языке слушал в России и Альбан Берг.

¹¹ Тартария — Великая степь.

¹² Александр Боровский (1889–1968) — пианист, соученик С. Прокофьева по классу А. Есиновой в Петербургской консерватории.

¹³ Музыковед Надежда Яковлевна Брюсова (1881–1951) в то время заведовала отделом художественного образования Главпрофобра.

¹⁴ Подробнее о его поездке см. [14; 15; 16].

¹⁵ См. об этом: [10].

¹⁶ Подробнее см. [17].

¹⁷ Так озаглавлена рецензия на концерт Мийо, см. [20].

СПб.: Изд-о имени Н. И. Новикова; издательский дом «Галина скрипсит», 2011. 471 с.

5. *Десярева Н. И.* Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб: Изд-во Политехнического ун-та, 2010. 367 с.

6. *Hailey Ch.* Franz Schreker: eine kulturhistorische Biographie / Aus dem Englischen übersetzt von C. Schneider-Kliemt und V. Putz. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag, 2018. 550 S.

7. *Schreker F.* Kunst und Volk im neuen Russland // *Die Musik*. XVIII. № 4. January 1926. S. 281–284.

8. *Мийо Д.* Моя счастливая жизнь / пер. с фр. Л. Кокоревой. М.: Композитор, 1999. 395 с.

9. *Frolova-Walker M., Walker J.* Music and Soviet Power, 1917–1932. Woodbridge: Boydell Press, 2012. 404 p.

10. *Жалнин В. В.* Дариус Мийо в СССР: к проблеме рецепции и межкультурной коммуникации // Всероссийский форум молодых ученых: сборник материалов, Екатеринбург, 27–28 апреля 2017 г. Екатеринбург, 2017. С. 58–67.

11. *Климовицкий А. И.* «Люди должны знать, что я хочу сказать!!» Арнольд Шёнберг в Петербурге // Музыкальная академия. 1995. № 4–5. С. 166–174; 1996. № 1. С. 217–221.

12. *Лебедь М. И.* Русский дневник Альфредо Казеллы: путешествие из Петербурга в Москву и обратно // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. С. 202–217.

13. *Прокофьев С. С.* Дневник, 1907–1933. Часть 2: 1919–1933. Paris: sprkfy, 2002. 866 с.

14. *Барсова И. А.* «...Нигде лучше не приняли моего "Воцтека", чем в Ленинграде» // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. Кн. 1. С. 141–144.

15. *Векслер Ю. С.* Рецепция Альбана Берга в СССР // ИМТИ. № 18. 2018. С. 31–88.

16. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг. «Дневник» поездки в Ленинград (по материалам записных книжек композитора) // Современные проблемы музыкознания. 2019. № 1. С. 86–144.

17. *Векслер Ю. С.* Арнольд Шенберг в Советской России: нереализованные планы // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. Сборник статей и материалов по итогам Международной конференции «Музыка в диалоге культур и цивилизаций» в рамках проекта «Открытые двери музыки». Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2021. С. 94–97.

Список источников

1. *Эспань М.* История цивилизаций как культурный трансфер / пер. с французского; под общей редакцией Е. Е. Дмитриевой; вступ. статья Е. Е. Дмитриевой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 816 с.
2. *Фролова-Уокер М.* Эффект присутствия: Прокофьев в России 1920-х годов // С. С. Прокофьев: к 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания. М.: Композитор, 2016. С. 317–329.
3. *Якушенко О.* Что такое культурный трансфер? URL: <https://eusp.org/news/chto-takoe-kulturnyj-transfer> (дата обращения: 14.06.2022).
4. *Бобрик О. А.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: история сотрудничества в 1920–30-е годы.

18. Власова Н. О. Письма из 1920-х: к истории первых постановок опер Шрекера, Берга и Кшенека в России // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3. С. 381–398.
19. *Morgenstern S.* Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe. Lüne-burg: zu KLampen, 1995. 408 S.
20. В. В. Музыка с другого берега. Второй концерт Мило и Вьенера // Рабочий и театр. 1926. № 14 (81). С. 11.

References

1. Espan', M. (2018), *Istoriya civilizacij kak kul'turnyj transfer* [The History of civilizations as a cultural transfer], transl. by E. Dmitrieva, Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
2. Frolova-Uoker, M. (2016), The effect of presence: Prokofiev in Russia of the 1920s, *S. S. Prokof'ev: k 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pis'ma, dokumenty, stat'i, vospominaniya* [S. S. Prokofiev: to the 125th anniversary of his birth. Letters, documents, articles, memoirs], Kompozitor, Moscow, pp. 317–329.
3. YAkushenko, O. (2022), "What is a cultural transfer?", URL: <https://eusp.org/news/chto-takoe-kulturnyj-transfer> (Accessed 14 June 2022).
4. Bobrik, O. (2011), *Venskoe izdatel'stvo «Universal Edition» i muzykanty iz Sovetskoj Rossii: istoriya sotrudnichestva v 1920–30-e gody* [Vienna Publishing House "Universal Edition" and musicians from Soviet Russia: the history of cooperation in the 1920s–30s.], Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova; izdatel'skij dom «Galina skripsit», Sanct-Petersburg, Russia.
5. Degtyareva, N. I. (2010) *Opery Franca SHrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii* [Franz Schreker's operas and Modern in the musical theater of Austria and Germany], Izd-vo Politehnicheskogo un-ta, Sankt-Peterburg, Russia.
6. Hailey, Ch. (2018), *Franz Schreker: eine kulturhistorische Biographie* [Franz Schreker: a cultural-historical biography], Böhlau, Wien-Köln-Weimar, German.
7. Schreker, F. (1926), "Art and people in the New Russia", *Die Musik* [Music], Vol. 18, no. 4, pp. 281–284.
8. Mijo, D. (1999), *Moya schastlivaya zhizn'* [My happy life], transl. by L. Kokoreva, Kompozitor, Moscow, Russia.
9. Frolova-Walker, M., Walker, J. (2012), *Music and Soviet Power, 1917–1932*, Boydell Press, Woodbridge.
10. ZHalnin, V. (2017), "Darius Millau in the USSR: on the problem of reception and intercultural communication", *Vserossijskij forum molodyh uchenyh: sbornik materialov, Ekaterinburg, 27–28 aprelya 2017 g* [All-Russian Forum of Young Scientists: collection of materials, Yekaterinburg, April 27–28, 2017], Ekaterinburg, pp. 58–67.
11. Klimovickij, A. (1995, 1996), "«People should know what I want to say!!» Arnold Schoenberg in St. Petersburg", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 4–5, pp. 166–174, no. 1, pp. 217–221.
12. Lebed', M. (2011), The Russian diary of Alfredo Casella: a journey from St. Petersburg to Moscow and back, *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], no. 2, pp. 202–217.
13. Prokof'ev, S. (2002), *Dnevnik: 1907–1933* [Diary: 1907–1933], SPRKFV, Paris, Vol. 2 [1919–1933], France.
14. Barsova, I. (1998), "...Nowhere was my «Wozzeck» accepted better than in Leningrad", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 3–4, kn. 1, pp. 141–144.
15. Veksler, YU. (2018), "Reception of Alban Berg in the USSR", *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History], no. 18, pp. 31–88.
16. Veksler, YU. (2019), "Alban Berg. «Diary» of a trip to Leningrad (based on the materials of the composer's notebooks)", *Sovremennye problemy muzykoznanija* [Modern problems of musicology], no. 1, pp. 86–144.
17. Veksler, YU. (2021), "Arnold Schoenberg in Soviet Russia: unrealized plans", *Muzyka v dialoge kul'tur i civilizacij. Sbornik statej i materialov po itogam Mezhdunarodnoj konferencii «Muzyka v dialoge kul'tur i civilizacij» v ramkah proekta «Otkrytye dveri muzyki». Nizhnij Novgorod: Izdatel'stvo Nizhegorodskoj konservatorii* [Music in the dialogue of cultures and civilizations. Collection of articles and materials on the results of the International Conference "Music in the dialogue of cultures and civilizations" within the framework of the project "Open Doors of Music"], Nizhny Novgorod Conservatory Publishing House, Nizhny Novgorod, pp. 94–97.

18. Vlasova, N. (2018), "Letters from the 1920s: on the history of the first productions of operas by Schreker, Berg and Krenek in Russia", *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of St. Petersburg University. Art history.], vol. 8. no. 3, pp. 381–398.
19. Morgenstern, S. (1995), *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe* [Alban Berg and his idols. Memories and letters], zu Klampen, Lüneburg, German.
20. V. V. (1926), "Music from the other shore. The second concert of Milhaud and Wiener", *Rabochij i teatr* [Worker and theater], no. 14, p. 11.

Информация об авторе

Ю. С. Векслер — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

Yu. S. Veksler — Doctor of Art History, Professor of the Music History Department

Статья поступила в редакцию 20.06.2022; одобрена после рецензирования 21.06.2022; принята к публикации 21.06.2022.

The article was submitted 20.06.2022; approved after reviewing 21.06.2022; accepted for publication 21.06.2022.

Научная статья

УДК 78.087.1

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.006

И. Феделе. *Hommagesquisse* (2015) для виолончели соло: опыт анализа

Цареградская Татьяна Владимировна

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,

tania-59@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена аналитическому разбору пьесы *Hommagesquisse* для виолончели соло итальянского современного композитора Ивана Феделе (р. 1953). В пьесе, написанной по особому случаю (к юбилею П. Булеза), по аналогии с аналитическим методом Ж. Ж. Наттье выделяются элементы анализа (фигуры) и рассматриваются весь комплекс их звуковысотных, ритмических, формообразующих отношений (в соответствии с семиологическим методом Наттье и особенно его первой фазой — нейтральным уровнем). Анализируются варианты изменения «контура» фигур, и мелкие, но существенные для этой пьесы варианты преобразования, с которыми работает Феделе. В итоге складывается картина, при которой композиция, основанная на, казалось бы, незначительных вариантных преобразованиях, приобретает сходство с классическими формальными моделями.

Ключевые слова: *Hommagesquisse*, Иван Феделе, итальянская музыка, виолончель, Пьер Булез, семиологический метод Наттье

Для цитирования: Цареградская Т. В. И. Феделе. *Hommagesquisse* (2015) для виолончели соло: опыт анализа // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 39–51. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.006>.

Original article

Ivan Fedele. *Hommagesquisse* (2015) for solo cello: an experience of analysis

Tsaregradskaya Tatiana V.

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,

tania-59@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the analytical analysis of the piece *Hommagesquisse* for solo cello by the Italian contemporary composer Ivan Fedele (b. 1953). The piece, written for a special occasion (P. Boulez's jubilee), by analogy with J. J. Nattier's analytical method, highlights the elements of analysis (figures) and considers the whole complex of their pitch, rhythmic, form-form relations (in accordance with Nattier's semiotic method and especially its first phase — the neutral level). The variants of figure's "contour" changes are analyzed, as well as minor, but essential for this piece, variant transformations, with which Fedele works. The result is a picture in which the composition, based on seemingly insignificant variation transformations, takes on a similarity to classical formal models.

Keywords: *Hommagesquisse*, Ivan Fedele, Italian music, cello, Pierre Boulez, Nattier's semiotic method

For citation: Tsaregradskaya T. V. Ivan Fedele. *Hommagesquisse* (2015) for solo cello: an experience of analysis. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 39–51 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.006>.

Название пьесы Ивана Феделе¹ «*Hommagesquisse*» («Приношение-эскиз») восходит к пьесе «*Messagesquisse*» Пьера Булеза, обозначая тем самым дань уважения и указание на преемственность (пьеса написана для виолончели и посвящена Булезу). Изящная «переделка» заглавия продолжает линию «приношений», заданную булезовской пьесой (как известно, «*Messagesquisse*» Булеза было «приношением» Паулю Захеру, напи-

санным к его 70-летию). «*Hommagesquisse*» входит в число сочинений, написанных к 90-летию Булеза, и исполнялось на юбилейном концерте. Впоследствии «*Hommagesquisse*» стало частью сочинения под названием «Партита» наряду с пьесами «*Threnos*», «*X-Waves*», «*Z-Points*».

Возможно, стоило бы упомянуть об особом содержании юбилейного концерта к 90-летию Булеза. Все сочинения, которые на нем исполня-

лись, были так или иначе написаны специально и посвящены этому «композитору композиторов», как иногда именуют Булеза в прессе. Группу сочинений, составившую программу юбилейного концерта, хочется выделить отдельно: кроме пьесы Феделе, это композиция «В» Бруно Мантовани (2015) для семи виолончелей (еще одно сочинение, прямо ассоциирующееся с «Messagesquise» Булеза), «À plume éperdue» (2015) Хайнца Холлигера для голоса и ансамбля, «Petite musique solennelle» (2015) Дьердя Куртага для оркестра, «Inserts — Hommage à Pierre Boulez» для виолончели Филиппа Юреля. Все это напоминает схожий случай, не имевший, правда, формы концерта: в 1920 году вышел номер журнала «Revue Musicale», целиком посвященный памяти Клода Дебюсси, содержащий 10 произведений-посвящений: Альбер Руссель представил пьесу «На приеме у Муз», Поль Дюка — Поэму «Жалоба фавна вдаль» памяти Дебюсси с реминисценци-

ями из «Prélude à L'après-midi d'un faune», Флоран Шмитт — пьесе «Пан и лунные блики», Морис Равель — Дуэт для скрипки и виолончели, Игорь Стравинский — Симфонию для духовых инструментов памяти Дебюсси, Бела Барток — 7-ю пьесу из цикла «Импровизации на темы венгерских песен» соч. 20. Мануэль де Фалья написал «Гробницу Дебюсси» — траурное шествие в ритме хабанеры. Были также опубликованы пьесы Джан Франческо Малипьеро, Юджина Гуссенса, Эрика Сати, Альфредо Казеллы. В 2015 году эта традиция «приношений» была, как мы видим, продолжена.

Говоря о «приношении», мы можем предположить, что композитор был особенно внимателен к качеству своего музыкального текста. Это побуждает нас рассмотреть текст во всех деталях.

Как и подавляющее большинство новейших сочинений опубликованный Феделе текст содержит легенду:

Legenda \ Legend

Le alterazioni valgono solo per le note davanti alle quali sono poste. Sono presenti alterazioni precauzionali. \ The accidentals apply only to the notes they precede. Precautionary accidentals are present.

 Alterazioni poco crescenti (1/6 di tono circa). \ Slightly rising accidentals (around 1/6 of a tone).
 Alterazioni poco calanti (1/6 di tono circa). \ Slightly falling accidentals (around 1/6 of a tone).

 Sequenza ottenuta dalla ripetizione delle note all'interno del ritornello, interpolate ad libitum, sempre variandone l'ordine. \ Sequence obtained by the repetition of the notes within the ritornello, interpolated ad libitum, always varying their order.

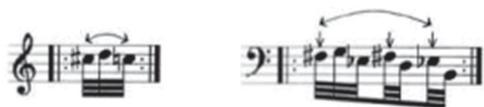
 Le frecce indicano i punti in cui, ad libitum, l'esecutore può ricominciare il "loop" della sequenza ritornellata. \ The arrows indicate the moments when the performer can, ad libitum, restart the "loop" of the ritornello sequence.

ord. → tast.
 tast. → pont.
 etc.

La freccia indica una transizione graduale da una posizione dell'arco sulla corda all'altra. \ The arrow indicates a gradual transition from one bowing position on the string to another.

Среди обычных в таких случаях указаний на исполнение знаков альтерации и штрихов (позиции 1 и 4) есть в своем роде уникальные.

Пример 1



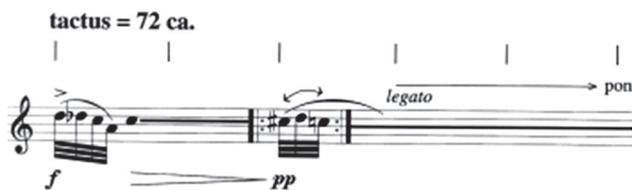
Первый пример (трехзвучный) назван композитором *ritornello*, то есть ритурнель, но терминологически это следовало бы здесь трактовать скорее как «рефрен» или «припев». Он предполагает повторение данного элемента с варьированием порядка звуков (перестановка *ad libitum*), которую композитор именуется «интерполяцией». Этот термин, известный русскоязычному музыканту прежде всего, вероятно, по труду Когоуте-

ка², здесь явно обозначает что-то иное, чем то, что имеет в виду Когоутек. Можно предположить, что термин интерполяция здесь скорее употребляется в том смысле, в котором он сегодня принят в популярной музыке: «В популярной музыке интерполяция (также называемая воспроизведенным сэмплом) относится к использованию мелодии — или части мелодии (часто с измененным текстом) — из ранее записанной песни, но с перезаписью мелодии вместо выборки ее». То есть сказанное следует понимать, что интерполяция в данном случае — это род варьированной вставки из уже существующего текста. Тогда феделевский *ritornello* становится просто повторяющимся сегментом музыкальной ткани, в котором определенным образом переставляются звуки, то есть производится *пермутация* (как ее трактует О. Мессиян³). В первом (трехзвучном) сегменте

пермутация (по законам, установленным еще Декартом), количество перестановок — это число 3! (факториал), то есть $1 \times 2 \times 3 = 6$, в то время как второй «ритурнель» образует «петлю» (loop) — то есть производится ротация от 4-го или 6-го звука последовательности; всего три порядка — основной от 1-го тона, от 4-го и от 6-го. Тем самым композитор обозначает некоторые не слишком заметные на слух «случайности» или (возможно) «варианты».

В основном тексте пьесы можно заметить также особенности, связанные с метроритмом: размер отсутствует, но есть непрерывное тактирование, отмеченное вертикальными чертами поверх виолончельной партии. Символично слово *tactus*⁴ в том месте партитуры, где обычно стоит обозначение темпа.

Пример 2



Таких вертикальных черт композитор на всем протяжении произведения выставляет более 300⁵, и это, несмотря на отсутствие тактов, создает размеренность движения музыки, ее ориентированность на пульсацию. Сама запись в основном производится на одной строке, но порой Феделе использует для виолончели и две строки: иногда это делается для удобства визуального восприятия (например, на с. 4, где большой скачок от *d* малой октавы до *cis* второй выполнен в записи на двух строках, что позволяет избежать более неудобной для чтения нот смены ключей), иногда для графического разделения функций элементов текста, как на с. 1, где строка в басовом ключе демонстрирует иной элемент текста, находящийся в диалоге с исходным.

Для понимания языковых составляющих у Феделе предпримем сегментацию текста в духе Натье⁶, поскольку, также, как и Варез, которого Натье анализирует, Феделе работает с не крупными текстовыми единицами (см. партитуру).

На протяжении партитуры мы встречаемся с использованием вполне различных языковых конфигураций, которые можно свести в пять типов языковых единиц:

Фигура а — построение, с которого начинается пьеса, по строению двусоставная (qua-

си-мелизм плюс протяженный звук); двусоставность очевидна тогда, когда первая часть (собственно мелизм) начинает варьироваться и преобразоваться.

Пример 3



Варианты распределены по всему тексту; их можно заметить в «расширенном» виде.

Пример 4. Партитура, с. 1, строка 1



А также:

Пример 5. Партитура, с. 1, строка 3



Отличительные особенности этого рода фигур таковы: мелизматический «зачин», после которого чаще всего наступает длительный «покой»; контур фигуры «вращательный», напоминает фигуру «группетто». Но, вероятно, музыка приобрела бы «неживой» характер, если бы фигура все время оставалась неизменной, и в самом деле: она непрерывно варьируется. Стабильными остаются ее ритмические и «графические» контуры.

К мобильным чертам относятся:

Регистр (например, на с. 6 она уходит в большую октаву).

Пример 6. Партитура, с. 6



И даже выдержанный звук в конце может исчезнуть (сравним фигуру «а» вначале, на с. 1, и на с. 3, строка 4).

Фигура б следует по порядку сразу за фигурой *а*. Ее характерная особенность — выделение знаками репризы, перестановка звуков, близкий морденту мелодический контур.

Пример 7



Все эти фигуры находятся на с. 1 и следуют (особенно поначалу) сразу после группы *a*. Хорошо заметно, что группы 2 и 3 (из приведенных выше) фактически тождественны (известно, что на струнных инструментах энгармонизм звуков — вещь условная).

Этому типу фигуры тоже свойственны стабильные и мобильные черты. Стабильные — это замкнутость, неизменность пермутации, ритмическая группа из 32-х. Мобильность свойственна количеству звуков: так, на с. 3 мы видим схожие по контуру, но иные по числу фигуры — в них 4 звука, но во всем остальном они сходны с начальными.

Пример 8. Партитура, с. 4, строка 28



Пример 9. Партитура, с. 4, строка 3



«Четырехзвучность» фигуры *b* продолжается вплоть до с. 6, где она снова возвращается к трезвучной форме, но уже в ином регистре.

Пример 10. Партитура, с. 6



Количество проведений фигуры *b* — 23.

Фигура *c* могла бы считаться вариантом фигуры *a*, но она имеет ярко выраженные особенности, которые все же позволяют ее считать самостоятельным (хотя и в то же время производным) явлением. В ее контур также входят мелизматический «зачин», который больше похож на фигуру «тираты», поскольку имеет не вращательный, а «целеустремленный» однонаправленный контур,

а также решительная, достаточно резкая и подчеркнутая акцентом остановка на длинном звуке:

Пример 11



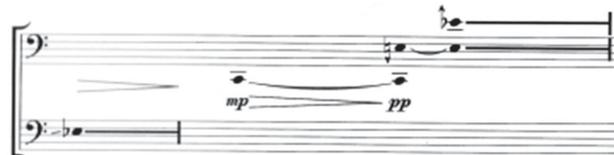
Можно выделить около 10 таких фигур, причем чаще всего после них следует фигура *d*, которая в каком-то смысле образует хвост (или «шлейф») конечного выдержанного звука.

Пример 12. Фигуры *c + d*



Остановка на выдержанном низком звуке невольно приковывает внимание и способствует ощущению некоей (чаще всего временной) завершенности. Этому ощущению способствует фигура, которая следует сразу вслед за *c + d*. Она соответствует букве *e*.

Пример 13. Фигура «e»



Ее контур — это восходящий ход по гармонии неполного трезвучия с расщепленной терцией. В таком виде мы встречаем ее на с. 3.

Пример 14. Партитура, с. 3, фигура *e*



А также на с. 4 и 7, причем на последней особенно рельефно выделяется «каденционная» функция этой фигуры.

Пример 15. Партитура, с. 4, 7, фигура *e*

И если учесть, что количественно это одна из самых редко встречающихся фигур, то весомость ее заключительной функции становится особенно заметной.

Таким образом, на первых строках партитуры выстраивается следующая цепочка фигур: *a b a' b' c d e*, где повторное взятие фигур *a* и *b* можно уподобить повтору мотива в классической музыке; *c*, *d* и *e* образуют заключительное построение, где *c* — «фундаментальный тон»

(низкий и протяженный), *d* — его «колебательный контур» (раскачка звуков *d – es*), а *e* — обертоновый «шлейф». Эта последовательность *a b a' b' c d* затем повторяется почти точно, но вместо *e* композитор ставит фигуру, в которой звучит вертикальное двухголосие, ассоциативно напоминающее «подстройку» виолончели перед началом игры и, возможно, в связи с этим здесь используются микротоны (назовем ее фигурой *f*).

Пример 16. Фигура *f*

Такой порядок фигур неумолимо напоминает логику классического периода: два «предложения» с серединой и заключительной каденциями.

То, что происходит дальше, также не противоречит логике классического формообразования: после фигуры *f* происходит возвращение фигур *a* и *b*.

Пример 17. Возвращение фигур *a* и *b*

Дальнейшее подтверждает «заключительность» функции связки *c-d-f* (Пример 18).

Знаменательно, что эти три «предложения» заканчиваются так: первое — на «трезвучии» от звука *c*, второе — на тоне *d* и третье — на трезвучии от *g*. Совпадение или пародия (аллюзия) на серединный каданс?

Чувство смены модуса изложения возникает не вследствие какого-то сильного контраста; напротив, изложение меняется незначительно. Однако оно все же меняется: мы видим, во-первых, изменение в фигуре *b* — она становится четырехзвучной; во-вторых — перестановку фигур *b* и *a* (Пример 19).

Пример 18

Musical score for Example 18. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The piece starts with a forte (*f*) dynamic and a *sfzp* (sforzando) marking. It features a melodic line with a long slur and a fermata. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *pp*. The word *ord.* (ordinario) is written above the first staff. There are some circled numbers (5) in the score.

Пример 19

Musical score for Example 19. It consists of three staves. The upper staff is in treble clef and the lower two in bass clef. The piece starts with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *pont.* (ponticello) marking. It features a melodic line with a long slur and a fermata. Dynamic markings include *f*, *pp*, *sfzp*, *mf*, *p*, and *pp*. The word *sciolto* is written above the first staff. There are some circled numbers (5) in the score. At the bottom right, there is a marking *trem. serratiss.* (tremolo serratissimo). The number *S. 14807 Z.* is written at the bottom center.

Сдвиг симметрии в этом месте ощущается также через изменения в связке *b-a*: на третьей строке возникает как будто сокращение, из-за чего *b* один раз остается в «одионочестве». Но «каденция» пока еще пребывает на своем месте и заканчивается фермой (Пример 20). Согласно

все той же логике классического формообразования, с. 4 и 5 пьесы концентрируют в себе наибольшее количество всяких «нарушений»: мы слышим «предыкты» к двум каденциям (Пример 21) и последнюю, заключительную «каденцию» на трезвучии (Пример 22).

Пример 20

Musical score for Example 20. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The piece starts with a forte (*f*) dynamic and a *pp* (pianissimo) marking. It features a melodic line with a long slur and a fermata. The word *ord.* (ordinario) is written above the first staff.

Пример 21. Партитура, с. 4, 5, предыкты

The score for Example 21 consists of two systems. The first system features a piano part with a microtonal line (labeled '(microtonale)') and a melodic line. Dynamics include *sfzp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include 'pont.' and 'ord.'. The second system continues the piano part with dynamics *mf* and *pp*, and includes a '(5)' marking above the staff.

Пример 22

The score for Example 22 shows a piano part with a microtonal line and a melodic line. Dynamics include *sfzp* and *pp*. A 'pont.' instruction is present above the melodic line.

Вся с. 5 посвящена введению «нового» материала — того, который в легенде был обозначен как «loor»; он, как и его «коллега» ритурнель, представляет собой повторение одного и того же. Поскольку он представляет собой по типу то же, что и фигура *b*, мы присвоим ему ту же букву, но заглавную — *B* (Пример 23). Именно этот матери-

ал появляется здесь впервые, и вкупе с другими фигурами мы понимаем, насколько все устройство работы с фигурами здесь меняется: во-первых, появляется дополнительный прием «аддиции», когда к краткому варианту фигуры присоединяется все более длинный (Пример 24). Еще варианты такого же характера — Примеры 25, 26.

Пример 23. Партитура, с. 5, фигура *B*

The score for Example 23 shows a piano part with a specific figure *B* marked above the staff.

