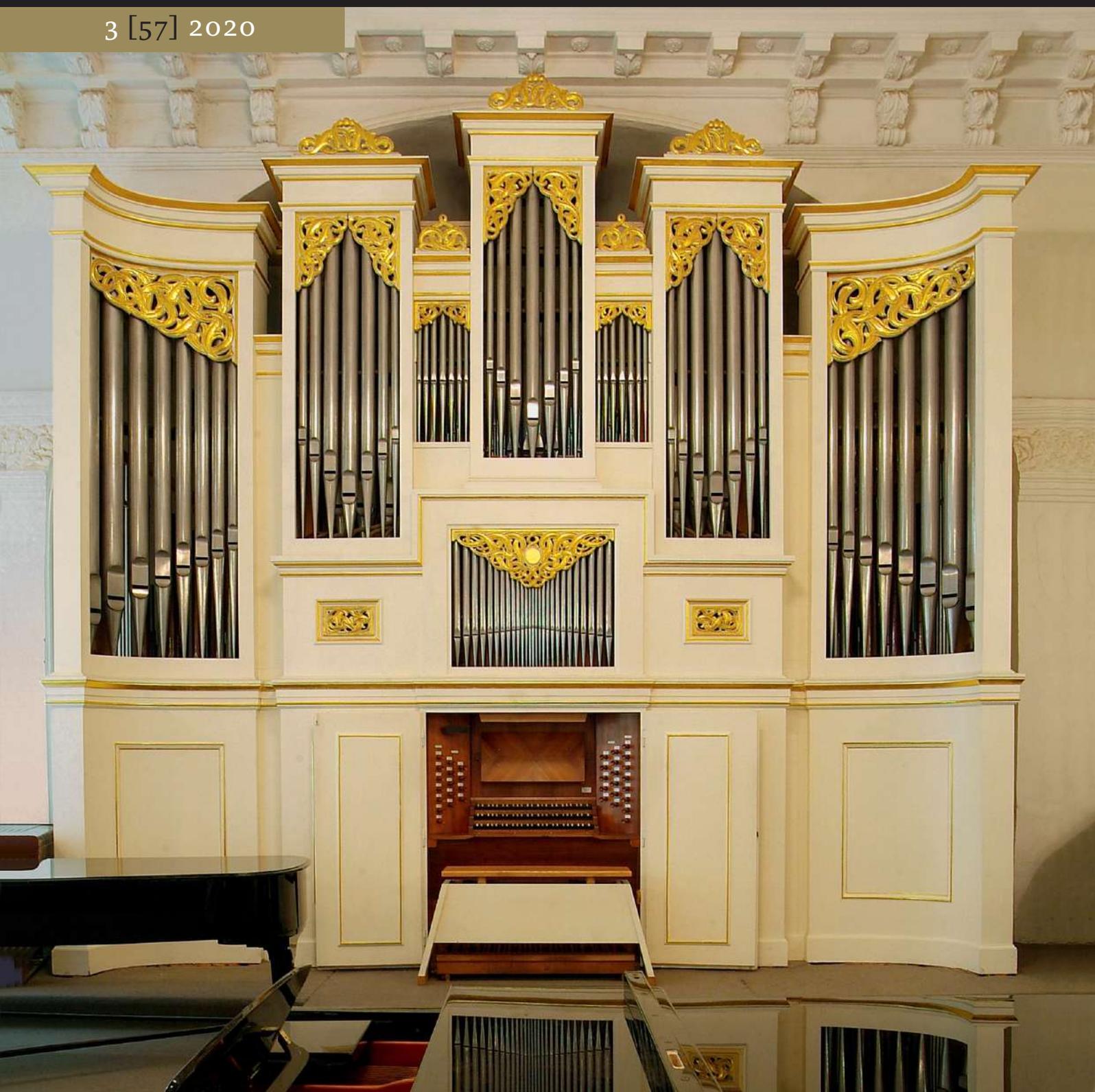




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

3 [57] 2020



16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

Главный редактор

Т. Б. Сиднева

Зам. главного редактора

О. М. Зароднюк

Редакционный совет:

А. А. Амрахова
 Е. В. Артемьева
 Т. Г. Бухарова
 В. Б. Валькова
 Е. Н. Дулова (Беларусь)
 А. А. Евдокимова
 Т. Я. Железнова
 М. Зандер (Германия)
 Л. А. Зелексон
 А. Е. Кром
 Т. Н. Левая
 Е. В. Приданова
 Пэн Чэн (КНР)
 С. И. Савенко
 В. Н. Сыров
 Р. А. Ульянова

Компьютерная верстка

А. С. Платонова

Дизайн обложки

В. А. Музыченко

Корректор

Л. А. Зелексон

Учредитель и издатель

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

*Адрес издателя**и редакции:*

603950, Нижний Новгород,
 ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40
 Тел./факс (831) 419-40-56

<http://www.nnovcons.ru>

E-mail:

nngk.izdaniya@yandex.ru**Содержание**

DOI: 10.26086/NK.2020.57.3.001

Проблемы теории и истории музыки

- Долгушина М. Г.* О некоторых стилевых истоках камерно-вокального творчества Варламова: к проблеме европейских влияний 3
- Панова Е. В.* Балет «Арлекинада» Риккардо Дриго: музыкальные портреты 9
- Петри Э. К.* Русские студенческие застольные песни: к проблеме контакта культур 18
- Никитенко О. Б.* Музыка и ее коммуникативный код в культуре 33

Вопросы этномузыкологии

- Алимова Э. С.* Крымскотатарская песня и романс в аспекте категории «жанровая стилистика» 40

Проблемы теории и истории исполнительства

- Кравцов Н. А.* Эргономика выборной органно-фортепианной клавиатуры аккордеона 45
- Сюй Цзиня.* Антон Рубинштейн — автор фортепианных ноктюрнов (к выходу в свет альбома «Русский фортепианный ноктюрн» тетрадь 2) 52
- Чан Шиюй.* Произведения для виолончели и фортепиано Ф. Мендельсона как отражение стиля эпохи 57

Восток и Запад: исследования китайской музыкальной культуры

- Му Цюаньчжи.* Производство скрипок в Китае как отражение особенностей национальной скрипичной культуры 68
- Гуревич В. А., Чжао Жунжун.* Проблемы восприятия китайского романса русскоязычной аудиторией 74
- Дун Шухань.* Диалектика классического и неклассического в камерно-инструментальной музыке Вэн Дэцина 79
- Ли Исюань.* Жанр симфонии в творчестве Ван Силяня 86
- Чжао Мин.* Проблемы баянно-аккордеонного искусства в Китае на современном этапе развития: причины и пути преодоления 94
- Чжан Чао.* Музыкальные конкурсы и фестивали для детей и юношества в России и КНР во второй половине XX – начале XXI века 102
- Чэнь Шуюнь.* Алеаторика в фортепианной музыке китайских композиторов рубежа XX–XXI веков 107

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

- Булычева Е. И.* Памятники композиторам в монументальной скульптуре конца XIX – начала XXI века 114

© Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2020

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

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

DOI: 10.26086/NK.2020.57.3.002

УДК 78.071.1; 784.3

© Долгушина Марина Геннадьевна, 2020

*Вологодский государственный университет (Вологда, Россия), доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыкального искусства и образования, доцент
E-mail: mgd63@mail.ru*

О НЕКОТОРЫХ СТИЛЕВЫХ ИСТОКАХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ВАРЛАМОВА: К ПРОБЛЕМЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ВЛИЯНИЙ

В статье впервые в отечественном музыковедении исследуются европейские истоки камерно-вокального стиля А. Е. Варламова.

Актуальность данного подхода обусловлена становлением Варламова как композитора в начале XIX века, когда на формирующийся русский романс оказывали существенное влияние жанры европейской вокальной лирики. Образование, полученное в Придворной певческой капелле, позволило Варламову практически освоить традицию итальянского хорового пения, а в годы службы в Гааге и Брюсселе он напрямую соприкасался с французской салонной культурой.

Рассмотрены романсы Варламова на французские стихи: «Le page» и «Cesse, cesse tes chants plaintives, Philomèle»; выявлены произведения, сочиненные композитором по модели европейского салонного вокального ноктюна. Проанализировано использование в различных по тематике и жанровым разновидностям романсах Варламова интонационного комплекса полонеза-болеро, ведущего начало от французских «романсов трубадуров».

В процессе исследования удалось уточнить атрибуцию двух романсов: выявить автора слов дуэта «Пойми меня...», определить год и место издания романса «Cesse, cesse tes chants plaintives, Philomèle».

Ключевые слова: Варламов, камерно-вокальная музыка, романс, стиль, европейские влияния

© Dolgushina Marina G., 2020

Vologda State University (Vologda, Russia), Doctor of Art History, Head of the Department of Musical Art and Education, Associate Professor

SOME SOURCES OF VARLAMOV'S CHAMBER VOCAL MUSIC STYLE: THE PROBLEM OF EUROPEAN INFLUENCES

The article is devoted to the identification of the European sources of the chamber vocal style of A. E. Varlamov.

Varlamov's formation as a composer took place at the beginning of the 19th century. At this time, Russian romance was significantly influenced by the genres of European vocal lyrics. Varlamov, who was educated at the Court Choir Chapel, practically mastered Italian choral singing. During the years of his service in The Hague and Brussels, he came into contact with French salon culture.

The article discusses Varlamov's romances to French poetry: «Le page» and «Cesse, cesse tes chants plaintives, Philomèle». Musical pieces written by him on the basis of the European salon vocal nocturne have been identified. Additionally, the article analyses the use of the polonaise-bolero intonation, which originates from the French «troubadour romances».

It was possible to clarify the attribution of the two romances: firstly, to identify the author of the words of the duet «Understand me...», and secondly, to determine the year and place of publication of the romance «Cesse, cesse tes chants plaintives, Philomèle».

Key words: Varlamov, chamber vocal music, romance, style, European influences

В музыковедческих трудах, посвященных камерно-вокальному творчеству Александра Егоровича Варламова (1801–1848), внимание исследователей концентрируется на национальных

истоках стиля композитора и связи его романсов с интонациями городского песенного быта. На периферии остается факт формирования его композиторского почерка в эпоху, когда в культуре

России органично сосуществовали разные национальные музыкальные традиции — русская, итальянская, французская, австро-немецкая, причем все они в той или иной мере повлияли на становление отечественной музыкальной классики. В сфере камерно-вокальной музыки это национальное разногласие проявилось в многообразии жанров и форм (французский романс, формирующийся русский романс, итальянские каватина и ариетта, немецкая Lied и мн. др.), образной сфере, особенностях соотношения музыки и поэтического текста, характере мелодики, уровне сложности инструментального сопровождения.

Доминирующим среди камерно-вокальных жанров начала XIX столетия был французский романс. Он преобладал количественно, оказал влияние на формирование музыкально-выразительных средств, связанных с новой романтической образностью, послужил моделью для сочинений русских музыкантов. «Дедушка русского романса» Н. А. Титов писал, что в молодости «справлялся в сочинениях известных композиторов французских романсов — Бюлье, Лафона и проч.» [7, с. 268]. М. А. Букринская отмечает, что в написанных до 1825 года романсах А. А. Алябьева «интонационных оборотов, характерных для русской мелодики, крайне мало» [1, с. 3].

Логично предположить, что инонациональные элементы присутствуют и в романсах Варламова. Настоящее исследование — попытка их выявления и систематизации.

Варламов, с отроческих лет погруженный в музыкальную атмосферу, непосредственно контактировал с иноязычными образно-стилевыми пластами. Музыкальное образование он получил в Придворной певческой капелле, где культивировались традиции итальянского хорового пения. На их воздействие указывает, в частности, С. К. Булич: «итальянское направление нашей тогдашней церковной музыки <...> должно было впитаться в восприимчивую душу малолетнего певчего Варламова и по-видимому надолго, если не навсегда» [2, 45, стб. 1118].

После выпуска из капеллы в 1819 году Варламов был направлен ко Двору великой княгини Анны Павловны, супруги наследника голландского престола принца Вильгельма Оранского, получив назначение на должность регента русской посольской церкви в Гааге. Сведения об этом четырехлетнем периоде его жизни изложены в воспоминаниях состоявшего с ним в дружеских отношениях М. Д. (личность мемуариста идентифицировать не удалось), опубликованных в 1851 году в газете «Северная пчела» [5]. По свидетельству М. Д., голландский королевский

Двор проживал попеременно в Гааге и в Брюсселе, который Варламов любил больше, предпочитая французам голландцам. Музыкант быстро выучил французский язык и приобрел большое число знакомых. В Гааге он общался с певцами Французской оперы Кокюрио и Фаже, в Брюсселе — с солистом Театра Монне Ж.-Э. Ж. Дарбовилем и певицей Мишле: посещал их спектакли и репетиции, любил слушать их рассуждения о пении. Варламов присутствовал на премьере «Севильского цирюльника» Дж. Россини в Гааге и на гастрольных концертах европейских примадонн Ж. Боргондио и А. Каталани, посещал концерты Общества любителей музыки, где исполнялись произведения Гайдна, Моцарта и Бетховена. М. Д. вспоминает, что он «изумлялся глубине немецкой музыки, казался пораженным силою этих гениев, но любил только Реквием, который был исполнен по частям» [5, с. 152].

Помимо посещения театра и концертов, Варламов устраивал у себя музыкальные собрания, приглашая на них любителей музыки и профессиональных музыкантов. Сохранились сведения о двух случаях его участия в публичных концертах: в одном он с успехом исполнил арию из оперы А. Буальдьё «Красная шапочка», в другом — сыграл на гитаре вариации П. Роде, чем заслужил благожелательные отзывы брюссельской прессы.

М. Д. подчеркивает, что Варламов всегда осознавал себя русским музыкантом: слушая «Севильского цирюльника», он пришел в восторг от обработанной Россини русской народной песни «На что ж было город городить», а на концертах «никак не хотел петь по-Русски, отговариваясь, что наша песня не для иностранцев»: «народный элемент был для него всегда камнем самоцветным, которым он дорожил более, чем алмазами иноземными» [5, с. 152].

Вышесказанное позволяет сделать два вывода, касающихся творческого багажа, с которым Варламов вернулся из Европы в Россию: 1) будущий композитор, подобно большинству «истинных любителей музыки» своего времени, хорошо представлял стилевые особенности национальных музыкальных школ; 2) итальянская и французская традиции были освоены им практически, изнутри. Осознание стилистики итальянского пения связано с образованием и служебной деятельностью Варламова, освоение французской вокальной традиции — с его внеслужебным времяпрепровождением. На музыкальных собраниях у композитора, вне сомнения, звучала вокальная музыка. Учитывая, с одной стороны, социально-географический контекст — службу при Дворе

наследника престола европейского государства, а с другой — установку Варламова, касающуюся нежелания петь по-русски перед европейцами, репертуар музыкальных вечеров в его доме могли составлять несложные фрагменты из популярных опер и салонная вокальная музыка — французские романсы и вокальные ноктюрны¹.

Варламов — первый из отечественных «романсистов», почти не сочинявший вокальную музыку на иностранные тексты. Но все же им написаны два романса на французские стихи неустановленных авторов: несохранившийся «Le page» («Паж») и «Cesse, cesse tes chants plaintives, Philomèle» («Остановись, прерви свои жалобные песни, соловей»).

Романс «Le page» принято считать наиболее ранним композиторским опытом Варламова. Сведения об этом произведении были обнаружены Б. С. Штейнпрессом в книге регистрации рукописей, поступивших в Московский цензурный комитет в 1828 году [9, с. 388]. В том же источнике зафиксирован факт представления в цензуру и выдачи разрешения на печатание «Музыкального альбома на 1828 год», составленного А. Е. Варламовым и М. И. Глинкой — издания, по неустановленным причинам так и не увидевшего свет. Во второй четверти XIX века «Музыкальные альбомы» на очередной или текущий год составлялись из вокальных и инструментальных сочинений разных авторов, в том числе — опусов самих издателей. К сожалению, осталось неизвестным, какие романсы Варламова планировалось включить в этот альбом.