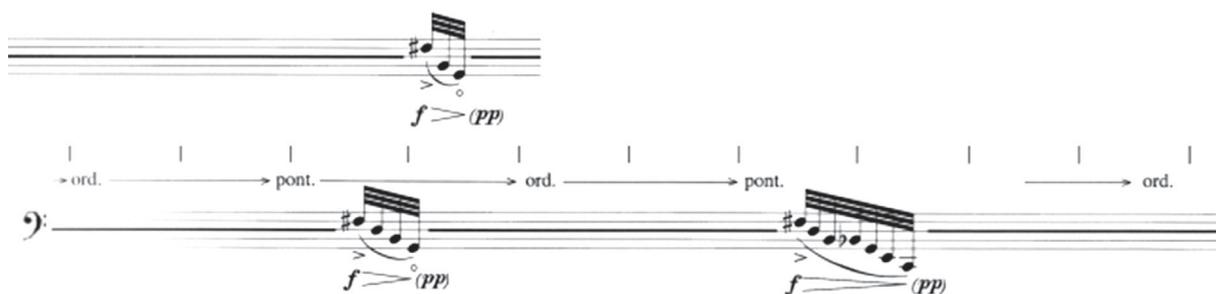
Пример 24. Партитура, с. 5, прием аддиции

The score for Example 24 illustrates the 'addition' technique. It features a piano part with a microtonal line and a melodic line. Dynamics include *pp* and *f*. The score is labeled 'S. 14807 Z.' and shows a sequence of notes that increase in length.

Пример 25



Пример 26



Условную «серединность» этого раздела ощущаешь через усиление динамики движения, через отсутствие остановок, данных через выдержанные звуки. Вся с. 5 — это работа с ритурнелями (как первым, так и вторым).

С.6 возвращает нам соединение фигур *a* и *b* (в варианте соединения *b* и *a*) (Пример 27).

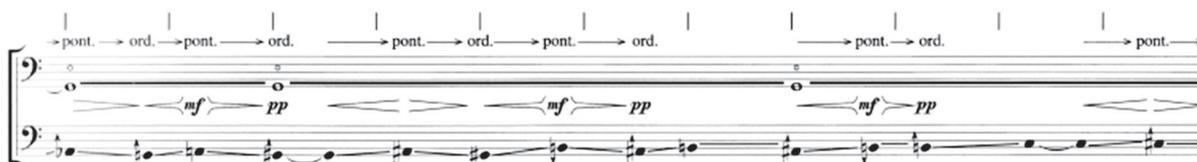
Там же, на с. 6, дается их повтор в таком же ракоходном порядке и, в соответствии с логикой начала, мы находим сначала первую «каденционную фигуру», а затем и вторую (Пример 28).

О заключении и его усиленной каденционной функции мы уже говорили выше.

Пример 27



Пример 28





Если попытаться теперь собрать общую схему фигур в их последовательности, то получится такая картина:

- a b a b cde
- a b a b cdf
- a b a b a b cde
- b a b a b
- b a b c b c d
- b a b a b b bcde
- b c d d c e b f
- b B B c
- b f B f b c b c b a
- a d c b
- a b c d f e e e e e e

Однако звуковысотностью, ритмом и регистровкой композиционная работа не ограничивается. Немаловажную роль играет «окраска» звука, а в ней важнейшим звеном являются *штрихи*.

Штрихи составляют некую отдельную линию развития музыкальной ткани. Их значение проявляется уже с самого начала, поскольку прямо в первой фигуре *a* возникает смена *ordinario*

на *ponticello* и обратно. Сразу прямо в первом «ритурнеле» не только звуки меняются местами (по произвольному желанию исполнителя), но и их окраска постепенно становится более звенящей, а затем возвращается в прежнее состояние. В условном первом разделе пьесы именно первый ритурнель получает это важное отличие, и так продолжается до окончания 2-й страницы, где режим смены штрихов претерпевает изменения (Пример 29).

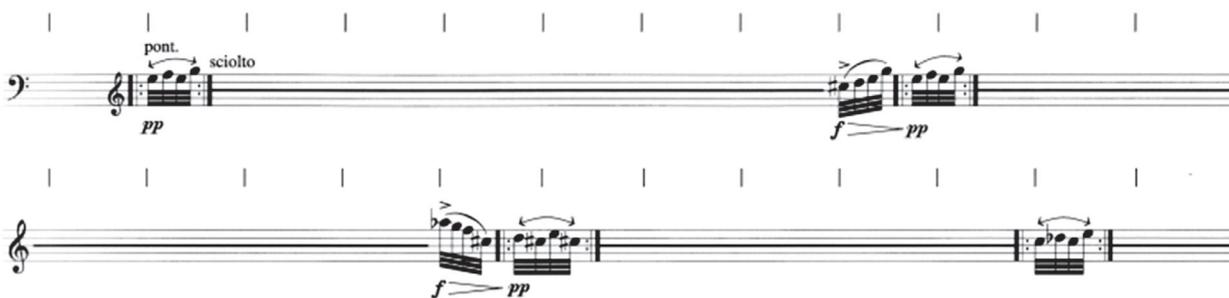
В этом разделе смена *ordinario* и *ponticello* сдвигаются с одной фигуры на разные: *ponticello* теперь относится только к первому ритурнелю, в то время как *ordinario* помещено над фигурой, производной от *a*.

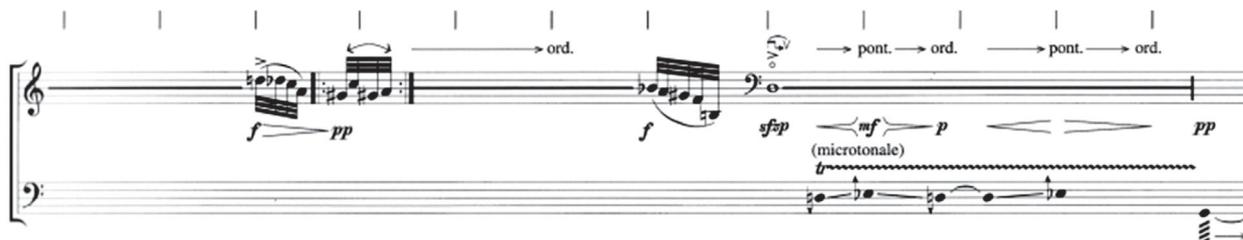
На с. 3 появляется еще одно указание: *sciolto* (Пример 30). Это предполагает игру, которая, по разъяснению словаря музыкальных терминов, предполагает «штрих, противоположный штриху *legato*, то есть означающий не очень связную, раздельную манеру игры (французский синоним *sciolto* — *détaché*: взятие звука энергичным движением на одном смычке) [4]. Дальнейшая смена варьирует продолжительность «действия штриха на выдержанном звуке (Пример 31).

Пример 29



Пример 30





Пример 31



Пример 32. Переход на ponticello на первом ритурнеле



На с. 5 возникает ощущение, что штрихи начинают жить своей жизнью: границы взятий перестают совпадать со сменой звуковысотных фигур (Пример 33).

На с. 6 порядок смены штрихов постепенно приходит к первоначальному. Некоторое запоз-

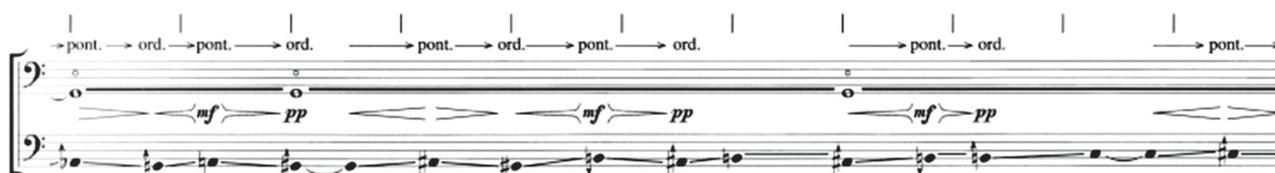
далое оживление в порядке смены *ordinario* и *ponticello* обнаруживается перед самым концом на с. 7 (Пример 34).

То, что можно было бы интерпретировать как «коду», «дематериализует» звучание: композитор переходит на non vibrato и quasi eco (Пример 35).

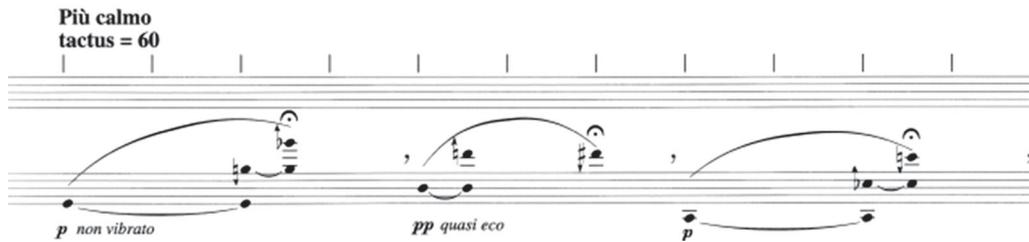
Пример 33



Пример 34



Пример 35



Подытоживая сказанное, мы можем подтвердить свое впечатление от формы сочинения: она достаточно отчетливо соответствует, во-первых, законам репризной композиции, во-вторых, законам *int.* И теперь спрашивается: можно ли ответить сегодня на вопрос о том, достаточно ли это характерно для Феделе в частности и для инструментального сочинительства в целом? Возможно, некоторые ответы на эти вопросы мы сможем найти в объемном высказывании Феделе о своих произведениях, принадлежащих зоне концертной практики: «Каково мое представление о концертной композиции сегодня? Если вы пишете для солирующего инструмента и ансамбля или оркестра, который окружает солиста, то нужно будет принять в расчет всю историю, всю линию развития этой формы, которая сложилась на Западе, но не только на Западе. Это не значит, что нужно уходить в ретроспекцию или нео-подход, но верно вот что — что это форма, которая не слишком часто практикуется, поскольку она внедряет такую иерархию между исполнителем-солистом и оркестром, которую современная эстетика старается избежать в контексте более общего дискурса, где принимаются во внимание самые разные соображения. <...> В моей музыке всегда есть тенденция к признанию архетипов. Признанию архетипов и наблюдению за тем, как они могут быть пропущены через мои ощущения и мою личность, как они живут в современном контексте; другими словами, всегда быть в движении и быть собой, но без того, чтобы потерять глубокий дух западной музыкальной традиции. <...> Лично я уверен, что эхо — это не только метафора; эхо — это часть, феномен среди прочих, который охватывает концепцию резонанса и, как вы знаете, резонанс в некоторых отношениях «живет» в нашем мозгу, в нашем воображении и тем не менее это что-то физическое и реальное, играющее огромную роль в моей музыке» [5, p. 156].

То, что происходит в пьесе Феделе «*Nom-magesquisse*», подтверждает справедливость его самооценки: он действительно опирается на су-

ществующие «архетипы», его творческие интенции действительно входят в резонанс с опорными идеями классической музыки — идеями тематизма, изложения и разработки, тождества и контраста. Очевидны и отголоски спектральных идей — в том, как выстраиваются опорные трезвучные конструкции, как располагаются в пространстве гармонические элементы.

Надо сказать, что очень скромный, почти незаметный, момент в партитуре Феделе поначалу не находил объяснения: в конце пьесы имеется такой единичный, но все же заметный элемент.

Пример 36



«Как бы эхо» — обозначает Феделе последние созвучия пьесы. На самом краю музыки, один-единственный раз эхо появляется и здесь, в этой пьесе.

Вот как оценивает композиторское письмо Пьер Мишель, коллега Феделе по работе в университете Страсбурга: «Произведения Феделе представляют разнообразие подходов, типичное для нашего времени: композитор не отвергает ни экспериментальный опыт 1950-х и 60-х (представленный такими композиторами, как Берио, Мадерна, Лигети, Циммерман, Ами, Глобокар и многими другими), ни возврат к своего рода "классицизму", как уже указала Иванка Стоянова, оценивая музыку Феделе в целом» [5, p. 155]. Мы вполне солидаризируемся с этой характеристикой.

И теперь обратимся к самооценке Феделе: «С помощью техник, которые я использую (из доступных мне), я составляю фигуру так, чтобы она была противоположна другой. Я часто использую пару контрастирующих элементов, но составляющих диалектику, которая, как мне представляется, вполне интересна.

Если бы я был спектралистом, я бы назвал их «гармоническими» и «ингармоническими» фигурами, но давайте скажем так, что я могу создать фактуру с помощью нот, звуков и определенных типов артикуляции, смешивать их с такими звуками, которые ничего общего не имеют с гармоническим (обертоновым) полем, создавая, таким образом, эффект "чуждого" тембра. Это создает род контраста, который "требует" разрешения в нашем музыкальном восприятии и мышлении, и в то же самое время создает динамику <...>, но фактура — это не просто цветовая аппликация; она должна быть частью нарратива, что для меня стало вполне естественным. И сочинение означает создание маршрута, создание логики, или логики маршрута, который ведет нас от одного места к другому» [5, р. 168]. Пожалуй, композитор хорошо понимает свой метод и справедливо его оценивает.

Примечания

¹ Сведения о композиторе: Иван Феделе учился игре на фортепиано у Бруно Канино в консерватории Джузеппе Верди в Милане и окончил ее в 1972 году. Затем он посвятил себя композиции, которую изучал у Ренато Дионизи, Ацио Корги (Миланская консерватория, которую он окончил в 1981 году) и Франко Донатони (Академия Санта-Чечилия в Риме с 1981 по 1982 год). Он также брал уроки электронной композиции у Анджело Пакканини в консерватории с 1974 по 1985 год и философии в Миланском университете. Премия Gaudeamus, которую он получил в Амстердаме в 1981 году за «Primo Quartetto» и «Chiari», открыла его миру. Его отец, математик, передал ему склонность к этой науке, которая проявилась в его исследованиях, в частности, в углублении и применении концепции «пространственности» — «Дуэт в резонансе», «Али ди Кантор», «Донасис Амбра» — в формулировке «библиотека творческих процедур» и определении прототипа «зернистого синтезатора», подобного тому, который использовался для реализации электроники в Ричиамо (1993). *Cart-Actions*, созданная в Арсенале в Меце в 2005 году, впервые использует новую систему «сенсоров», способных передавать данные инструментального жеста на компьютер и «интерпретировать» этот жест в режиме реального времени в соответствии с заранее подготовленными композиторами рисунками трансформации звука. Эта новая технология, разработанная Тьерри Кодюи в студии Kitchen в Париже,

открывает новые композиционные перспективы, до сих пор неизведанные. Творчество Ивана Феделе основано на нескольких существенных характеристиках: постоянное взаимодействие в композиции принципов организованности и свободы; стремление передать легко узнаваемые формы, не отказываясь от богатства музыкального письма; в высшей степени музыкальное отношение к технике, которое может быть оправдано, когда оно способствует сближению композиции с практикой интерпретации, когда оно облегчает композиционный расчет и делает, так сказать, слышимыми этапы композиционного исследования, когда оно способствует, прежде всего, эстетически убедительному звуковому результату. В этом смысле Феделе стремится разработать новые формальные стратегии, сочетающие определенные повествовательные аспекты классико-романтической симфонической модели с новшествами в области письма или новыми электронными средствами последней половины века. Его произведения, от камерной музыки до произведений для оркестра и концертов, исполняются на самых значительных фестивалях современной музыки в Европе в сотрудничестве с такими дирижерами, как Пьер Булез, Эса-Пекка Саалонен, Дэвид Робертсон, Пьер-Андре Валаде и Паскаль Рофе. Он получил первую премию на Международном конкурсе Гоффредо Петрасси в 1989 году за эпос, «Choc de la Musique» Мира музыки в 2003 году за запись «Animus Anima», «Coup de Coeur» Академии Шарля Кро в 2004 году за запись «Maaya» и приз Amadeus за запись «Mixtim» в 2007 году. Опера «Антигона» (2006) была удостоена премии Франко Аббьяти в 2007 году. По заказу Театра де ла Скала в 2009 году он создал 33 номинации на текст Маргариты Юрсенар. В 2016 году он получил премию Артура Онеггера, присуждаемую Фондом Франции.

Признанный педагог Иван Феделе ведет активную преподавательскую деятельность. Он является постоянным гостем известных образовательных учреждений, таких как Гарвардский университет, Барселона, Сорбонна, Иркама, Академия Сибелиуса в Хельсинки, Академия Шопена в Варшаве, Центр Акант, CNSM в Лионе, Страсбургская консерватория и консерваторий Милана, Болоньи и Турина. В 2000 году Министерство культуры Франции присвоило ему звание кавалера Ордена литературы и искусств. В 2005 году он стал членом Национальной академии Санта-Чечилия в Риме, где в 2007 году был назначен профессо-

ром композиции. Он живет в Милане и преподает композицию в Консерватории Джузеппе Верди в Милане, а также в Региональной консерватории г. Страсбург.

² «Интерполяция основывается на том, что между тонами данной серийной последовательности вводятся (интерполируются) посторонние тоны» [1, с. 150].

³ Иную трактовку дает Ю. Н. Холопов: «ПЕРМУТАЦИЯ (от лат. *permutatio* — перемена, изменение) — 1) в системе сольмизации особый вид мутации, когда вместе со сменой модальной функции (fa-mi) изменяется и высота, см. GS III, 89). 2) Вид вертикально-подвижного контрапункта, при котором каждая мелодия проводится в каждом из голосов (пятерной контрапункт в финале симфонии C-dur Моцарта; мозаика фрагментов мелодии в "Дзуккийских вариациях" Кутавичюса, цифра 3; "пермутационная fuga", т. е. с применением техники П. во 2-й части 182-й кантаты Баха). 3) Перестановка к.-л. муз. элементов в зависимости от серийного порядка — ротация, выведение производных рядов и др. [напр., преобразование серии в "Лирич. сюите" Берга — "вытягивание" ее в два гексахорда в 1-й части, производный серийный порядок (со звуками A-B-H-F во главе) в 3-й части; взаимодействие одноструктурных сегментов серии во 2-й части квартета Веберна op. 28]» [2].

⁴ Тактус (лат. *tactus* буквально «касание») в музыкальной теории конца XV—XVII веков — отрезок времени (нем. *Zeitmaßeinheit*, англ. *temporal unit*), соответствующий при дирижировании опусканию (тезис, лат. *depositio*) и поднятию (арсис, лат. *elevatio*) руки или (при отмеривании этого же отрезка времени у инструменталистов) ступни ноги. При этом ни арсису, ни тезису не придавалось значение метрического акцента, «сильной доли».

⁵ Мы насчитали 310.

⁶ Об аналитическом методе «семиологического анализа» нам уже приходилось писать; см. [3].

Список источников

1. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 358 с.
2. *Холопов Ю. Н.* Пермутация. URL: <https://www.music-dic.ru/html-music-keld/p/5180.html> (дата обращения: 27.06.2022).

3. *Цареградская Т. В.* О концепции трехуровневого анализа Ж.-Ж. Натье // Ученые записки Российской Академии музыки им. Гнесиных. 2020. № 3 (34). С. 5–16.
4. *Корыхалова Н. П.* Музыкально-исполнительские термины. URL: <https://studfile.net/preview/3048940/page:19/> (дата обращения: 27.06.2022).
5. Pierre Michel. *Ali di Cantor – The music of Ivan Fedele*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 2012.

References

1. Kohoutek, Ts. (1976), *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Composition technique in the music of the twentieth century], Muzika, Moscow, USSR.
2. Kholopov, Yu. N. *Permutatsiya* [Permutation], available at: <https://www.music-dic.ru/html-music-keld/p/5180.html> (Accessed: 27 June 2022).
3. Tsaregradskaya, T.V. (2020), "On the concept of three-level analysis J.-J. Nat'e", *Uchenyye zapiski Rossiyskoy Akademii muzyki im. Gnessinykh* [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music], no. 3 (34), pp. 5–16.
4. Korykhalova, N. P. (2000), *Muzykal'no-isspolnitel'skiye terminy* [Musical and performing terms], available at: <https://studfile.net/preview/3048940/page:19/> (Accessed: 27 June 2022).
5. Pierre, M. (2012), *Ali di Cantor – The music of Ivan Fedele*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano, Italy.

Информация об авторе

Т. В. Цареградская — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, начальник отдела международных связей и творческих проектов

Information about the author

T. V. Tsaregradskaya — Doctor of Art History, Professor of the Department of Analytical Musicology, Head of the Department of International Relations and Creative Projects

Статья поступила в редакцию 26.06.2022; одобрена после рецензирования 28.06.2022; принята к публикации 28.06.2022. The article was submitted 26.06.2022; approved after reviewing 28.06.2022; accepted for publication 28.06.2022.

Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.007

Китайская рок-музыка 1980-х годов и ее лидер Цуй Цзянь

Юй Тяньтянь

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия, 875026486@qq.com

Аннотация. Китайская рок-музыка 1980-х годов вошла в историю и культуру Китая как символ периода «реформ и открытости». Настроения бунтарства и свободы запечатлены в творчестве ярких фигур китайского рока. Автор данной статьи останавливается на творчестве Цуй Цзяня — «патриарха» китайского рока и значительного представителя рок-музыки 80-х годов прошлого столетия. Цуй Цзянь проходит трудный путь от полного заимствования западной стилистики через поиск баланса национальных и универсальных черт музыки до окончательного оформления в самобытное явление рока «с китайским характером».

В статье представлен анализ наиболее популярных композиций Цуй Цзяня, в которых заметно прорастание национального начала. Сохраняя универсальные качества рок-музыки, музыкант последовательно включал в свои песни национальную мелодику, опору на китайские лады, дополняя общее звучание тембрами традиционных инструментов. Диалог национального и инокультурного, «своего» и «чужого» оказался существенным для рок-музыки в Китае. Цуй Цзянь создает стиль с узнаваемым национальным колоритом, который воспроизводится не при помощи комбинаторики народных элементов, но как некая целостная данность, не разлагаемая на мотивы, лады, ритмы.

Ключевые слова: Цуй Цзянь, «патриарх китайского рока», китайская рок-музыка, национальный стиль, поп-культура

Для цитирования: Юй Тяньтянь. Китайская рок-музыка 1980-х годов и ее лидер Цуй Цзянь // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 52–56. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.007>.

Original article

Chinese rock music of the 1980s and its leader Cui Jian

Yu Tiantian

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia, 875026486@qq.com

Abstract. Chinese rock music of the 1980s entered Chinese history and culture as a symbol of the period of "reform and opening up". The mood of rebellion and freedom is depicted in the works of bright figures of Chinese rock. The author of this article focuses on Cui Jian - the "patriarch" of Chinese rock and a significant representative of rock music in the 80s. Cui Jian goes through a difficult path, from full adoption of Western stylistics through the search for a balance of national and universal features of music to the final formation into a distinctive phenomenon of rock "with a Chinese character".

The article provides an analysis of Cui Jian's most popular compositions, in which a germinating national character is evident. Retaining universal qualities of rock music, the musician consistently included into his songs national melodies and Chinese harmonies, supplementing the overall sound with the timbres of traditional instruments. The dialogue of national and foreign cultures, of "its own" and "foreign", was essential for rock music in China. Cui Jian creates a style with recognizable national colour, which is reproduced not through combinations of folk elements, but as an integral reality, not disintegrated into motifs, harmonies and rhythms.

Keywords: Cui Jian, "patriarch of Chinese rock", Chinese rock music, national style, pop culture

For citation: Yu Tiantian. Chinese rock music of the 1980s and its leader Cui Jian. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 52–56 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.007>.

В последней трети XX столетия рок-музыка, стремительно распространившаяся по всему миру, приходит, наконец, и в Китай. Ее появление в стране совпадает с историко-политическими со-

бытиями так называемого «периода открытости». Это долгожданное для страны время перемен, когда реформы в политической и культурно-экономической жизни Китая открывали простран-

ство для активного восприятия новейших западно-европейских культурных достижений — то, к чему творческая молодежь Китая была устремлена еще с довоенной поры.

На фоне новых процессов в дипломатических отношениях между Китаем и западными странами рок-музыка легко преодолевает идеологические барьеры и начинает массово распространяться среди китайской молодежи. Настроения свободы, эмоции протеста, характерные эстетические «заповеди» рока созвучны исканиям молодых людей этого периода. Закономерно, что после массового распространения записей мировых «брендов» рок-музыки появляются собственные творческие лидеры этого движения.

В 1980 году в Китае, как это происходило раньше в других странах, в студенческой среде — во Втором Пекинском университете иностранного языка была основана группа «Ванли Маван» — первый континентальный коллектив, «перепевавший» хиты известных звездных групп Запада (преимущественно «The Beatles»). В следующем году Ли Ли и Ван Юн инициировали создание знаменитого ансамбля «Арис», который, в основном, исполнял японские песни [1]. Три года спустя Цуй Цзянь (1961 г. р.), китаец корейского происхождения, и другие его единомышленники-музыканты создают группу «Семислойная доска», в состав которой, помимо основателя, вошли еще шесть участников: Лю Юань, Ян Ле, Чжоу Сяомин, Вэнь Бо, Ань Шао-хуа и Ли Сюли. Все группы успешно осваивают западную рок-музыку и играют ее в пекинских ресторанах и отелях.

После прикладного существования в кафе и барах, наполняемого, в основном, каверами западных хитов, молодой китайский рок переходит в творческую фазу. Цуй Цзянь начинает активно сочинять, его композиции возникают одна за другой, в них заметен интенсивный поиск собственного стиля, в котором рок приобретает национальную окрашенность. Стилистика первых песенных композиций рельефно отличается от западного «первоисточника», в среде апологетов и знатоков рок-музыки стиль ранних композиций Цуй Цзяня получил название *сибэйфэн* («северо-западный ветер»). Первоначально интонационный строй песен Цуй Цзяня носил близкую народным напевам окраску, однако тематика довольно быстро наполнилась характерным для многих текстов рок-композиций содержанием, в котором переплетаются философские, социальные, сим-

волические мотивы. Музыка отражает протест и жажду свободы, наполнившие общественное сознание периода «реформ и открытости» [2].



Цуй Цзянь на площади Тяньаньмэнь

В середине 80-х годов прошлого века Цуй Цзянь создает свой первый, как он считает, китайский альбом «Рок на пути нового Великого похода» (*синь чанчжэнь лу шан дэ яогунь*). Первоначально альбом выходит в Гонконге и на Тайване (в 1984 г.), и только в 1989 году в материковом Китае, где его главная композиция «Ничего нет» («Nothing», 无所有) становится своеобразным символом студенческих протестов и демонстраций на площади Тяньаньмэнь. Эта композиция затем была исполнена на The Salem Music Awards — первом зарубежном выступлении рок-музыканта из КНР [3].

Параллельно работе над «китайским» альбомом музыкант продолжал оттачивать технику западных стилей. 1 января 1984 года выходит поп-Jazz-Disco альбом Цуй Цзяня — «Цуй Цзянь Solo», в основе которого стилистика современной европейской и американской поп- и рок-музыки [4].

В следующем году (1985) Цуй Цзянь выпускает альбом «Talking in Dreams», в котором появилась оригинальная композиция «Going Hard». Все остальные десять работ альбома являются каверами и в основном делятся на два рода композиций, опирающихся на тайваньский и европейско-американский стиль.

Из созданных в этом году выделяется рок-композиция «Это не то, что я не понимаю» (Пример 1). Мелодия, в нотной транскрипции вы-

глядящая как незатейливая песенка, погружена в четкую пульсацию ритм-секции, окончания фраз

подхватываются энергичным аккордовым пением бэк-вокалистов.

Пример 1. Цуй Цзянь. «Это не то, что я не понимаю»

不是我不明白

崔健词、曲

过去我不知什么是宽阔胸怀,
过去我不知世界有很多奇怪,
过去我幻想的未来可不是现在,
现在才似乎清楚什么是未来。

Композиция быстро заняла ведущее место в рейтинге национальных популярных песен и стала первым хитом китайского рока.

1986 год был объявлен «Международным годом мира ООН». 9 мая в рамках празднования объявленного символа года на Пекинском стадионе рабочих состоялся первый тематический концерт ста певцов «Пусть мир будет полон любви». На этом концерте Цуй Цзянь исполнил новую песню «Ничего нет» (无所有), которая произвела на слушателей ошеломляющее впечатление и провозгласила окончательное утверждение китайской рок-музыки, а Цуй Цзянь получил титул «патриарха китайского рока» [5].

Песня поразила новым стилем, продемонстрировав зарождение китайской рок-музыки. Она несла в себе новый дух эпохи: глубину само-

анализа, самопробуждения, самосовершенствования и самоизменения, потребность в подлинных переменах. Однако не только содержательный аспект, но и музыка песни наполнена новизной выразительных средств. В ней открывается неожиданно новый стиль пения, который соединяет китайскую вокальную манеру со свойственным полуречитативом баллад рока: хрипотцой голоса, всепроникающим лиризмом, повышенной экспрессией. Вместе с тем, ее музыкальная форма и стиль полностью отличается от ранней гонконгской и тайваньской поп-музыки, эстрадных лирических песен и поп-музыки материкового Китая (Пример 2). Наиболее яркой чертой этой композиции становится манера пения, в которой, при всем обилии универсальных черт рок-музыки, заметно проступает национальное начало.

Пример 2. Цуй Цзянь. «Ничего нет»

一无所有

崔健词
崔健曲

我曾经问个不休, 你何时跟我走
可你却总是笑我, 一无所有



Национальный колорит ярко окрашивает всю систему средств западной рок-музыки и неожиданно оказывается органично связанным с ней. Стиль традиционных китайских народных песен с его повышенной декламационностью, чутко взаимодействующей со словесной канвой, гармонично совпал с ритмической системой и оркестровкой рок-музыки. Композицию можно охарактеризовать как первую китайскую лирическую рок-балладу, соединяющую национальные черты со стилистикой западного рока. В то же время общая идейная направленность песни, ее содержание и тематика находятся в системе ценностей субкультуры рок-музыки: в ней через лирическую экспрессию выражена философская рефлексия молодого поколения, отвергающего фальшивые устои общества и ищущего правду, честность, подлинность.

После очевидных творческих достижений и общественного признания, на волне популярности, Цуй Цзянь неожиданно обращается к новому виду работы с материалом. Он делает обработки народных и революционных песен в стиле рок. Сохраняя неизменными народные мелодии, му-

зыкант придает им новое звучание при помощи инструментальной аранжировки и индивидуальной исполнительской манеры. Композиции сочетают западно-европейские и национальные черты: инструментальный состав в целом и манера исполнения остаются узнаваемыми в эстетических рамках рок-музыки, но партитура обновляется за счет включения традиционных китайских инструментов, использования народных мелодий и привнесения в вокальный стиль национальных красок. Новые композиции стали важной вехой китайской рок-музыки, соединившей стилистические особенности западно-европейского рока и национальной музыки Китая. В качестве примера, в котором есть универсальное, свойственное мировым стандартам рок-музыки, и уникальное, имеющее знаковую «китайскую» характеристичность, приведем знаменитую композицию Цуй Цзяня «Поддельный монах»¹. В тексте представлен образ фанатичного упряма, препятствующего свободе и новым идеям. Мелодия элементарна, ритмический рисунок однообразен (Пример 3). Певец почти декламирует ее, тем выразительнее проступает пентатонный строй, лежащий в основе мелодии.

Пример 3. Цуй Цзянь. «Поддельный монах»

我要从南走到北 我还要从白走到黑
我要人们都看到我, 但不知道我是谁
要爱上我 你就 别怕后悔, 总有一天我要 远走高飞
我不想留在 一个地方, 也不想有人跟 随

«Драйв» ритм-секции, доводящей фигуру остинато до максимально тяжелой поступи, тембровая аура, в которой постепенно, подобно бликам света, начинают выделяться звучания национальных инструментов, — все это, в сочетании с пентатоникой, придает музыке отчетливую китайскую окрашенность².

Приведенные наблюдения наводят на мысль о вездесущном действии западно-китайских параллелей, под знаменем которых проходит развитие художественной культуры Китая в XX столетии. Диалог национального и инокультурного, «своего» и «чужого», оказался существенным и для такого, казалось бы, универсального явления,

как рок-музыка. На ее территории этот диалог проходит особым путем: от полного копирования «чужого» до полного его растворения в собственном стиле с узнаваемым национальным колоритом, который воспроизводится не при помощи комбинаторики народных элементов, но как некая целостная данность, не разлагаемая на мотивы, лады, ритмы.

Рок-музыка, тесно связанная с молодёжной культурой и возникшая как способ социального самовыражения, протеста и пересмотра ценностей, в условиях периода реформ в Китае обрела значительное социальное влияние и нашла свой путь развития в популярной музыкальной культуре страны. На определенном историческом фоне китайский рок 1980-х годов отразил недуги поколения, его бунтарство и связь с традициями и обрел «китайский характер».

Примечания

¹ Более близким по смыслу переводом на русский язык было бы название «Лицемерный ортодокс».

² В процессе подготовки статьи автор ознакомился с творчеством русского рок-музыканта корейского происхождения Виктора Цоя и обнаружил явные музыкальные параллели — от вокальной подачи до эмоционального стиля многих песен. Вместе с тем, в медленных песнях Виктора Цоя (подобным «Звезда по имени солнце») китайский слух находит яркий русский стиль.

Список источников

1. Го Фа Цай. Кандалы и бег: 1980–2005 гг. Независимое культурное и экологическое наблюдение за китайским рок-н-роллом. Хубэй: Народное издательство Хубэй, 2006. 93 с.
2. Чжао Цзяньвэй, Цуй Цзянь. Кричать в пустоту: Китайская рок-памятка. Пекин: Изд-во Пекинского педагогического университета, 1992. 27 с.
3. Лян Цзянь. Исследование линейного мышления в китайском рок-н-ролле. Хэйлунцзян: Северная музыка, 2018. 117 с.
4. Современный китайский музыкальный авангард. URL: <https://syg.ma/@sygma/sovriemiennyi-kitaiskii-muzykalnyi-andieghraund-svoboda-kommiertsiiia-traditsii> (дата обращения: 24.05.2022).

ennyi-kitaiskii-muzykalnyi-andieghraund-svoboda-kommiertsiiia-traditsii (дата обращения: 24.05.2022).

5. Фу Линь. 20 лет китайской популярной музыки. Пекин: Китайская федерация литературы и художественной прессы, 2003. 44 с.

References

1. Guo Fa, Cai (2009), *Kandaly i beg: 1980-2005 gg. Nezavisimoye kul'turnoye i ekologicheskoye nablyudeniye za kitayskim rok-n-rollom* [Shackles and running: 1980–2005 Independent cultural and environmental observation of Chinese rock and roll], Hubei People's Publishing House, Hubei, China.
2. Zhao, Jianwei and Cui, Jian (1992), *Krichat' v pustotu: Kitayskaya rok-pamyatka* [Screaming into the Void: A Chinese Rock Memo], Beijing Normal University Press, Beijing, China.
3. Liang, Jian (2018), *Issledovaniye lineynogo myshleniya v kitayskom rok-n-rolle* [An exploration of linear thinking in Chinese rock and roll], Northern Music, Heilongjiang, China.
4. *Sovremennyy kitayskiy muzykal'nyy avangard* [Modern Chinese musical avant-garde] (2021), available at: <https://syg.ma/@sygma/sovriemiennyi-kitaiskii-muzykalnyi-andieghraund-svoboda-kommiertsiiia-traditsii> (Accessed 24 May 2022).
5. Fu, Lin (2003), *20 let kitayskoy populyarnoy muzyki* [20 years of Chinese popular music], China Federation of Literature and Artistic Press, Beijing, China.

Информация об авторе

Юй Тяньтянь — аспирант кафедры музыкального воспитания и образования

Information about the author

Yu Tiantian — Postgraduate student of the Department of Musical Education and Study

Статья поступила в редакцию 25.05.2022; одобрена после рецензирования 01.06.2022; принята к публикации 21.06.2022. The article was submitted 25.05.2022; approved after reviewing 01.06.2022; accepted for publication 21.06.2022.

Научная статья

УДК 788.5/.8

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.008

«Китайская рапсодия» № 3 ор. 46 Хуан Аньлуня как первое оригинальное сочинение для саксофона китайского композитора

Чжоу Ицюнь

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
19272287@qq.com

Аннотация. Целью статьи является введение в проблемное поле музыковедения ранее не изученного первого оригинального произведения для саксофона — «Китайской рапсодии» № 3 ор. 46 китайского композитора Хуан Аньлуня (1988). Автором рассмотрены предпосылки формирования оригинального репертуара для этого инструмента, а также осуществлен подробный структурно-семантический анализ произведения. Выявлено, что композитору удалось органично синтезировать элементы традиционной китайской музыки на уровне формы и звуко-интонационных деталей (мелизматика, *glissando*, штрихи) с западноевропейскими академическими традициями жанра (прежде всего, романтической рапсодии). Особое внимание в процессе анализа уделено изучению трактовки партии саксофона, которое показало, что перед исполнителем ставятся серьезные профессиональные задачи: владение легкой виртуозной техникой, точное интонирование сложных скачкообразных мелодий, требующее особого внимания к ровности звучания регистров и высоких звуков саксофонного диапазона. Исследование показало, что появление произведения подобного уровня свидетельствует о новом уровне развития китайской саксофонной школы в XX веке.

Ключевые слова: «Китайская рапсодия», Хуан Аньлунь, саксофон, китайская саксофонная школа, исполнительство

Для цитирования: Чжоу Ицюнь. «Китайская рапсодия» № 3 ор. 46 Хуан Аньлуня как первое оригинальное сочинение для саксофона китайского композитора // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 57–63. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.008>.

Original article

Huang Anlun's "Chinese Rhapsody" No. 3 op. 46 as the first original composition for saxophone by a Chinese composer

Zhou Yiqun

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
19272287@qq.com

Abstract. The purpose of the article is to introduce into the problematic field of musicology the first original work for saxophone, which has not been studied before, "Chinese Rhapsody" No. 3 op. 46 by Chinese composer Huang Anlun (1988). The author considers the prerequisites for the formation of the original repertoire for this instrument, and also carried out a detailed structural and semantic analysis of the work. It is revealed that the composer managed to organically synthesize elements of traditional Chinese music at the level of form and sound-intonation details (melismatics, *glissando*, touches) with Western European academic traditions of the genre (primarily, romantic rhapsody). Particular attention in the process of analysis was paid to the study of the interpretation of the saxophone part, which showed that the performer is faced with serious professional tasks: mastery of light virtuoso technique, accurate intonation of complex jumpy melodies, requiring special attention to the evenness of the sound of registers and high sounds of the saxophone range. The study showed that the appearance of a work of this level indicates a new level of development of the Chinese saxophone school in the 20th century.

Keywords: "Chinese Rhapsody", Huang Anlun, saxophone, Chinese saxophone school, performance.

For citation: Zhou Yiqun. Huang Anlun's "Chinese Rhapsody" No. 3 op. 46 as the first original composition for saxophone by a Chinese composer. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 57–63 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.008>.

В настоящее время музыканты и слушатели во всем мире проявляют большой интерес к ис-

кусству азиатских стран. На пике исследовательского внимания находятся вопросы взаимодей-

ствия культур в процессе формирования и развития композиторских и исполнительских школ в Китае. Одним из впечатляющих примеров освоения европейского инструмента в новых условиях является история саксофона. В наши дни он вошел в число самых популярных западных духовых инструментов. В то же время специального исследования, освещающего этот процесс, не существует ни в России, ни за рубежом, в том числе в Китае. В имеющихся исследованиях отсутствует подробный анализ произведений китайских композиторов для саксофона [1; 2; 3; 4]. Данные обстоятельства обуславливают актуальность изучения особенностей трактовки китайскими композиторами возможностей саксофона в контексте диалога культур.

Появлению первого оригинального сочинения на китайской почве предшествовала длительная история освоения инструмента, начало которой восходит к 1856 году – времени первого знакомства китайской публики с саксофоном благодаря гастролям Шарля-Валентина Суая (Али Бен Су Алле). Непосредственной предысторией сочинения в плане обращения китайских композиторов к инструменту можно считать появление большого количества разного рода адаптаций (переложений для саксофона музыки, изначально народной или написанной для других инструментов) в 1931–1940-е годы, что было связано с интенсивным развитием саксофонного исполнительства и отсутствием оригинальных сочинений для этого инструмента у китайских композиторов. Имеющиеся сочинения западной традиции были недостаточно понятны публике, поэтому возникала естественная потребность восполнить этот пробел, создавая адаптации для саксофона, прежде всего, на основе китайских народных песен.

Подобные процессы происходили и в западной культуре на начальных этапах развития саксофонного исполнительства, только в качестве материала для обработки выступали произведения, прочно вошедшие в классический репертуар и знакомые слушателям. Так, некоторые из самых ранних транскрипций американского музыканта и педагога Сесила Лисона (1902–1989) были написаны на музыку Баха, Крейлера и Шуберта. Среди более ста знаменитых обработок выдающегося французского саксофониста Марселя Мюля (1901–2001) — небольшие произведения Глюка, Люлли и Мендельсона, а также сонаты Баха и Генделя. То же можно сказать и об аранжировках немецкого и американского саксофониста Сигур-

да Рашера (1907–2001). Известно, что именно исполнение Рашером музыки Баха на саксофоне впервые обратило внимание на возможности этого инструмента немецкого композитора Эдмунда фон Борка (1906–1944), который начал создавать для него концерты. Таким образом, западные саксофонисты уже давно использовали этот способ обогатить свои концертные программы музыкой разных периодов, и данная тенденция сохранялась впоследствии, распространившись на наследие эпохи позднего романтизма и музыку начала XX века.

В Китае обработки для саксофона народной музыки или музыки, созданной по методу адаптации фольклорного материала, принадлежат таким музыкантам, как Ли Манлун, Ван Цинцюань, Се Цзиньци и т. д. Так, Ли Манлун обратился к Юньнаньской народной песне «Вышитый кошелек», «Песня о любви Яошань», Се Цзиньци к народной песне провинции Цзянсу «Цветок жасмина», «Лян Чжу»; Ван Цинцюань к «Песне рыбака в ночи» и «Отражению луны в двух родниках» и т. д. Создание китайскими композиторами переложений, обработок и транскрипций, объясняется тем, что, обращаясь к мало знакомому публике инструменту, они должны были сохранить связь с аудиторией, которая с гораздо большим пониманием относилась к музыке, содержащей узнаваемые элементы.

Несмотря на существование огромного количества обработок, проблема создания оригинального репертуара стояла довольно остро и была связана, прежде всего, с недостаточным знанием композиторами особенностей этого инструмента. Именно поэтому в течение длительного времени саксофон звучал, в основном, в составе военных оркестров и джазовых коллективов.

Новой волне активизации интереса к саксофону со стороны композиторов академической направленности способствовали гастроли зарубежных музыкантов в рамках культурного обмена с началом периода реформ и открытости (с 1978 года). С накоплением слушательского опыта, а также благодаря тесным творческим контактам композиторов и выдающихся исполнителей, пробел в наличии оригинальных сочинений для саксофона китайских авторов начинает восполняться со второй половины 1980-х годов. Первое произведение, как уже упоминалось, появилось в 1988 году. Затем были созданы сочинения таких композиторов, как Лян Лей («Монолог Пекинской оперы» для саксофона-альта соло, 1994),

Чжан Сяолу («East Cool» для саксофона-альта с оркестром, 2006), Тиан Лейлей («Открываем секрет» для саксофона-сопрано с китайским народным оркестром, 2009; «Воспитаем мужчин» для саксофона-альта с фортепиано, 2014); Чжоу Лонг (Концерт для саксофона-сопрано с оркестром «Темпл Баглер», 2015); Цзян Вантун (Концерт для саксофона-альта с фортепиано «Баллада Северо-Запада», 2016) и др.

«Китайская рапсодия» была создана в Канаде и посвящена другу автора, канадскому исполнителю Полу Броди (1934–2008). В наши дни произведение полноценно существует на концертной сцене в трех версиях, различающихся различным исполнительским составом:

1. Для саксофона и фортепиано. Первая запись исполнения этой версии была сделана немецким саксофонистом Юрганом Дэмлером.

2. Для саксофона и струнного оркестра. Этот вариант был записан российским филармоническим оркестром под управлением Лай Дэу, партия саксофона была исполнена Полом Броди.

3. Для саксофона и симфонического оркестра. Эта версия была создана специально для Китайского национального филармонического оркестра (Гонконг), первым исполнителем-солистом стал известный пекинский музыкант Го Ячжи.

В соответствии с жанровым обозначением «Китайская рапсодия» написана в свободной форме и состоит из пяти крупных разделов, исполняемых без перерыва.

Первая часть *Scatter Lento* выполняет функцию вступительной каденции саксофона и исполняется без сопровождения оркестра. На ее импровизационный характер помимо вербальной характеристики (*scatter* в данном случае сложно перевести однозначно, самый близкий по смыслу вариант перевода — рассеивание) указывает специальный знак, используемый для записи китайских традиционных мелодий $\text{三}\text{五}\text{七}\text{九}$ (в переводе

с китайского — «свободный ритм»). Отражением особенностей китайского фольклора является и свободная форма первого раздела Рапсодии, в которой выделяются пять эпизодов, при этом первый и последний из них имеют интонационное родство.

Интонации вступления свидетельствуют о близости данного материала стилю традиционной музыки народности северного региона Китая Сайбэй. В период Культурной революции композитор жил в этом регионе, что позволило ему воспринять характерные особенности стилистики национальной музыки, и она органично вошла в его произведения. Первый мотив вступления напоминает монгольскую пастырскую песню (*Пример 1*).

В ее дальнейшем развитии обращают на себя внимание довольно широкий регистровый размах фразы, богатство орнаментики (форшлагов, мордентов, ритмически выписанные украшения). Эти особенности, с одной стороны, отсылают к традиционной китайской музыке с ее звукоподражанием, с другой, — напоминают о джазовых традициях, о чем свидетельствуют особенности исполнительского штриха на саксофоне — портаменто.

Начало второго эпизода (*più mosso*) знаменуется появлением восходящей мелодии шестнадцатыми (*Пример 2*).

Мягкий и кроткий характер темы напоминает хорошо знакомую китайской аудитории мелодию «Лян Шаньбо и Чжу Интай», отсылающую к национальной легенде о девушке и юноше, после смерти превратившихся в бабочек.

Третий эпизод обнаруживает близость к музыке южных провинций Цзянсу и Чжэцзян: музыка характеризуется легкостью и женственностью звучания. Ее тема навеяна воспоминаниями композитора о времени проживания в своем родном городе (*Пример 3*).

Пример 1



Пример 2



Пример 3



Довольно заметно выделяется интонационный материал четвертого эпизода, представляющий собой ломанный нисходящий ход, исполняемый на стаккато с постепенным ускорением, приводящем к кульминации (Пример 4).

Пятый эпизод выполняет функцию обобщения, включая в себя все звучавшие ранее интонации, кроме четвертого, что придает всему первому разделу определенную цельность.

В заключительных тактах первого раздела, где впервые вступает на длинной трели оркестр, саксофон имитирует монгольский струнный инструмент магудин (отчасти, техника игры на нем напоминает эрху). Семантическая нагрузка этой аллюзии может быть расшифрована как возвра-

щение к одинокому затворничеству на северной земле Сайбей (Пример 5).

Оценивая этот раздел с точки зрения специфики саксофонного звучания, можно отметить, что она является наиболее показательной в отношении использования многообразных видов саксофонной техники. Она насыщена каденцеобразными пассажами, приемами портамента (они применяются и в практике игры на национальных инструментах), скачкообразными ходами на стаккато, разнообразными приемами акцентировки и контрастной динамики *fp* и *cresc.*, что свидетельствует о хорошем знании композитором специфики звучания инструмента (Примеры 6, 7).

Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7

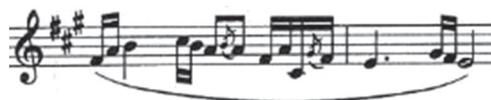


Второй раздел — *Andante* — по своей жанровой основе является инструментальной песней, написанной в трехчастной репризной форме. Его середина, основанная на общих формах движения, выполняет функцию своеобразной интермедии, прерывающей «бесконечную» мелодию. Здесь также обнаруживается тематическая преемственность разделов, так как данная фигура уже звучала в качестве связующего элемента между третьим и четвертым эпизодами первого раздела.

Основная тема, как уже упоминалось, представляет собой протяжную мелодию лириче-

ского характера, исполняемую практически без пауз. Она разворачивается в широком регистровом диапазоне, что вновь напоминает о музыкальных традициях южных регионов Китая. Мелодика отличается свободой строения — обороты повторяются пятитактами, четырехтактами, двутактами. Характерные украшения мелодии форшлагами напоминают о технике игре на соне, а с функциональной точки зрения являются связующим элементом двух разделов Рапсодии (Пример 8).

Пример 8



Третий раздел — *Allegretto* — напоминает о народном танце горных жителей провинции Сайбей. Он представляет собой трехчастную структуру с динамизированной репризой. Ее первая часть основывается на двух танцевальных темах. Особенность первой темы — повторяемость нисходящего квинтового мотива. Изложение темы

вопреки традициям построения танцевальной музыки не укладывается в рамки квадрата, ее экспозиция может быть выражена формулой 5+4, 5+9 (Пример 9).

Вторая тема — моторного характера, противопоставляется первой и имеет квадратную структуру. Ее отличает характерный артикуляци-

онный рисунок — две ноты легато и две — стаккато (Пример 10).

Середину обрамляет лапидарный акцентированный мотив-связка, имеющий кварто-квинто-

вую интонационную основу, что свидетельствует о продуманности формы и стремлении придать художественное единство столь разнообразному тематическому материалу (Пример 11).

Пример 9



Пример 10



Пример 11



Реприза сильно сокращена и излагается на октаву выше экспозиционного раздела, она включает в себя все элементы как экспозиции, так и середины.

Исполнение четвертого и пятого разделов Рапсодии предполагает смену инструмента с саксофона-альта на саксофон-сопрано. В оркестровом вступлении к четвертому разделу — *Lento* — композитор впервые отходит от национальной стилистики произведения. В нем ясно прослушивается опора на гармонию западноевропейского типа.

Основной характер четвертого раздела — лирико-пасторальный, созданию которого способствует и сам тембр саксофона-сопрано, очень близкий по звучанию национальному инструменту *сона*. Характерной метроритмической особенностью раздела является переменный метр (2/4, 3/4, 4/4), который создает ощущение непрерывно-

сти развития мелодической линии. В нем можно выделить две темы: первая представляет собой распевную поступенную мелодию квадратной структуры (4+4), ее характер обозначен авторской ремаркой *pp dolce*. Пасторальность образа усиливает оркестровка — в сопровождении мелодии звучат кларнеты с колокольчиком. Вторая тема имеет изломанную мелодику и начинается с характерного хода, опевающего тон *си*. Реприза динамизирована, ее развитие отмечено более высоким эмоциональным тоном, нежели в экспозиции. Эмоциональный пик создается с помощью тембровых средств — в партии саксофона повторяется максимально высокий звук *e*.

Исполнение форшлага в этой части несколько отлично от других частей: он отстоит от основного звука на терцию, и исполнителями, как правило, здесь применяется прием глissандо, что создает особый выразительный эффект.

Пример 12



Пятый раздел — *Allegro* — воспроизводит стилистику хэбэйского стиля. Его особенности

определяются опорой оркестровки на звучание духовых и ударных инструментов. Тематизм

строится по принципу «эха» — повторения фразы солиста у инструментальной группы, что характерно для оперной музыки региона.

По своему эмоциональному настрою этот раздел воплощает радость жизни. Этому способствует жанровая основа — быстрый народный танец, основанный на двух темах. Мелодии аккомпанируют барабан и тарелки (во второй теме), которые имитируют тембры национальных удар-

ных инструментов, применяющихся в хэбэйской народной музыке. Каждая последующая фраза в обеих темах повторяет предыдущую (в народной музыке этот прием называется «двойное предложение»): это отражение одной из форм противопоставления солиста и ансамблевой группы.

Первая тема носит несколько юмористический характер, здесь колорит хэбэйских народных песен выражен особенно рельефно.

Пример 13



В ней обращает на себя внимание краткий мотив на *p*, который композитор заимствует из связующего раздела предыдущей части, этот прием является уже знакомым способом объединения композиции.

Тематическое строение второй темы имеет вопросо-ответную структуру. Ее ритмический остов отличается характерной синкопой, а форшлагги и выдержанные трели в дальнейшем развитии, вероятно, имитирующие наигрыши народ-

ных инструментов, подчеркивают яркий народный колорит (Пример 14).

Форма раздела представляет собой вариации, что отвечает духу народной китайской музыки: после экспозиционного изложения тем следует их фигурационное развитие, в ходе которого усиливается виртуозное начало, что происходит благодаря обилию пассажной техники, хроматизации гармонии (Пример 15).

Пример 14



Пример 15



Вариации укладываются в рамки двойной сложной трехчастной формы: после экспозиции темы проводятся еще раз в варьированном виде, а завершается часть динамизированным проведением первой темы в высоком регистре. Таким образом, структура выглядит как $ABA^1B^1A^2$.

Данный раздел ставит перед исполнителем серьезные задачи: владение легкой виртуозной техникой, точное интонирование сложных скачкообразных мелодий, требующее особого внимания к ровности звучания регистров и высоких звуков саксофонного диапазона.

В целом, произведение свидетельствует о вовлечении музыки, созданной китайским композитором, в сферу апробации новых идей и темброво-звуковых возможностей саксофона. Композитору удалось органично синтезировать элементы традиционной китайской музыки на уровне формы и звуко-интонационных деталей (мелизматика, *glissando*, штрихи) с западноевропейскими академическими традициями жанра (прежде всего, романтической рапсодии). Появление произведения такого высокого художественного уровня подтверждает, что выразительные возможности саксофона оказались близки китайской национальной образности, а обращение к этому инструменту профессионального композитора является важным шагом на пути формирования национальной саксофонной школы.

Список источников

1. Сюй Ян. «Китайская рапсодия № 3» op. 46 для саксофона Хуан Анлуна: магистерская диссертация. Шаньдун: Университет Шаньдун, 2012. 44 с.
2. Цюй Мэнсюэ. Произведения для саксофона в стиле китайской народной музыки: магистерская диссертация. Тяньцзинь: Тяньцзинский педагогический университет, 2017. 87 с.
3. Gao Xin. D. M. A. Project China: A Resource of Contemporary Saxophone Music Written by Chinese-born Composers. Greensboro: The University of North Carolina at Greensboro. 2016. 122 p.
4. Ingham R. The Cambridge Companion to the Saxophone. Cambridge-N. Y.: Cambridge University Press, 1998. 226 p.