Романс «Cesse, cesse tes chants plaintives, Philomèle» Н. А. Листова относит к раннему периоду творчества Варламова, отмечая, что в этом произведении «черты его национального стиля еще не откристаллизовались» [4, с. 119]. В действительности романс был издан в 1841 году в Москве Ю. И. Грессером (цензурное разрешение от 18 апреля)². Он вряд ли мог быть написан раньше. В конце 1830-х — начале 1840-х композитор, отличавшийся неорганизованностью в финансово-хозяйственных делах, пренебрегавший обязанностями учителя пения и любивший карточную игру, постоянно нуждался в деньгах. Создание нового романса было для него средством быстрого заработка, и сочиненные в эти годы произведения публиковались сразу же. «Когда романс был готов, композитор часто рано утром будил сына и посылал его с рукописью к своему издателю Юл. И. Грессеру. Отдав рукопись, мальчик привозил домой деньги <...>, которые сейчас же приходилось употребить на домашние расходы», — сообщает Булич [2, 47, стб. 1179].

Сюжет стихотворения, положенного в основу «Cesse, cesse tes chants...», связан с темой изгнанничества: обращаясь к соловью, герой размышляет о своем одиночестве, грядущей смерти на чужбине, об опустошенной Франции, о друзьях, преследуемых судьбой. Произведение необычно с точки зрения формы: его первая строфа представляет собой речитатив, в вокальных произведениях Варламова встречающийся крайне редко; за ним следуют четыре повторяющихся куплета.

Вступление начинается в D-dur, но его мелодия, имитирующая трели соловья, звучит на фоне аккордово-гармонической фигурации в темпе *Maestoso*³. Речитатив сопровождается интенсивным тонально-гармоническим движением, преобладанием минорной окраски, частым использованием уменьшенных септаккордов. Куплеты имеют темп *Andante* и разделены на две неравные части. В первых разделах — Mineur, соответствующих трем строкам пятистрочной строфы стихотворения, господствует настроение сосредоточенного раздумья. Мелодия первого предложения звучит на фоне ровной пульсации аккордов на тоническом органном пункте. Гармонической опорой второго предложения становится нисходящая натуральная минорная гамма. Выразительны приходящиеся на сильные доли тактов и образующиеся благодаря задержаниям неполные септаккорды VII натуральной, VI, V натуральной, IV, III ступеней. Разделы Majeur — 7 заключительных тактов куплета. Однако мажорная окраска присутствует только в их начале. Это разложенная тоника D-dur, которой гармонизован звучащий возвышенно и светло восходящий мелодический ход от V ступени к III. Последующее отклонение в e-moll сменяется заключительным d-moll'ным кадансом.

Стилистика романса нейтрально-интернациональна. В нем соединяются идущее от французской традиции внимание к выразительному произнесению слова, свойственные итальянской камерно-вокальной музыке триольные распевы слогов, характерное для немецкой культуры внимание к гармонии и — нисходящий мелодический ход V–I в заключении вокальной партии — интонация, которая станет одной из характерных примет русской романсовой мелодики глинкинской поры.

Романс «Cesse, cesse tes chants plaintives, Philomèle» не приобрел популярности. Возможно, причинами стали «непесенность» формы, отдельные технические недоработки (неудачна, в частности, ладовая модуляция в конце романса), французский язык, которым не владела основная

масса «потребителей» романсов Варламова. Возможно, произведение было написано для кого-то из высокопоставленных знакомых композитора, с которыми он встречался в домах своих почитателей и учеников. На элитарность романса указывает возможность его исполнения с аккомпанементом арфы, которая в эти годы почти не использовалась для романсового аккомпанемента.

Элементы инонациональных влияний можно обнаружить и в других романсах композитора. Как известно, первым дошедшим до нас печатным изданием сочинений Варламова стал «Музыкальный альбом на 1833 год», изданный в Москве у К. Венцеля, посвященный А. Н. Верстовскому и содержащий 9 произведений, в числе которых — принесший композитору популярность «Красный сарафан». Большая часть включенных в альбом романсов демонстрирует стремление Варламова к созданию музыки в русском стиле. Исключением являются два сочинения, размещенных первыми: *Romance à deux voix* (Романс на два голоса) «Пойми меня, тебе твердит мое невольное смятенье» и романс «Вот идут полки родные».

Поскольку романсы тех лет обычно создавались как непосредственный отклик на опубликованное стихотворение или происходящие события, логично предположить, что они были созданы раньше остальных, до 1831 года, в период жизни Варламова в Петербурге. Стихотворение «Романс» («Пойми меня...») удалось обнаружить в петербургском журнале «Благонамеренный» за 1825 год (№ 13). Идентифицирован его автор — Александр Бистром, представитель остзейского дворянского рода, «поэт-воин», публиковавший свои стихи в литературных журналах 1820–1830-х годов. В романсе «Вот идут полки родные» на слова неустановленного автора, судя по географическим названиям, речь идет о событиях русско-турецкой войны 1828–1829 годов.

«Пойми меня» стилистически близок салонным вокальным ноктюнам — жанру, к которому Варламов обращался также в зрелый период творчества. В 1842 году в издательстве Грессера увидел свет его Ноктюрен для двух голосов с сопровождением фортепиано «Отрадный сон! Твой лобзанья» на слова В. С.; сохранились сведения об исполнении Ноктюрена для трех голосов с сопровождением фортепиано, ноты которого не найдены.

Романс «Пойми меня» и ноктюрен «Отрадный сон» продолжают традицию салонных вокальных ноктюров Бланджини⁴. Это двухголосные вокальные сочинения лирического характера, в неторопливом темпе, с пластичной и закру-

женной мелодикой, преобладанием терций или секст в вокальной партии и несложным фортепианным аккомпанементом. Ноктюры этого типа в 1810-х – 1820-х годах активно тиражировались в Европе и в России. Однако во второй четверти столетия, вероятно, под влиянием творчества Дж. Фильда, русский вокальный ноктюрен трансформировался в одnogолосную вокальную миниатюру с кантиленной мелодией и сопровождением, создающим эффект свободного прелюдирования (ноктюры Мих. Ю. Виельгорского, А. Л. Гурилёва, А. П. Есаулова, Н. Е. Кубишты). Романс и ноктюрен Варламова, сохраняющие европейскую стилистику, на их фоне воспринимаются как исключение. По-видимому, европейский тип ноктюрена соответствовал особенностям композиторского дарования Варламова, сильной стороной которого было создание выразительных, пластичных мелодий, а не пианистичность и развитость аккомпанемента.

Следование европейской модели присутствует и в романсе «Вот идут полки родные»: по содержанию и драматургически он близок к распространенным в первой четверти XIX века французским «романсам трубадууров».

«Романсы трубадууров» появились во Франции в эпоху Руссо и поначалу представляли собой элегические пасторали [6, с. 78–80]. Впоследствии они существенно модифицировались: через рассказы о подвигах рыцарей стала завуалированно отражаться героика революционных событий, а в музыке начали культивироваться маршевые интонации и аккордовые комплексы в ритме полонеза-болеро. «Романсы трубадууров» пользовались популярностью в России. Актриса Луиза Фюзи, с 1806 по 1812 год жившая в Петербурге, вспоминала, что «романсы того времени <...> вертелись на средних веках, на влюбленных рыцарях, на девах сердца <...>; то это был "Рыцарь, отправляющийся в святую землю", то "Часовой, опершись на копье", то "Трубадуур, с мечом за поясом и арфой за плечами", и тому подобные» [8, с. 10]. Тема рыцаря-трубадуура нашла отражение в творчестве Алябьева, Мих. Ю. Виельгорского, других композиторов, была весьма существенной для ранних романсов Верстовского. Этот герой олицетворял рыцаря-воина, в котором отвага и решимость соединялись с нежными чувствами влюбленного, хотя не всегда взаимоотношения трубадууров и их избранниц были безоблачными.

Сюжет романса Варламова «Вот идут полки родные» связан с возвращением в Россию воинов, победивших в сражениях на Дунае и Днестре. Но в их рядах нет «солдата-певца», которого на родине, «молчалива и грустна», ждет «молодая дева».

Храбрый и пригожий возлюбленный не вернулся вместе с полком: вблизи от Варны он нашел «место теплое себе». Восьмистрочной поэтической строфе соответствует простая двухчастная форма с включением. Первая часть, характеризующая возвращающихся воинов, основана на утвердительных маршевых интонациях, начало второй лирической части связано с образом влюбленной девы.

Характерные для фортепианного сопровождения «романсов трубадуров» аккордовые комплексы в ритме полонеза-болеро Варламов использует многократно. В основном они присутствуют в произведениях, связанных с гражданскими и патриотическими мотивами — темами стремления к свободе, вольной жизни, тоски по родному краю. Таков, например, романс «К птичке» на слова С. И. Стромиллова (1840), в котором образ птицы становится символом воли: герой, обращаясь к «благовестнице природы», хочет уберечь ее от горестей и невзгод. В романсе «Молодая пташечка» на слова И. П. Мятлева (1841) тема свободы усилена мотивом любви к родине: пташечка не боится опасностей, дома ее не страшит даже смерть. Аккордовые комплексы в ритме полонеза-болеро служат в этих произведениях одним из основных выразительных средств. Начало романса «К птичке» считается прообразом романса «Белеет парус одинокий» на слова М. Ю. Лермонтова [4, с. 119], в котором именно ритм полонеза-болеро в сочетании со стремительно взлетающей вверх мелодией задает тон, создает ощущение смелости и свободы, душевного подъема и мятежного порыва.

Ритмическая фигура полонеза-болеро наряду с медленным темпом, минорным ладом и альтерациями субдоминант используется композитором в романсе «Конь над могилой» на слова А. А. Дельвига (1842), где создает героический образ с налетом мрачной фантастики. В романсе «Лови, лови часы любви» на слова И. Бачманова (1844) она становится основой для воплощения темы дружеского застолья. В нескольких произведениях Варламова данный ритмоинтонационный комплекс органично сочетается со стилистикой романса — русской песни (песня Варвары «Грустно жить мне на чужбине» из драмы «Князь Серебряный, или Отчизна или любовь», романс «Будто солнышко от глаз» на слова неизвестного автора и др.).

По-видимому, восходящие к «романсам трубадуров» аккордовые комплексы в ритме полонеза-болеро со временем стали для композитора не более чем одной из типизированных форм аккомпанемента, однако некоторые из произведе-

ний, в которых они использованы, все же вызывают аллюзии со стилевым первоисточником.

Таким образом, камерно-вокальное творчество Варламова органично вписывается в контекст эпохи, которая стала для русских композиторов временем освоения музыкально-языковых средств европейской песенной лирики, и одновременно — периодом национального самоопределения и поиска «своего слова». Показательно начало пути композитора с создания романса «Le page»: освоение стилистики французского романса характерно для раннего творчества большинства его современников — Алябьева, Верстовского, Мих. Ю. Виельгорского, Н. А. и М. А. Титовых, Ф. М. Толстого, многих других.

Несмотря на осознанное стремление к созданию романсов в русском стиле, в музыке Варламова присутствуют жанровые и интонационные заимствования, ведущие свое начало от европейской камерно-вокальной культуры. Но если в ноктюрах композитор практически без изменений следует европейской модели, то характерный для французских «романсов трубадуров» интонационный комплекс в ритме полонеза-болеро он интерпретирует многообразно, в синтезе с формирующимися жанровыми разновидностями русского романса, в том числе романса — русской песни.

Проведенное исследование позволило уточнить атрибуцию ряда вокальных сочинений композитора, расширить существующие представления о стилевых истоках его творчества. Однако оно не претендует на полноту и исчерпанность. Проблема синтеза русского и европейского в творчестве Варламова может быть рассмотрена и в иных ракурсах, которые, как надеется автор, станут перспективой дальнейших исследований.

Примечания

¹ Вокальные ноктюры — двух- или трехголосные сочинения лирического характера для пения с сопровождением фортепиано, которые «изобрел» в начале XIX века французский композитор итальянского происхождения Ф. Бланджини. Подобно французским романсам, ноктюры пользовались популярностью в салонах европейской аристократии [3].

² Уникальный экземпляр сохранился в отделе нот и музыкальных звукозаписей Российской национальной библиотеки: *Cesse, cesse tes chants plaintives, Philomèle. Romance avec accompagnement de piano ou harpe par A. de Warlamoff. Propriété de l'éditeur. Moscou, chez J. Grösser, 1841.* Благодарю заведующую сектором нотных изданий Т. Ф. Музычук за возможность ознакомиться с ним.

³ В издании Грессера 1841 года, в отличие от более поздних публикаций, проставлены темповые указания.

⁴ Возможно, жанровое определение первого произведения связано с отсутствием в поэтическом тексте каких-либо аллюзий с темой ночи, а также с традицией сохранения в вокальной музыке жанрового обозначения поэтического первоисточника.

Литература

1. Букринская М. А. Камерно-вокальное творчество А. Алябьева: стиль и исполнительская интерпретация: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2012. 26 с.
2. Булич С. К. А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии // Русская музыкальная газета. 1901. № 45. Стб. 1111–1120; № 46. Стб. 1142–1151; № 47. Стб. 1178–1186; № 49. Стб. 1238–1244.
3. Долгушина М. Г. Вокальный ноктюрн и русский период его истории // Музыковедение. 2009. № 3. С. 19–24.
4. Листова Н. А. Александр Варламов: Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. 267 с.
5. М. Д. Воспоминание об А. Е. Варламове // Северная пчела. 1851. 19 февраля (№ 38). С. 151–152.
6. Огаркова Н. А. Французский романс в России в последней трети XVIII века // Россия – Европа. Контакты музыкальных культур. СПб.: РИИИ, 1994. С. 74–94.
7. [Титов Н. А.] Воспоминания Н. А. Титова // Древняя и Новая Россия. 1878. Т. 3. С. 265–286.
8. [Фюзи Л.] Воспоминания Луизы Фюзи о России, с 1806 по 1812 год // Пантеон и репертуар русской сцены. 1850. Т. 1. Кн. 1. С. 1–64.
9. Штейнпресс Б. С. Ранние публикации произведений Глинки в Италии // М. И. Глинка:

К 100-летию со дня смерти. 1857–1957 / под ред. Е. М. Гордеевой. М.: Музгиз, 1958. С. 384–398.

References

1. Bukrinskaja, M. (2012), "Chamber-vocal creativity of A. Alyabyev: style and performing interpretation", Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, The Gnesins Russian Academy of Music, Moscow, Russia.
2. Bulich, S. K. (1901), "A. E. Varlamov. Some new data for his biography", *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Russian music newspaper], no. 45, pp. 1111–1120; no. 46, pp. 1142–1151; no. 47, pp. 1178–1186; no. 49, pp. 1238–1244.
3. Dolgushina, M. G. (2009), "The vocal nocturne and the Russian period of its history", *Muzykovedenie* [Musicology], no. 3, pp. 19–24.
4. Listova, N. A. (1968), *Aleksandr Varlamov. Ego zhizn' i pesennoe tvorcestvo* [Alexander Varlamov: His life and vocal work], Muzyka, Moscow, USSR.
5. M. D. (1851), "Reminiscence of A. E. Varlamov", *Severnaja pchela* [Northern bee], no. 38, pp. 151–152.
6. Ogarkova, N. A. (1994), "French romance in Russia in the last third of the 18th century", *Problemy muzykoznanija* [Problems of musicology], vol. 7, pp. 74–94.
7. [Titov, N. A.] (1878), "Memories of N. A. Titov", *Drevnjaja i Novaja Rossija* [Ancient and New Russia], vol. 3, pp. 265–286.
8. [Fusil, L.] (1850), "Louise Fusil's memories of Russia, from 1806 to 1812", *Panteon i repertuar russoj sceny* [Pantheon and repertoire of the Russian stage], vol. 1, b. 1, pp. 1–64 (pag. 4th).
9. Shtejnpress, B. S. (1958), "Early publications of Glinka's works in Italy", *M. I. Glinka: K 100-letiju so dnja smerti* [M. I. Glinka: To the 100th anniversary of his death. 1857–1957], pp. 384–398.