References

1. Xu, Yang (2012), "«Chinese Rhapsody No. 3» op. 46 for saxophone Huang Anlun", Master's dissertation, Shandong University, Shandong, China.
2. Qu, Mengxue (2017) "Works for saxophone in the style of Chinese folk music", Master's dissertation, Tianjin Pedagogical University, Tianjin, China.
3. Gao, Xin (2016), D. M. A. Project China: A Resource of Contemporary Saxophone Music Written by Chinese-born Composers, The University of North Carolina at Greensboro, Greensboro, USA.
4. Ingham, R. (1998), The Cambridge Companion to the Saxophone, Cambridge University Press, Cambridge, The United Kingdom, New York, USA.

Информация об авторе

Чжоу Ицюнь — аспирант кафедры истории музыки

Information about the author

Zhou Yiqun — Postgraduate Student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 25.05.2022; одобрена после рецензирования 01.06.2022; принята к публикации 21.06.2022. The article was submitted 25.05.2022; approved after reviewing 01.06.2022; accepted for publication 21.06.2022.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2 (64). С. 64–68.
Actual problems of high musical education. 2022. No 2 (64). P. 64–68.

Научная статья

УДК 784.3

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.009

Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки

Ситалова Анастасия Николаевна

Краснодарский государственный институт культуры, Краснодар, Россия,
nasikal@mail.ru

Аннотация. В музыковедческих работах вокальные произведения на стихотворения А. А. Ахматовой становятся предметом исследования в разных ракурсах: взаимодействие музыки и поэтического слова, специфика воплощения текста в музыкальных образах, особенности жанра, формы и гармонического языка произведений и пр. Цель статьи — рассмотреть принципы работы со стихотворениями А. А. Ахматовой в камерно-вокальной музыке академических (Д. Я. Золотницкий, С. С. Прокофьев, С. М. Слонимский, В. С. Ходощ, Б. М. Целковников) и неакадемических композиторов (В. Э. Евзеров, А. Л. Рыбников, С. Я. Сурганова, Д. Ф. Тухманов, коллектив авторов трибьют-альбома «Я — голос ваш»). В результате анализа сочинений обозначены три подхода к интерпретации стихотворений А. А. Ахматовой: литературный текст остается без изменений; в первоисточник вносятся частные незначительные изменения слов и/или вводятся повторы; первоисточник претерпевает значительные изменения, фактически рождается новый текст. Доказано, что изменения в поэтическом первоисточнике усиливают эмоциональную сторону вокального произведения, способствуют появлению новых синтаксических структур, что позволяет композитору акцентировать внимание слушателя на чувствах и переживаниях лирической героини. Углублению и большей выразительности поэтического смысла способствует взаимодействие разных стихотворений в рамках одного музыкального сочинения.

Ключевые слова: Ахматова, поэзия, романс, песня, интерпретация

Для цитирования: Ситалова А. Н. Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 64–68. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.009>.

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Principles of working with poems by Anna Akhmatova in vocal pieces of academic and mass music

Sitalova Anastasia N.

Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, Russia,
nasikal@mail.ru

Abstract. In musicological works, vocal pieces based on A. A. Akhmatova's poems become the subject of research in different angles: the interaction of music and poetic words, the specifics of the embodiment of the text in musical images, the peculiarities of the genre, form and harmonic language of works, etc. The purpose of the article is to consider the principles of working with A. A. Akhmatova's poems in chamber vocal music of academic (D. Ya. Zolotnitsky, S. S. Prokofiev, S. M. Slonimsky, V. S. Khodosh, B. M. Tselkovnikov) and non-academic composers (V. E. Evzerov, A. L. Rybnikov, S. Ya. Sarganova, D. F. Tukhmanov, the collective of authors of the tribute album "I am your voice"). As a result of the analysis of the essays, three approaches to the interpretation of A. A. Akhmatova's poems are identified: the literary text remains unchanged; private minor word changes and / or repetitions are introduced into the original source; the original source undergoes significant changes, in fact, a new text is born. It is proved that changes in the poetic source enhance the emotional side of vocal work, give rise to new forms, which allows the composer to focus on the feelings and experiences

of the lyrical heroine. The deepening and greater expressiveness of the poetic meaning is facilitated by the interaction of different poems within the framework of one musical composition.

Keywords: Akhmatova, poetry, romance, song, interpretation

For citation: Sitalova A. N. Principles of working with poems by Anna Akhmatova in vocal pieces of academic and mass music. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 64–68 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.009>.

Поэтическое наследие и личность Анны Андреевны Ахматовой на протяжении многих лет вдохновляли и продолжают вдохновлять писателей, скульпторов, живописцев. Ее поэзия — неиссякаемый источник вдохновения многих композиторов, в числе которых: В. Е. Баснер, Л. Б. Бобылев, А. В. Богатырев, С. С. Прокофьев, И. Е. Рогалев, С. М. Слонимский, Т. Г. Смирнова, Ю. А. Фалик, В. С. Ходош, Б. М. Целковников и др.

Песни на стихи Анны Ахматовой звучат в художественных фильмах «Приходи на меня посмотреть» (реж. О. И. Янковский и М. Л. Агранович, муз. В. Д. Бибергана, 2001), «Жизнь одна» (реж. В. Н. Москаленко, муз. А. Л. Рыбников, 2003), «Капитанские дети» (реж. В. А. Никифоров, муз. В. В. Давыденко, 2006), «Рябиновый вальс» (реж. А. М. Семенова и А. И. Смирнов, муз. Е. Д. Дога, 2009). Назовем также примеры преломления поэзии Анны Ахматовой в популярной эстрадной песне: В. Э. Евзеров «Виновник», «Бьется сердце мое», Д. Ф. Тухманов «Смятение», С. Я. Сурганова «Путник милый» и др.

В музыковедении вокальные сочинения на стихи Анны Ахматовой рассматривались в контексте претворения поэтического слова в романсах и циклах композиторов-академистов [1], в том числе в аспекте целостности [2]. Неоднократно были проанализированы жанровое своеобразие, формообразование и особенности гармонического языка [3; 4; 5]. Ряд работ посвящен выявлению круга характерных музыкально-поэтических образов [6; 7], интерпретации в отечественной эстрадной песне [8; 9]. Находят отражение в исследованиях и принципы работы с литературно-поэтическим источником [10]. Однако данная тема требует более углубленного изучения.

Цель данной статьи — рассмотреть сочинения на стихотворения А. А. Ахматовой в камерно-вокальной музыке академических и неакадемических композиторов, акцентируя внимание на принципах работы с поэтическим первоисточником.

Различные подходы к поэтическому тексту, имеющие свои закономерности и особенности,

обусловлены не только исторической эпохой, но и индивидуальными чертами творческого метода того или иного композитора. Таким образом, в работе композитора с поэтическим первоисточником можно выделить три аспекта:

- литературный текст остается без изменений;
- в первоисточник вносятся частные незначительные изменения слов и/или вводятся повторы;
- первоисточник претерпевает значительные изменения, фактически рождается новый текст.

Перечисленные выше методы работы над литературным первоисточником, нашли отражение в вокальных жанрах академической и массовой музыки, поэтической основой которых стала лирика Анны Ахматовой. Так, к примерам первого подхода относится большинство романсов камерно-вокальных циклов: «Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса с фортепиано» С. С. Прокофьева, «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой», «Десять стихотворений Анны Ахматовой», «Четыре романса на стихи Анны Ахматовой», «Русские элегии Анны Ахматовой» С. М. Слонимского, «Вечер разлук» Б. М. Целковникова.

Особого внимания заслуживает претворение второго метода работы с литературным первоисточником в камерно-вокальном цикле «Семь романсов на стихи Анны Ахматовой» С. М. Слонимского. В двух романсах композитор изменил структуру поэтического текста, что повлияло не только на формообразование номеров, но и подчеркнуло эмоционально-смысловую идею стихотворений. Так, в третьем номере «Лучше б мне частушку задорно выкликать» композитор повторяет две последние строки стихотворения, в которых упоминается «белая сирень», что подчеркивает трагический смысл содержания номера. В стихотворении, которое стало поэтической основой заключительного романса, особую ценность представляет словосочетание «душный хмель». Именно благодаря ему емко и многогранно поэссой отражено эмоциональное состояние лири-

ческой героини, переживающей тяжелую любовную драму и стоящей на грани жизни и смерти. Данная фраза имеет важное значение и в романсе. Словосочетание «душный хмель» вынесено композитором в название номера и многократно воспроизведено в партии солистки в заключительном разделе, являющимся своего рода кодой. Отметим, что четырехкратное повторение попевки на слова «душный хмель» еще в большей степени усиливает и углубляет эмоции лирической героини стихотворения. Драматизм также достигается благодаря появлению новых мелодических точек в вокальной партии и использованию специальных знаков нотации (крестиков), означающих переход последней фразы на крик, так как ее пропевание не представляется возможным. Таким образом, незначительные изменения поэтического текста позволили С. М. Слонимскому не только изменить структуру романсов, но и в большей степени усилить эмоциональный тон стихотворений.

Введение повторов — один из методов работы композитора Л. Б. Бобылева. Поэтической основой пятого романса из «Шести монологов» является второе стихотворение цикла «Смятение» А. А. Ахматовой. Расширение фраз поэтического первоисточника с помощью повторов словосочетаний «не любишь», «не хочешь смотреть» усиливают эмоциональное напряжение героини стихотворения, подчеркивают ее волнение и тревогу. С помощью данных фраз композитор также создает кольцевую структуру первого четверостишия, в еще большей степени заостряя внимание слушателей на спектре чувств героини.

Петербургский композитор Д. Я. Золотницкий при работе с поэтическим первоисточником в романсах «Память о солнце в сердце слабеет...» и «То пятое время года...» из камерно-вокального цикла «Восемь романсов на стихи Анны Ахматовой» прибегает к изменению порядка строк. На наш взгляд, данный метод также способствует усилению эмоционального тона стихотворений.

Особый интерес представляет романс «Колыбельная» из камерно-вокального цикла В. С. Ходоша «Подслушанное» на стихи А. А. Ахматовой. Поэтический текст номера составлен из двух стихотворений поэтессы, написанных в 1915 и 1949 годах. Он преобразован композитором в кольцевую структуру, что обусловлено семантикой жанра. В заключительном разделе романса Виталий Ходош вводит дополнительный текст из междометий «Баю-бай. Баю-бай. Бай, бай, бай», подчеркивая его жанровую основу.

Обратимся к интерпретации поэзии Ахматовой в массовой музыке. Примером сплава двух стихотворений в новый текст служит песня «Винючник», написанная В. Э. Евзеровым для В. Я. Леонтьева. Поэтический текст музыкальной композиции составили первые два четверостишия «Подражание корейскому» (1958), ставшие основой куплетов, а в качестве припева послужило последнее четверостишие «Еще об этом лете» (1962). Необходимо отметить, что в тексте есть незначительные преобразования, обусловленные изменением лица повествователя (с женского на мужское). Подчеркнем замену «страшных дней» на «славных дней», имеющую важное значение в формировании эмоционального поля поэтического текста.

Еще одно обращение В. Э. Евзерова к поэзии Анны Ахматовой — песня «В ту ночь», которая также исполнена Валерием Леонтьевым. В одноименном стихотворении композитор опустил третье четверостишие, а многократный повтор первой строчки «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума» в заключительной части песни действует убаюкивающе, погружая в состояние неги.

Романс А. Л. Рыбникова «О, жизнь без завтрашнего дня», прозвучавший в художественном фильме «Жизнь одна» (реж. В. Н. Москаленко, 2003), также представляет собой компиляцию двух ахматовских стихотворений — «О, жизнь без завтрашнего дня» и «Путник милый, ты далече» (композитор использовал заключительную строфу стихотворения). Данное четверостишие служит средством раскрытия образа героини, ее душевных волнений. Также замена фразы «То словно брат. Молчишь, сердит» на «То словно брат сидишь, молчишь» меняет эмоциональный тон стихотворения, делая его более мягким.

Примером, в котором при составлении текста вокального произведения используются элементы нескольких стихотворений, является также песня С. Я. Сургановой «Путник милый». Поэтическая основа композиции составлена из одноименного сочинения А. А. Ахматовой и четырех строк поэтессы Татьяны Хмельник, придающих песне современное звучание. Отметим, что музыкальную композицию завершает последнее четверостишие А. А. Ахматовой, выполняющее функцию объединения двух предыдущих частей в единое целое. Подчеркнем некоторые изменения текста стихотворения Ахматовой, влияющие на восприятие смысла песни. Так, фраза «с тобою говорю» заменена на «с тобой я говорю», которая является

стилистически нейтральной и придает современную окраску. В четвертой строфе словосочетание «дерзкий смех» заменено на «детский смех». Таким образом, меняется характер лирического субъекта — у Ахматовой он вызывающий, самоуверенный, бесстрашный, у Сургановой — мягкий, нежный. Можно говорить о том, что в песне «Путник милый» формируется своеобразный диалог двух поэтов — Анны Ахматовой и Татьяны Хмельник.

Весьма интересен подход к поэтическому первоисточнику в номерах трибьют-альбома «Я — голос ваш» (музыкальный альбом, посвященный исполнителю или как в данном случае — поэту). Сборник, приуроченный ко дню памяти поэтессы, выпущен социальной сетью «ВКонтакте» в марте 2021 года. В записи альбома приняли участие Полина Гагарина, Елена Темникова, Лолита, Тося Чайкина, Женя Любич, ANIKV, polnalyubvi, IOWA, Эрика Лундмоен и Ах Астахова. Восемь номеров трибьюта имеют яркую жанровую принадлежность — популярная песня, «Песня последней встречи» в исполнении polnalubvi (сценическое имя Марины Демещенко) решена в жанре романса, а предпоследний номер альбома — мелодекламация Ах Астаховой в фортепианном сопровождении.

Жанр номеров трибьюта — популярная песня — оказал влияние на принципы работы с поэтическим первоисточником. Так, в качестве припева того или иного номера выступают строфы, в которых в большей степени сконцентрирована идея или яркая эмоция ахматовского стихотворения.

В первом номере в функции припева выступило начальное четверостишие стихотворения «Памяти М. Булгакова». Именно здесь Ахматова ярко отразила свое восхищение Булгаковым-поэтом и человеком. В номере «Дверь полуоткрыта...» как припев выступает третье четверостишие, наполненное надеждой на положительный исход волнующих героиню событий.

Поэтическая основа песни «Реквием» — несколько эпизодов одноименной ахматовской поэмы. Припев — четверостишие, в котором ярко проявляется мотив раздвоения сознания героини. Боясь сойти с ума от происходящего, она смотрит на себя как бы со стороны.

Два стихотворения — «Приходи на меня посмотреть» и «Углем наметил на левом боку» (у Ахматовой стихотворения без названия) — поэтическая основа пятого номера, исполнительницей которого стала Лолита. Использование первого и

заключительного четверостишия стихотворения «Приходи на меня посмотреть» как основы текста припева усиливает динамику эмоционального состояния персонажа. Этому способствуют также восходящие интонации в вокальной партии, что придает музыкальному образу волевой характер.

Итак, в вокальных сочинениях академической и массовой музыки на стихи Анны Ахматовой обнаруживаются три формы взаимодействия со стихотворным текстом, обозначенные выше. Как показал анализ, изменения в поэтическом первоисточнике усиливают эмоциональную сторону стихотворения, рожают новые формы, что в свою очередь позволяет композитору сделать акцент на чувствах и переживаниях лирической героини. Углублению и большей выразительности поэтического смысла способствует взаимодействие разных стихотворений в рамках одного музыкального сочинения. «Поэтическое двухголосие» Анны Ахматовой и Татьяны Хмельник в песне «Путник милый» рождает новый текст с современным звучанием.

Список источников

1. Фрумкин В. А. На слова А. Ахматовой // Советская музыка. 1971. № 11. С. 35–38.
2. Бабенко Е. В. Проблема единства вне музыкального и музыкального в вокальном цикле Б. М. Целковникова «Вечер разлук» // Концептуальные основы регионализации в системе музыкального образования. Сборник научных трудов. Вып. 1. Краснодар: КГУКИ, 2011. С. 54–61.
3. Варядченко Н. С. О моделировании структурно-композиционных принципов русского классического романса XIX века в камерно-вокальной музыке С. Слонимского // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 43. С. 64–72.
4. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Академия наук, 1956. 352 с.
5. Воробьев И. С. Вокальный цикл Игоря Роголева «Подорожник»: границы жанра // Opera musicologica. 2020. № 3. С. 6–22.
6. Ситалова А. Н. Музыкальный образ лирической героини в романсе С. М. Слонимского на стихи А. А. Ахматовой «Сжала руки под темной вуалью» // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 2 (77). С. 19–22.
7. Парфентьева Н. В., Шадрин Е. А. Поэзия Анны Ахматовой и Иосифа Бродского

- в творчестве композитора Анатолия Кривошея // Вестник ЮУрГУ. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2015. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poeziya-anny-akhmatovoy-i-iosifa-brodskogo-v-tvorchestve-kompozitora-anatoliya-krivosheya> (дата обращения: 10.01.2022).
8. Тугаева М. А., Шак Т. Ф. Формы интерпретации поэзии Серебряного века в жанрах массовой музыки // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2019. № 1 (232). С. 221–227.
 9. Шак Т. Ф. Рок-композиция Земфиры Рамазановой «Я полюбила вас» как образец постмодернистского текста // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации: Материалы III Международной научно-практической конференции 12 апреля 2019 г. Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2019. С. 403–408.
 10. Валов И. И. Светлана Сурганова: принципы работы с чужими текстами // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2013. № 14. С. 286–292.
- References
1. Frumkin, V. A. (1971), "On the words of A. Akhmatova", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 11, pp. 35–38.
 2. Babenko, E. V. (2011), "The problem of unity outside the musical and musical in the vocal cycle of B. M. Tselkovnikov «Evening of separations»", *Kontseptual'nyye osnovy regionalizatsii v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya*, no. 1, pp. 54–61.
 3. Varyadchenko, N. S. (2007), "On modeling the structural and compositional principles of the Russian classical romance of the 19th century in S. Slonimsky's chamber vocal music", *Izvestiya Herzen Russian State Pedagogical University*, no. 43, pp. 64–72.
 4. Vasina-Grossman, V. A. (1956), *Russkiy klassicheskiy romans XIX veka* [Russian classical romance of the 19th century], Akademiya nauk, Moscow, USSR.
 5. Vorob'yev, I. S. (2020), "Igor Rogalev's vocal cycle «Plantain»: the boundaries of the genre", *Opera musicological*, vol. 12, no. 3, pp. 6–22.
 6. Sitalova, A. N. (2020), "The musical image of the lyrical heroine in S. M. Slonimsky to poems by A. A. Akhmatova «Clenched her hands under a dark veil»", *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*, no. 2 (77), 2020, pp. 19–22.
 7. Parfent'yeva, N. V. and Shadrina, Ye. A. (2015), "Poetry of Anna Akhmatova and Joseph Brodsky in the work of the composer Anatoly Krivoshey", *Vestnik South Ural State University*, vol. 15, no. 3, pp. 103–108.
 8. Tugaeva, M. A. and Shak, T. F. (2019), "Forms of interpretation of the poetry of the Silver Age in the genres of mass music" *Vestnik Aдыгейского государственного университета. Филология и искусствоведение*, no. 1, pp. 221–227.
 9. Shak, T. F. (2019), "Zemfira Ramazanova's rock composition «I fell in love with you» as an example of a postmodern text", *Muzykal'noye i khudozhestvennoye obrazovaniye v sovremennom mire: traditsii i innovatsii*, [Music and Art Education in the Modern World: Traditions and innovation], Rostov State Economic University, Rostov-on-Don, Russia, pp. 403–408.
 10. Valov, I. I. (2013), "Svetlana Surganova: principles of working with other people's texts", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*, no. 14, pp. 286–292.
- Информация об авторе
- А. Н. Ситалова — аспирантка кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования
- Information about the author
- A. N. Sitalova — Postgraduate Student of the Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education
- Статья поступила в редакцию 30.03.2022; одобрена после рецензирования 11.04.2022; принята к публикации 18.04.2022. The article was submitted 30.03.2022; approved after reviewing 11.04.2022; accepted for publication 18.04.2022.

Научная статья

УДК 78.082.4

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.010

Композитор До Зунг и его концерт для фортепиано с оркестром «Круговорот жизни и смерти»

Чан Вионг Тхань

Военный университет культуры и искусств, Ханой, Вьетнам,
tranvuongthanh@mail.ru

Аннотация. В центре внимания автора статьи — фортепианный концерт «Круговорот жизни и смерти» вьетнамского композитора До Зунга. До Зунг — важная фигура во вьетнамской музыкальной культуре. Он известен как автор симфоний «Вьетнам» и «Дядя Хо ночью в Париже», оперы «Человек в красном халате», балета «Фа Лао». Его Концерт для фортепиано с оркестром «Круговорот жизни и смерти» представляет большой интерес с точки зрения содержания и стиля. Он связан с европейским искусством и культурой, но в то же время имеет уникальную концепцию, основанную на идеях буддизма, и самобытный музыкальный язык. Автор статьи на примере произведения До Зунга проясняет процесс постепенного впитывания и развития европейских музыкальных форм в контексте вьетнамского фортепианного искусства — трехчастной формы концерта, в отдельных частях произведения — формы рондо, вариаций, двухчастной формы, на микроуровне — квадратности построений предложений, вопросо-ответной структуры. Влияние западных традиций также проявляется в стилистических особенностях (тональное мышление, классическая гармония — преимущественно плагальные обороты, гомофонная фактура, регулярно-акцентная ритмика). В то же время локально сохраняются национальные интонации, опора на пентатонику. Нетипичен для классической европейской музыки интервальный состав аккордов, который часто включает секундовые соотношения. Это создает особую акустическую насыщенность звучания, яркие колористические эффекты.

Ключевые слова: До Зунг, фортепианный концерт, буддизм, вьетнамская академическая музыка, вьетнамская народная музыка, европейские традиции

Для цитирования: Чан Вионг Тхань. Композитор До Зунг и концерт для фортепиано с оркестром «Круговорот жизни и смерти» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 69–76. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.010>.

Original article

Composer Do Dung and Piano Concerto "The circle of life and death"

Tran Vuong Thanh

Military University of Culture and Arts, Hanoi, Vietnam,
tranvuongthanh@mail.ru

Abstract. The focus of this article is the piano concerto The Circle of Life and Death by the Vietnamese composer Do Dung. Do Dung is an important figure in Vietnamese music culture. He is known as the author of the symphonies Vietnam and Uncle Ho at Night in Paris, the opera The Man in the Red Coat and the ballet Fa Lao. His Concerto for Piano and Orchestra, The Circle of Life and Death, is of great interest in terms of content and style. It has links to European art and culture but, at the same time, has a unique concept based on Buddhist ideas and an original musical language. Using Do Dung's work as an example, the author shows how European musical forms gradually assimilated and developed in the Vietnamese piano art context: the three-part concerto form, rondo forms, variations, two-part form in some parts of the work and, at a micro level, the square sentence structures and the question-and-answer structure. The influence of western traditions can also be seen in the stylistic peculiarities (tonal thinking, classical harmony — with predominantly plagal turns, homophonic texture and regular accentual rhythm). At the same time he preserved his national intonations and his reliance on pentatonic. Atypical for classical European music is interval chords, which often include secundum correlations. This creates a special acoustic richness of sound and bright colouristic effects.

Keywords: Do Dung, piano concerto, Buddhism, Vietnamese academic music, Vietnamese folk music, European traditions

For citation: Tran Viong Thanh. Composer Do Dung and Piano Concerto "The circle of life and death". *Aktualnye problemy vysshego muzykhnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 69–76 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.010>.

В настоящее время, музыкальная культура во Вьетнаме находится в процессе интенсивного развития. Для того, чтобы это стало возможным, в 1960-е годы была принята стратегия развития профессиональной музыки. Это позволило организовать деятельность музыкальных коллективов, таких как национальный симфонический оркестр с более чем сотней «штатных» музыкантов. Активно начали исполняться произведения мировой классики, такие как опера «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, 6-я симфония Л. ван Бетховена. Но не только европейская музыка получила импульс к развитию, но и национальная. Постепенно распространялись вьетнамские песни, а затем симфонические, камерно-инструментальные и музыкально-театральные произведения. Среди них — симфония «Родина» (в 4-х частях) композитора Хоанг Вьета, оперы «Ко Сао» и «Скульптор» композитора До Нхуана, «На берегах Кронгпы» композитора Ньят Лай, Симфоническая поэма Донгхой Нгуена Ван Тхуонга... Большую роль в становлении собственной композиторской школы Вьетнама сыграли музыканты, получившие образование за границей и достигшие творческой зрелости после 1954 года, такие как Дам Линь, Хоанг Дам, Нгуен Ван Нам, Зоан Нью.

Особого внимания в этой связи заслуживает композитор До Зунг. Он внес значительный вклад в формирование симфонической, камерно-инструментальной и хоровой музыки во Вьетнаме. До Зунг является автором симфоний, таких как «Вьетнам», «Дядя Хо ночью в Париже», «Ка Лой», концерта для фортепиано с оркестром «Бат Хуат», оперы «Человек в красном халате», балета «Фа Лао». Творчество До Зунга стало значительной вехой на пути формирования вьетнамской композиторской школы, интегрированной в мировую музыкальную культуру. Композитор с интересом обращался к новым техникам и стилям, что позволило ему соединить вьетнамские музыкальные традиции с европейскими достижениями. Этот органичный синтез особенно ярко проявился в его фортепианном концерте «Круговорот жизни и смерти».

С «круговоротом рождения и смерти» («сансарой») в восточной культуре связано перевоплощение души или реинкарнация. Реинкарнация понимается как переселение души после гибели тела в новую материальную оболочку. После перерождения большинство живых существ (все, у кого есть жизнь согласно учению буддизма) не помнят о своих прошлых жизнях. В каком теле душа переродится после смерти, можно пред-

сказать, если наблюдать за ее действиями перед смертью. Согласно книге «Лексикон учений восточной мудрости: буддизм, индуизм, даосизм и дзен» (автор Ингрид Фишер-Шрайбер), опубликованной в 1986 году, концепция реинкарнации такова: «Жизнь и смерть являются продолжением друг друга у каждого человека. Этот поток движения продолжается непрерывно. А после смерти, в зависимости от предыдущих хороших или плохих поступков, разумные существа перевоплотятся в другой форме, возможно, более высокой, чем люди, или наоборот» [1, с. 57].

Кроме того, Ингрид Фишер-Шрайбер указывает, что о цикле рождения и смерти упоминается не только в буддизме, но и во многих других учениях древних мудрецов. Так, Пифагору, древнегреческому философу, жившему между 580 и 572 годами до н. э. принадлежит учение о метемпсихозе. Согласно учению Пифагора, у всех людей есть души, после смерти они пребывают царстве Аида (царстве мертвых) и лишь затем, спустя время им дается новое тело. При этом, душа, бывшая ранее в теле человека, может приобрести оболочку животного или растения [2].

Оригинальна и позиция Платона (древнегреческого философа, жившего с 427 по 347 год до нашей эры), которую он выразил в диалогах «Тимей» и «Федр». По мнению Платона, души людей вечны. После смерти душа, покидает тело и отправляется на суд, добродетельные души отправляются на небо, несправедные — под землю. Но спустя тысячелетия их призывают вновь избрать себе новую жизнь на земле (им дана свобода выбора, чего нет в восточных учениях) [3].

Схожую мысль выражает Овидий (древнеримский поэт, живший с 43 по 17 г.) в «Метаморфозах»:

Ваши тела — их сожжет ли костер или время гниением
Их уничтожит — уже не узнают страданий, поверьте!
Души одни не умрут; но вечно, оставив обитель
Прежнюю, в новых домах жить будут, приняты снова
[4, с. 367].

Таким образом, круговорот рождения и смерти — это непрерывное становление и перевоплощение новой формы, отличной от прежней. Но и эти новые формы тоже изменятся, и ничто не остается прежним.

До Зунг имеет свое оригинальное понимание реинкарнации и сансары. Он считает музыку искусством выражения, несущим сострадание

и освобождение, воспитывающим добродетель. Своими особенностями концерт для фортепиано с оркестром «Круговорот жизни и смерти» До Зунга раскрывает некоторые черты буддистской философии.

Предлагаемый анализ произведения разделен на две составляющие. Первая — форма произведения, а вторая — музыкально-выразительные средства.

I. Форма произведения

Концерт «Круговорот жизни и смерти» состоит из трех частей.

Часть 1 написана в форме рондо с чертами вариационности, которую можно представить в виде следующей схемы:

Пример 1. Концерт «Круговорот жизни и смерти» 1 часть, рефрен, первый период (a)



Инструментальный состав в рефрене разный. Если первое предложение исполняется только струнной группой, то во втором предложении к ней добавляются гобой и кларнет. В третьем предложении звучит оркестровое *tutti*. Прием постепенного увеличения оркестровой плотности, наряду с тембровым смешением, делают звучание темы более богатым и насыщенным.

Второй период рефрена (от такта 23 до 34) также состоит из 3 предложений (4+4+4), повто-

Вступление – А – В – А₁ – С – А₂ – Кода.

Вступление, исполняемое фортепиано, составляет 8 тактов. Мелодия эмоциональна, темп быстрый, характер устремленный.

Первое проведение рефрена наиболее развернутое и состоит из четырех периодов: $a-a_1-b-a_2$. Первый период рефрена написан в тональности a-moll (12 тактов), состоит из трех предложений (по 4 такта в каждом). Здесь у оркестра звучит лирическая, нежная тема *piano*. Начальные интонации струнных пронизывают все три части произведения, скрепляя цикл в единое целое. Материал первого предложения повторяется еще дважды, но на разной высоте (см. *Пример 1*).

ря первый. Первые два предложения исполняются фортепиано и струнной группой. В третьем предложении вступает фортепиано соло, основная мелодия возвращается к струнным и деревянным духовым инструментам, а в партии медных духовых выдержаны аккорды. В фортепианной партии также представлены полные, мощные аккорды, верхние звуки которых дублируют мелодическую тему (*Пример 2*).

Пример 2. Концерт «Круговорот жизни и смерти». 1 часть, рефрен, второй период (a)

Период *b* (тт. 35–44) написан в тональности a-moll и состоит из двух предложений. В первом предложении (4 такта) преобладают нисходящие движения мелодии в фортепианной партии, в то время как низкие струнные инструменты создают с помощью *pizzicato* гармоническое сопровождение. Во втором предложении (6 тактов) продолжает звучать мелодия первого предложения, но в партии оркестра (флейта, первые скрипки, виолончель), и она развивается более широко.

Период a_2 (тт. 45–60) состоит из двух предложений (8+8). Тема исполняется в партиях флейты

и кларнета в e-moll в быстром темпе. Тема звучит и в партии фортепиано, но скрыто (*Пример 3*).

Эпизод В, охватывающий 43 такта (тт. 73–116), не имеет четкой структуры. Метр переменный, нестабильный. Тем не менее весь эпизод можно разделить на два раздела:

Первый раздел (тт. 73–99) начинается с мелодии основной темы (А), но затем активно развивается. Его главным образом характеризуют быстрый темп, сложные перекрещивающиеся голоса в двух руках в партии фортепиано. Музыка здесь напряженная, сильная и неустойчивая.

Второй раздел (тт. 100–116) также основан на главной теме, которая начинает развиваться в партии фортепиано. Однако здесь уже нет сильного, напряженного звучания, а музыка становится мягче из-за более сглаженного ритма, штриха legato, средней динамики (*mf*).

Второе проведение рефрена (A₁), содержащее 63 такта (тт. 117–179), после интенсивного процесса развития привносит равновесие и стабильность. Однако тема проводится только в оркестре, в то время как партия фортепиано носит стремительный, активный характер, свойствен-

ный предшествующему развивающему разделу. Партии солиста и оркестра переплетаются, создавая контрапункт (Пример 4).

Если первое проведение рефрена имеет структуру $a-a_1-b-a_2$, то во втором проведении происходит изменение их последовательности $a-b-a_2-a_1$, из-за чего форма становится более замкнутой (a_1 более близок инварианту a).

Эпизод С охватывает 16 тактов (тт. 180–195), тема исполняется в основном фортепиано, а оркестр берет на себя только роль гармонического сопровождения (Пример 5).

Пример 3. Концерт «Круговорот жизни и смерти».

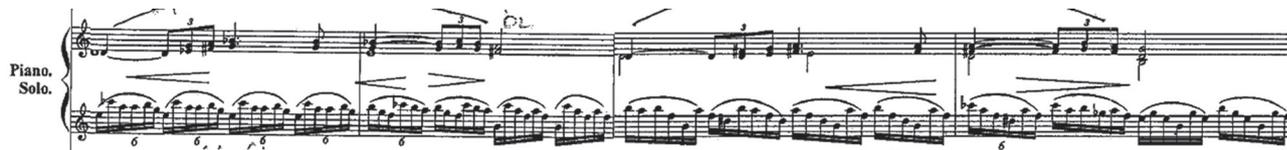
1 часть, рефрен, четвертый период (a₂), тема в скрытом голосе в партии фортепиано



Пример 4. Концерт «Круговорот жизни и смерти». 1 часть, рефрен (A₁)



Пример 5. Концерт «Круговорот жизни и смерти». 1 часть, эпизод С



В третий раз рефрен (A₂) проводится в партии фортепиано в сокращении и с мелодическими изменениями (сохраняется только начало мелодии). Техническая сложность фортепианной партии здесь значительно усилена, в ней используется множество трудных исполнительских приемов, таких как быстрое staccato, glissando. «Мерцания» одноименного мажора и минора

(A-dur/a-moll) создают яркие контрасты, которых не было в предыдущих проведениях рефрена.

Восьмитактовая кода (с такта 221) величественным характером близка третьему проведению рефрена (A₂). Первые 4 такта развивают основную тему в партиях деревянных, медных духовых и струнных инструментов. Остальные 4 такта — это выражение радостных и жизне-

утверждающих эмоций с помощью повторения тонических аккордов A-dur.

В целом форму первой части мы можем представить в виде следующей схемы:

| Часть | Вступл. | А | | | | | | В | А ₁ | | | | | С | А ₂ | Кода |
|-------------|---------------|---------------|-----------------------|---------------|-----------------------|--------|--------|---------------|------------------------------|---------------|-----------------------|-----------------------|---------------|------------------------------|----------------|------|
| | | <i>a</i> | <i>a</i> ₁ | <i>b</i> | <i>a</i> ₂ | связка | эпизод | | <i>a</i> | <i>b</i> | <i>a</i> ₂ | <i>a</i> ₁ | связка | | | |
| Тональность | <i>a-moll</i> | <i>a-moll</i> | <i>a-moll</i> | <i>a-moll</i> | <i>e-moll</i> | – | – | <i>a-moll</i> | <i>A-dur</i> – <i>a-moll</i> | <i>e-moll</i> | <i>a-moll</i> | – | <i>g-moll</i> | <i>A-dur</i> – <i>a-moll</i> | <i>A-dur</i> | |
| Такты | 1–8 | 9–20 | 23–34 | 35–44 | 45–60 | 61–72 | 73–116 | 117–125 | 126–134 | 135–146 | 147–159 | 160–179 | 180–195 | 196–220 | 221–228 | |

Часть 2 отличается выразительной мелодией и содержит в себе образы созерцательной лирики. Она написана в двухчастной форме, первый раздел — в C-dur, второй раздел — в A-dur. Но несмотря на тональные изменения, в ней сохраняется единый тематизм: вторая часть не отличается по материалу, тема проводится в измененном и сокращенном виде. В концерте До Зунга сохраняется традиционный тип лирической размеренной второй части. Первый раздел начинается в тональности C-dur (тт. 1–40). Открывается музыка вступлением в умеренном темпе, с плав-

ными интонациями в сопровождении волнообразных движений у струнных и деревянных духовых инструментов. Это напоминает голос монаха во время буддийского пения. Связь с пением во многом предопределила необычную форму произведения, в которой сохраняется единый тематизм, но представлен принцип варьирования.

С 10 такта на фортепиано начинается основная мелодическая тема, которая многократно повторяется. Эта тема названа автором: «Жизнь в любви семьи и общества».

Пример 6. Концерт «Круговорот жизни и смерти». 2 часть, основная тема



Во втором разделе очертания темы сохраняются, но меняется характер. В дополнение к волнообразным движениям в оркестре, добавляются плотные аккорды, создавая громкое и сильное

звучание, подобное буддийскому хоровому пению.

Схема второй части выглядит следующим образом:

| Часть | Часть I | | | | Часть II | |
|-------------|------------|---------------|-----------------------|--------------------------|------------|--------------------------|
| | Вступление | <i>a</i> | <i>a</i> ₁ | <i>a</i> ₂ | Вступление | <i>a</i> ₃ |
| Тональность | C-dur | <i>a-moll</i> | <i>a-moll</i> | <i>a-moll</i> / C-dur | A-dur | <i>h-moll</i> / A-dur |
| Такты | 1-9 | 10-21 | 22-33 | 34-40 | 41-53 | 54-61 |

Часть 3 написана в быстром темпе (Allegro). В самом начале композитор использует тембр ударных инструментов, чтобы вызвать ассоциации с храмами и пагодами на Тибете. Мелодия стремительно развивается в партии фортепиано, выражая образ страдания, лишь иногда ненадолго

успокаиваясь. Эти возникающие, поднимающиеся и опускающиеся мелодические волны, по-видимому, являются символическим отражением человеческой жизни: человек в мире пребывает в движении — страдает, действует, борется, но умирает в покое.

Третья часть имеет форму рондо, она написана в тональности Des-dur.

Вступление А В А₁ С А₂ D Кода

Здесь До Зунг использует ряд вьетнамских народных инструментов (тарелки, мюкон, гонг) в соединении со звучанием симфонического оркестра, создавая новые оригинальные тембровые эффекты.

Третья часть начинается с небольшого вступления (5 тактов). В оркестре исполняются ритмические фигуры, придающие музыке напряженное и драматичное звучание, как бы готовящие слушателей к появлению главной темы. Эти ритмические фигуры композитор, вероятно услышал в Тибете.

Пример 7. Концерт «Круговорот жизни и смерти». 3 часть, вступление



Рефрен (А) состоит из 41 такта (тт. 1–41, тональность Des-dur). Он делится на 2 раздела (*a* — тт. 6–20, *b* — тт. 21–41). Здесь необычен ритм, сложные ритмические акценты создают напряженность.

Период *a* (тт. 6–20) состоит из двух предложений (первое — тт. 6–12; второе — тт. 12–20). Первое предложение состоит из октав в быстром темпе в партии фортепиано. Второе предложение основано на том же тематическом материале, но это уже не полноценные линии, которые идут непрерывно. Ближе к концу предложения тема снова воспроизводится, а затем останавливается на доминанте к As-dur.

Период *b* также разделен на 2 предложения. Первое (тт. 20–29) резко отличается от предыдущего материала: это размеренная медленная мелодия в спокойном ритме. Второе предложение (тт. 30–37) основано на плавной вдохновенной мелодии струнных.

Раздел заканчивается завершающим построением (тт. 37–41) в партии фортепиано в сочетании с громогласным (*fff*) тембром медным духовых инструментов. Плавное воспроизведение мелодического восходящего движения напоминает голоса монахов, заканчивающих молитву в унисон.

Первый эпизод В (тт. 42–73) написан в умеренном темпе. Основной материал находится в партии фортепиано. Он состоит из трех разделов: первый — тт. 42–51, второй — тт. 52–62, третий — тт. 63–73.

Повторное проведение рефрена А₁ (тт. 74–90) в основном не отличается от первого, но сокращается до одного периода из двух предложений (первое — тт. 77–82; второе — тт. 83–90).

Второй эпизод С (тт. 91–123) также состоит из 3 разделов: первый в *gis-moll* в размере 6/4, тт. 91–98; второй (*allegro*) — в тональности A-dur, в размере 4/4, тт. 99–103; третий (*allegretto*) — в тональности d-moll, размере 3/4, тт. 104–123.

Третье проведение рефрена А₂ (тт. 124–137) в конце доходит до яркой кульминации. Весь оркестр играет с большой интенсивностью (*fff*) и заканчивается в тональности B-dur.

Третий эпизод D (тт. 138–167) состоит из двух разделов. В первом разделе (*a* — 12 тт.) тембр фортепиано соединяется с гонгами и там-тамом в окончаниях. Этот раздел можно рассматривать как часть каденции классического концерта. Во втором разделе (*b*, тт. 150–167) звучит оркестровое tutti вместе с фортепиано, что создает мощный эффект акустической плотности. Эпизод D оканчивается в тональности Des-dur.

Кода (с такта 168) обобщает материал всей части. Например, с такта 176 по 179, на фортепиано исполняется волнообразная мелодия рефрена в сопровождении гонга и там-тама. Тем самым создается торжественное и звучание. А чтобы завершить финальную часть композитор использует нонаккорд Des-dur (*des fas c es*).

Форма финала выглядит следующим образом:

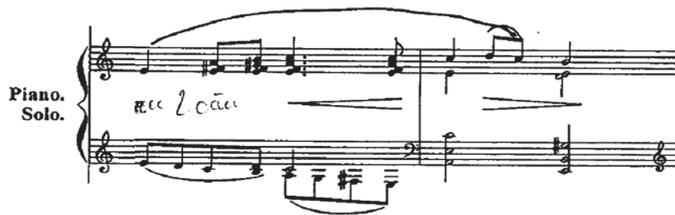
| Часть | Начало | А | | | В | А ₁ | С | А ₂ | Д | Кода |
|-------------|---------|----------|----------|-------------------|--------|----------------|----------|----------------|------------|---------|
| Абзац | | <i>a</i> | <i>b</i> | завершающ. постр. | Эпизод | <i>a</i> | Эпизод | <i>a</i> | <i>a b</i> | |
| Тональность | Des-dur | Des-dur | Des-dur | A-dur | a-moll | Des-dur | gis-moll | Des-dur | – | Des-dur |
| Итог тактов | 1-5 | 6-20 | 20-36 | 37-41 | 42-72 | 73-90 | 91-123 | 124-137 | 138-167 | 168-189 |

II. Особенности музыкального языка

Перейдем к изучению отдельных особенностей музыкального языка, и прежде всего рассмотрим, как До Зунг работает с темой. Тематическим источником для композитора является народная музыка с ее типичными мелодическими движениями, ритмическими фигурами, ладовыми особенностями, напоминающими пение монахов в храмах, пагодах.

Тема первой части представлена у первых и вторых скрипок в тт. 9–12 в миноре *piano*, создавая нежное, изящное звучание. В 23–24 такте она переходит в партию фортепиано, сохраняя тихую динамику и плавность движения. Помимо тембра инструмента, происходят тональные и темповые изменения, которые приносят в развитие лирической темы подвижность и динамичность.

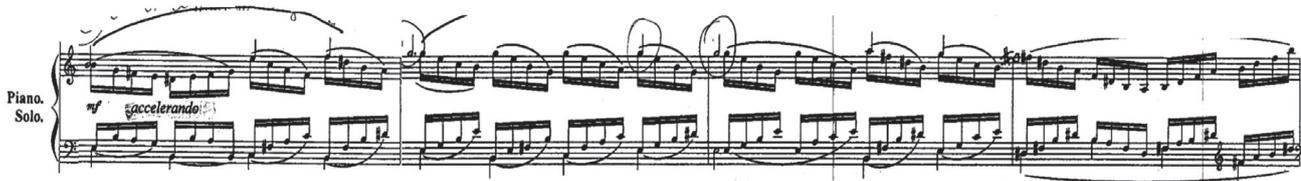
Пример 8. Концерт «Круговорот жизни и смерти». 1 часть, основная тема, тт. 23–24



Тема развивается в партии фортепиано в тактах 45–48, ее мелодия расширяется, музыкальная ткань уплотняется за счет быстрых арпеджио со-

провождения, которые скрывают основную тему. Между тем мелодическая линия остается узнаваемой (Пример 9).

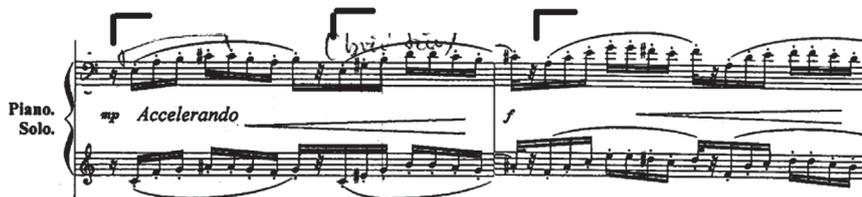
Пример 9. Концерт «Круговорот жизни и смерти». 1 часть, основная тема, тт. 45–48



Элементы темы представлены вновь в тактах 196–199, но здесь она подвергается мотивной разработке: так, в следующем примере (Пример 10) мы

видим секвенционное развитие. Путем изменения мелодической структуры тема каждый раз предстает в новом облике, тем самым обогащая образ.

Пример 10. Концерт «Круговорот жизни и смерти». 1 часть, развитие основной темы, тт. 196–199



Вышепредставленные примеры свидетельствуют о том, что одним из наиболее характерных методов композиторской работы До Зунга является вариационное развитие темы. Сохраняя тональность и основные очертания мелодического рисунка, он вводит новые тоны, меняет темп или ритм.

Отметим также тенденцию к скреплению цикла в единое целое посредством реминисценций. Так в третьей части концерта «Круговорот жизни и смерти» для этой цели автор использует

тему первой части вновь, но с изменениями исполнительских штрихов и ритма.

Пример 11. Концерт «Круговорот жизни и смерти». 3 часть, т. 105



Что касается взаимодействия восточных и западных традиций в музыке До Зунга, оно проявляется довольно ярко, что прослеживается уже во вступлении первой части. Арпеджио в партии фортепиано обыгрывают звуки пентатоники, между тем в гармонии преобладают плагальные обороты (хотя для западноевропейской музыки более характерны автентические обороты). Плагальность вообще свойственна гармонии До Зунга. Подобное функциональное мышление композитора демонстрирует уход от вьетнамской традиции. Отмечается постоянное, даже несколько чрезмерное подчеркивание основной тональности, ясный тональный план, гомофонная фактура. Еще один элемент западной музыки — вопросо-ответная структура, как например в мелодии основной темы первой части. Обращает на себя внимание еще одна важная деталь — регулярно-акцентная ритмика. Все темы основаны на определенных повторяемых ритмических фигурах. Это придает некоторую однообразность, которая разбавляется посредством вариационного развития. Только локально сохраняются национальные интонации, опора на пентатонику. Но музыка До Зунга все же не теряется в чужой культурной традиции. Например, нетипичен для классической европейской музыки интервальный состав аккордов, который часто включает секундовые соотношения. Это создает особую акустическую насыщенность звучания, яркие колористические эффекты.

Проанализировав структуру и особенности музыки Концерта «Круговорот жизни и смерти» До Зунга, мы приходим к следующим выводам. В концерте отражается идея перевоплощения души, связанная с буддизмом. Особенности формообразования концерта — принципы рондальности и вариационного развития — подчеркивают мысль о постоянном возвращении и обновлении. Это проявляется и на малом уровне — в развитии темы. Опора на фольклорные интонации, мелодии буддийского пения в храме, использование пентатоники придают музыке самобытное звучание, несмотря на активное внедрение европейских элементов.

Таким образом, Концерт для фортепиано с оркестром «Круговорот жизни и смерти» композитора До Зунга можно считать удачной его работой,

в которой принципы европейской композиторской школы соединяются с собственными оригинальными находками. Он занимает важное место в сокровищнице вьетнамской академической музыки.

Список источников

1. *Fischer-Schreiber I.* Lexikon orientalischer Weisheitslehren: Buddhismus, Hinduismus, Taoismus. Paris: Robert Laffont, 1986. 488 p.
2. *Суриков И.Е.* Пифагор. М.: Молодая гвардия, 2013. 269 с. URL: <https://biography.wikireading.ru/159020> (дата обращения: 15.05.2022).
3. *Платон.* Федр // Диалоги. URL: <https://psylib.org.ua/books/plato01/21fedr.htm> (дата обращения: 15.05.2022).
4. *Овидий.* Метаморфозы. М.: Художественная литература, 1977. 412 с.

References

1. Fischer-Schreiber, I. (1986), *Lexikon orientalischer Weisheitslehren: Buddhismus, Hinduismus, Taoismus*, Robert Laffont, Paris, France.
2. Surikov, I. E. (2013), *Pythagoras*, Molodaya gvardiya, Moscow, Russia, available at: <https://biography.wikireading.ru/159020> (Accessed: 15.05.2022).
3. Plato (2020), "Phaedrus", *Dialogi* [Dialogues], available at: <https://psylib.org.ua/books/plato01/21fedr.htm> (Accessed: 15.05.2022).
4. Ovid (1977), *Metamorfozy* [Metamorphoses], Fiction, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Чан Вионг Тхань — кандидат искусствоведения, преподаватель факультета основ теории искусства, редактор журнала «Военное искусство и культура»

Information about the author

Tran Vuong Thanh — Candidate of Art History, Lecturer of the Faculty of Basic Art Knowledge, Editor at Military Art and Culture Journal

Статья поступила в редакцию 14.05.2022; одобрена после рецензирования 24.05.2022; принята к публикации 24.05.2022. The article was submitted 14.05.2022; approved after reviewing 24.05.2022; accepted for publication 24.05.2022.

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2 (64). С. 77–88.

AActual problems of high musical education. 2022. No 2 (64). P. 77–88.

Научная статья

УДК 78.072

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.011

Формирование китайской этномузыкологии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци

Забулионите Аудра Кристина Иосифовна¹, Лу Шэнсинь²

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

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

¹ k.zabulionite@holism-culture.org

² 383802865@qq.com

Аннотация. В статье обсуждаются особенности формирования китайской школы этномузыкологии в исторических условиях XX века. Раскрывается значение Нанкинской конференции (1980 г.) и последовавшей за ней дискуссии, давших мощный импульс к формированию этномузыкологии и обративших внимание на компаративную музыкофизиологию Сяо Юмея и особенно Ван Гуанци. В статье высказывается суждение, что за полемикой о том, как объединить китайские «исследования этно-фольклорной музыки» с перспективными результатами, достигнутыми в западной этномузыкологии, стоят вопросы развития дисциплинарного характера этномузыкологии как самостоятельной области знания. Для формирования китайской школы этномузыкологии актуализируются компаративные исследования Ван Гуанци, но в то же время обращается внимание, что рецепция фундаментальных оснований компаративного музыковедения Ван Гуанци, опирающихся на типологию музыкальных культур мира, сегодня требует реновации, учитывающей современный междисциплинарный подход и разработки типологии культур в культурологических и культурфилософских исследованиях. Сопряжение культурфилософских, культурологических идей и музыковедения требует более основательных исследований принципов Берлинской школы компаративного музыковедения, и особенно работ ее основоположника К. Штумпфа, которые имеют фундаментальное значение не только для разных направлений компаративной музыкологии. Введенное К. Штумпфом понятие «интенциональность» в его фундаментальном труде «Психология музыкальных восприятий», получило развитие в философской феноменологии Э. Гуссерля, теория предметности которого сегодня признается самым перспективным направлением для философской типологии культур.

Ключевые слова: этномузыкология, междисциплинарность, музыкальные культуры мира, типология музыкальных культур, компаративистика музыкальных культур, культурология

Для цитирования: Забулионите А. К. И., Лу Шэнсинь Формирование китайской этномузыкологии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 77–88. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.011>.

QUESTIONS OF ETHNOMUSICOLOGY

Original article

Formation of Chinese ethnomusicology: relevance and prospects of Wang Guangqi's musical comparative studies

Zabulionite Audra Kristina I.¹, Lu Shengxin²

¹ Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russia

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

¹ k.zabulionite@holism-culture.org

² 383802865@qq.com

Abstract. The article discusses the features of the formation of the Chinese School of Ethnomusicology in the historical conditions of the twentieth century. The significance of the Nanjing Conference (1980) and the discussion that followed it are revealed, which gave a powerful impetus to the formation of ethnomusicology and drew attention to the comparative musicology of Xiao Yumei and especially Wang Guangqi. The article suggests that behind the polemics about how to combine Chinese «ethno-folklore music studies» with perspective results achieved in Western ethnomusicology, there are

issues of developing the disciplinary nature of ethnomusicology as an independent field of knowledge. In order to form the Chinese School of Ethnomusicology, Wang Guanqi's comparative studies are being updated, but at the same time it is noted that the reception of the fundamental foundations of Wang Guangqi's comparative musicology, based on the typology of the world's musical cultures, requires renovation nowadays, taking into account the modern interdisciplinary approach and development of typology of cultures in cultural and cultural-philosophical research. The conjugation of cultural-philosophical, culturological ideas and musicology requires more thorough research into the principles of the Berlin School of Comparative Musicology, and especially the works of its founder C. Stumpf which are of fundamental importance not only for different areas of comparative musicology. The concept of «intentionality» introduced by C. Stumpf in his fundamental work «Tone Psychology» was developed in the philosophical phenomenology of E. Husserl, whose theory of subjectivity is today recognized as the most promising direction for the philosophical typology of cultures.

Keywords: ethnomusicology, interdisciplinarity, musical cultures of the world, typology of musical cultures, comparative studies of musical cultures, cultural studies

For citation: Zabulionite A. K. I., Lu Shengxin. Formation of Chinese ethnomusicology: relevance and prospects of Wang Guangqi's musical comparative studies. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 77–88 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.011>.

1. Становление китайской этномузыкологии в исторических условиях XX века и актуализация наследия Ван Гуанци

В силу исторических обстоятельств, которые сложились в Китае в прошлом столетии, формирование и пути развития китайской этномузыкологии в XX веке были сложными. Эта область научных исследований музыки и ныне является менее развитой по сравнению с национальными школами этномузыкологии, сложившимися в России и разных западных странах.

Обращая ретроспективный взгляд на становление китайской этномузыкологии, исследовались Ду Ясюн отмечает, что ее развитию в западных странах предшествовало сравнительное музыковедение (Comparative Musicology), а первым, кто познакомил Китай с этой областью знания был Ван Гуанци [1, с. 26], который изучал музыковедение в Берлинском университете, в одном из крупнейших центров компаративного музыковедения в 20-е годы прошлого века. Среди многочисленных работ Ван Гуанци, написанных под влиянием идей Берлинской школы, следует отметить труды, в которых он непосредственно обращается к проблематике компаративистики. Это три крупные работы: «Исследования музыкальных систем Востока и Запада» (написана в 1924, опубликована в 1926), «Музыка народов Востока» (написана в Германии в 1925, опубликована в 1929) и «Сходства и различия между китайской и западной музыкой» (1933).