© Панова Елена Владимировна, 2020

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
кандидат искусствоведения, концертмейстер кафедры хорового дирижирования
Института театра, музыки и хореографии
E-mail: panova.rpgug@bk.ru*

БАЛЕТ «АРЛЕКИНАДА» РИККАРДО ДРИГО: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПОРТРЕТЫ

Статья посвящена одному из центральных произведений творческого наследия композитора Р. Дриго — музыке балета «Арлекинада» (второе название — «Миллионы Арлекина», 1900). Созданное в содружестве с великим хореографом М. Петипа, это произведение по сей день пользуется заслуженной популярностью как у профессиональных артистов, так и у просвещенных любителей балетного искусства. В настоящей статье на основе изданного при жизни автора клавира «Арлекинады» проведен детальный анализ музыкальной ткани сочинения Дриго, имеющий своей задачей выявить характерные черты его композиторского стиля и особенности индивидуальной трактовки жанра. В статье также систематизируются технологические и художественные приемы работы со звуковым материалом, позволяющие Дриго точно и ярко живописать персонажей спектакля и ситуации, содержащиеся в его либретто. Отдельному рассмотрению подвергаются различные редакции спектакля «Арлекинада», увидевшие свет в XX и XXI веках: некоторые из них содержат значительные изменения принадлежащей Дриго музыкальной ткани, существенно искажающие первоначальный замысел композитора. Чуткое отношение постановщиков к написанному итальянским маэстро видится одной из значимых составляющих успеха премьеры «Арлекинады» в любой версии, основывающейся на классической системе танцевального движения. Глубокое понимание самим Дриго его природы делает созданную композитором фактуру органичной частью хореографического решения.

Комплексный анализ звукового оформления балета позволяет утверждать, что цельность совокупного художественного облика «Арлекинады» представляется в значительной степени заслугой автора ее музыкальной составляющей. Эта итоговая мысль является основным тезисом заключительного раздела настоящей статьи.

Ключевые слова: Риккардо Дриго, балетная музыка, Императорский театр в России второй половины XIX века, Мариус Петипа, балет, «Арлекинада», комедия дель арте, итальянские музыканты в России, капельмейстеры в Императорском театре, история балетного театра

© Panova Elena V., 2020

*Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia), Candidate of Art history,
Concertmaster of the Department of Choral Conducting at the Institute of Theater,
Music and Choreography*

BALLET «HARLEQUINADE» BY RICCARDO DRIGO: MUSICAL PORTRAITS

The article is devoted to one of the central works of the creative heritage of the composer R. Drigo — the music of the ballet Harlequinade (the second title is Millions Harlequin, 1900). Created in collaboration with the great choreographer M. Petipa, this work is still very popular among professional artists and enlightened ballet lovers. In this article, based on the clavier «Harlequinade» published during the author's lifetime, a detailed analysis of the musical fabric of the composition of Drigo is carried out, which has the task of identifying the characteristic features of his composer style and features of the individual interpretation of the genre. This work also systematizes technological and artistic techniques for working with sound material, allowing Drigo to accurately and vividly depict the characters in the play and the situations contained in its libretto. Various editions of the play «Harlequinade», which saw the light in the 20th and 21st centuries, are considered separately: some of them contain significant changes in the musical fabric belonging to Drygo, which substantially distort the original intention of the composer. The directors' sensitive attitude to the writing by the Italian maestro is seen as one of the significant components of the success of the premiere of «Harlequinade» in any version based on the classical system of dance movement. A deep understanding by Drigo himself of its nature makes the texture created by the composer an organic part of the choreographic decision.

A comprehensive analysis of the sound design of the ballet allows us to argue that the integrity of the overall artistic appearance of «Harlequinade» seems to a large extent to the merit of the author of its musical component. This final thought is the main thesis of the final section of this work.

Key words: Riccardo Drigo, ballet music, the Imperial Theater in Russia of the second half of the 19th century, Marius Petipa, ballet, Harlequinade, comedy del arte, Italian musicians in Russia, bandmasters at the Imperial Theater, the history of the ballet theater

Спектакль «Арлекинад» (1900)¹ — произведение, пользующееся заслуженным успехом у профессиональных артистов и поклонников хореографического искусства во всем мире. Одним из самых важных его слагаемых стало музыкальное оформление, созданное Р. Дриго спустя четыре года после назначения на должность главного капельмейстера балета Мариинского театра. Либретто «Арлекинады», основанное на характерных сюжетных перипетиях комедии *дель арте*², было близко итальянскому композитору и вдохновило его на создание партитуры, имевшей, по его собственному признанию, «...наибольший из всех моих произведений успех...» [2, л. 17]. Премьера спектакля состоялась 10 февраля 1900 года в Эрмитажном театре³ в рамках праздничных мероприятий, дававшихся в честь императрицы Александры Федоровны, а через три дня — была показана в Мариинском театре на бенефисе М. Кшесинской, данному по случаю десятилетия службы этой балерины в Императорских театрах. В ходе переноса «Арлекинады» на сцену Мариинского театра композитор проявил свои выдающиеся способности к быстрому сочинению балетной музыки. По просьбе Петипа ему было необходимо «...добавить во втором действии один номер: характерную польку Пьеро с Пьереттой и четырьмя подругами, причем этот номер пришлось сочинить и инструментовать в один день» [2, л. 18]. Тесная связь музыки «Арлекинады» с персонажами и событиями либретто делает необходимым краткий пересказ последнего: результаты анализа сочинения Дриго вне сюжетного контекста, на наш взгляд, не могут быть достоверными.

Действие *Первого акта* спектакля начинается ранним утром на площади небольшого городка. Из дома богатого Кассандра выходит его слуга Пьеро. Вслед за ним появляется и сам зажиточный хозяин, направляющийся на карнавал. Он тщательно запирает дверь и приказывает Пьеро присматривать за своей резиденцией — там он держит под замком собственную дочь Коломбину, которую намерен выдать замуж за знатного Леандра. После ухода Кассандра подруга Коломбины Пьеретта, перехитрив Пьеро, выманивает у него ключ от дома богача и таким образом встречается со своей приятельницей. Девушки вместе грезят о карнавале, на который не могут попасть. Между тем, пока праздник начинается, к резиденции Кассандра подходит в окружении друзей влюбленный в Коломбину Арлекин. Он поет своей избраннице серенаду и приглашает ее пойти на карнавал с ним. Взаимные признания пары прерывает приход Кассандра и Леандра. Слуги богача жестоко избивают Арлекина и сбрасывают его с балкона.

Проходящий мимо городской патруль не замечает тела убитого. Покровительница титульного персонажа спектакля — Добрая Фея — возвращает несчастного влюбленного к жизни и дарит ему волшебную палочку, которая может исполнить любое его желание. Воспользовавшись ею, главный герой призывает на помощь «миллион» маленьких арлекинчиков и поручает им отомстить своим обидчикам. Пользуясь возникшей суматохой, Коломбина спускается с балкона и вместе с Арлекином убегает на карнавал.

Второе действие открывается сценой свадьбы Арлекина и Коломбины: в присутствии нотариуса они готовятся подписать брачный контракт. Торжество прерывается появлением Кассандра, Леандра и Пьеро: отец требует, чтобы Коломбина вернулась обратно в свое домашнее заточение. Нотариус неожиданно превращается в Добрую фею, которая силой своих чар убеждает Кассандра дать согласие на брак дочери с любимым ею Арлекином. Злой Леандр в гневе удаляется. Все остальные радуются и поздравляют влюбленных: начинается продолжительный танцевальный дивертисмент, которым и заканчивается спектакль. В значительной части материала своей работы Дриго опирается на широко распространенные в те времена танцевальные жанры, такие как вальс и полька, буквально несколькими точными штрихами наделяя их образным содержанием, как нельзя лучше соответствующим происходящему на сцене. Так, исходная мелодическая интонация вальса, исполняемого во *Втором акте балета*⁴ ансамблем жаворонков, включает острую ритмическую фигуру, состоящую из шестнадцатой и тридцать второй длительностей, и сменяющую ее продолжительную трель (*Пример 1*).

Это практически прямое воспроизведение в оркестре птичьего щебетания придает достаточно стереотипному по всем остальным параметрам организации музыкальной ткани танцу яркие индивидуальные черты.

Не уступают ему в наполненности смысловой нагрузкой и два других лирических вальса, сопровождающих в различные моменты действия женских персонажей балета — Пьеретту и Коломбину. Первый из них служит аккомпанементом небольшого соло Пьеретты, обрадованной удачной реализацией своего плана по выманиванию ключа от дома Коломбины у глуповатого Пьеро. Основным выразительным элементом в его мелодической линии становится краткая ритмическая фигура из двух восьмых под лигой; в соответствии с непрехотливой метрической организацией материала вторая из них постоянно оказывается слабее первой (*Пример 2*).

Этот эффект дополнительно усиливается композитором, зачастую снабжаящим ее точкой, укорачивающей звучание. Насыщение ведущего голоса различными звуковысотными вариантами этой микроструктуры придает звучанию тематизма данного раздела элегантность, органично дополняющую мягкий и женственный образ плутоватой Пьеретты.

Второй лирический вальс представляет собой основную часть вариации Коломбины из Первого акта балета. Развернутая кантилена первого плана оркестровой фактуры поручена здесь солирующей скрипке. Составляющие ее протяженные певучие фразы исполнены чувственной экспрессии и одновременно грациозны (Пример 3).

Tempo di Valse. ♩ = 60

Пример 1

Tempo di Valse un poco Moderato

Пример 2

Tempo di Valse molto Moderato

Violon Solo

Пример 3

Более открытая и эмоционально яркая середина вальса (*Poco più mosso*) делает музыкальный портрет возлюбленной Арлекина более полным, создавая звуковой аналог другой стороне ее характера — Коломбина может быть пылкой и способной на сильные чувства (Пример 4).

Значительная часть сочиненного Дриго материала балета, имеющая своим прообразом дру-

гой бытовой танец — польку — напрямую связана в общем драматургическом замысле спектакля с живописанием взаимоотношений Пьеро и Пьеретты. В незатейливой ритмической канве этого жанра композитор создает броскую звуковую иллюстрацию первого в «Арлекинаде» диалога обозначенных действующих лиц: прихотливому рельефу кратких мотивов в верхнем регистре, по всей видимости

соответствующих репликам Пьеретты, отвечает несколько апатичная, утяжеленная массивными

акцентами мелодическая линия, вероятно передающая речь медлительного Пьеро (Пример 5).

The image shows a musical score for Example 4. It consists of two systems of staves. The first system has a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is marked 'f brillante' and the violin part is marked 'Poco più mosso'. The second system continues the same parts, with the piano part featuring triplets and the violin part continuing its melodic line.

Пример 4

The image shows a musical score for Example 5. It consists of three systems of staves. The first system has a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is marked 'p' and 'cres.' and the violin part is marked 'Allegretto brillante'. The second system continues the same parts, with the piano part marked 'I Tempo' and 'pesante'. The third system continues the same parts, with the piano part marked 'pesante'.

Пример 5

Не менее оригинальным в образном и технологическом отношении видится музыкальное сопровождение дуэта этих персонажей из дивертисмента Второго акта балета. На этот раз Пьеро и Пьеретта не вступают в диалог, а исполняют номер в полном согласии между собой: тематический пласт в оркестровой фактуре преимущественно представлен двухголосным изложением мелодии в терцию. Особого внимания заслуживает исторический генезис композиторского решения рассматриваемого фрагмента балета. Дриго поручает исполнять большую часть его материала струнным *pizzicato* (Пример 6).

Этот колористический прием определяет принадлежность польки Пьеро и Пьеретты из Второго действия «Арлекинады» к особой разновидности данного жанра: в европейской музыке

на тот момент она была представлена сочинениями композиторов семейства Штраусов («*Pizzicato-Polka*» Иоганна Штрауса-сына и Йозефа Штрауса (1869) а также «*Neue Pizzicato Polka*» (op. 449, 1892) Иоганна Штрауса-сына), в русской — популярным фрагментом «Полька-пиццикато» из балета А. К. Глазунова «Раймонда» (1898).

Еще два примера обращения Дриго к модели этого популярного танца связаны с массовыми кордебалетными сценами. Оба они составляют звуковое сопровождение групповых хореографических портретов Арлекинов и Коломбин — друзей основных действующих лиц спектакля. Таким образом, использование в «Арлекинаде» жанра польки для музыкального оформления сюжетных ситуаций с участием конкретных персонажей носит ярко выраженный системный характер, а сам

он становится неотъемлемой частью совокупного художественного облика балета. Перечень популярных танцев, представленных в «Арлекинаде», не исчерпывается рассмотренными вальсом и полькой.

Не менее важные функции в ее общем драматургическом замысле выполняют полонез, тарантелла и галоп, встречающиеся в партитуре Дриго лишь по одному разу. Так, масштабный Полонез, открывающий Второй акт, является одновременно торжественным зачином действия и выразительным обрамлением для последней пантомимной сцены, в которой чудесным образом окончательно разрешаются противоречия Арлекина и Кассандра. Подобное музыкально-хореографическое решение не было новаторским для творчества Петипа: например, полонезом открывается финальный дивертисмент поставленного им десятью годами ранее в содружестве с великим П. И. Чайковским балета «Спящая красавица» (1890). Одним из наиболее сложных в плане технологического воплощения номеров «Арлекинады» является жизнерадостная тарантелла (ее начало обозначено в нотах ремаркой *Ballabile*) — массовый танец (Пример 7), следующий сразу за масштабной выразительной дуэтной сценой Пьеро и Пьеретты в Первом акте. В ней ярко раскрывается одна из сторон компо-

зиторского дарования Дриго, заключающаяся в способности к созданию насыщенной полифонией музыкальной ткани, легко воспринимаемой и органично вписывающейся в общий контекст дансатного по своей сути звукового оформления балета. Автор включает в общую структуру тарантеллы на правах одного из ее сегментов энергичное фугато, слушающееся естественно и непринужденно; мастерски расцвеченное оркестровыми тембрами, оно существенно оживляет комплексный облик сцены, ощутимо увеличивая ее художественное значение. Завершающий спектакль развернутый галоп является не просто эффектной концовкой балета. Вместе с открывающим Второй акт полонезом они образуют масштабную смысловую арку, состоящую из двух массовых танцев и обрамляющую многообразные дансатные номера, которыми представлено основное содержание действия. Таким образом, помимо решения технологических задач, непосредственно касающихся формообразования, эта архитектурная конструкция выразительно подчеркивает основную суть творческой концепции произведения, централизованной вокруг его хореографической составляющей.

Отдельного внимания заслуживает пример необычной трактовки жанра марша, содержащийся в Первом акте балета (Пример 8).



Пример 6





Пример 7



Пример 8

Сопровождающая выход городского патруля, эта музыка самым лучшим образом живописует комичные образы обязанных следить за порядком в городе персонажей. Засыпающие на ходу безалаберные блюстителы закона передвигаются с опаской — марш почти полностью выдержан в тихой звучности, верхним пределом его динамики становится нюанс *mezzo forte*. Сатирический характер этого группового портрета определяется в том числе и специфическим подходом автора к инструментовке рассматриваемого фрагмента. Композитор до предела сокращает количество медных духовых, задействованных в марше, и поручает основную часть его материала деревянным духовым. Их сочетание с *pizzicato* струнных делает шествие правоохранителей нарочито настороженным, лишенным яркости и энергии в звучании: этим действующим лицам явно не до исполнения прямых обязанностей, по всей видимости они сами боятся всего и вся.