Как известно, уже в конце XIX, и особенно в начале XX веков, Китай начал использовать западные формы во всех сферах и областях жизни, в том числе и в освоении музыкальной культуры. Фундаментальные работы по музыковедению Ван Гуанци, новые способы и методы изучения

музыки китайские исследователи хотели освоить и применить для изучения собственной традиционной музыки, чтобы Китай, унаследовав традиции, возродил былую славу и достиг новых высот. Однако исторические обстоятельства XX века не способствовали тому, чтобы замечательные работы Ван Гуанци сразу получили последовательное освоение, продолжение и развитие. «Музыка народов Востока» Ван Гуанци была выпущена в июле 1929 года в Шанхае, однако, после «событий 18 сентября» (нападение на Японию на Маньчжурию в 1931 году), китайский народ оказался перед угрозой конца существования. В Движение сопротивления японцам были вовлечены почти все деятели в области музыки. В период освободительной войны «для китайских музыковедов было невозможным приниматься за изучение мировой музыки или с макроскопической точки зрения мирового масштаба заниматься изучением китайской музыки — они могли только, исходя из предпосылки о необходимости "спасения отчизны от гибели", осуществлять исследования в отношении традиционной китайской музыки в надежде, что путем возрождения "местной музыки" они смогут добиться подъема национального духа и внести свой вклад в военные действия» [1, с. 27]. 9 сентября 1945 года война с Японией была завершена. Однако не более благоприятным временем для полноценного развития этномузыкологии в стране были и следующие десятилетия. После 1950 года Китай находился в практически изолированном от Запада состоянии. В этой ситуации уже существовавшая в Китае этнография, как отмечал Ду Ясюн, была вынуждена превратиться в «изучение малых народов». «Китайские музыковеды в состоянии практической изоляции от остального мира опирались лишь на собствен-

ные силы и развивали появившееся в 30–40-е годы XX века "изучение теории этно-фольклорной музыки"» [2, с. 16].

Несмотря на то, что в эти десятилетия было невозможно приниматься за изучение мировой музыки или с макроскопической точки зрения мирового масштаба заниматься изучением китайской музыки, китайские музыковеды добились немалых успехов и весьма интересных результатов в сфере изучения китайской традиционной и фольклорной музыки. Однако, строго говоря, эти исследования совершенно не относились к сравнительному музыкознанию. Эти исследования получили название «изучение фольклорной музыки» или «изучение этнографической музыки», а в последствии их стали называть «изучением теории этно-фольклорной музыки». Все же, как отмечал Ду Ясюн, «идет ли речь о целях или методах таких исследований, или о сфере и предмете изучения, они все равно значительно отличались от распространенного в то время за рубежом сравнительного музыкознания. Тем не менее, эти исследования заложили основу для всестороннего развития этномузыкологии в нашей стране в 80-е годы XX века» [1, с. 28].

В отличие от продуктивного развития этномузыкологии в России и в западных странах, 60-е годы в Китае были периодом десяти лет анархии. Ситуация начала постепенно меняться в конце 70-х годов. В Институте музыки Шанхайской консерватории была переведена серия иностранных исследований в области этномузыкологии, которые познакомили китайское музыковедческое сообщество с этномузыкологией как самостоятельной дисциплиной, сложившейся в западных странах. Однако принципиальные сдвиги произошли только в 80-е годы, когда сложились благоприятные условия для формирования и развития этномузыкологии как самостоятельной области научного знания.

Прежде всего, следует отметить целую серию переводов и публикаций зарубежных трудов. В 1983 году издательством «Народная музыка» были опубликованы «История мелодии» Бенце Сабольчи, «Музыка американских негров» Эйлин Саузерн, «Музыка Латинской Америки» Николаса Слонимского и другие. В 1985 году издательская компания Чжунго Вэньлянь выпустила труд «Музыкальная культура Востока XIX века» Роберта Хантера. Институт культуры Министерства культуры опубликовал «О звуковых рядах разных народов» А. Эллиса, «Венгерские народ-

ные песни» Бела Бартока, «Систему измерений в песне» Алана Ломакса и другие значимые работы. Также были опубликованы важные сборники статей. Это дало возможность китайским исследователям познакомиться с научными достижениями видных зарубежных представителей эпохи сравнительной музыкологии и этномузыкологии, увидеть различия в научных взглядах основных западных музыковедов. Знакомство с теоретическими работами А. Эллиса, К. Сакса, Б. Бартока, А. Ломакса и других западных исследователей, способствовало распространению и расширению этой новой научной дисциплины в Китае. Была осознана необходимость формирования китайской национальной школы этномузыкологии.

Важно отметить, что, начиная с 80-х годов в учебные планы консерваторий и институтов начали внедрять дисциплину, изучающую народную музыку. За несколько десятилетий, начиная с 30-х годов, в Китае интенсивно развивались этнографические исследования: «изучение малых народов», «изучение фольклорной музыки», «изучение этнографической музыки». Впоследствии их начали называть «изучением теории национальной фольклорной музыки» или «изучением этно-фольклорной теории музыки». Таким образом в Китае сложился корпус исследований, отличающихся от западной этномузыкологии, но также ориентированный на изучение народной музыки. Шанхайская консерватория была первой, где эту дисциплину начали постепенно внедрять в программы обучения. За ней последовали и другие институты страны. Начиная с 80-х годов, в аспирантурах Китайской консерватории, Центральной консерватории, Шанхайской консерватории и Китайского института литературы и искусства были организованы специализированные краткие курсы, на которых обучающиеся знакомились с этномузыкологией как с новой научной дисциплиной. Однако, как отметит Ду Ясюн два десятилетия спустя, китайское музыковедческое и преподавательское сообщество еще совершенно не знакомо с идеями и методами этномузыкологии, преподавание дисциплины в Китае еще не получило широкого распространения, а в качестве учебных материалов увидела свет только одна книга — «Общая теория этномузыкологии» У Годуна. «Расширение преподавания этномузыкологии, проникновение духа и принципов этномузыкологии решительно во все сферы профессионального музыкального образования и национального музыкального образования — долгосрочная задача,

стоящая перед китайским музыкальным сообществом» [2, с. 19].

Отмеченное расширение тематики, знакомство с новыми подходами и методам, привели к ситуации некоего поискового, творческого хаоса взглядов и мнений в изучении народной музыки. В китайской науке о музыке наметился новый поворот в исследованиях национальной традиции. Чтобы сформировалась китайская школа этномузыкологии, нужен был интеллектуальный импульс. Таким импульсом стала Всекитайская научная конференция в сфере этномузыкологии в Нанкине (1980). Организаторы конференции обратили внимание на оригинальные компаративные исследования Сяо Юмея и особенно Ван Гуанци, которые в 20–30-е годы, в становящуюся китайскую науку о музыке, привнесли идеи и лучшие достижения Берлинской школы, и тем самым заложили основу для развития китайского сравнительного музыковедения и этномузыкологии. Таким образом, с 80-х годов китайские музыковеды обратили внимание на наследие Ван Гуанци, которое долгие десятилетия оставалось вне поле их зрения.

2. Нанкинская конференция: поворот к формированию китайской этномузыкологии как научной дисциплины

В 1980 году в Нанкине была проведена Всекитайская научная конференция в сфере этномузыкологии. Инициатором и главным организатором конференции выступил профессор Гао Хоуюн, который был убежден, что идеи и методы существующей за рубежом этномузыкологии как научной дисциплины не только полностью применимы в таких научных сферах, как возникшее в 30-х годах «изучение этно-фольклорной музыки» или предложенное в 60-х годах «изучение африканской, азиатской и латиноамериканской музыки», но также может вывести исследования в этих областях, находившиеся в то время в заблокированном состоянии, на более широкие рубежи, обладающие большей открытостью и научным содержанием. Он полагал, что следует вдохнуть новую жизнь в такие специальности как «изучение этно-фольклорной музыки» и «изучение африканской, азиатской и латиноамериканской музыки», которые в течение десятилетия анархии подверглись самому разрушительному воздействию и по-прежнему находились в состоянии глубокой депрессии.

Нанкинская конференция выдвинула лозунг: создать этномузыкологию как научную дисциплину,

которая объединит уже существующие в Китае «изучения этно-фольклорной музыки» и «теорию национальной музыки». Однако в работе конференции выявились расхождения во взглядах по ряду вопросов развития этномузыкологии в Китае. По сути обозначились три точки зрения. В пленарном докладе конференции профессор Гао Хоуюн полагал, что «китайская этномузыкология уже имеет 50–60-летнюю историю», ибо «Ван Гуанци был пионером исследований в этой области» [3]. Гао Хоуюн также рассматривал развивавшуюся с 30-х до середины 60-х годов «теорию национальной музыки» как «изучение этнографического музыкознания» [3]. Со мнением профессора Гао Хоуюна был не согласен Шэнь Ця, который в приветственной речи говорил: «Несмотря на то, что существовавшая в прошлом "теория национальной музыки" во многом фактически относилась к сфере этномузыкологии, с точки зрения полноценности этой научной дисциплины наши отечественные исследования пока находятся на этапе начального становления» [4, с. 4]. Третью точку зрения на церемонии закрытия конференции, в заключительном докладе выразил Люй Цзи: «"Этномузыкология" является "учением об изучении национальной музыки", которое должно включать в себя все нации — от китайской до различных малых народностей» [5, с. 7]. Под упомянутой Люй Цзи «национальной музыкой» понималась традиционная китайская музыка, поэтому «этномузыкология» здесь означало изначально существовавшее «изучение этно-фольклорной музыки», которое совершенно не включало в себя продвигаемую организаторами конференции новую научную дисциплину, именуемую в западном музыковедении «Ethnomusicology».

Обозначившиеся в Нанкинской конференции разногласия получили продолжение в полемике, которая развернулась с 1980 по 1987 год. Было опубликовано более ста работ, в которых с разных точек зрения были высказаны конструктивные предложения относительно формирования и развития китайской школы этномузыкологии. Ядром полемики по поводу «этномузыкологии» как самостоятельной дисциплины был вопрос об отношениях между «этномузыкологией» и «изучением этно-фольклорной музыки», что по сути означало: можно ли заменить предыдущее «изучение этно-фольклорной музыки» на «этномузыкологию»? В обсуждениях высказывалось даже предложение изменить перевод названия Ethnomusicology на «музыкальная этнография».

Некоторые ученые считали, что изначальное «изучение этно-фольклорной музыки» надо теперь называть «морфологией этнической музыки», высказывались суждения, что «морфология этнической музыки» не включает в себя все, что содержалось в «изучении этно-фольклорной музыки», поэтому было предложено название «наука о видах музыки» [2, с. 16]. В 1984 году, на «Третьей всекитайской ежегодной конференции в сфере этномузыкологии» Люй Цзи выступил с докладом «Китайское музыкознание, наука о видах музыки и несколько связанных с этим вопросов» [6], чем опять вызвал горячие споры вокруг этих двух разных названий.

Полемика активно развивалась до 1987 года. Причем наиболее острые дебаты велись между Ду Ясюном и Вэй Тингэ. Согласно точке зрения Вэй Тингэ, «этномузыкологию» нужно заменить на «китайское музыкознание» [7; 8]. С мнением Вэй Тингэ был не согласен Ду Ясюн, который считал, что существовавшее в прошлом «изучение этно-фольклорной музыки» не может быть «китайским музыкознанием», а настоящее «китайское музыкознание» должно быть «изучением музыки Китая», а не «изучением китайской музыки», и «китайской музыкологией», о котором говорит Вэй Тингэ, еще менее способно заменить собой «китайское музыкознание» [9; 10].

Итак, после Нанкинской Всекитайской научной конференции в сфере этномузыкологии китайские музыковеды развернули полемику об этномузыкологии и поставили вопрос относительно ее границ как самостоятельной научной дисциплины. Ключевым вопросом полемики было: следует ли рассматривать ее как новую научную дисциплину, пришедшую из-за рубежа, или же как изначально сложившееся в Китае «изучение этно-фольклорной музыки», только под другим названием. Вплоть до конца XX века вопрос об отношениях между этномузыкологией и «изучением этно-фольклорной музыки» вызывал острые споры. Музыковедческое сообщество по-прежнему придерживалось разных взглядов на то, является ли «изучение этно-фольклорной музыки» китайским этапом развития этномузыкологии. Также сохранились различные точки зрения и в отношении того, каким образом китайцам следует свести воедино исследования, развивающиеся в своей собственной стране для развития этномузыкологии.

За дискуссиями и поисковым хаосом с названием формирующейся этномузыкологии как

новой самостоятельной дисциплины, конечно, стояли серьезные и еще нерешенные вопросы дисциплинарности, которые предполагали и требовали осмысления и теоретической составляющей, и ее фундаментальных оснований.

Анализируя полемику, развернувшуюся о формировании китайской школы этномузыкологии, мы обратим внимание на два момента, важные для перспективного развития этой области знания.

Первый момент касается отношения к ситуации с еще неустоявшимся и по сей день названиями. В сложившейся ситуации, мы полагаем, было бы непродуктивно увязнуть в бесконечном ряде мнений и аргументов: не самой главной проблемой является то, под каким названием будут объединены исследования, относящиеся к китайской этномузыкологии. Ведь история становления этномузыкологии в западных странах и в России — свидетельство тому, что национальные школы этномузыкологии носят разные названия, что в немалой степени определяется особенностями их формирования этой дисциплины в разных странах.

Как известно, предшественницей этномузыкологии является сравнительная музыкология (Comparative Musicology). Сегодня обычно считается, что моментом рождения данной научной дисциплины послужила опубликованная англичанином Александром Джоном Эллисом в 1885 году статья «О звукоряде у различных народов». Однако название дисциплины «этномузыкология» впервые было предложено голландским музыковедом Якобом Кунстом. В 1950 году в Амстердаме он опубликовал книгу «Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities» («Музыкология: Изучение природы этномузыкологии, ее проблем, методов и репрезентативных личностей») [11]. Он использовал название «этномузыкология» и предложил его на замену использовавшемуся долгие годы термину «сравнительная музыкология», после чего «этномузыкология» стала стандартным названием научной дисциплины и закрепилось в качестве такового.

Тем не менее, немецкие ученые, в целях сохранения единообразия с изначальной сравнительной музыкологией, продолжали использовать это название. Пример тому — Берлинская школа сравнительной музыкологии, изначальное опиравшаяся на крепкий фундамент философской мысли К. Штумпфа и теорию культуры. Учитывая

междисциплинарный характер этномузыкологии и корни музыки в ментальности народов и культурных архетипах, следует отметить связь Берлинской школы с весьма основательной немецкой культурфилософской и методологической традицией компаративистики культур, сложившейся еще в немецком Просвещении XVIII века. Параллели с компаративной культурологией не случайны, они способствовали закреплению названия «компаративная музыкология», «сравнительная музыкология» в немецкой традиции.

Следует отметить и американскую традицию: «сравнительную музыкологию» некоторые американские исследователи называли «музыкальной антропологией». И в этом случае просматривается параллель с американской традицией культурной антропологии.

Российские исследователи также отмечают, что национальные школы имеют свой путь развития: «Несмотря на постоянное взаимодействие с европейскими научными школами, этномузыкология в России имеет собственный путь становления и развития» [12, с. 5].

В некоторых восточноевропейских странах данная дисциплина называлась «музыкальной фольклористикой».

Несмотря на разные названия и особенности путей формирования национальных школ этномузыкологии в разных странах, в действительности они обозначают одинаковые или схожие научные дисциплины. И эти разные названия не означают принципиально разных предметов изучения.

Разумеется, варьируют не только названия. В разных национальных школах складываются также и предпочтения в исследованиях тех или иных вопросов, проблематики, которые оказываются в известной мере связанными с культурологическими школами и культурфилософскими традициями конкретной страны. Это естественно, учитывая междисциплинарный характер этномузыкологии. Поэтому идеи дисциплин культурологического комплекса влияют не только на начальных этапах формирования этномузыкологии, но оказывают постоянное влияние на фундаментальный уровень знания и на формирование его теоретической составляющей. Значимость междисциплинарного подхода сегодня неоспорима: «Этномузыкология не замыкается на узко-специфических музыковедческих проблемах, но логически примыкает к системе специальных научных дисциплин, исследующих законы народной традиционной культуры, и, в силу этого, приоб-

ретает комплексный характер и самостоятельное значение» [12, с. 4]. Вот почему, обсуждая вопросы становления китайской школы этномузыкологии, особую значимость обретает второй момент, на который мы хотели бы обратить особое внимание. Это формирование в дисциплинарной структуре этномузыкологии теоретического компонента, складывающегося на фундаментальном уровне знания, аккумулирующем проблематику междисциплинарного характера и выступающим общим знаменателем, позволяющим говорить о целостности музыкальной культуры народа и ее уникальных характеристиках. В компаративном музыковедении Ван Гуанци это соответствует вопросу об основаниях типологии музыкальных культур мира.

3. Рецепция компаративного музыковедения Ван Гуанци в исследованиях китайской этномузыкологии

После Нанкинской конференции, давшей мощный импульс к развитию китайской этномузыкологии, китайские музыковеды обратились к изучению теории, методов и новейших достижений зарубежной этномузыкологии. Они попытались внедрить их в собственные исследования, однако, как отмечал Ду Ясюн, системности китайским исследованиям весьма не хватает [1, с. 29]. Характеризуя формирование китайской этномузыкологии в XX веке, исследователь обратил внимание, что она уже стала для китайского музыкального сообщества научной силой, которую невозможно игнорировать, тем не менее, зрелый период существования этой научной дисциплины в Китае — дело будущего: «Мы стоим перед лицом множества вопросов, например, как относиться к "изучению этно-фольклорной музыки" и его результатам? Как применять методы этномузыкологии для изучения традиционной и современной музыки нашей страны? Каким образом вести "реверсивные исследования"? Является ли для нас необходимым использование методов этномузыкологии для изучения западного профессионального музыкального творчества? Как дальше развивать этномузыкологию в Китае?» [2, с. 19].

Ответы на вопросы, которыми задавались китайские исследователи, могут быть получены по мере разработки дисциплинарной структуры этномузыкологии, в которой должен присутствовать не только компонент фактографического знания и его методы, но также компонент теоретиче-

ского знания, который формируется, основываясь на уровне фундаментального знания. В формировании дисциплинарности этномузыкологии интересными представляются работы по компаративному музыковедению Ван Гуанци, на которых справедливо обратил внимание профессор Гао Хоуюн. К уровню фундаментального знания Ван Гуанци всегда относился с большим вниманием. Однако работы Ван Гуанци китайские музыковеды начали изучать более систематически только после 80-х годов, а исследования, посвященные реконструкции фундаментальных идей Ван Гуанци и сегодня практически отсутствуют, что, естественно, затрудняют их рецепцию в этномузыкологических исследованиях китайских ученых. Это мы и обнаруживаем, анализируя то, в какой мере фундаментальные идеи Ван Гуанци и его подход к компаративистике музыкальных культур были восприняты современными китайскими этномузыкологами.

Актуальность идей Ван Гуанци и Берлинской школы особо подчеркивает Ду Ясюн, один из активных участников полемики о формировании китайской этномузыкологии, приложивший усилия систематически представить состояние современной китайской этномузыкологии. Он говорит о перспективности идей Ван Гуанци в таких направлениях этномузыкологии как исследования по районированию, исторические исследования в сфере музыкальной культуры, межкультурные сравнительные исследования в области музыки, изучение музыкальной культуры других стран. И в тоже время весьма показательно как Ду Ясюн понимает рецепцию идей Ван Гуанци. Говоря об исследованиях по районированию в сфере музыкальной культуры, он подчеркивает, что взаимоотношения между музыкой и культурным контекстом находится в центре внимания этномузыкологии, причем какой-либо культурный контекст всегда существует в каком-то конкретном пространстве и времени. По этой причине изучение музыки с помощью методов «культурной географии» издавна было предметом пристального внимания со стороны этномузыкологов разных стран. Ду Ясюн обращает внимание, что Берлинская школа обращается к концепции «культурных кругов» (Kulturkreislehre), американские этномузыкологи предложили теорию «зон музыкальной культуры», Барток и Кодай разделили Венгрию на несколько «районов музыкального диалекта» и так далее. Подобные исследования в Китае начались только в 80-е годы [2, с. 17]. Отмечая,

что культурологическая проблематика находится в центре внимания, и приводя весьма разные концептуальные способы выразить культуру, Ду Ясюн не обращается к анализу весьма разной их теоретической природы. Даже подчеркивая актуальность работ Ван Гуанци и принципов Берлинской школы, вопросы фундаментального уровня (о философии истории и теории культурного круга), которые в работах Ван Гуанци имеют принципиальное значение для типологии музыкальных культур, он оставляет без внимания.

Особенно очевидным поверхностное восприятие как идей Ван Гуанци, так и принципов Берлинской школы в целом, становится в обсуждениях межкультурных сравнительных исследований в области музыки. «Причина, по которой этномузыкология уделяет большое внимание межкультурным сравнительным исследованиям в области музыки, состоит в том, что такие исследования позволяют продемонстрировать сходства и различия в разных музыкальных культурах, таким образом познакомиться с особенностями большого количества музыкальных культур и затем объяснить сходства и различия между разными музыкальными культурами» [2, с. 18]. Мы видим, что Ду Ясюн констатирует партикулярные вопросы, снова не касаясь уровня фундаментального знания и не обсуждает выстраиваемого на нем теоретического компонента, на основе которого идет осмысление фактографического материала.

Схожая ситуация наблюдается и в других исследованиях этномузыкологов, которые обращаются к конкретным межкультурным сравнительным исследованиям, то есть к сфере которая в Китае до 1980 год была практически пустой. Однако по мере углубления реформ и открытости, роста международных контактов и с появлением возможности выехать за границу для сбора фольклорных материалов, фактографическая база китайской этномузыкологии значительно расширилась. Начиная с 80-х годов свет увидел целый ряд работ по межкультурным сравнительным исследованиям: «Сравнительное исследование народных песен западных уйгуров и песен, связанных с ними народов» Ду Ясюна, «Изучение трехструнных "мелодий ян" островов Люцю» и «Параллельные явления в новой и современной истории Китая и Японии» Ван Яохуа. Отношения между китайской и западной музыкой всегда представляли интерес для китайского музыковедения. В этой сфере достаточно важными работами явля-

ются: «Сравнительное исследование китайской и западной музыкальной формы» Цянь Жэнькана, «Теория звука» Шэнь Ця, «Изучение причин отсталости музыкальной культуры нашей страны» Цзян Имина, а также «Сравнение сфер исследований этнографических музыковедов Китая и Запада» Ду Ясюна. При этом, если до Культурной революции исследования европейской музыки в Китае ограничивались лишь изучением профессиональных музыкальных произведений с точки зрения музыкальной историографии, то после 1980 года китайские музыковеды начали обращать внимание на европейскую народную музыку: опубликованы работы Ду Ясюна «Миграция гуннов на запад и влияние их народных песен на народные песни в Европе», «Древняя квинтовая структура в венгерских народных песнях». Китайские музыковеды уделяют немалое внимание и музыке азиатских стран. Среди важных публикаций можно назвать «Источники возникновения нотной записи два-четыре на японских островах Рюккю» Ван Яохуа, «Индийская традиционная музыка» Чэн Луси, «Музыка региона Центральной Азии» Цзинь Вэньда.

Межкультурные сравнительные исследования ныне активно развиваются, значительно обогащая фактографическую базу китайской этномузыкологии, однако этого недостаточно, чтобы состоялась этномузыкология с «макроскопической точки зрения». Недостаточно также и декларировать ее истоки в компаративном музыковедении Сяо Юмея или Ван Гуанци, если рецепция принципов сравнительного музыковедения Ван Гуанци и особенно проблематики фундаментального уровня в них отсутствует. К сожалению, знакомство с исследованиями в области китайской этномузыкологии нас вынуждает признать: фундаментальные основания, теоретические и методологические принципы компаративистики в современной китайской этномузыкологии не разработаны, и как результат этого — исследования проводятся на фактографическом уровне, а, следовательно, сравнения по преимуществу носят описательный характер.

Компаративистика не есть простые описания и сравнения, когда исследователь обращается к внешне схожим явлениям, описывает те или иные признаки в разных музыкальных традициях. Компаративистика предполагает разработанный уровень фундаментального знания и на его основании — типологию музыкальных культур, что не позволяет разнообразному фактографиче-

скому материалу музыкальных традиций разных культур растекается в теоретически неорганизованных описаниях. Принципиальное, решающее значение методологической основы компаративистики подчеркивал современник Ван Гуанци, немецкий философ культуры О. Шпенглер: «Техника сравнений нам все еще не доступна. Как раз теперь они появляются в массовом порядке, но непланомерно и без всякой связи; и если они нет-нет, да и оказываются меткими в глубоком и подлежащем еще уяснению смысле, то благодарить за это приходится счастливый случай, режесинстинкт и никогда — принцип. Еще никто не подумал о том, чтобы выработать здесь *метод*» [13, с. 130]. Курсив в цитате принадлежит О. Шпенглеру, который перспективу метода видит в типологии культур, в применении идеи типологического метода, предложенного И. В. Гете [13, с. 126]. О.Шпенглер продолжает развивать положения об истории и культуре, присущие научной программе органицизма, основоположниками которой были И. В. Гете и И. Г. Гердер. Он полагает, что компаративистика культур должна исходить из аксиомы: культура есть уникальная целостность, самоценный и самоцельный субъект Всемирной истории, а в теоретически организованном виде это выражает понятие «тип культуры».

Примечательно, что весьма схожие представления разделяет и Ван Гуанци, обращаясь к проблеме типологии в компаративистике музыкальных культур. Однако, в современной китайской этномузыкологии фундаментальные аспекты и проблематика типологии в компаративном музыковедении Ван Гуанци или вообще не упомянуты, или этой основополагающей установке исследователи не проявляют должного внимания. В тоже время, именно этот уровень знания имеет принципиально важное значение если говорить о перспективах развития этномузыкологии «с макроскопической точки зрения». Чтобы совладеть объемными фактографическими базами, причем весьма разнообразным и уникальным фактографическим материалом музыкальных культур мира, требуется прежде всего развивать теоретический компонент знания и его методы. Поэтому для развития китайской школы этномузыкологии, мы полагаем, весьма продуктивно было бы переосмыслить соотношение этномузыкологии с компаративным музыковедением, провести теоретическую реконструкцию и более основательно изучить фундаментальную проблематику компаративного музыковедения Ван Гуанци.

4. Типология музыкальных культур в музыкальной компаративистике Ван Гуанци: актуальность и перспективы реновации

Компаративное музыковедение Ван Гуанци выстраивал на типологическом структурировании универсума музыкальных культур мира. Следует подчеркнуть, что, размышляя над проблемой типологии и ее основанием, Ван Гуанци не замыкался исключительно на музыковедческой проблематике. Последователю идей Берлинской школы компаративного музыковедения были известны идеи немецкой философии истории и культурфилософской традиции. Он понимал их фундаментальную важность для разработки оснований компаративного музыковедения, и в его работах мы находим размышления об идеях немецкой философской традиции и попытку применить их в осмыслении теоретического основания типологии музыкальных культур мира. В книге «Теория эволюции европейской музыки», в параграфе «Философия истории и эволюция музыки» Ван Гуанци изложил четыре известных подхода к пониманию образа истории и отдал предпочтение образу ломанной линии исторического развития [14, с. 5–7], идеи, восходящей к философии культуры И. Г. Гердера. Научная программа органицизма, как известно, повлияла и на концепцию «культурного круга» (Kulturkreislehre), идеи которой также были восприняты Ван Гуанци.