Отдельного рассмотрения заслуживают немногочисленные, но исключительно яркие мелодические характеристики, сопутствующие появлению на сцене некоторых действующих лиц балета. Они отчетливо делятся на две группы. Недоброжелателей Арлекина, а именно Кассандра и его слугу Пьеро, сопровождают лишь краткие мотивы, каждый из которых живописует одну заметную деталь внешнего облика, являющуюся отражением личностных качеств. Положительные женские персонажи — Добрая Фея и Коломбина — представлены протяженными тематическими построениями, основанными на широких легатных фразах.

Представляется необходимым отметить, что композитор избегает точного воспроизведения материала при его повторном появлении в той или иной сюжетной ситуации: в каждом из таких переизложений Дриго находит ресурсы для

создания вполне самостоятельного варианта исходной модели. В этих модификациях получают красочное выражение композиторское мастерство автора и его творческая фантазия.

Звуковым атрибутом ленивого и медлительного Пьеро является интонация, в основе которой лежит ход на септиму вниз в размеренном движении (Пример 9), Кассандра — суетливый отрывистый мотив, излагающийся поначалу имитационно: это контрапунктическое начинание достаточно быстро прерывается настойчивым троекратным повторением незамысловатой ритмической формулы, состоящей из двух слигванных восьмых.

Используя эти же звуковые решения для иллюстрации появления Кассандра и Пьеро на свадьбе Арлекина и Коломбины во Втором акте, Дриго заставляет их звучать одновременно в полифоническом изложении. В получившемся групповом музыкальном портрете «зевки» Пьеро в нижнем регистре органично сочетаются с суматошной беспорядочной жестикуляцией Кассандра в верхнем (Пример 10).

Рассмотренное выше «вальсовое» изображение Коломбины также имеет развернутый производный вариант во Втором действии. Оставляя практически неизменными звуковысотные соотношения в ведущем мелодическом пласте фактуры, композитор в этом выходе возлюбленной Арлекина полностью меняет жанровую основу его первоисточника. Трансформируя лирический вальс в поэтичный романс, Дриго углубляет и расширяет музыкальными средствами образную характеристику данного персонажа. Его Коломбина оказывается одухотворенной и утонченной натурой, имеющей лишь чисто внешние черты сходства со своим традиционным «масочным» прототипом (Пример 11).



Пример 9



Пример 10



Пример 11

Несомненной творческой удачей композитора представляется звуковое оформление появлений на сцене покровительницы Арлекина, не входящей в привычный компетентному зрителю круг действующих лиц комедии *dell'arte* — Доброй Феи. Простота его технологического решения, в котором исполненная нежной экспрессии протяженная элегическая тема сочетается с прозрачным фигурационным аккомпанементом, видится естественным музыкальным воплощением драматургического посыла, носителем которого является обозначенный персонаж (Пример 12).

На протяжении всего спектакля Добрая Фея творит благие дела и примиряет враждующих. Ее функциональная роль в концепционном замысле балета остается одноплановой, однако простые исти-

ны, мотивирующие ее действия, вероятно стали для композитора источником подлинного вдохновения.

В числе безусловных достижений Дриго как автора «Арлекинады» совокупностью художественных качеств выделяется небольшое вступление к *Grand pas des Alouettes* из Второго акта спектакля. Пасторальная картина, предворяющая сцену ловли Арлекином жаворонков, претворяется лаконичными, но при этом исключительно содержательными выразительными средствами, в ряду которых центральное значение обретает тембровая составляющая общего звучания. Открывающие ее переключки солирующих валторн несколькими скромными штрихами очерчивают обширное пространство, в котором будут разворачиваться дальнейшие события действия (Пример 13).

Andante ma non troppo

The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of three flats and a common time signature. The tempo is marked 'Andante ma non troppo' and the dynamic is 'p'. The bass line features a prominent triplet pattern. The second system continues the piece with similar textures and triplet patterns.

Пример 12

Andantino ♩ = 66
quasi ad libitum

The score is for three parts: I Cor. (top staff), III Cor. (middle staff), and I et III Cors. (bottom staff). The tempo is 'Andantino' with a metronome marking of ♩ = 66, and the instruction 'quasi ad libitum'. The key signature has two flats. Dynamics include 'mp' for the first two parts and 'p' for the third. The bottom staff includes the instruction 'dim. ed un poco rall.'.

Пример 13

Умеренно подвижная тема с незначительными изменениями по очереди проводится инструментами деревянной духовой группы — гобоем, кларнетом и флейтой. Основным материалом второго плана оркестрового изложения становятся статичные выдержанные аккорды, поддерживающие гармонической функцией изложение ведущей мелодической линии и одновременно не отвлекающие от нее внимание слушателя. Примечательно, что именно этот фрагмент наряду с последующим вальсом жаворонков составляет основную часть материала Увертюры к Первому акту: по всей видимости, идиллическая пейзажность свойственна и ее ландшафтному контексту.

Популярность «Арлекинад» обусловила появление многочисленных редакций этого спектакля, создание которых закономерно сопровождалось включению его в репертуар музыкальных театров России и мира. Первая из них принадлежит А. Горскому, переносившему балет на московскую сцену Императорского Большого театра. Основная часть версий «Арлекинад» относится к послереволюционному периоду отечественной истории: в некоторых из них звуковое оформление подвергалось значительным изменениям. Исключительно важ-

ную роль этот спектакль Дриго-Петипа сыграл в творческой жизни ленинградского Малого оперного театра (до событий 1917 года и в настоящее время — Михайловский театр). Именно «Арлекинаду» выбрал вновь назначенный туда художественный руководитель балета Ф. В. Лопухов для первого официального выступления своего коллектива в качестве самостоятельного подразделения в сезоне 1922–1923 годов. Расширяя палитру выразительных средств путем привлечения ресурсов из других творческих сфер (в спектакле участвовали акробаты и другие профессиональные артисты цирка), Лопухов узаконил исполнение в своем спектакле одного из самых популярных номеров балета — «Серенады» — в вокальном варианте.

Любимая публикой «Серенада»⁵ существовала в двух авторских версиях: в 1922 году Дриго создал ее переложение для тенора с оркестром. Этот концертный номер (автором стихотворного текста стал Ц. Фокаччи) под новым названием *Notturmo d'amur* был впервые исполнен и в дальнейшем вошел в репертуар Б. Джильи. Версия Лопухова, общий драматургический концепт которой был выстроен на «...сюжетно осмысленных танцевальных мизансценах» [1, с. 22], выдержала 59 представлений. Однако на этом

сценическая жизнь «Арлекинады» в ленинградском Малом оперном театре не закончилась. В 1975 году знаток классического балетного искусства П. Гусев предпринял попытку реконструкции оригинальной хореографии Петипа. Помимо упомянутых хореографов, свои версии «Арлекинады» оставили Б. Романов (Берлин, 1922), В. Рябцев (Москва, 1924), А. Ширяев (Ленинград, 1928)⁶, В. Вайнонен (Минск, 1946), Дж. Баланчин (Нью-Йорк, Нью-Йорк Сити балет, 1965), А. Мишутин (Улан-Удэ, Бурятский театр оперы и балета, 2012), А. Ратманский (Нью-Йорк, 2018 и Вашингтон, 2019).

Эстетика карнавалов и празднеств и масочных представлений оказалась близка Дриго — итальянцу по происхождению, что по всей видимости способствовало активной работе его творческой фантазии. Глубокое понимание закономерностей взаимодействия звукового оформления, танца и сценической пластики в балетном спектакле, обусловленное многолетним опытом работы в музыкальном театре, видится важнейшим слагаемым успеха Дриго как одного из авторов «Арлекинад». Не выходя за пределы удобных хореографу и артистам ритмических, фактурных и фразировочных параметров строения музыкальной ткани, композитор находит средства для создания запоминающихся характеристик действующих лиц и ситуаций стремительно развивающегося сюжета. Мастерски выстроенная музыкальная драматургия этого балета делает каждое появление на сцене кого-либо из действующих лиц не просто обоснованным сюжетом и его хореографическим воплощением, но и оправданным закономерностями строения звуковой ткани в традиционных инструментальных формах. Таким образом, цельность совокупного художественного облика «Арлекинад» представляется в значительной степени заслугой автора ее музыкальной составляющей. Именно поэтому бережное отношение к замыслу Дриго видится залогом успеха любой постановки этого спектакля в будущем.

Примечания

¹ Или «Миллионы Арлекина».

² Комедия *дель арте* (итал. *Commedia dell'arte*), или комедия масок — жанр итальянского народного (площадного) театра. Предшественниками комедии *дель арте* были представления менестрелей и бродячих актеров, спектакли которых создавались методом импровизации. Особенности воплощения сюжетных перипетий итальянской комедии *дель арте* в «Арлекинаде» рассматриваются в статье С. П. Пепельжи [3].

³ На премьере спектаклем дирижировал сам Дриго.

⁴ Музыкальный анализ производится по клавиру балета 1901 года [4].

⁵ Композитор оставил интересный комментарий о сочинении номера «Серенада»: «Работая над "Арлекинадой", я ежедневно гулял по набережной Невы, отдыхая на каменных скамьях Невского парапета, против Летнего сада. Именно там пришла мне впервые мысль "Серенады" под аккомпанемент мандолин и там же я ее вполне оформил в голове, и вернувшись домой, записал почти набело. Конечно, мне тогда не рисовалась и малая доля того успеха, который выпадет на эту вещь, сделав ее популярной, до шарманок включительно...» [2, л. 18].

⁶ Постановка была осуществлена силами хореографического училища в качестве выпускного спектакля для его воспитанников.

Литература

1. Двадцать лет Государственного Академического Малого оперного театра. 1918–1938. Л.: Ленингр. Гос. Малый опер. Театр, 1939. 138 с.
2. Из воспоминаний Р. Е. Дриго // РГАЛИ. Ф. 794. Оп. 1. Ед. хр. 42. 19 л.
3. Пепельжи С. П. К вопросу о комедии дель арте в балетном театре. «Арлекинада» Риккардо Дриго // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2012. № 2 (28). С. 301–315.
4. Drigo R. *Les Millions d'Arlequin: ballet en 2 actes de Marius Petipa*. Piano score. Leipzig, St. Peterburg, Moskau, Riga, London: Jul. Heinr. Zimmermann, 1901. 133 с.

References

1. *Dvadcat let Gosudarstvennogo Akademicheskogo Malogo opernogo teatra. 1918–1938* [Twenty years of The state Academic Maly Opera theater. 1918–1938] (1939), Leningrad, USSR.
2. "From the memoirs of R. E. Drigo", *RGALI* [Russian State Archive Of Literature And Art], F. 794, Op. 1, Ed. hr. 42, l. 19.
3. Pepel'zhi, S. (2012), "On the question of Commedia Dell'arte in the ballet theater. «Harlequinade» By Riccardo Drigo", *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian ballet], no. 2 (28), pp. 301–315.
4. Drigo, R. (1901), *Les Millions d'Arlequin: ballet en 2 actes de Marius Petipa*. Piano score, Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig, Germany, Saint Petersburg, Moscow, Russia, Riga, Latvia, London, UK.

© Петри Эльвира Корнеевна, 2020

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, научный сотрудник
E-mail: e-petri@mail.ru*

РУССКИЕ СТУДЕНЧЕСКИЕ ЗАСТОЛЬНЫЕ ПЕСНИ: К ПРОБЛЕМЕ КОНТАКТА КУЛЬТУР

Русские застольные песни не имеют корней в народной культуре, это заимствованный из Европы жанр. В Россию он пришел из Германии, именно немецкие учебные заведения стали образцом при организации первых русских университетов. Культура представляет собой систему. Невозможно выделить из нее элемент и внести его в новую среду без изменений и самого этого элемента, и среды, куда он внедрился.

Внеучебная деятельность обучающихся, как и в Германии, стала опираться на студенческие корпорации. Важным объединяющим фактором были совместные застолья.

В статье анализируется песенный репертуар студентов, основу которого, составляли застольные песни. Отмечается отражение в нем реалий студенческой жизни и эклектичность музыки и текста, выявляются способы русификации заимствованного материала. В русскую поэтическую речь проникают немецкие и латинские слова и фразы, и, наоборот: в традиционную студенческую латынь вводится русский хороводный припев. Метаморфозы происходят и с мелодиями, и со структурой «чужого» материала, что особенно заметно в любимой студентами песне «Крамбамбули». Обозначается роль российских немцев (весьма значительной части студенчества — приводится статистика) как посредников в усвоении новых традиций.

В статье приводятся нотные примеры студенческих застольных песен 1820–1840-х годов, в том числе, связанные с обрядом посвящения в студенты.

Ключевые слова: застольные песни, корпорация, заимствование, посвящение в студенты, русификация

© Petri Elvira K., 2020

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),
Doctor of Arts, Associate Professor of the Department of Music History, Researcher*

RUSSIAN STUDENT DRINKING SONGS: TO THE PROBLEM OF CONTACT OF CROPS

Russian drinking songs have no roots in folk culture, it is a genre borrowed from Europe. In Russia, it came from Germany, that German institutions became a model in the organization of the first Russian universities. Culture is a system. You can't select an element from it and add it to a new environment without changing both the element itself and the environment where it is embedded.

Extracurricular activities of students, as in Germany, began to rely on student corporations. Joint feasts were an important unifying factor.

The article analyzes the song repertoire of students, which was based on drinking songs. It reflects the realities of student life and the eclectic nature of music and text, and identifies ways to Russify borrowed material. Russian poetic speech is penetrated by German and Latin words and phrases, and Vice versa: Russian chorus is introduced into the traditional student Latin. Metamorphoses occur both with melodies and with the structure of «foreign» material, which is especially noticeable in the students favorite song «Krambambuli». The role of Russian Germans is indicated (a very significant part of the student body — statistics are provided) as intermediaries in the assimilation of new traditions.

The article provides musical examples of student drinking songs of the 1820–1840s, including those related to the rite of initiation into students.

Key words: drinking songs, Corporation, borrowing, dedication to students, Russification

В начале XIX века А. Г. Глаголев, историк русской литературы, в журнале «Труды общества любителей российской словесности при Московском университете» писал: «Русский народ, сколько богат песнями семейственными,

нежными, воинственными, историческими и тюремными, столько беден застольными». Причину он видит в том, что люди России никогда не знали «изобилия и роскоши». В качестве довода Глаголев приводит и «особенную скромность»,

отличавшую русских «от всех прочих народов» [3, с. 65].

Удивительно, но это написано в период, когда русская застольная песня переживала расцвет, «особенная скромность» этому не помешала, а среди авторов текстов песен такие знаменитости как Державин, Карамзин, Языков, Дельвиг, Пушкин, поэт-гусар Давыдов и многие другие. Городской фольклор почти до конца XIX века считался явлением низшего порядка, не заслуживающим внимания исследователя, видимо, по этой причине Глаголев его игнорирует.

Застольная песня — заимствованный жанр, пришедший из Европы, главным образом из Германии. До появления в России он прошел долгий путь развития от пиров Древней Греции и Рима, через творчество вагантов, цеховые праздники ремесленников, песни военных, корпоративные застолья студентов.

Самая известная студенческая застольная песня — «*Gaudeamus igitur*» («Возрадуемся»), ей уже более восьми столетий. И если рассмотреть сохранившиеся застольные песни, окажется, что студенческих больше всего. Вероятно, не потому, что это была самая «нетрезвая» часть общества, а в связи с грамотностью, дающей возможность записывать свои песни, и высокой мобильностью — странствия по университетам разных городов способствовали распространению студенческой культуры. Имело значение и наличие интернационального языка — латыни, на которой велось преподавание.

В кругу пирующих могут исполняться разные песни, «репертуар» будет зависеть от эстетических предпочтений присутствующих. Но застольные имеют ряд ясных жанровых признаков. Они сходны с группой *Ständelieder*¹ в немецкой музыке. В них присутствуют атрибуты действия (бокал, кружка, вино) и сами действия (участники его пьют, поют, провозглашают тосты). Настроение таких песен праздничное, оптимистическое. Центральное событие песен и есть застолье, оно не является приложением какого-либо праздника — семейного, религиозного или государственного.

Немецкое общество со времени Средневековья было четко структурировано. Основой городской жизни являлся цех — организация, члены которой имели одинаковое социальное происхождение, принадлежали к одной религии, владели сходной профессией. Они также исполняли определенные общественные обязанности². Каждый цех имел свое помещение для проведения совместной трапезы, праздников, танцев и пирушек, свой устав, герб, знамя, штандарт, гимн. Часто члены цеха носили одежду опреде-

ленного цвета. Как средству объединения членов сообщества большое значение придавалось совместным трапезам. Так, в уставе преуспевающего цеха ювелиров, шорников и сабельщиков Свенборга, утвержденном между 1450 и 1500 годами, насчитывается 32 параграфа, из которых 10 посвящено торжествам и попойкам. И это относительно скромно. У кожевников Копенгагена 9 из 16 параграфов касались встреч и угощений [5]. Юристы средневековья называли университетом (*universitas*) не только учебное заведение, но и всякий организованный союз людей, всякую корпорацию (*corpus*), как говорили тогда, употребляя термин римского права. Так можно было наименовать и любой ремесленный цех, и город (*univers civium*). Собственно университеты (учебные заведения) являлись одной из самых мощных корпораций [13; 9].

В России общественные структурообразующие факторы были иными, направленными на централизацию власти, корпораций в европейском понимании этого слова здесь не возникало.

Первый университет в России открылся на 600 с лишним лет позже, чем в Европе — Московский (1755).

Интересные статистические данные об учебе студентов за рубежом приводит в своем исследовании А. Ю. Андреев. Он отмечает три потока студентов из России с 1698 по 1810 год, поступивших в немецкие университеты. Это, с одной стороны, жители центральной России и левобережной Украины, а с другой — российские немцы. На Украине школьная культура развивалась уже с XVII века, в центральной России этот процесс запаздывал, а российские немцы стремились сохранить в своем новом отечестве те традиции образования, к которым привыкли в Европе, к тому же они не имели препятствия в виде языкового барьера. Всего за этот период обучалось в Германии 400 «великороссов» и «малороссов» и 237 российских немцев (59%). В это число российских немцев не входят прибалтийские немцы, Андреев пишет, что их в немецких университетах было в разы больше [2].

В дальнейшем, с открытием русских университетов, число обучающихся в Германии сократилось. В конце XIX века в России действовало 10 университетов, важнейшие: Московский (1755), Дерптский или Юрьевский (1802), Казанский (1804), Харьковский (1804), Санкт-Петербургский (1819). Общее число учащихся в 1900 году — 16497 студентов и 1109 вольнослушателей.

Система преподавания и организации обучения строилась по аналогии с немецкими университетами, именно в них «...видели образец для

подражания, а иногда и прямого заимствования» [17].

Культура представляет собой систему. Невозможно выделить из нее элемент и внести его в новую среду без изменений и самого этого элемента, и среды, куда он внедрился. Ю. М. Лотман пишет, что «...вторжение внешних текстов играет роль дестабилизатора и катализатора, приводит в движение силы местной культуры, а не подменяет их» [8, с. 49].

Университетам было трудно вписаться в российскую политическую систему. На протяжении XIX века автономия университетов, которая никогда не была такой полной как в Европе, то расширялась, то урезалась; обучение то признавалось всеобщим, то из него исключались некоторые классы; общественные объединения (корпорации студентов) официально запрещались, но в реальности везде существовали. Уставы университетов несколько раз пересматривались. Идея заключалась в придании им единообразия, но допускались исключения, например, для Дерптского университета. Правительство поощряло создание научных кружков студентов, но не смогло контролировать их вольномыслие и трансформацию в политические объединения.

Немецкие влияния сказались не только на организации учебного процесса, но и на внеучебной жизни студентов. И здесь тоже образцом служили немецкие университеты, сначала — Геттингенский, где училось больше всего студентов из России, затем — Дерптский, по времени открытия второй российский университет. Но и он был преимущественно немецким по составу преподавателей и учащихся, и преподавание здесь велось на немецком языке. Российские немцы служили посредниками при усвоении новых для русской общественной жизни традиций.

Одна из них — организация студенческих корпораций. Корпорация — это добровольный союз, который объединяет студентов и выпускников высшего учебного заведения на основе соблюдения принципов братства, патриотизма, стремления к знаниям. Членство в корпорации было пожизненным. К подобным организациям применялись и другие названия — землячество, нация, колледж, корпус. По своим функциям корпорации были схожи со средневековыми европейскими гильдиями, они создавались для оказания помощи и защиты своих членов.

Первая русская студенческая корпорация появилась в Дерптском университете — Рутения (Ruthenia, 1823)³. На две трети она состояла из русских (часть — живущих в Прибалтике, часть — приехавших из России), примерно треть

составляли российские немцы и представители других национальных меньшинств. Внешние немецкие влияния, связанные с процессом обучения, усиливались и внутренними: общением с однокурсниками — российскими немцами.

Всего в Дерптском университете в течение первых тридцати лет XIX века было пять корпораций. Каждая корпорация имела свой цвет (Рутения — красный, синий и белый) — и регулярно устраивала пирушки. Поэт Николай Яковлевич Языков (1803–1846), один из основателей Рутении, окончивший Дерптский университет, писал:

*Благодетельною силой
С нами немцев подружило.
Откровенное вино;
Шумно, пламенно и мило
Мы гуляем заодно [18, с. 100].*

Вслед за Дерптом корпорации появились и в Петербургском университете, где значительную часть студентов тоже составляли остзейские немцы и российские немцы центральных областей России.

Студенческие пиры, где участвовали все члены корпорации, собирались 3–5 раз в год, что не исключало и более частых маленьких застолий в небольшом дружеском кругу.

О том, какие песни пелись на студенческих пирушках, мы можем узнать по сохранившемуся сборнику XIX века «Студенческие песни для хора», выпущенному издательством Юргенсона. Надпись на обложке указывает, что песни собраны «Гр. А. Б.». Под этими инициалами скрывался граф Александр Алексеевич Бобринский (1823–1903), выпускник Петербургского университета, крупный чиновник, член Государственного совета. Его сын Алексей Бобринский (1852–1927) сохранил рукопись отца — «реферат» о петербургских студентах 1840-х годов, где приведены поэтические тексты некоторых песен сборника [16].

Год издания на сборнике не обозначен, но примерные временные границы появления песен можно определить. Упоминание в текстах Дерпта (не единожды) и рутенистов позволяет предположить, что первоначально эти песни возникли в Дерптском университете, открывшемся на 17 лет раньше Петербургского. Важен здесь 1823 год, когда была создана Рутения. В середине 30-х годов Рутения возникла и в Петербурге. Из обозначенных в сборнике авторов стихов и времени их публикации точно известно, что стихотворение «Пью за здравие Мери» Пушкина напечатано в 1831 году, Дельвиг умер в этом же году, Карамзин — раньше. Языков почти ничего не писал после 1844 года, а

все застольные созданы в ранний период творчества (в сборнике Бобринского их пять). Стилистика песен, фамилии авторов текстов, способ изложения музыкального материала (на двух строчках) указывают на 1820-е – начало 1840-х годов.

Открывается сборник, конечно, песней «Gaudeamus igitur». В этой песне 10 строф, но обычно исполняется только 7, они и приведены в русском издании (Пример 1).

Изложение «Gaudeamus igitur» в собрании Бобринского напоминает о первых русских песенниках: басовый голос подчеркивает гармонию, а верхние голоса (чаще — два) ведут тему.

Всего в сборнике 37 песен. При названии «студенческие», они вполне заслужили определение «застольные», в большинстве идет речь именно о таком времяпровождении. Все же нюан-

сы содержания позволяют выделить среди песен несколько групп.

Первую, самую большую (21 песня), составляют песни с традиционной для жанра «идеологией»: это торжественные призывы к застолью, провозглашение тостов, воспевание вина. Типичный пример песни этой группы — «Друзья, за стол!». Авторы не названы. Форма песни куплетная — запев и припев. Характер музыки торжественный.

В тексте характерные для жанра похвалы вину и тосты: за отечество и русскую державу, за дев, за бурсу и «за себя». Припев первого и последнего куплета гласит:

*И будем пить и все напьемся пьяны!
Вот счастье, вот оно! (Пример 2).*

Пример 1

Пример 2

Все же содержание застольных песен обычно выходит за границы быта, в нем выражаются чувства патриотизма, дружбы, стремления к свободе и равенству. Это заставляет вспомнить, что корни жанра застольной песни нужно искать в Древней Греции: в беседах на греческих пирах правилом хорошего тона были дискуссии на темы философские, об-

щезначимые, важные для всего народа и государства.

Еще один пример из этой группы — песня «Пусть свободны и легки».

В песне произносятся тосты и называются разные напитки: за спесивую надутую ученость пьют пиво, за свободу — водку, за Бурсу — пунш, каждый за свою красавицу — вино.

Пусть сво-бод-ны и лег-ки — Мчат-ся ю-нос-ти до-су-ги, Пей-те
 брать-я, пей-те дру-ги, у-да-лы-е бур-са-ки! Пей-те брать-я, пей-те
 дру-ги, у-да-лы-е бур-са-ки!

Пример 3

Обратим внимание: в песнях этой группы принцип соотношения мелодии и текста «слог-нота», склад хоральный, мелодия движется по звукам аккордов (русской мелодике свойственна распевность). В гармонии ясная опора на главные функции (в русской музыке присутствуют элементы модальности), а тип движения — маршевый. С заимствованием из Германии жанра застольной песни перенимается и немецкий музыкальный язык.

Вербальный текст русский, но в него проникла «терминология» немецкой университетской жизни, она подчеркивает обособленность своей социальной группы через «профессиональное арго» [12]. Как можно, не зная этого арго, расшифровать фразу: «Аншис страшный в восемь цолей на мензуре возглашен» («Раненый бурсак!»)? Кое о чем можно, впрочем, догадаться. Поскольку бурсак «раненый», речь идет, вероятно, о дуэли. «Аншис» попробуем перевести на немецкий. *Schießen* — стрельба, *an* — приставка. Находясь перед корнем глагола, она приближает действие (бедный бурсак!). Латинское *mensura* означает — мера. В дуэлях это название черты, за-

которую противники не могут заходить. «Восемь цолей» остались за пределами понимания автора статьи!

Приведем еще некоторые языковые заимствования. Бурса, бурсак — эти слова встречаются во многих песнях. Бурса — учебное заведение, бурш — член корпорации, бурсак — производное слово. Педель — надзиратель за студентами («Лихой бурсак»); шпас — от немецкого *Schpass*, удовольствие, нечто приятное («Сюда, сюда мне пуншу море!»); фукс — от немецкого *Fuchs*, лиса, так называли студентов-неофитов («Провал фуксам»); филистер — бывший студент, обязанный финансировать студенческую общину («Взыграй моя лира») и др. Также как европейские студенты, русские тоже вставляли в речь латинские слова, например, «*magnificus*» — великолепный («Раненый бурсак»), «*edite, bibite*» — ешь, пей («*Edite, bibite*»). Имеется небольшая песня целиком на латыни — «*Esse quam Bonum*» («Посмотри как хорошо»). В песне «Сюда, сюда мне пуншу море!» на текст Карамзина имеется бестекстовый припев — «Фаллера!». В русских песнях он не встречается, но характерен для немецких.

Иппокрена, Вахх, Геба, Харон — также упоминаются в песнях, увлечение анакреонтической поэзией в конце XVIII – начале XIX века было всеобщим и соответствовало духу застольных песен.

В эту же группу песен, условно говоря, «идеологическую», мы отнесем и «Отечественную песню» на текст Николая Михайловича Карамзина (1766–1826) — это самый сложный по форме хор сборника. Рассмотрим его подробнее.

Напечатана песня каким-то необычным образом. После начала (Пример 4), следует стихотворный текст (без нот) с третьей по седьмую строфу, затем новый нотный текст (восьмая строфа) и реприза, повторение начальной музыкальной темы в сочетании с заключительной девятой строфой. В «реферате» Бобринского исполнение этого хора описано подробно [16].

Начинается хор следующей темой:

Пример 4

Аллюзия на библейскую цитату («Песнь песней» — 9–10 такты) видимо подчеркивает важность текста, который далее последует. Вторая строфа — призыв начать круговую песню. О чем идет речь у Карамзина далее?

Третья строфа:

*Братья! Кубок благородный
За того мы осушим,
Кто с отвагою свободной
Чести не влачил народной
В жертву идолам земным.*

Четвертая строфа — это проклятье «тем, кто унижится из нас!»

Пятая строфа — предлагает действовать, она заслуживает того, чтобы привести ее полностью:

*Меч сей, братья, окружите!
Светел меч Руси сынов.
Меч заветный вы возьмите!
Им вы шапки проколите!
То обычай бурсаков.*

Исполняет эту строфу председатель собрания, обычно самый старший по возрасту студент, поет соло. При этом он прокалывает шпагой свою шапку и передает шпагу по кругу, видимо, претенденту на членство в корпорации. Его сосед поет (шестая строфа), и тоже расправляется со шляпой:

*Меч, что блещет предо мною
Неизменчивым клинком,
Шапку я колю тобою,
Клятвою клянусь святою:
Быть достойным бурсаком.*

После этого председатель собрания предлагает выпить (судя по контексту событий, новичку) за русскую державу и за русский народ. Это уже не пение, а речь, утверждает Бобринский, речь новообращенного (фрагмент):

*Пью за Русскую Державу.
За ее родную славу
И за братский наш союз!*

Теперь председательствующий надевает на голову новичка студенческую фуражку и, судя по описанию Бобринского, поет соло [16, с. 70]. Приведем фрагмент восьмой строфы:

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система включает вокальную партию и фортепиано. Вокальные партии имеют следующие тексты: «Тво с че - ло те - перь я на - кры ва - ю И сталь - ю о - се ня ю. Да» и «Тво - ё че - ло на - - кры - - ва - ю.» Вторая система включает фортепиано с текстом: «здравст - ву - ет наш брат N N! Будь прок - лят, кто те - бе вредит!»

Пример 5

Здесь у автора «реферата» какая-то ошибка. Фактура этого хора, с имитацией темы в 1–2 тактах предполагает хоровое звучание. Это заметно и по подтекстовке басового голоса. Или же Бобринский слышал какой-то другой вариант, или же не слишком разобрался в нотном тексте. Это вероятно: о музыке студенческих песен он ничего не пишет.

Текст девятой строфы, исполняемой общим хором:

*Праздник Бурсы торжествуем,
Шапки проколов клинком.
Мы вокруг тебя ликуем
И как брата поцелуем,
Будь достойным бурсаком!*

Перед нами редкий артефакт культуры: о посвящении в студенты в России XVIII–XIX веков мы знаем очень мало. Ритуалы студентов не афишировались: студенческие корпорации были запрещены, как и все тайные общества, члены корпоративного сообщества были связаны клятвой о неразглашении того, что происходило на собраниях. «Закрытость внутренней жизни корпораций, тайный характер некоторых церемониалов дает основание искать взаимосвязь культуры корпораций и масонства» [4]. Меч всегда был атрибутом масонских таинств. Но он и символ посвящения в рыцари («сталью осеняю» — удар мечом по плечу претендента).