Ван Гуанци понимал, что дух разных цивилизаций, проявляется в их музыке: эти идеи были зафиксированы в трактатах китайских мыслителей с древнейших времен. Поэтому интерес к концептуально-эвристическому потенциалу идеи целостности культуры, выражаемой понятием тип, в компаративистике Ван Гуанци оказался не случайным. Ван Гуанци впервые употребляет термин «сравнительное музыковедение» в работе «Музыка народов Востока» [15]. В предисловии к этой работе он обсуждал и вопрос об основании типологии. В статье «Междисциплинарные основания компаративного музыковедения Ван Гуанци» мы обратились к анализу того, как Ван Гуанци задействовал междисциплинарный подход строя типологию и показали, что с одной стороны, он разделял точку зрения историзма, восходящую к философии культуры И. Г. Гердера и обращался к теории культурного круга (Kulturkreislehre), но с другой, типологию музыкальных культур выстраивал на частном моменте музыковедения — группировании звукорядов [16]. Следы отдельных идей немецкой философии культуры обнаружи-

ваются во многих сочинениях Ван Гуанци, но в тоже время утверждать, что китайскому исследователю получилось выразить целостность культуры, дух которой отражается в ее музыке, применив концепт культуры во всех его внутренних теоретических связях, не приходится.

Чтобы показать разницу в понимании типологии Ван Гуанци и культурфилософских концепциях, отметим, что в «Идеях к философии истории человечества» И. Г. Гердер обосновывал понимание культуры (цивилизации) как уникальной органической целостности, в которой берут исток все формы и явления культуры во всех областях, в том числе и в музыке. Соответственно, вопрос типологии культур проистекал из потребности концептуально выразить эту целостность и уникальность конкретной культуры. Значимым поворотом в поиске типологического метода стала идея типа, предложенная И. В. Гете, который обратился к гносеологическим возможностям символа. Понятие тип, согласно Гете, должен выразить целостность и качественную определенность, к тому же не может быть общим понятием, ибо тип, подобно богу Протею, вечно меняет свой образ [17, 73–74]. Такая гетеанская идея типа была введена Гердером в исследования культур и цивилизаций Всемирной истории. Эти исследования оказали определяющее влияние на всю последующую традицию развития типологического метода в разных областях знания [17]. Немецкая философия культуры XIX века дала мощный импульс разработке типологии и компаративистике культур, однако, как отмечал О. Шпенглер, в первые десятилетия XX века вопрос типологии и техника сравнений еще не получила достаточной разработки, хотя к типологическому методу разные области знания проявляли возрастающий интерес.

Следует отметить, что и сам Ван Гуанци предложенный им принцип типологии не считал вопросом, решенным окончательно. Основания типологии, то есть принцип структурирования универсума музыкальных культур народов мира он полагал открытым для дальнейших исследований и обсуждений: «Мы разделяем "мировую музыку" на три типа: китайскую, греческую, персидско-арабскую. Разделение происходит на основе группирования звукорядов. Эта типология создана мной, и ее корректность остается дискуссионным вопросом» [15, с. 2].

Перспективность обращения Ван Гуанци к сравнениям музыкальных культур мира на основе

типологии трудно переоценить. Однако сегодня, почти столетие спустя, принцип структурирования универсума музыкальных культур мира, то есть основание типологии в компаративном музыковедении Ван Гуанци, нуждается не только в теоретической реконструкции, но и в оценке его эвристической продуктивности, учитывая при этом и междисциплинарный подход, и современные разработки типологии культур в современной философии культуры и культурологии. Оценивая компаративное музыковедение Ван Гуанци с точки зрения современных разработок, мы должны признать — само направление поисков принципов сравнения, обращаясь к процедурам типологии, было задано верно. Однако установки концептуально выразить целостность культуры, что придает теоретически обоснованный фундамент герменевтическим процедурам описания и позволяет укоренить внутреннюю причинность всех исследуемых явлений культуры, в том числе и музыки, в уникальном мировоззрении, в ментальности той или иной культуры, мы у Ван Гуанци не находим. Причиной этого, можно полагать, было не столько недостаточно глубокие знания Ван Гуанци немецкой философии культуры, сколько то, что в первые десятилетия XX века типологический метод, как отмечалось, еще не имел основательной разработки.

В философии XX века сложились новые гносеологические установки: реабилитация субъективности в гносеологических идеях философии принципиально изменила вопрос о статусе типологии культур в структуре познания. Культура признается самой фундаментальной реальностью человеческого бытия: в ее бытийном, смысловом горизонте рождаются все формы: искусства, мысли, социальной политической хозяйственной деятельности человека. Поэтому культурология, строящая концепт целостности и уникальности культуры (тип культуры) как предмета познания, в междисциплинарном пространстве, где пересекаются теоретические стратегии разных дисциплин, претендует на трансдисциплинарную, генерализирующую роль всего гуманитарного знания. Значение культурологии стремительно возрастает, ибо реконструкции уникальной картины мира (понятие тип), являются фундаментом и обоснованием герменевтических процедур, исходя из идеи целостности, уникальности конкретной культуры.

Укорененность музыки народа в бытийном горизонте конкретной культуры или цивилизации сомнению не подлежит: картина мира опре-

деляет, как музыку в целом, так и отдельные ее аспекты и явления, а также восприятие слушателя (ментальность, укорененную в картине мира). Современные представления о междисциплинарности и культурфилософская типология культур, нам представляется, открывают возможность определенной реновации типология универсума музыкальных культур мира Ван Гуанци. Однако при всей очевидной перспективности междисциплинарного подхода и эвристического потенциала культурологии, перед конкретными исследованиями в науке о музыке возникают весьма непростые вопросы. Как эвристический потенциал культурологии (типологические стратегии) внедрить в музыковедческие исследования? Как понятийно выразить уникальную культуру как целостность (тип культуры)? Такого рода вопросы всегда были самыми сложными, такими они остаются и ныне. В этой связи, мы полагаем, особый интерес представляет наследие Берлинской школы компаративной музыкологии, и прежде всего работы ее основоположника К. Штумпфа. Философские работы К. Штумпфа имеют фундаментальное значение не только для разных направлений компаративной музыкологии. Введенное К. Штумпфом понятие «интенциональность» в его фундаментальном труде «Психология музыкальных восприятий» [18], получило развитие в философской феноменологии его ученика, одного из крупнейших философов XX века, Э. Гуссерля, теория предметности которого сегодня признается самым перспективным направлением для философской типологии культур [19, с. 49–52]. Таким образом, если говорить о встречном движении мысли в современном междисциплинарном пространстве с двух сторон — от музыкологии (устремившейся к междисциплинарности) и от культурфилософии и культурологии (целостности и типологии) — представляется, что перспективы для сопряжения этих двух интеллектуальных потоков имеются.

Заключение

Формирование китайской школы этномузыкологии «с макроскопическим видением и макроскопическим охватом универсума музыкальных культур мира», как выражался Ду Ясюн, сегодня предполагает развитие дисциплинарной структуры этой науки. Компаративное музыковедение сегодня способно сообщить новый импульс формированию теоретической и компаративной этномузыкологии. На этом пути весьма интересной

представляются проблематика типологии музыкальных культур мира в работах Ван Гуанци. Но в тоже время необходима ее реновация, учитывающая новый уровень культурологических исследований и междисциплинарных подходов.

Список источников

1. Ду Ясюн. Развитие этномузыкологии в Китае в XX веке (часть 1) // Новое звучание Юэфу. 2000. № 3. С. 26–29.
2. Ду Ясюн. Развитие этномузыкологии в Китае в XX веке (часть 2) // Новое звучание Юэфу. 2000. № 4. С. 16–20.
3. Гао Хоуюн. Формирование и развитие китайской этномузыкологии // Музыкальные исследования. 1980. № 4. С. 8–25.
4. Хуан Юкуй. Приветственное слово на научной конференции по этномузыкологии // Вестник Наньи. 1980. № 2. С. 4.
5. Люй Цзи. Выступление на церемонии закрытия научной конференции по этнографическому музыкознанию // Вестник Наньи. 1980. № 2. С. 5–8.
6. Люй Цзи. Китайское музыкознание, наука о видах музыки и несколько связанных с этим вопросов // Музыкальные исследования. 1985. № 1. С. 2.
7. Вэй Тяньгэ. Размышления и предложения в отношении этномузыкологии // Народная музыка. 1985. № 2. С. 44–47.
8. Вэй Тяньгэ. О заблуждениях и прочем в отношении «китайского музыкознания» // Китайская музыка. 1987. № 2. С. 62–63.
9. Ду Ясюн. Несколько вопросов относительно этномузыкологии // Китайская музыка. 1986. № 4. С. 14–16.
10. Ду Ясюн. Несколько вопросов в отношении проблемы «китайского музыкознания» // Китайская музыка. 1987. № 3. С. 66–67.
11. Kunst J. Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities. Amsterdam, 1950; 2nd ed., expanded, retitled Ethnomusicology, 1955. 158 p.
12. Лобкова Г. В. Становление отечественной этномузыкологии и программа подготовки специалистов // Этномузыкология. Специальность 070112 (054000). Примерные программы дисциплин. Государственный образовательный стандарт. Примерный учебный план. Требования к материально-техническому обеспечению: Сборник учебно-методических материалов и нормативных документов. СПб.: Шатон, 2005. С. 4–22.
13. Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. 663 с.
14. Ван Гуанци. Теория эволюции европейской музыки. Пекин. Китайское книгоиздательство. 1924. 71 с.
15. Ван Гуанци. Музыка народов Востока. Пекин. Китайское книгоиздательство. 1929. 109 с.
16. Лу Шэнсинь. Междисциплинарные основания компаративного музыковедения Ван Гуанци // Человек. Культура. Образование. 2022. № 2.
17. Забулионите А. К. И. Типологический таксон культуры. СПб., 2009. 280 с.
18. Stumpf C. Tonpsychologie. Cambridge University Press. Vol. 1. 2013. 450 p.
19. Забулионите А. К. И. Типологическая систематика в науке о культуре: основания и перспективы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2021. № 3 (43). С. 40–54.

References

1. Du, Yasyun (2000), "The development of ethnomusicology in China in the 20th century (part 1)", *Novoe zvuchanie Yuefu* [Yuefu's new sound], vol. 3, pp. 26–29.
2. Du, Yasyun (2000), "The development of ethnomusicology in China in the 20th century (part 2)", *Novoe zvuchanie Yuefu* [Yuefu's new sound], vol. 4, pp. 16–20.
3. Gao, Houyun (1980), "The Formation and Development of Chinese Ethnomusicology", *Muzykalnye issledovaniya* [Musical Studies], vol. 4, pp. 8–25.
4. Huang, Yukui (1980), "Welcome speech at the scientific conference on ethnomusicology", *Vestnik Nani* [Bulletin of Nanyi], vol. 2, p. 4.
5. Lu, Ji (1980), "Speech at the Closing Ceremony of the Scientific Conference on Ethnographic Musicology", *Vestnik Nani* [Bulletin of Nanyi], vol. 2, pp. 5–8.
6. Lu, Ji (1985), "Chinese musicology, the science of types of music and several related issues", *Muzykalnye issledovaniya* [Musical Studies], vol. 1, pp. 2–12.
7. Vej, Tyan'ge (1985), "Reflections and suggestions regarding ethnomusicology", *Narodnaya muzyka* [Folk music], vol. 2, pp. 44–47.
8. Vej, Tyan'ge (1987), "About misconceptions and other things in relation to «Chinese musicology»", *Kitajskaya muzyka* [Chinese Music], vol. 2, pp. 62–63.

9. Du, Yasyun (1986), "A few questions about ethnomusicology", *Kitajskaya muzyka* [Chinese Music], vol. 4, pp. 14–16.
10. Du, Yasyun (1987), "A few questions regarding the problem of «Chinese musicology»", *Kitajskaya muzyka* [Chinese Music], vol. 3, pp. 66–67.
11. Kunst, J. (1950), *Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities*, Amsterdam, Nederland.
12. Lobkova, G. V. (2005), *Stanovlenie otechestvennoj etnomuzykologii i programma podgotovki specialistov*. [Formation of national ethnomusicology and the training program for specialists], *Etnomuzykologiya. Special'nost' 070112 (054000). Primernye programmy disciplin. Gosudarstvennyj obrazovatel'nyj standart. Primernyj uchebnyj plan. Trebovaniya k material'no-tekhnicheskomu obespecheniyu: Sbornik uchebno-metodicheskikh materialov i normativnykh dokumentov*. Ethnomusicology. Speciality 070112 (054000). Exemplary programs of disciplines. State educational standard. Sample curriculum. Requirements for material and technical support: Collection of teaching materials and regulatory documents, pp. 4–22, Shaton, St. Petersburg, Russia.
13. Spengler, O. (1993), *Zakat Evropy* [Decline of Europe], Mysl', Moscow, Russia.
14. Van, Guanci (1924), *Teoriya evolyucii evropejskoj muzyki* [The theory of the evolution of European music], Chinese Book Publishing House, Beijing, China.
15. Van, Guanci (1929), *Muzyka narodov Vostoka* [Music of the peoples of the East], Chinese Book Publishing, Beijing, China.
16. Lu, Shengxin (2022), "Interdisciplinary foundations of Wang Guangqi comparative musicology", *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie* [Man. Culture. Education], vol. 2.
17. Zabulionite, A. K. I. (2009), *Tipologicheskij takson kul'tury* [Typological taxon of culture], Publishing House of St. Petersburg University, St. Petersburg, Russia.
18. Stumpf, C. (2013), "Tonpsychologie", *Cambridge University Press*, vol. 1.
19. Zabulionite, A. K. I. (2021), "Typological systematics in the science of culture: foundations and perspectives", *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Cultural studies and art history], vol. 3 (43), pp. 40–54.

Вклад авторов

Забулионите А. К. И. — научное руководство; концепция исследования; развитие методологии; написание текста.

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

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Zabulionite A. K. I. — scientific management; research concept; methodology development; writing the text.

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

The authors declare no conflict of interests.

Информация об авторах

А. К. И. Забулионите — доктор философских наук, доцент факультета свободных искусств и наук, профессор института

Лу Шэнсинь — аспирант института музыки, театра и хореографии

Information about the author

A. K. I. Zabulionite — Doctor of Philosophical Science, Associate Professor of Faculty of Liberal Arts and Sciences, Professor of Department of the Performing Arts, Institute of Music, Theatre and Choreography

Lu Shengxin — Postgraduate Student of Department of the Performing Arts, Institute of Music, Theatre and Choreography

Статья поступила в редакцию 11.04.2022; одобрена после рецензирования 17.05.2022; принята к публикации 21.06.2022.

The article was submitted 11.04.2022; approved after reviewing 17.05.2022; accepted for publication 21.06.2022.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2 (64). С. 89–93.

Actual problems of high musical education. 2022. No 2 (64). P. 89–93.

Научная статья

УДК 372.87, 371.322.39, 7.03

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.012

Комплементарное использование музыки в преподавании истории искусств

Донин Александр Николаевич

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
an-donin@mail.ru

Аннотация. Интенсификация усвоения студентами вузов при изучении истории изобразительного искусства и архитектуры может быть достигнута комплементарным использованием других видов искусства — прежде всего, музыки. Преподаватель должен определить соответствия между конкретными произведениями живописи, графики, скульптуры и архитектуры с одной стороны и музыкальными примерами с другой.

В основе соответствия могут лежать различные аналогии и ассоциации, сходство содержания (например, сюжета), стилистическая или хронологическая общность, выражение близких психологических состояний. Комплементарный ряд может включать произведения других видов искусств — в частности, литературы.

Найти подобные соответствия возможно далеко не всегда, поэтому данный метод не является обязательным. Его необоснованное применение может вызвать у реципиентов когнитивный диссонанс. Целесообразен промежуточный и итоговый контроль.

В статье приведены разнообразные примеры подобных соответствий по содержанию (в частности, по сюжету), по психологическим параметрам (в частности, по настроению), соответствия по художественному направлению или стилю, по хронологии (и, вполне возможно, по содержанию), а также по форме. Приведенные примеры включают произведения русского и зарубежного изобразительного искусства и архитектуры разных направлений и стилей от Античности до XX века. Комплементарный ряд образцов содержит произведения или фрагменты произведений русской и зарубежной музыки от XV века до современности.

Ключевые слова: история изобразительного искусства, история архитектуры, преподавание, усвоение, интенсификация, музыка, комплементарность

Для цитирования: Донин А. Н. Комплементарное использование музыки в преподавании истории искусств // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 89–93. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.012>.

METHODOLOGICAL PROBLEMS OF ART HISTORY

Original article

Complementary use of music in art history teaching

Donin Alexander N.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
an-donin@mail.ru

Abstract. The intensification of assimilation by university students in the study of the history of fine art and architecture can be achieved by the complementary use of other types of art — primarily music. The teacher must determine the correspondence between specific works of painting, graphics, sculpture and architecture on the one hand and musical examples on the other.

The correspondence can be based on various analogies and associations, similarity of content (plot), stylistic or chronological generality, expression of close psychological states. The complementary series may include works of other types of art — in particular, literature.

It is not always possible to find such matches, so this method is not mandatory. Its unreasonable use can cause cognitive dissonance in recipients. Intermediate and final control is advisable.

The article provides various examples of such correspondences in content (in particular, in the plot), in psychological parameters (in particular, in mood), correspondence in artistic direction or style, in chronology (and, quite possibly, in

content), as well as in form. The examples given include works of Russian and foreign fine art and architecture of various trends and styles from Antiquity to the twentieth century. A number of complementary samples contain works or fragments of works of Russian and foreign music from the XV century to the present.

Keywords: history of fine arts, history of architecture, teaching, assimilation, intensification, music, complementarity

For citation: Donin A. N. Complementary use of music in art history teaching. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 89–93 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.012>.

Проблема интенсификации усвоения учащимися — в том числе и студентами вузов — учебного материала может решаться разными способами, с использованием различных методов. При изучении истории искусств (изобразительное искусство, архитектура) одним из наиболее эффективных методов такого рода является комплексная подача материала, когда основная его часть сопровождается и дополняется примерами из других видов искусства (музыка, литература). По сути, это вариант интегративного обучения, установление связей между двумя видами объектов (визуальные образы — архитектура и изобразительное искусство — с одной стороны и акустические, музыкальные образы — с другой). При этом в каждом конкретном случае создается новая целостная система как на понятийном уровне (осознание, понимание), так и на непонятийном (эмоциональная составляющая), синтетический образ. Данный процесс способствует, в первую очередь, более глубокому осмыслению материала и, как следствие, лучшему его запоминанию. Здесь особенно важно подобрать в качестве комплементарного ряда произведения яркие, выразительные: они запоминаются легче и осознаются, хотя и не всегда сразу, более глубоко, способствуя тем самым лучшему усвоению основной части материала. О теории подобного подхода и его практическом применении не раз писали отечественные специалисты в области педагогики [1; 2].

Автор данной статьи, работая в течение ряда лет в различных вузах Нижнего Новгорода (ННГУ, НГЛУ, НИРО, Мининский университет), использовал в преподавании истории искусств или русской литературы [3] в качестве комплементарного корпуса произведений чаще всего музыкальные примеры, реже — примеры из об-

ласти литературы. Таким образом, весь учебный материал делился на два ряда — основной (изобразительное искусство и архитектура) и дополнительный, комплементарный (музыка). К визуальным образам в этом случае «привязывается» звук, возникают устойчивые пары рассматриваемых произведений. Разумеется, они не должны быть догматично установленными раз и навсегда, здесь возможна и даже желательна вариативность. Во всяком случае, изучаемое произведение основного ряда как бы погружается в созвучный ему контекст, помогающий раскрытию сути образа. Упомянем здесь, что ярким пропагандистом аналогичного подхода при изучении литературы в школе был известный специалист в области методики В. Г. Маранцман [4, с. 5]. Однако, говоря о преподавании истории искусств, следует иметь в виду, что указанный метод применим далеко не в каждом случае: многие произведения основного ряда могут не иметь аналогов в области музыки. Тогда можно обратиться к другому комплементарному ряду — например, к литературе, но в данной работе мы подобные примеры не рассматриваем.

Отбор музыкальных произведений, комплементарных к основному материалу, происходит по принципу соответствия, аналогий, ассоциаций, — как в области формы, так и содержания самих рассматриваемых произведений. Здесь возможно несколько вариантов. Основными из них являются следующие: соответствие по содержанию, по времени создания, по стилю, по настроению, по формальным признакам. Приведем некоторые, как нам кажется, наиболее удачные примеры пар произведений основного — визуального (архитектура, живопись, графика, скульптура) — и комплементарного (музыка) рядов.

Соответствие по содержанию (в частности, по сюжету)

В этом случае соответствие по времени, стилю или выраженному настроению не обязательно имеет место.

| Визуальный ряд | Комплементарный ряд |
|---|--|
| Архитектура классицизма в Петербурге (здание Академии Художеств, Казанский собор, Адмиралтейство, Исаакиевский собор) | Моцарт. Симфония № 39, вступление. Глиэр. Гимн великому городу из балета «Медный всадник» |

Понятийной и эмоциональной основой архитектурного образа в данном случае являются, как

и в музыке Моцарта и Глиэра, ясность, гармония, величие, чувство простора, спокойный оптимизм.

| | |
|---|---------------------------------|
| Распятие из церкви Санта Мария им. Капитоль (Кёльн) | Бах. Crucificus из Мессы h-moll |
|---|---------------------------------|

В обоих случаях выражен глубочайший трагизм. В дальнейшем мы не будем подробно ука-

зывать, что объединяет произведения основного и комплементарного ряда: это, как правило, очевидно.

| | |
|--|--|
| Мантенья. «Триумф Цезаря» | Респиги. «Пинии Рима» (фрагмент «Пинии Аппиевой дороги») |
| Боттичелли. «Возвращение Юдифи» | Вивальди. Ария Странника из оратории «Юдифь торжествующая» |
| Рафаэль. «Обручение» | Лист. «Sposalizio» |
| Микеланджело. Надгробие Лоренцо Медичи | Лист. «Il pensieroso» |
| Ватто. «Савояр с сурком» | Бетховен. «Сурок» |
| Султан Мухаммед. «Читающий принц» | Римский-Корсаков. «Шехерезада». Часть 3 «Царевич и царевна» |
| Бердсли. «Саломея» | Рихард Штраус. «Саломея» (фрагмент финала оперы) |
| Роден. «Рука Бога» | Пендеревский. Адажиетто из оперы «Потерянный рай» |
| Виктор Васнецов. «Богатыри» | Бородин. Симфония № 2 «Богатырская». Часть 1 |
| Аполлинарий Васнецов. «Москва конца XVII столетия» | Мусоргский. «Рассвет на Москве-реке» |
| Айвазовский. «Парусник в море» | Римский-Корсаков. «Океан — море синее» |
| Врубель. «Полет Фауста и Мефистофеля» | Берлиоз. Фрагмент «Адская скачка» из драматической легенды «Осуждение Фауста» |
| Кустодиев. «Масленица» | Стравинский «Петрушка». Картина 1 |
| Иогансон. «Рабфак идет» | Шостакович. «Песня о встречном» |
| Фаворский. Иллюстрации к трагедии Шекспира «Гамлет» | Шостакович. Фрагменты из музыки к спектаклю «Гамлет» и к фильму «Гамлет» |
| Корин. Триптих «Александр Невский» | Прокофьев. Кантата «Александр Невский» (фрагменты) |
| «Дон Кихот» (каслинское литье) | Кабалевский. Серенада Дон Кихота |

Соответствие по психологическим характеристикам

| | |
|---|--|
| Растрелли. Зимний дворец | Козловский. «Гром победы раздавайся!»; Чайковский. Хор «Славься сим, Екатерина!» из оперы «Пиковая дама» |
| Воронихин. Казанский собор в Петербурге (фасады и интерьер) | Чайковский. «Господи помилуй!» из Литургии Иоанна Златоуста |
| Рельефный фриз Парфенона «Панафинейское шествие» | И. С. Бах. Кантата № 42. Вступление |
| Бернини. Портрет кардинала Шипионе Боргезе | И. С. Бах. Токката ре минор (Дорическая) |
| Рембрандт. Портрет старика в красном | Брамс. Хоральная прелюдия для органа № X |
| Андрей Рублев. «Троица» | Бортнянский. Седьмая херувимская песнь (до слов «Яко да Царя всех подыдем») |
| Кипренский. Портрет Давыдова | Шуберт. Соната для ф-но № 21. Часть 1 (фрагмент) |
| Левитан. Пейзаж настроения («После дождя. Плес», «Вечер на Волге», «Владимирка») | Рахманинов. Концерт для ф-но с оркестром № 3. Часть 2 |
| Рерих. «Мать Чингиз-хана» | Прокофьев. «Ала и Лоллий» (фрагмент) |
| Эрзя. «Ужас» | Шёнберг. «Уцелевший из Варшавы» |

Соответствие по направлению или стилю

| | |
|---|--|
| Захаров. Адмиралтейство в Петербурге | Бетховен. Концерт № 5 для ф-но с оркестром. Часть 1 (фрагмент) |
| Давид. «Клятва Горациев» | Бетховен. Увертюра «Эгмонт» |
| Делакруа. «Свобода на баррикадах» | Шопен. Этюд для ф-но ор. 10 № 12 «Революционный» |
| Галлен-Каллела. «Мать Лемминкяйнена» | Сибелиус. «Лемминкяйнен в Туонеле» |
| Бехтеев. Иллюстрации к роману Лонга «Дафнис и Хлоя» | Равель. Балет «Дафнис и Хлоя» (фрагмент) |

Соответствие по хронологии (и, возможно, по содержанию)

| | |
|--|--|
| Базилика в Аквилее | Kyrie eleison из Григорианской мессы De angelis |
| Собор Парижской Богоматери (фасады и интерьер) | Леонин. Органум «Advenit ignis» |
| Благовещенский собор Московского Кремля (внешний вид и интерьер) | Федор Крестьянин. Стихира евангельская первого гласа |
| Гильдебрандт. Верхний Бельведер в Вене | Гайдн. Симфония № 48 «Мария Терезия» Часть 3 |
| Рунге. «Утро (Аврора)» | Бетховен. Соната для ф-но № 21 «Аврора» (фрагмент) |
| Ганс фон Маре. «Гребцы» | Дебюсси. «Разговор ветра с морем» |

Соответствие по форме

| | |
|--|----------------|
| Мунк. Картина и серия литографий «Мадонна» | Равель. Болеро |
|--|----------------|

Возможны и другие типы соответствия. Например, при введении понятия «художественный идеал», в частности, «идеал женской красоты»

можно сопоставить с произведениями искусства ту или иную, считающуюся особенно красивой и выразительной арию сопрано или меццо-сопрано:

| | |
|---|--|
| Агесандр (или Александр). Статуя Афродиты с острова Мелос Боттичелли. «Рождение Венеры» Рафаэль. «Дама в покрывале» Джорджоне. «Спящая Венера» | Беллини. Каватина Нормы Casta diva» из оперы «Норма» |
|---|--|

Особый тип соответствия — это связь между изображением (например, портретом) того или

иного композитора или исполнителя и связанной с ним музыкой. Например:

| | |
|--|--|
| Михаэль Пахер. «Святой Амвросий» (Алтарь Отцов церкви) | Амвросианские песнопения |
| Гудон. Портрет Глюка | Глюк. Увертюра к опере «Орфей и Эвридика» |
| Энгр. Портрет Паганини | Паганини. «Кампанелла» |
| Слефогт. Д'Андрате в роли Дон Жуана в опере Моцарта «Дон Жуан» | Моцарт. Ария с шампанским из оперы «Дон Жуан» |
| Головин. Портрет Шалапина в роли Бориса Годунова | Мусоргский. Монолог Бориса из второй картины пролога оперы «Борис Годунов» |
| Корин. Портрет пианиста Игумнова | Лядов. Вариации на тему Глинки (запись в исполнении К. Н. Игумнова) |

Еще один вариант ассоциации — это сопоставление какого-либо пейзажа, запечатленного

художником, и связанного с этой местностью музыкального произведения.

| | |
|---------------------------------------|--|
| Дюрер. Вид Иннсбрука | Генрих Изаак. «Иннсбрук, я должен тебя покинуть» |
| Айвазовский. «Ночь в Венеции» | Глинка. «Венецианская ночь» |
| Саврасов, Левитан. Альпийские пейзажи | Рихард Штраус. Альпийская симфония |

Вместе с тем, в некоторых случаях сопоставления произведений основного и комплементарно-

го ряда могут оказаться парадоксальными и, скорее всего, не имеющими содержательной общности:

| | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| Мондриан. «Бродвей буги-вуги» | Танец буги-вуги (видеозапись) |
|-------------------------------|-------------------------------|

Несмотря на то, что здесь соответствие кажется очевидным, «лежащим на поверхности», что диктуется названием, в действительности это не так: оригинальная, но статичная и как бы «око-стеневшая» ритмика мондриановского полотна находится в сильнейшем противоречии с живой и подвижной динамикой популярного танца.