Самая большая загадка все же связана со шляпами. Что они символизируют?! В обрядах посвящения в тайных обществах в определенной степени сохранилось явление инициации — од-

ного из древнейших проявлений духовной культуры человечества [4]. Возможно «вооруженное нападение» на шляпы это символическое действие «замещения агрессии», о котором пишет известный лауреат Нобелевской премии этолог К. Лоренц в своих книгах [7]. Шляпа в университетах была предметом иерархическим: первокурсники не имели права ее носить в присутствии старших курсов.

И застолья, и прием новых членов, и отношения внутри каждой корпорации обставлялись всевозможными ритуалами, для новичков часто далеко не безобидными и напоминающими современную «дедовщину».

Сама же церемония была заимствована из немецких университетов, подтверждением служит и тот факт, что шляпа в немецких застольных студенческих песнях тоже присутствует. Например, в песне «Brüder, lagert euch im Kreise!» («Братья, располагайтесь в круг»). Имеется в виду — вокруг стола. В песне дважды повторяется фраза: «Как и у наших отцов: стаканы пустеют, а шляпы покачиваются». Тоже довольно загадочно⁴.

Обратимся к музыке. Она скорее подтверждает, что пение чередовалось с декламацией. В этом хоре четыре темы, мало связанные между собой. В *Примере 4* первая тема имеет торжественно-гимнический характер, а вторая, со сменой размера, маршевая. В третьей теме (*Пример 5*) появляется имитация, опять изменился ритм (ближе к плясовому). В русских бытовых песнях имитация почти не встречается, в немецких — часто. Четвертая тема, перед репризой, торжественная, завершается унисонной фразой и аккордами (D-T) на кульминации.

Весь этот хор выглядит как небольшой театральный спектакль.

Не все песни рисуют бурсацкий мир торжественным и благородным как Карамзин. Вот текст начала песни «Лихой бурсак», автор неизвестен:

*Лихой бурсак не дует в ус,
Готов всегда кутить. Жги, руби!
Шестерки все, один он туз
И любит всех он бить. Жги, руби!
Когда с друзьями подопьет,
Ему все нипочем.
Идет домой и стекла бьет*

Тяжелым кирпичом.

Ай, жги, руби, вырубай!

Буйное поведение студентов было большой проблемой и для европейских, и для российских горожан и властей. Но это тоже считалось студенческой традицией. В такой открытой эпатажности содержания песни присутствует, конечно, игровой элемент.

В сборник включены и две русские народные песни, видимо, популярные у студентов: «Как у наших у ворот» и «Чарочка». Особенно интересна вторая (Пример 7).

Музыкальный фрагмент песни «Лихой бурсак». Записан в нотной форме для голоса и фортепиано. Ключевая подпись — один бемоль (F), метр — 2/4. Текст песни под нотами: Те-бе на-век мы дру-ги, будь бра-том вна-шем кру-ге! Да здравст-ву-ет наш брат N N!

Пример 6

Музыкальный фрагмент песни «Чарочка». Записан в нотной форме для голоса. Ключевая подпись — один диэзис (G), метр — 4/4. Текст песни под нотами: Ча-роч-ка мо-я се-ре-бря-на-я на зо-ло-том блю-де по-ста влен-на-я. И ко-му ча-ру пить? И ко-му вы-пи-вать? Вы-пей ча-ру бра-ту N N N - у! Вы-пей ча-ру N N N и-чу! На здо-ро-вье, на здо-ро-вье, на здо-ровь-е, на здо-ро-вье. Ча-ру вы-пи-вай! Дру-гу на-ли-вай! Мно-га-я мно-га-я мно-га-я ле-та! Мно-га-я ле-та!

Пример 7

Она может иллюстрировать высказывание Глаголева: «Иногда русская застольная песня состоит только в том, что в какую-нибудь народную или духовную песню вмешивают известный припев — *многая лета!* (курсив — Глаголева А. Г.) [3, с. 65]. «Чарочка», по мнению фольклористов,

не является русской застольной песней, она представляет собой «микрообряд», входящий либо в свадебный обряд, либо в обряды большого календарного круга [10].

В студенческую «Чарочку» не только прибавлено многолетие, в музыкальный текст «ин-

крустирована» еще одна народная песня — «В темном лесе» (такты 11–14). Слегка изменен и вербальный текст: предложение чарочки «брату» подразумевает студенческую корпорацию, где это было обычным обращением к друзьям. Мелодические контуры «Чарочки» из студенческого сборника имеют сходство с напевами, записанными уже в наше время в фольклорных экспедициях Вологодской области.

Чужой жанр застольной песни на новой культурной почве «русифицируется». Мелодия заметно отличается от первых примеров, это русская хороводная песня с плавным поступенным движением. Исчезли активные пунктирные ритмы, которые особенно характерны для немецких застольных песен. Музыка этого хора должна была восприниматься как «своя», все три темы хорошо знакомы русским студентам. Но содержание вполне в духе немецких застольных. Прием русификации выражен в сборнике и в том, что в песни немецкие по содержанию вводятся русская припевка, например, в «Лихом бурсаке» — это «Ай, жги!», а в песне «Edite, bibite» — хороводное «Лёшеньки-лёли»!

«Иноземный» объект не принимается в «свою» культуру без трансформаций на разных уровнях. В систему студенческих корпораций в России сразу было внесено одно существенное изменение, как раз касающееся идеологической проблемы. Немецкое студенчество считало в XVIII–XIX веках необходимой частью корпоративной жизни дуэли при малейшем подозрении на ущемление своей чести. Оружием служили шпаги, но специальные костюмы большей частью защищали дуэлянтов от смертельных ранений. Полученными шрамами студенты гордились⁵. Русские студенты принимали участие в этих поединках очень редко и в Гейдельбергском университете, где дуэли были особенно в ходу, и в Дерпте. Дуэли были запрещены⁶, для русских в дуэлях не было элемента игры, если все же доходило до поединка, использовалось огнестрельное оружие и правила были гораздо более суровыми. Русская дуэль обычно кончалась смертью одного из противников, или обоих.

Вернемся к музыке. Вторую группу (7 песен) составляют хоры лирического характера. Музыка здесь больше всего напоминает русский бытовой романс начала XIX века. Содержание может быть связано с окончанием обучения, как в «Прощальной песни» на стихи Языкова:

*А мне, друзья, отрадою священной
Останется счастливая мечта
Про вас и Дерпт, про милые места,
Где я гулял младой и вдохновенный
И с вами пел: все миг и суeta!*

Последняя фраза — намек на «Gaudeamus» (Пример 8). Музыка Д. Лонгинова. Красивая гибкая и выразительная мелодия, простое сопровождение. Здесь уже проявляет себя стилистика романтизма: мягкие отклонения во II ступень и в S, прерванный оборот в кульминации, задержания в мелодии. На обложке сборника песни обозначены как хоровые, но эта — явно сольная, подчеркнута одностольная. Столь открытая лирика для немецких застольных нехарактерна. И лирических застольных песен в Германии вообще совсем немного, рефлексия не свойственна этому жанру, здесь опять в музыке отражается русский менталитет.

Еще один пример — песня «Слышу буйные я клики». Музыка тоже Лонгинова. Но здесь он проявляет себя не столь мастерски. Взяв за основу вальс, столь любимый всеми в России этого времени, Лонгинов соединяет его с традиционным для бурсаков текстом. Все же «яростный рёв реки» не очень сочетается с музыкой вальса в умеренном темпе. Но вполне вероятно, что это упрек не Лонгинову. Это подход к музыке, часто встречающийся в фольклоре: не столь важно отражение в ней содержания, сколь удобство произнесения текста. Объект, переместившийся из профессиональной сферы в фольклор, обычно начинает функционировать по его законам. В этом сборнике есть и другой признак фольклора: прием контаминации. Например, под текстом хора «Песня в память Шишкова» с траурным содержанием, нот нет, но напечатано: «на музыку № 3-его». А № 3-й это как раз и есть хор «Слышу буйные я клики» (Пример 9).

Также на одну музыку исполняются «Серенада» (№ 19) и «Прощальная песнь» (№ 20).

В сборнике имеются и другие вальсы, например, в песне «Наша жизнь коротка», но есть и лендлер — «Подайте мне чашу», авторы музыки и текста не названы.

Интерес представляет хор «Пью за здравие Мери» как одно из первых сочинений на данный пушкинский текст. И хор Даргомыжского, и романс Глинки появились позже. Музыка неизвестного автора. Возможно, что здесь тоже сольная песня, при изложении на двух строках не всегда понятно, что имелось в виду. Само включение романса в сборник показательно, Пушкин был кумиром для образованной молодежи.

Интонации мелодии напоминают бытовой романс, особенно во 2 части. Фермата в кульминации выглядит несколько банально, это штамп. Музыка песни не доставляет легкости и гибкости, свойственной пушкинским стихам, в первом предложении она напоминает немецкий деревенский танец (Пример 10).

В по-след-ний раз при-воль-е жиз-ни брат-ской друзь-я мо-и вку-ша-ю сре-ди вас, сей го-вор чаш. сво-бод-ной друж-бы глас, сей крик и шум, раз-лив ду-ши бур-сац-кой при-ветст-ву-ют ме-ня в послед-ний раз.

Пример 8

Moderato

Слы-шу буй-ны-е я кли-ки, как рёв я-рост-ной ре-ки. Ви-жу ра-дост-ны-е ли-ки, то со-шли-ся бур-са-ки.

Пример 9 (фрагмент)

Пью за здра-ви-е Ме-ри, Ми-лой Ме-ри мо-ей. Ти-хо за-пер-я две-ри И о-дин без гос-тей Пью за здра-ви-е Ме-ри. Пью за здра-ви-е Ме-ри.

Пример 10

Нужно понимать, что «немецкий акцент» песен сборника, это не отражение личных вкусов его составителя. Это ситуация, сложившаяся повсеместно в результате контакта музыкальных культур России и Германии.

При чтении оглавления сборника показалось странным, что Бобринский не включил в него студенческую песню, которая по степени популярности в России соперничала с «Gaudeamus igitur», это песня — «Крамбамбули» («Krambambuli»).

Крамбамбули — крепкий напиток, который производился в Данцинге, ликер из можжевельного бренди, аниса и вишневого сока⁷. Название напитка восходит к древневерхненемецкому языку, оно и означает можжевельник [20]. Современную мелодию русской версии создал композитор Александр Дюбюк (1812–1897/98) не ранее 1855 года, это как факт сообщают все, кто пишет о композиторе.

Пример 11

Стихотворение написано в 1745 году Кристофом Фридрихом Ведекиндом, оно называлось «Крамбамбулист» и содержало 102 строфы, описывая все возможные ситуации, когда студенту можно найти утешение в вине. Со временем осталось 18 строф. Н. Языков перевел это стихотворение между 1822 и 1829 годами

во время обучения и жизни в Дерпте. К концу XIX века текст Языкова тоже обогатился множеством вариантов.

В Германии стихотворение Ведекинда пели на мотив популярной песни XVIII века. Ее вариант хранится в Архиве немецкой народной песни в Йемене [19].

Kram-bam bu - li, das ist der Ti - tel des Tranks der sich bei uns be - waert.
 Er ist ein ganz pro - ba - tes Mit - tel, wenn uns was Boe - ses wie - der - faert.
 Des A - behds spaet, des Mor - gents frueh trink ich ein Glas Kam - bam - bu - li, Kram - bim bam -
 bam - bu li, Kram - bam - bu - li.

Пример 12

Название этой песни — «Канарее» — приводит немецкий музыковед Георг Нагель в статье от 10 мая 2019 года об истории «Крамбамбули» [20]. Дюбюк все же не сочинил, а обработал народную немецкую мелодию. При этом ее русифицировал (композитор прожил в России всю жизнь). Это особенно заметно в запеве. Фразы стали широкими и распевными (изменился ритм). Дюбюк отказывается от квадратной структуры периода, столь характерной для немецкой песенной культуры. Завершается запев на тонике, а не на доминанте. Ускорение темпа в конце — игровой прием, который встречается часто в русских плясовых. Перед нами опять песня,

где соединились русские и немецкие стиливые черты.

Включить эту песню в сборник видимо было невозможно по цензурным соображениям. Но при изучении нот оказалось, что Бобринский цензуру обошел. Предпоследний хор сборника как раз и содержит песню «Крамбамбули». Вызывающее название Александр Алексеевич убрал, хор озаглавлен «Сюда, сюда мне пуншу море!». Бобринский воспользовался версией перевода текста Карамзиным.

Мелодия от немецкой песни отличается минимально, это вариант более ранний по отношению к мелодии Дюбюка, менее вовлеченный в процесс русификации.

Сю - да, сю да мне пун - шу мо - ре! Хо - чу я глот - ку о - све -
 О дру - ги, дру - ги, го - ре, го - ре Здесь в Пи - те - ре сту - ден - там
 жить! Фал - ле - ра! Чтоб вду - шу во - ро - тить по - кой, на - пол - ни вер - ный
 жить! Фал - ле - ра!
 ку - бок свой зла - тым ви - ном и пун - ше - вой стру - ёй! —

Пример 13

При этом трудно понять, был ли припев о «монахах» первоначально в переводе Языкова, или же он появился в процессе развития песни, напомним, функционирующей по законам фоль-

клора, когда изменения и добавления по отношению к инварианту обычны. С одной стороны, стихи Языкова нередко подвергались цензурным изменениям или были запрещены, но имели уст-

ное хождение. В немецких текстах, исполняемых современными немецкими студентами, куплета про монахов нет. С другой стороны, никто ведь и не поет все 102 строфы Ведекинда!

Автор исследования все же склонен считать, что выпад против Церкви тоже результат русификации: на протяжении XIX века она постепенно теряла свой авторитет.

Застольная студенческая песня в России занимала странное положение между культурой официальной и оппозиционной. С одной стороны, она утверждает идеи, принятые официальной культурой, провозглашая патриотизм и готовность умереть за Отечество. Но, как пишет в своих мемуарах о студенческих годах К. С. Аксаков: «Искусственность российского классического патриотизма, претензии, наполнявшие нашу литературу, <...> неискренность печатного лиризма — все это породило справедливое желание простоты и искренности, породило сильное нападение на всякую фразу и эффект» [1, с. 118]. Одним из следствий было появление трагических вариантов студенческих застольных песен, часто отражающих критический взгляд на официальную культуру. Так, в «Гимне» Языкова пародируется «Молитва русского народа» В. Жуковского, которая звучала с 1816 года в качестве официального гимна России. Сама ситуация коммерша⁸ тоже не лишена оттенка трагичности: высокие «фразы» произносились в рамках запрещенных корпораций и на фоне нетрезвого застолья.

Но дерзкая идея высмеивания официального мира (общепринятого порядка) не противоречит традициям и немецких студенческих застольных песен, в Германии она связана с карнавальными обычаями.

Еще несколько замечаний. В музыке сборника «Студенческие песни для хора» нет художественных открытий, она имеет прикладной характер и принадлежит дилетантам-любителям. Но обиходную и преподносимую музыку (Г. Бесселер) не имеет смысла сравнивать, каждый вид выполняет в культуре свои функции и востребован в обществе.

Авторов музыки в сборнике названо только три на 37 песен, первый — А. Алябьев («Из страны далекой»). Второй — Д. Лонгинов («Прощальная песнь», «Что вы, други, замолчали», «Слышу буйные я клики»). Достоверных сведений о нем обнаружить не удалось. Возможно, это Дмитрий Лонгинов (1820–1878), окончивший Петербургский университет, крупный чиновник. Третий автор — Шнор, о нем не известно ничего («Друзья с небес и проч.» — таково название песни в нотах).

Для историка музыки сборник представляет большой интерес. Он демонстрирует эклектический стиль, который возникает в диалоге разных народов при обмене объектами культуры на начальном этапе контакта. Этот стиль проявляет себя и в музыке, и в тексте, и в структурных особенностях заимствованного объекта. «Чужие» идеи переосмысливаются сквозь призму образной системы своей культуры. Например, идея свободы связана у русских студентов с образами Великого Новгорода и вече (хор «Жизнь бурша»).

Ценность данного сборника и в том, что перед нами реально звучавший в первой половине XIX века музыкальный материал. Названия песен встречаются в мемуарах, письмах и сочинениях бывших студентов [16].

Примечания

¹ В русских переводах этого слова нет точного эквивалента, воспользуемся одним из вариантов — «песни подмастерьев».

² Цех — родственное понятие таким как корпорация, ассоциация, гильдия, орден, братство, коммуна.

³ Одно из латинских названий Руси в Средневековье наравне с *Russia*, *Ruscia*, *Roxolania* и другими.

⁴ В масонских обрядах шляпа тоже присутствует в обряде посвящения: все участники с непокрытыми головами, только Мастер — в шляпе.

⁵ Марк Твен писал, что, если видишь немца с изуродованным лицом, никогда нельзя быть уверенным, изувечен ли он на войне или просто получил высшее образование.

⁶ При Петре I они карались смертной казнью обоих участников, даже если один из них был тяжело ранен, позже казнь заменили ссылкой в Сибирь или на Кавказ.

⁷ Этот напиток — в русском варианте «жженка» — любила золотая молодежь дворянских кругов, также он был популярен у гусар и студентов.

⁸ Коммерш (*Kommers*, от лат. *commercium* — общение) — торжественная студенческая пирушка.

Литература

1. Аксаков К. С. Воспоминания студентства 1832–1835 годов // Русское общество 30-х годов XIX века. Мемуары современников. М.: Изд-во Моск. Унив.-та, 1989. С. 312–336.
2. Андреев А. Ю. Русские студенты в немецких университетах XVIII – первой половины XIX века. URL: <https://history.wikireading.ru/356119> (дата обращения: 11.08.2020).
3. Глаголев А. Г. Труды общества любителей российской словесности при Московском университете. М., 1821. Ч. 19.

4. *Випулис И. В.* Масонское посвящение как синтез древних традиций. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/masonskoe-posvyaschenie-kak-sintez-drevnih-traditsiy/viewer> (дата обращения: 14.08.2020).
5. *Йордан Б.* «Когда братья пьют вместе...» Положения о цеховых праздниках в средневековых уставах датских ремесленников. URL: <https://norroen.info/articles/whenbrothers.html> (дата обращения: 11.08.2020).
6. Как жили студенты Петербургского университета в первой половине XIX века. URL: <http://old.journal.spbu.ru/2009/02/7.shtml> (дата обращения 13.08.2020).
7. *Конрад Л.* Так называемое зло. К естественной истории агрессии // *Оборотная сторона зеркала*. М.: Республика, 1998. С. 101–120.
8. *Лотман Ю. Н.* История и типология русской культуры. СПб: Искусство-СПб, 2002. 768 с.
9. *Осборн Р.* Цивилизация. Новая история западного мира. М.: АСТ, 2008. 764 с.
10. *Парадовская Г. П.* Фольклорно-этнографический текст «Чарочки» как микрообряд // *Вестник Череповецкого государственного университета*. 2013. № 4. Т. 1. С. 151–153.
11. *Попов А. Н.* «Там Вахх торжественно смеется...»: о коммуникативно-игровой природе студенческих вакхических песен XIX века // *Вестник ОГУ*. 2004. № 11. С. 42–49.
12. *Ретинская Т. И.* О понятии «профессионального арго» и задачах современной арготологии // *Ученые записки Орловского государственного университета*. 2011. № 1 (39). С. 206–211.
13. Система образования: как были устроены европейские университеты Средневековья и эпохи Просвещения. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/13499-students-history> (дата обращения: 15.08.2020).
14. *Соболева А. А.* Застольные песни Н. М. Языкова: продолжение традиций Г. Р. Державина и Д. В. Давыдова // *Ученые записки Казанского университета*. 2015. Т. 157. Кн. 2. С. 140–144.
15. Студенческие песни для хора, собранные Гр. А. Б. М.: П. Юргенсон, (б. г.). 61 с.
16. *Тихонов И. Л.* Студенческие корпорации Санкт-Петербургского университета в описании графа А. А. Бобринского // *Клио*. 2017. № 10 (130). С. 66–76.
17. *Шмелев А.* Университет и государственные интересы России в XIX веке // *Universum. Экономика и юриспруденция*. 2018. № 4 (49). URL: https://cyberleninka.ru/viewer_images/17632284/f/1.png (дата обращения: 15.08.2020).
18. *Языков Н. М.* Песня // «Сколько чувства в напеве родном»: Песни и романсы русских поэтов. Кемерово: Кемеровское кн. изд-во, 1986. 400 с.
19. *Lieder Archiv*. URL: https://www.lieder-archiv.de/lieder_sammlung_a.html (date accessed: 13.08.2020).
20. *Nagel Georg*. URL: https://www.lieder-archiv.de/krambambulinotenblatt_502170 (date accessed: 15.08.2020).

References

1. Aksakov, K. (1989), "Memories of students in 1832–1835", *Russkoye obshchestvo 30-h godov XIX veka. Memuary sovremennikov* [Russian Society of the 30s of the XIX century. Memoirs of Contemporaries], Publishing house Moscow University, Moscow, Russia.
2. Andreev, A. (2020), "Russian students in German universities in the 18th – first half of the 19th century", available at: <https://history.wikireading.ru/356119> (Accessed 11 August 2020).
3. Glagolev, A. (1821), *Trudy obshchestva lyubiteley rossiyskoy slovesnosti pri Moskovskom universitete* [Proceedings of the Society of Lovers of Russian Literature at Moscow University], Part 19, Moscow, Russia.
4. Vipulis, I. (2020), "Masonic initiation as a synthesis of ancient traditions", available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/masonskoe-posvyaschenie-kak-sintez-drevnih-traditsiy/viewer> (Accessed 18 August 2020).
5. Yordan, B. "«When brothers drink together ...» Provisions on guild holidays in medieval statutes of Danish artisans", available at: <https://norroen.info/articles/whenbrothers.html> (Accessed 11 August 2020).
6. "How the students of St. Petersburg University lived in the first half of the 19th century", available at: <http://old.journal.spbu.ru/2009/02/7.shtml> (Accessed 13 August 2020).
7. Konrad, L. (1998), "The so-called evil. To the natural history of aggression", *Obrotnaya storona zerkala* [The reverse side of the mirror], Republic, Moscow, Russia.
8. Lotman, Yu. (2002), *Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury* [History and typology of Russian culture], Art-SPb, St. Petersburg, Russia.
9. Osborne, R. (2008), *Tsivilizatsiya. Novaya istoriya zapadnogo mira* [Civilization. New history of the Western world], AST, Moscow, Russia.
10. Paradovskaya, G. (2013), "Folklore and ethnographic text «Charochka» as a micro-ri-

- tual", *Vestnik Cherepoveckogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Cherepovets State University], no. 4, tom 1, pp. 151–153.
11. Popov, A. N. (2004), "«Tam Bacchus solemnly laughs ...»: about the communicative and playful nature of student Bacchus songs of the 19th century", *Vestnik OGU* [OSU Bulletin], no. 11, pp. 42–49.
 12. Retinskaya, T. I. (2011), "On the concept of «professional argot» and the tasks of modern argotolog", *Uchenye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: gumanitarnye i socialnye nauki* [Scientific notes of the Oryol State University. Series: Humanities and Social Sciences], no. 1 (39), pp. 206–211.
 13. Theoryandpractice (2020), "The educational system: how the European universities of the Middle Ages and the Enlightenment were arranged", available at: <https://theoryandpractice.ru/posts/13499-students-history> (Accessed 15 August 2020).
 14. Soboleva, A. (2015), "Drinking songs by N. M. Yazykov: continuation of the traditions of G. R. Derzhavin and D. V. Davydova", *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta* [Scientific notes of Kazan University], vol. 157, book 2, pp. 140–144.
 15. *Studencheskiye pesni dlya khora, sobrannyye Gr. A. B* [Student songs for choir, collected by Gr. A. B.], (without year), P. Yurgenson, Moscow, Russia.
 16. Tikhonov, I. (2017), "Student corporations of St. Petersburg University in the description of Count A. A. Bobrinsky", *Clio*, no. 10 (130), pp. 66–76.
 17. Shmelev, A. (2018), "University and state interests of Russia in the XIX century", *Universum. Economics and jurisprudence* [Electronic], no. 4 (49), available at: https://cyberleninka.ru/viewer_images/17632284/f/1.png (Accessed 15 August 2020).
 18. Yazykov, N. (1986), "Song", «*Skolko chuvstva v napeve rodnom*»: *Pesni i romansy russkikh poetov* [«How many feelings are there in the native melody» Songs and romances of Russian poets], Kemerovo book publishing house, Kemerovo, Russia.
 19. Lieder Archiv (2020), URL: https://www.lieder-archiv.de/lieder_sammlung_a.html (date accessed: 13.08.2020).
 20. Nagel, Georg (2020), URL: https://www.lieder-archiv.de/krambambuli_notenblatt_502170 (date accessed: 15.08.2020).

© Никитенко Оксана Борисовна, 2020

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия), кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования Института театра, музыки и хореографии
E-mail: nikitenco-k@list.ru

МУЗЫКА И ЕЕ КОММУНИКАТИВНЫЙ КОД В КУЛЬТУРЕ

Статья посвящена интерпретации музыки как автокоммуникативной системы. Рассматривая музыку и язык как части антропологического единства, две картины мира, дополнительные по отношению друг к другу, автор предлагает вернуться к позициям формального описания музыки. В центр описания помещается аксиома автокоммуникативности музыки и ее носитель — Человек в его ипостаси *Homo musicus*. Персонаж и источник зазвучавшей музыки находится вне жестких границ языковой персонификации; поскольку нет оппозиции «Я — Другой» (Адресат — Адресант), нет и соответствующего самоопределения. *Homo musicus* уготован иной, чем в языке, способ самоосуществления: его речевая ипостась — *ego* — при переключении в музыку превращается в *solo*, покаяющееся как вариант в недрах *tutti*, и коллективная координата музыки предоставляет *solo* колоссальные возможности самовыражения.

Построение модели музыки как автокоммуникативной системы требует уточнения и определения компонентов, «необходимых и достаточных» для осуществления ее звучания, а также функций, возникающих в результате выделения определенного компонента. Компоненты акта музицирования позволят иначе взглянуть на привычные явления музыки: в статье представлен эскиз пяти производных функций музыки, в которых автор усматривает истоки ее жанрового оформления.

Ключевые слова: музыка как автокоммуникативная система, структурный метод, *Homo musicus*, компоненты музицирования, функции музыки, контекст, код, канал

© Nikitenko Oksana B., 2020

Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia), Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Education and Training at the Institute of Theater, Music and Choreography

MUSIC AND ITS COMMUNICATIVE CODE IN CULTURE

The article is devoted to the interpretation of music as autocommunication system. Considering music and language as parts of an anthropological unity, two pictures of the world that are complementary to each other, the author suggests returning to the positions of the formal description of music. In the center of the description is placed the axiom of autocommunicativeness of music and its bearer — Man in his hypostasis *Homo musicus*. The character and source of the music being played is outside the rigid boundaries of linguistic personification; since there is no «I — Other» opposition (Addressee — Addressee), there is no corresponding self-determination. *Homo musicus* is prepared for a different way of self — realization than in language: its speech hypostasis — *ego* — when switched to music turns into *solo*, resting as a variant in the bowels of *tutti*, and the collective coordinate of music provides *solo* with enormous opportunities for self-expression.

Building a model of music as an autocommunicative system requires clarifying and defining the components that are «necessary and sufficient» for its sound, as well as the functions that arise as a result of selecting a certain component. The components of the act of making music will allow us to take a different look at the usual phenomena of music: the article presents a sketch of five derivative functions of music, in which the author sees the origins of its genre design.

Key words: music as an autocommunicative system, structural method, *Homo musicus*, components of music making, functions of music, context, code, channel

Пнин не помышлял приближаться и к возвышенным аудиториям современной научной лингвистики, к этому аскетическому братству фонем, этому храму науки, где серьезных молодых людей учат не языку даже, а методу, при помощи которого они смогут научить других молодых людей преподавать этот метод; каковой метод, подобно каскаду ниспадающей с одной скалы на другую, перестает уже быть средством практической навигации, но, вероятно, в каком-то мифическом будущем сможет послужить инструментом для овладения эзотерическими диалектами — «бэйсик баск» и тому подобное, — которыми будут пользоваться лишь какие-то очень сложные машины.

В. Набоков. Пнин

Мы, безусловно, должны согласиться с Сепиром в том, что, вообще говоря, «выражение мыслей полностью господствует в языке...», но это не означает, что лингвистика должна пренебрегать «вторичными факторами».

Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика

Ироничное замечание В. Набокова оказалось пророческим в отношении последствий структурализма. Структурный метод мутировал в то, что сегодня можно назвать «компьютерным мышлением» (в прямом и переносном смысле этого выражения), но музыка по-прежнему требует от нас «практической навигации». Казалось бы, к концу XX столетия представление о музыке как о части биосферы человека стало привычным и обыденным: благодаря сети интернет слушателю стала доступна грандиозная музыкальная космогония мира, потоки которой смели хрупкие границы музыковедческих схем и концепций, отточенных на наследии золотого века европейской музыки. Неразрывности музыки и культуры, их онтологическому единству посвящен появившийся под занавес столетия вдохновенный трактат Г. Орлова «Древо музыки» [4], в котором (в том числе) был подведен итог трансплантациям научных универсалий в область мысли о музыке¹.

Однако, дискуссии о самых «элементарных и всеобщих» вопросах, связанных с существом музыки, не стихают. Они рассредоточены на разных читательских территориях — от «живых журналов» интернета до солидных печатных изданий; оппоненты находятся в столь далеких мыслительных ойкуменах, что трудно найти общий знаменатель их позициям. Так, книга «Мировая музыкальная культура» К. З. Акопяна [1] вызвала резкую критику со стороны знатоков той музыки, которая в концепции книги получила определение «потребительской». Оппонент К. Акопяна, В. Марочкин, корни такого «презрительного»², с его точки зрения, отношения, усматривает в страхе перед наступлением новой музыкальной эры, осязаемой уже в «Социологии музыки» Теодора Адорно.

«Доминанта работы Т. Адорно — это испуг перед новой музыкальной эрой, которая началась в 1961 году, то есть в том самом году, когда Адорно читал свои легендарные лекции во Франкфур-

тском университете. Знаменитый социолог, видимо, уже тогда почувствовал вибрацию каких-то новых и важных перемен, но еще не мог понять, что происходит. Да, новая эра уже началась, Гагарин уже сказал свое знаменитое "Поехали!" — но зимой 1961–1962 годов еще ничего как бы не случилось. Впрочем, кое-что все же произошло: рок-н-ролл уже дал толчок биг-биту, мистическим образом превратившись из "фишки" для экстремалов в музыку космического поколения, многие продвинутые композиторы (и первым среди них был наш Эдуард Артемьев) уже начали эксперименты с электроникой, появившийся в это же время "свободный джаз" (free jazz) совершил резкий поворот в сторону от всего основного пути развития джаза, от мэйнстрима, взойшла звезда чудесной музыки соул... Но чтобы увидеть новые векторы развития музыкальной культуры, надо было не ругать музыку нового поколения и "делать некоторые выводы о ее фатальной судьбе", а, как и подобает социологу, присмотреться к тем процессам, которые только-только начали происходить» [3].