В заключение еще раз обратим внимание на то, что далеко не к каждому произведению изобразительного искусства или архитектуры можно подобрать дополнение, музыкальное соответствие. Но это и не обязательно. Если подобного рода пары составлять искусственно, насильственно, «притягивая за уши», по принципу «лишь бы что найти», то это, скорее всего, оттолкнет аудиторию из-за неестественности получающихся в результате сочетаний, отсутствия действительной связи между произведениями — смысловой, эмоциональной или формальной. Пример с картиной Мондриана «Бродвей буги-вуги» это подтверждает.

Очевидно, что при изложенном в настоящей статье подходе к преподаванию истории искусств в параллель ставятся различные страны и эпохи, что позволяет говорить о своего рода хронотопе данного метода. Описание и анализ этого хронотопа — дело будущего.

На протяжении учебного процесса и в его конце может применяться контроль — промежуточный и итоговый. Такие проверки проводились автором в Нижегородском педагогическом университете (филологический факультет) в 1986–1991 гг., а также в Нижегородском университете им. Н. И. Лобачевского (исторический факультет, специальность «история искусств») в 2012–2014 гг. И промежуточный, и итоговый контроль неизменно показывали лучшее, чем без применения описанного метода, усвоение основного материала — в его запоминании, осмыслении и эмоциональном восприятии.

Список источников

1. Безрукова В. С. Интеграционные процессы в педагогической теории и практике. Екатеринбург: б. и., 1994. 152 с.
2. Гриценко Л. И. Основы интегративного обучения // Образование и наука. 2009. № 5. С. 3–12.

3. Донин А. Н. Культурологический анализ произведений литературы // Педагогическое обозрение. 1998. № 2. С. 97–103.
4. Открытая методика: в поисках утраченного или шаг в будущее?: сборник научных докладов и статей по итогам III Всероссийской научно-практической конференции (РГПУ им. А. И. Герцена, 19–20 октября 2018) / под. ред. Е. Р. Ядровской. СПб.: Свое издательство, 2019. 230 с.

References

1. Bezrukova, V. S. (1994), *Integrazionnyye processy v pedagogicheskoy teorii i praktike* [Integration processes in pedagogical theory and practice], Yekaterinburg, Russia.
2. Gritsenko, L. I. (2009), "Fundamentals of integrative learning", *Obrasovanie i nauka* [Education and Science], no. 5, pp. 3–12.
3. Donin, A. N. (1998), "Culturological analysis of works of literature", *Pedagogicheskoe obosrenie* [Pedagogical review], no. 2, pp. 97–103.
4. Yadrovskaya, E. R. (ed.) (2019), *Otkrytaya metodika: v poiskakh utrachennogo ili shag v budushcheye?: sbornik nauchnykh dokladov i statey po itogam III Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Open Methodology: in search of the lost or a step into the future?: Collection of scientific papers and articles based on the results of III All-Russian Scientific-Practical Conference], Svoye izdatelstvo, St. Petersburg, Russia.

Информация об авторе

А. Н. Донин — доктор искусствоведения, профессор кафедры философии и эстетики, научный сотрудник

Information about the author

A. N. Donin — Doctor of Art, Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics, Researcher

Статья поступила в редакцию 14.05.2022; одобрена после рецензирования 24.05.2022; принята к публикации 24.05.2022. The article was submitted 14.05.2022; approved after reviewing 24.05.2022; accepted for publication 24.05.2022.

РЕЦЕНЗИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2 (64). С. 94–99.
Actual problems of high musical education. 2022. No 2 (64). P. 94–99.

Рецензия на книгу

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2022.64.2.013

«Другой материал» русской маэрианы: о книге Ханса Волльшлегера

Векслер Юлия Сергеевна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
wechsler@mts-nn.ru

Аннотация. Статья представляет собой рецензию на книгу Ханса Волльшлегера «Другой материал. Фрагменты о Густаве Малере». Ее автор — немецкий писатель, переводчик и издатель — в юности учился дирижированию, композиции и игре на органе, однако так и не стал музыкантом. В книге, опубликованной посмертно, собраны эссе, лекции и тексты радиопередач. Это необычный, очень субъективный, личный, но при этом глубокий и проницательный взгляд на творчество и судьбу Малера.

Волльшлегер критикует дирижерские интерпретации малеровских симфоний, жесткому разному подвергает книгу Г. Данузера «Густав Малер и его время», в лице автора обличая все современное музыковедение, при этом дает высокую оценку биографии Малера Й. М. Фишера, которая озарена светом «познающей любви». Глубокие суждения содержат отзывы Волльшлегера о публикациях эпистолярных писем Густава Малера Альме и переписки Густава Малера и Рихарда Штрауса. Несколько текстов посвящены проблеме позднего творчества Малера, в том числе его незавершенной Десятой симфонии: в свое время Волльшлегер предпринял попытку ее реконструкции, но пришел к убеждению, что она невозможна. Исключительное место в книге занимают воспоминания о философе и музыковеде Теодоре Адорно, который предстает здесь как личность совершенно исключительного масштаба, часть ушедшей в прошлое эпохи Малера.

Ключевые слова: Густав Малер, Альма Малер, Рихард Штраус, исполнительская интерпретация, биография, эпистолярное наследие

Для цитирования: Векслер Ю. С. «Другой материал» русской маэрианы: о книге Ханса Волльшлегера // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 2 (64). С. 94–99. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.013>.

REVIEWS

Book review

"Other material" of Russian research on Mahler: about the book by Hans Wollschläger

Veksler Yulia S.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
wechsler@mts-nn.ru

Abstract. The article is a review of the book by Hans Wollschläger "Der andere Stoff. Fragmente zu Gustav Mahler". Its author is a German writer, translator and publisher, he studied conducting, composition and organ playing in his youth, but never became a musician. The book, published posthumously, contains essays, lectures and texts of radio broadcasts. This is an unusual, very subjective, personal, but at the same time a deep and insightful look at Mahler's work and fate.

Wollschläger criticizes the conductor's interpretations of Mahler's symphonies, harshly exposes G. Danuser's book "Gustav Mahler and His Time", in the person of the author, denouncing all modern musicology, while giving a high assessment of J.M. Fischer's biography of Mahler, which is illuminated by the light of "knowing love". Deep judgments contain Wollschläger's reviews of the publications of epistolaries — letters of Gustav Mahler to Alma and correspondence of Gustav Mahler and Richard Strauss. Several texts are devoted to the problem of Mahler's late work, including his unfinished Tenth Symphony: at one time, Wollschläger attempted to reconstruct it, but came to the conclusion that it was impossible. An exceptional place in the book is occupied by the memoirs about the philosopher and musicologist Theodor Adorno, who appears here as a person of an absolutely exceptional scale, part of the bygone Mahler era.

Keywords: Gustav Mahler, Alma Mahler, Richard Strauss, performance interpretation, biography, epistolary heritage

For citation: Veksler Yu. S. "Other material" of Russian research on Mahler: about the book by Hans Wollschläger. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;2(64); 94–99 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.64.2.013>.

Русская маэриана пополнилась новым замечательным изданием — это переведенная на русский язык книга Ханса Волльшлегера (1935–2007) «Другой материал. Фрагменты о Густаве Малере»¹ [1]. Ее автор — немецкий писатель, переводчик, издатель — уже известен русским читателям: в 2019 году вышел в свет его роман «Отростки сердца, или Синдром падшего Адама» [2].

Первой профессией и первым призванием Волльшлегера была музыка. Он занимался композицией, дирижированием и игрой на органе в Музыкальной академии Северо-Западной Германии в Детмольде, однако в 1957 году был вынужден прервать занятия. Главной фигурой на музыкальном небосклоне Волльшлегера был Густав Малер. На протяжении всей жизни он изучал и пропагандировал его творчество, которое на долгие годы было изъято из культурного обихода немцев. Волльшлегер создал свою реконструкцию неоконченной Десятой симфонии, он был председателем немецкой секции Международного Малеровского общества.

В книге «Другой материал», опубликованной посмертно, собраны эссе, лекции и тексты радиопередач. Это необычный, очень субъективный, личный, но при этом глубокий и пронизательный взгляд на творчество и судьбу Малера. Творения гениального композитора видятся автору пророчествами, которые создают музыкальный образ двадцатого века.

Название книги — «Другой материал» — восходит к строке из письма Малера своей супруге Альме. Испытывая разочарование от встречи с Рихардом Штраусом, он посетовал: «Или эти люди сделаны из другого материала, чем я?» [1, с. 100] Спустя много лет Штраус прочитал это в издании писем Малера и подтвердил лаконичным утверждением на полях книги: «Да» [1, с. 100]. Выражение «другой материал» можно понимать и шире — это характеристика и самого Волльшлегера, и всего написанного им. Тексты Волльшлегера необычны, имя вряд ли можно найти аналог в традиционном малероведении. Он пишет изнутри музыки Малера, но извне музыкантского и музыковедческого сообщества. Человек внутренне свободный и непредвзятый, не

связанный ни цеховыми интересами, ни коллегиальностью или партийностью, он высказывается о чем хочет и как хочет.

Будучи дирижером по первому образованию, Волльшлегер подвергает критике практически все современные дирижерские интерпретации малеровских сочинений как неаутентичные, ибо судит о них бескомпромиссно, согласно малеровским критериям, основываясь на признании самого композитора: «В человеческом плане я делаю любые уступки, в плане искусства — вообще никаких» [1, с. 54]. Именно та самая «расхлябанность» по отношению к тексту, на которую жаловался Малер в пору директорства в Венской придворной опере, рождает традицию, в соответствии с которой произведение приносится в жертву функционированию концертного бизнеса. Дирижеры не имеют времени, чтобы «погрузиться в изучение текстов» [1, с. 24], сроки, выделяемые нынешним оркестрам для репетиций, недостаточны, техника звукозаписи способствует нивелированию малеровских звуковых пространств, «сглаживанию линейных контуров, устранению всего порывистого и диссонирующего в пользу некоей пастозной амальгамы» [1, с. 30].

Столь же жесткой критике — можно сказать разному — он подвергает и малероведение. Поистине разгромной рецензии удостоена книга Германа Данузера «Малер и его время» [3], а это один из выдающихся немецких музыковедов. В лице Данузера Волльшлегер обличает все современное музыковедение, с его точки зрения абсолютно бесполезное и не имеющее ничего общего с изучаемой ими музыкой: «речь идет о литературе из гетто, о производимых членами некоего ферайна шорохах и шепотах, которые нужны им лишь для того, чтобы друг друга цитировать и подчеркивать собственную значимость» [1, с. 104]. Безусловно, он чрезмерно суров и определенно несправедлив, поскольку пытается судить по гамбургскому счету, мерить высшей мерой, соответствовать той планке, что установлена его кумиром Теодором Адорно, автором монографии о Малере, с которой не может сравниться ничто из написанного другими. Но разве не актуальны сейчас и не звучат предостережением всем

нам слова Волльшлегера, который с сарказмом пишет о «так называемой "музыкальной науке"», которой «с величайшим тщанием занимаются в университетах», которая мнит себя олимпийской обителью самого музыкального искусства, «непрерывно организывает "конгрессы" и "симпозиумы"; <...> заполняет своими исследованиями бесчисленные специальные журналы и все возрастающее количество книг; и в конечном счете уверена, что пребывает в самых высших эмпириях — среди "наук о духе", которые, правда, становятся все более похожими одна на другую, — и своей непрерывной словоохотливостью укачивает наблюдающего за нашей эпохой, внушая ему прекрасную веру, будто "Дух" все еще остается на Земле нашим собеседником» [1, с. 102].

В то же время Волльшлегер высоко оценивает биографию Малера, написанную австрийским историком Йенсом Мальте Фишером [4]. Она озарена светом «познающей любви» — единственно подобающего отношения к Малеру-человеку и его музыке. За строчками рецензии скрываются размышления о назначении и задачах биографического жанра. В первую очередь, существует ли параллелизм между музыкой и жизнью? Как, на каком уровне он проявляется? И здесь возникает парадокс. «Шестая симфония — может быть, мрачнейший автопортрет человечества из всех, что когда-либо были написаны, — возникла в самую радостную для Малера, самую суверенную пору его жизни, а Девятая симфония, уже под конец, — в то лето, которое он с глубокой удовлетворенностью назвал "весьма прекрасным"» [1, с. 119]. И еще одна проблема: как разглядеть Художника во всем его величии за «легко воспринимаемой шелухой фактической повседневности»? [1, с. 120] Здесь требуется не только искусство интерпретации, но и такт, необходима осторожность «по отношению к притязаниям документа», ибо он неизбежно ограничивает наш горизонт. В итоге, признавая большие достоинства книги Фишера, Волльшлегер подчеркивает, что «лучше все-таки ориентироваться на непосредственное чтение самих поздних партитур. В них жизнь Малера прочитывается вплоть до отдаленных сфер мета-физики; именно там, в бесконечности Всеобщего, разворачивается та трагедия, которая в сфере фактического кажется неуместной, абсурдно не зависящей от судьбы и, в любом случае, неконгруэнтной» [1, с. 132–133].

В книгу включены также отзывы о публикациях эпистолярной — писем Густава Малера Альме [6] и переписки Густава Малера и Рихарда Штрауса [3].

Судить об Альме Малер объективно и беспристрастно невозможно, что вполне осознает и Волльшлегер. Одни считали ее «чудовищем», «беспутной женщиной», много о себе возмнившим и поверхностным существом, лишенном человеческой теплоты, тщеславным и отталкивающим развязным, другие — «Владычицей», «Повелительницей», «совершенной натурой», одной из «очень немногих женщин-волшебниц» [1, с. 112]. Для Малера она была «глубочайше любимой». Ее роль в жизни композитора столь же велика, сколь и неоднозначна. С одной стороны, годы жизни с ней принесли Малеру «такой взлет продуктивности, какого он еще никогда не знал: была построена вила, воздвигнуто супружеское ложе, а выше того и другого — в буквальном смысле, и это превышало по значимости все — в лесу, в изоляции, стоял рабочий домик, в котором почти каждое лето возникала одна из великих симфоний, и так вплоть до Восьмой» [1, с. 127–128]. Безусловно, «Альма была двигателем этого процесса» [1, с. 128], однако роль эта ее ничуть не устраивала: она хотела действовать сама, ей необходимо было быть центром мира: «эта избалованная всеобщим вниманием женщина неизменно оставалась неудовлетворенной, к тому же не способной к любви, скучающей от своей новой жизни и внутренне пустой» [1, с. 127]. Она никогда не имела духовной близости с Малером, хотя он и пытался «бережно направить» ее «от "упрямства" и "гордости" к тому чувству, которое она на протяжении жизни вновь и вновь столь кичливо упоминала и которого, тем не менее, сама так и не извела» [1, с. 115].

Была ли вина Альмы в ранней смерти Малера? Волльшлегер вслед за Адорно отвечает на этот вопрос утвердительно. Вопреки общераспространенному мнению, что Малера подкосила тяжелая сердечная болезнь, обнаруженная в 1907 году, он уверен, что причиной смерти была катастрофа, которая разразилась в последнее малеровское лето 1910 года. «В то время как творческое Эго Малера готовило свой величайший триумф, премьеру Восьмой симфонии, его эмпирическое Я регрессировало до стадии "гимназиста"» [1, с. 116] — это случилось после того, как он по ошибке получил адресованное Альме письмо Вальтера Гропиуса, раскрывшее их лю-

бовную связь. Как известно, Малер немедленно обратился за консультацией к великому Зигмунду Фрейду, но помощь его «не могла быть ничем иным кроме как устранением внешних симптомов, позволившим ему добиться "смирения помыслов" — перед пропастью осознания того, что ни сам он как человек, ни его творчество никогда не были любимы Альмой» [1, с. 116]. И это означало для него смерть, «в переводе на язык соматки <...>: ангины; эндокардит; в конечном итоге сепсис» [1, с. 116].

«Она еще и "писала"» [1, с. 113], — так характеризует Волльшлегер оставленные Альмой мемуары. Но, «несмотря на весьма своеобразное обращение ее автора с правдой» [1, с. 113], до сих пор ее книги остаются «бесценным документом», где «царит непосредственность, создающая и сохраняющая ощущение ни с чем не сравнимой приближенности к тому, о чем идет речь <...> Альма Малер позволяла своим воспоминаниям изливаться на бумагу просто так, в такой очередности, в какой они громоздились в ее беспутной голове — и в дневнике, — и потому она (очень своеобразным способом) победила всесокрушающее время <...> в чем и состоит [ее] подлинное жизненное достижение» [1, с. 113–114].

Немало пронизательных суждений содержит и рецензия на переписку Малера и Штрауса. Они не были ни друзьями, ни врагами, относясь друг к другу «с бесконфликтной симпатией» [1, с. 95], тем более не было «никакого соревнования за наивысший ранг между ними» — их взаимоотношения оставались «не враждебными и не дружественными, невозмутимо-амбивалентными» [1, с. 92]. В отношениях со Штраусом Волльшлегер видит архетип взаимоотношений Малера со всеми прочими, сделанными из «другого материала»: «То, что отделяло Малера от Штрауса, было нечто большее, чем принадлежность к другой расе, большее, чем другая онтогенетическая судьба и, соответственно, другой характер произведений: оно действительно отделяло его в конечном счете от "этих людей" вообще; и то, что отличает музыку Малера от музыки его друга Штрауса, — это ее инаковость по отношению ко всей прочей музыке» [1, с. 100]. Отсюда следует вывод о фатальном одиночестве Малера. Ему не дано было испытать согревающей близости дружбы именно потому, что такая близость должна была быть обусловлена пониманием его творчества, «эхом духовного родства» [1, с. 96], потому «его одиночество (несмотря на поиски

друга) неотделимо от одиночества его музыки» [1, с. 95].

Из малеровского творчества Волльшлегер более всего ценит поздние сочинения, которые — как, например, «Песнь о земле» — выступают пророчествами о гибели мира. «Поздний взгляд Малера испытующе высматривает и это: признаки конца самого мира Музыки как гарантии существования Трансцендентного; угрозе исчезновения этого мира соответствовало "самое личное" Малера — его последний панический страх» [1, с. 82].

Особое место среди них принадлежит незавершенной Десятой симфонии, поскольку «она не только была преждевременно оборвана концом своего автора, но конец и разрыв являются, совершенно непосредственно, самой ее темой <...> Она говорит о Последних Вещах — как Последнее Слово некоего дискурса, который с самого начала пытался проникнуть за грань Мира явлений» [1, с. 56]. Такой взгляд существенно вышшеается над расхожим представлением о том, что последняя симфония несла на себе отпечаток «кризиса брака» летом 1910 года. Волльшлегер убежден: сколько бы страданий ни причиняла Малеру Альма, «не она внесла боль в его последнее произведение; и что она помешала Малеру его завершить — такое все-таки невозможно прибавить к списку ее грехов» [1, с. 58]. После смерти композитора, Альма «приукрашивала себя <...> бездонной печалью Десятой, толковала этот текст как своего рода "Домашнюю симфонию" с трагическим акцентом» [1, с. 118]. Однако «не она — тема этой партитуры; и что там обозначено как "Прощание" ("Abschied"), то есть обрушение и распад, катастрофа, конец, пришло независимо от нее, в конечном счете — из той "Вселенной", в буквальном смысле, для которой автор, согласно признанию Малера, есть лишь инструмент, на котором она "играет"» [1, с. 58].

Как и многие музыканты его поколения, Волльшлегер предпринял попытку реконструкции незавершенной Десятой симфонии Малера, но пришел к убеждению, что она невозможна: «Пути музыки: их можно описывать, но менять — уже нет» [1, с. 64]. Не случайно названием главы о Десятой стал оксюморон «завершенный фрагмент».

Исключительное место в этой книге занимают воспоминания о Теодоре Адорно — философе, музыковед, авторе монографии о Малере. Они названы так же, как и известная книга Адорно — «Музыкальные моменты» [7].

Адорно — невзирая на все *pro et contra*, неизбежно связанные с его противоречивой позицией по отношению к современности, — предстает здесь как личность совершенно исключительного масштаба, поистине исполинская фигура, возвышающаяся над всем, что его окружает. Волльшлегер с трепетом и исключительной теплотой описывает свои встречи с Адорно в Вене и Франкфурте. Для него Адорно — последний из могокан, кому все еще доступно знание о малеровской эпохе, лично знавший тех, кто общался с Малером непосредственно, это обломок навсегда ушедшей культуры. «Он исполнил мою мечту: об общении с такими современниками, которых я, согласно календарным законам, никак не мог бы иметь <...> Малер, Шёнберг, Веберн, Берг: все они, так сказать, почти вживе стояли рядом с ним и придавали риторическому употребляемому им Презенсу ("Берг считает..." или "Веберн действительно полагает, что...") совершенно особый смысл» [1, с. 140].

Адорно поистине ошеломил Волльшлегера при первом знакомстве. «Я еще никогда не слышал, чтобы так говорили о музыке» [1, с. 148], — признается он. И дело не только в потрясающем знании Адорно малеровских музыкальных текстов. Волльшлегер утверждает о присущей ему самоидентификации с самим Малером. «Все, что написано в книге ТВА о Малере, на самом деле можно понимать как автореферентные свидетельства: работая над книгой, Адорно словно принимал непосредственное участие в малеровском творческом процессе, в определенном смысле присваивал его» [1, с. 160]. Его тексты «всегда правы — даже там, где они ошибаются», поскольку ни один из них «не обходится без присутствия Бога». «Он принадлежит к числу величайших писателей нашего столетия, — заключает Волльшлегер. — Мне жаль любого, кто не приложит усилия к тому, чтобы научиться читать его тексты. Для мира, конец которого будет "как-то связан с музыкой", он был одним из самых проницательных интерпретаторов» [1, с. 168].

Перевод текстов Волльшлегера был сделан Татьяной Баскаковой, и это выдающееся достижение. Ей удалось сохранить тот индивидуальный модус восприятия музыки Малера, который присущ автору, передать неповторимое своеобразие его языка.

«Музыковедение ничего не потеряет, если потеряет меня» [1, с. 163], — заявил когда-то Ханс Волльшлегер, отказавшись от карьеры в музы-

кальной науке. Книга «Другой материал» свидетельствует об обратном. Можно не сомневаться в том, что она найдет своего пытливого, непредвзятого и заинтересованного читателя, готового распрощаться со стереотипами восприятия музыки и личности Малера ради того, чтобы открыть малеровскую вселенную заново.

Примечание

¹ Перевод выполнен с издания: [8]

Список источников

1. *Волльшлегер Х.* Другой материал: фрагменты о Густаве Малере / пер. Т. Баскаковой. СПб.: Jaromir Hladik press, 2021. 312 с.
2. *Волльшлегер Х.* Отростки сердца, или Синдром падшего Адама / пер. Т. Баскаковой. Москва: Отто Райхль, 2019. 824 с.
3. *Danuser H.* Gustav Mahler und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verl., 1991. 380 S.
4. *Fischer J. M.* Gustav Mahler: der fremde Vertraute; Biographie. Wien: Zsolnay, 2003. 991 S.
5. *Gustav Mahler – Richard Strauss: Briefwechsel 1888–1911.* Hrsg. von H. Blaukopf, München: Piper, 1980. 321 S.
6. "Ein Glück ohne Ruh". Die Briefe Gustav Mahlers an Alma. Hrsg. von H.-L. de La Grange und G. Weiss. Berlin: Siedler, 1995. 575 S.
7. *Adorno Th. W.* Moments musicaux: Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964. 184 S.
8. *Wollschläger H.* Der andere Stoff. Fragmente zu Gustav Mahler. Hrsg. von M. Wollschläger und G. Wolff. Göttingen: Wallstein Verlag, 2010. 356 S.

References

1. Voll'shleger, H. (2021), *Drugoj material: fragmenty o Gustave Malere* [Other material: fragments about Gustav Mahler], Jaromir Hladik press, Saint Petersburg, Russia.
2. Voll'shleger H. (2019), *Otrostki serdca, ili Sindrom padshogo Adama* [Sprouts of the heart, or the Syndrome of the fallen Adam], Otto Rajhl', Moscow, Russia.
3. Danuser, H. (1991), *Gustav Mahler und seine Zeit* [Gustav Mahler and his time], Laaber: Laaber, Germany.
4. Fischer, J. M. (2003), *Gustav Mahler: der fremde Vertraute; Biographie* [Gustav Mahler: the stranger confidante; Biography], Zsolnay, Wien, Austria.

5. Blaukopf H. (ed.) (1980), *Gustav Mahler – Richard Strauss: Briefwechsel 1888–1911* [Gustav Mahler – Richard Strauss: Correspondence 1888–1911], Piper, München, Germany.
6. La Grange, H.-L. de and Weiss G. (ed.) (1995), *"Ein Glück ohne Ruh'". Die Briefe Gustav Mahlers an Alma* ["A happiness without rest". Gustav Mahler's letters to Alma], Siedler, Berlin, Germany.
7. Adorno, Th. W. (1964), *Moments musicaux: Neugedruckte Aufsätze 1928–1962* [Moments musicaux: Reprinted essays 1928–1962], Suhrkamp, Frankfurt am Main, Germany.
8. Wollschläger, H. (2010), *Der andere Stoff. Fragmente zu Gustav Mahler* [The other stuff. Fragments about Gustav Mahler], ed. by M. Woll-

schläger and G. Wolff, Wallstein Verlag, Göttingen, Germany.

Информация об авторе

Ю. С. Векслер — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки

Information about the author

Yu. S. Veksler — Doctor of Art History, Professor of the Music History Department

Статья поступила в редакцию 20.06.2022; одобрена после рецензирования 21.06.2022; принята к публикации 21.06.2022.

The article was submitted 20.06.2022; approved after reviewing 21.06.2022; accepted for publication 21.06.2022.

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.
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.
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