...Тем временем в средних и высших учебных заведениях молодые схоласты по-прежнему «играют в бисер» гармонии, полифонии, «масштабно-тематических структур» и типов периодов, а музыковедение пополняется научными работами, в которых музыка рассмотрена сквозь призму очередного «нового метода», как будто на лету выхваченного из иных наук.

Очевидно, чтобы примирить наличие антикварной схоластики и живой практики самой разной музыки, теоретиков ее «золотого века» и философов «космического поколения», необходимо все же вернуться к позициям формального описания музыки, которые предоставлял забытый и отвергнутый структурный метод.

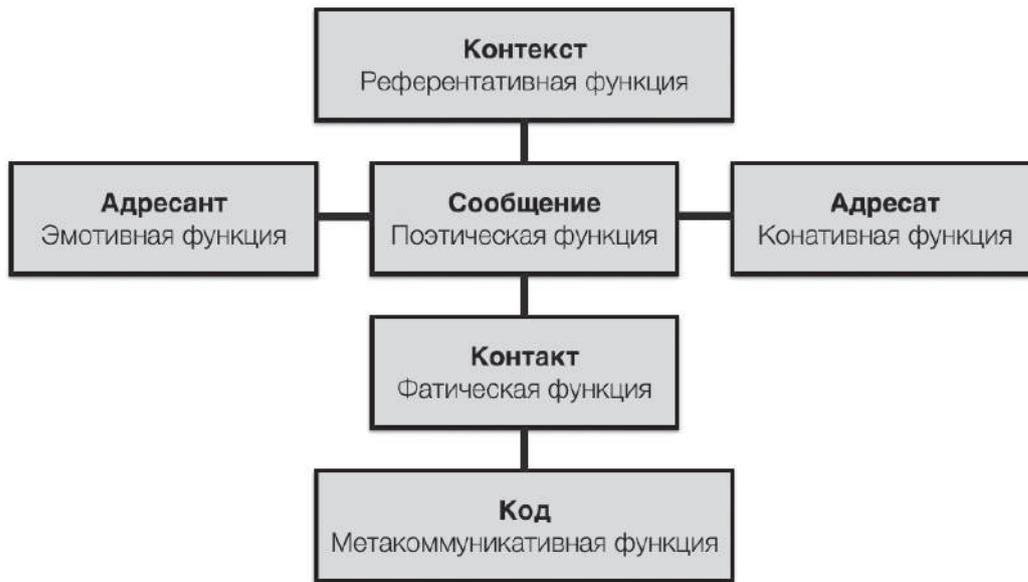
Речь пойдет о коммуникативных характеристиках музыки, которые, собственно, определяют ее онтологический статус и позволяют расшиф-

ровать код разных проявлений музыки в культуре без оценок относительно друг друга. Разумеется, описание коммуникативных свойств музыки невозможно без постоянного упоминания о языке словесном, поскольку музыка была и остается антропологической альтернативой (или параллелью) языку словесному, будучи, как и язык, причастной человеку на всех стадиях его развития.

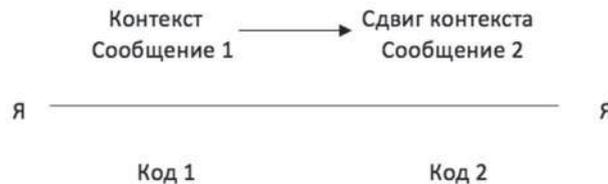
О том, что музыка и язык составляют единую звуковую систему, произошедшую от одного корня, одним из первых высказался польский музыковед Л. Белявский [7]. Но акустическая корреляция — лишь продолжение связанности музыки и языка в едином коммуникативном опыте человека. Язык был и остается глобальной коммуникативной системой, тогда как музыка составляет ему столь же глобальную оппозицию или альтернативу будучи автокоммуникативной системой. Язык и музыка очевидны как две картины человека, дополнительные по отношению друг к другу (здесь уместно вспомнить принцип дополнитель-

ности Н. Бора), а следовательно, не допускающие вольного *перенесения* принципов описания одной картины в другую, лингвистики в теоретическое музыковедение. Однако *сопоставление* дополнительных частей завершает целостную картину явления, дает ее исчерпывающее описание. И прежде чем предпринимать сопоставление, необходимо подчеркнуть основополагающий постулат *автокоммуникативности музыки*.

Впервые упоминания о автокоммуникативном свойстве музыки появляются в трудах Ю. Лотмана [2], который затем даже предложил модель автокоммуникации, скорректировав знаменитую схему речевого акта Р. Якобсона («коммуникативную модель»), триумфально распространившуюся по структуралистски ориентированным работам. Коррекция Лотмана учитывала наблюдаемый им «сдвиг контекста», характерный, по его мнению, для автокоммуникации. Для наглядности стоит привести схемы обеих моделей.



Пример 1. Схема Р. Якобсона [6]



Пример 2. Схема Ю. Лотмана [2]

Сегодня со всей очевидностью заметно, почему обе модели не годятся к операциональному использованию их для музыки вообще³. Модель Якобсона на самом деле *схема речевого акта*,

компоненты которой выделялись лингвистом на основании их *необходимости и достаточности*⁴ для осуществления именно речевого акта. Нет никаких оснований для внедрения их в коммуни-

кативную среду музыки. Модель Лотмана оказалась еще более абстрактной, чем модель Якобсона, потому так и «зависла» в семиотических абстракциях.

Однако, если опираться на яacobсоновский принцип, можно выделить компоненты, необходимые и достаточные для осуществления — здесь и сейчас — звучания музыки.

В центр построения модели музыки следует поместить человека как носителя языкового/музыкального опыта и его музыкальную деятельность — *музицирование или интонирование* (по И. Земцовскому). Оппозиция музыка/музицирование очевидна как аналог лингвистической оппозиции язык/речь. В терминах яacobсоновской схемы *музицирование* можно понимать как аналог сообщения, а человека мыслить единственным персонажем и причиной ее звучания, или, вслед И. Земцовскому, назовем его «человеком музицирующим».

Со всей наглядностью проступает непроверяемая данность: для осуществления *здесь и сейчас* (а не условно — в нотах или в аудиозаписи) звучания музыки «необходимо и достаточно» одного участника — «человека музицирующего» (или «интонирующего») — *Homo musicus*. Персонаж и источник зазвучавшей музыки находится вне жестких границ языковой персонификации; а поскольку нет оппозиции «Я — Другой» (Адресат — Адресант), нет и соответствующего самоопределения.

Музыкальная ипостась человека — *homo musicus* — *Музыкант* — тот, кто музицирует, первопричина звучания, — может иметь индивидуальное или коллективное воплощение, и эта двойственность есть онтологическая данность музыки, существующей в некотором множестве сольных — коллективных форм музицирования, закрепляемых в музыкальной практике каждой эпохи и каждой культуры. *Solo* и *tutti* суть крайние точки состояния музыки; жесткость этой оппозиции фольклористы наблюдали в некоторых архаических формах культуры; но осцилляция музыки в пространстве свертываний *tutti* к *solo* и наоборот, развертываний сольного в коллективное, очевидно как ее общее свойство, которое обеспечивает *homo musicus* — «здесь и сейчас» — возможность полифонического самоопределения, которое не имеет ничего общего с гомофоничностью говорящего.

Автокоммуникативная специфика музыкальной деятельности происходит не из «смены кодов», по Лотману, или «сдвигов контекста», наоборот, эти явления — суть следствие автокоммуникативности, которая есть бытие и пер-

вичная природа музыки, всегда располагавшей многочисленными и многообразными видами автокоммуникативного музицирования. Коммуникативные (концертные) типы музицирования всегда существовали как оппозиция, вариант, функция внутри общей системы автокоммуникативного музицирования. Персона «слушатель музыки» и «слушание музыки» как вид музыкальной деятельности — достаточно поздние явления, которые окончательно оформляются в недрах европейской музыкальной культуры нового времени и не заслоняют фундаментальную роль автокоммуникативных форм музицирования. Прежде чем быть запечатленным в нотах, озвученным в концертном исполнении, композиторский опус проживает необходимый этап в глубинах автокоммуникативного состояния музыки; всем совершенным студийным записям или массовым концертам звезд рока предшествует собственный — также автокоммуникативный — этап полифонического творчества, где происходят и выстраиваются самые разные метаморфозы между *tutti* и *solo*. Персонажу музыки уготован иной способ самоосуществления: его речевая ипостась — *ego* — при переключении в музыку превращается в *solo*, покоящаяся как вариант в недрах *tutti*, и коллективная координата музыки предоставляет *solo* колоссальные возможности самовыражения...

Дальнейшее построение автокоммуникативной модели музыки требует уточнения и определения компонентов, «необходимых и достаточных» для осуществления ее естественного звучания. Прежде всего, это источник звучания или, в терминах Якобсона, канал — здесь музыка отчасти совпадает с речью, физической основой которой является природный аппарат человека, — но лишь отчасти. Речевой аппарат преобразуется в вокально-певческий, но наряду с ним в музыке столь же тотально используется и иной физический канал, находящийся вне человека, — сама природа, акустически и эстетически обработанная в согласии с нуждами музыки, — музыкальные инструменты. Акустическая дихотомия музыки столь же фундаментальна, как и специфика человека музыкального, полноценно музицирующего в уединении. Эта дихотомия сообщает *homo musicus* изначальную дуалистичность его музыкального самоопределения, превращая его в человека *поющего* или *играющего*, в последнем случае усиливая момент слушания. Она проходит сквозь все эпохи и культуры, маркируя соотношение «вокального — инструментального» в жанрах, стилях, языке.

Музыка, как и язык, имеет свой собственный код, постигаемый опытом. Первостепенное значение имеет, конечно, культурный код «родной» музыки, которую человек усваивает с детства. И при всем многообразии синхронно существующих музыкальных явлений, в музыкально-звуковой ауре культуры очевиден слой, в котором уместно наблюдение «грамматических» границ музыки, — это песенные жанры массового распространения, стихия, через которую оформляется и реализуется интуитивное чувство кода «родной» музыки. Границы песенных стихий, слоя, корнями уходящего в то, что мы привыкли именовать «народным творчеством», а на самом деле назовем его этнической музыкальной идентичностью, главным образом совпадают с этнокультурными границами мировых религий. Так, кодом музыкальной грамматики постхристианского пространства мировой культуры остается система «мелодия — гармония — тональность», и это легко просматривается в песенном слое культуры, от детских песен до массовых элементарных жанров поп-культуры⁵. Искусство музыки, далеко ушедшее в XX столетии от системы классической гармонии, как и новейшие музыкальные субкультуры, так или иначе коррелирует с этим живым массивом «разговорного пространства» музыки, где обрабатываются самые актуальные соприкосновения с «чужой музыкой». Как и в языке, код музыки является онтологической данностью для человека, находящегося в пространстве родных для него языковых и музыкальных границ; он интуитивно постигаем и мгновенно опознаваем; вне культурно-грамматического кода также невозможно представить звучание музыки. Концепция границы, описанная в монографии Т. Б. Сидневой [5], резонирует сказанному от деталей до целого. Даже в современной ситуации «чрезвычайной подвижности границ» [5, с. 344], сохраняется суверенность локальных кодов. Характерная для границы диалектика «открытости-закрытости», изоляции и диалога обусловливает «взаимодействие ("прием-передачу" информации) разных культур с их суверенными законами и правилами» [5, с. 344].

Кажется, особенно сложно дать определение такому компоненту музицирования, как контекст. По Jakobsonу, контекст — базовое условие речевой коммуникации: «контекст должен восприниматься адресатом, и либо быть вербальным, либо допускать вербализацию <...> ориентация на контекст — короче, так называемая референтивная (денотативная, или когнитивная) функция — является центральной задачей многих сообщений» [6].

Существо этих кратких высказываний предостережет нас от сужения понимания контекста до «смыслового содержания» («о чем говорится») — увидим в них концепт «мира, означаемого словом», который отличается от «мира отношений, в котором нет места вещиности» (Б. Асафьев), — мира музыки. Контекст речевой — мир, допускающий вербализацию, обработанный сознанием человека в целях вербализации, приготовленный и предрасположенный к ней, тогда как контекст музыкальный — темпераментный и невыразимый трепет мысли о том же самом мире, невещественная и не высказываемая сфера жизни человека — грандиозный невербализуемый мир чувств, великолепно воспроизводимый языком музыки. Контекст музыки очевиден, в конечном итоге, как ипостась культуры, которая может быть музыкальной или допускать музыкальную интерпретацию.

Итак, компоненты, обязательные для осуществления «события музыки» — ее звучания: 1) «музыкант» (*homo musicus*, тот, кто музицирует — индивид или коллектив, первопричина звучания), 2) «текст» (эквивалент «сообщения», собственно, само звучание музыки), 3) *бинарный канал* передачи звучания (голос/инструмент, можно описать также как естественное/искусственное воплощение), 4) *код* (культурно-историческая «грамматика» музыки — европейская, восточная, древняя, современная и т. п.), 5) *контекст* (адекватное восприятие/понимание музыки: узнавание в ней чувств, их «музыкальное», условное переживание).

Выделенные компоненты акта музицирования позволят иначе взглянуть на привычные явления музыки. Как и в речевом акте, каждый может оказаться выделенным в *акте музицирования* (= моменте звучания музыки); такая выделенность уже оформлена в истории музыки и постоянно корректируется в синхронии музыкальной культуры.

Выделенность, акцент компонента, его подчеркнутое значение оформляются в функцию музыки. Подобно тому, как в языке ориентация сообщения на контекст является центральной задачей многих сообщений (Р. Jakobson), глобальным содержанием музыки остается музыкальный же контекст — мир чувств. Феномен «программной» музыки с ее стремлением к звукоподражанию, звуковой живописи, звуковой символике в своих истоках скрывается в физическом канале музыки — акцентуация этого компонента заставляет инструменты обнажить свои «пра-свойства», если это музыка инструментальная, а голос под давлением акцента во-

кального канала обнаруживает тенденцию к синкрезису с речью, если вокальная. Акцентуация *homo musicus* провоцирует выход музыки из автокоммуникативного состояния в коммуникативное пространство, где *homo musicus* — автор, соавтор, интерпретатор, исполнитель и т. д., где появляется «личная песня» Музыканта, работа с которой всегда оформляется в особый статус, от уникального опуса до римейка или плагиата.

Метамузыкальная функция, производная акцента кода музыки, в европейской истории породила многочисленные жанры музыкальных «учебников», «тренингов», «рефератов», «трактатов» — от «школ вокала» или «беглости пальцев» до репрезентативных интеллектуальных жанров: баланс эмоционального и интеллектуального оформляется внутри каждой эпохи в соответствии с ее канонами. Изменение или утрата грамматического кода музыки — вполне реальная ситуация, отраженная в разнообразных реконструкциях, фантазиях, имитациях утраченных культур, где метамузыкальное начало проявляется в виде интеллектуально обоснованной музыкальной логики с причудливым музыкальным содержанием — будь то древнерусские распевы или гимны эллинской культуры.

Резюмируя, подчеркнем: автокоммуникативность музыки видится не как некая временно возникающая переменная характеристика, а ее онтологическое свойство, сообщающее ей способность быть носителем информационного поля культуры: только музыка способна «закодировать» живое переживание и обеспечить его сохранность, воспроизводимость и транслируемость. Для завершения предложенного этюда перечислим компоненты музыки (как автокоммуникативной системы) с соответствующими каждому функциями:

контекст — эмотивная, автокоммуникативная;

homo musicus — коммуникативная;

текст — креативная, творческая;

канал — интрамузыкальная, звукоподражательная, иллюстративная;

код — метамузыкальная, интеллектуальная.

«Однако вряд ли можно найти речевые сообщения, выполняющие только одну из этих функций. Различия между сообщениями заключаются не в монопольном проявлении какой-либо одной функции, а в их различной иерархии. Словесная структура сообщения зависит прежде всего от преобладающей функции» [6].

Отнесем эти слова и к музыке.

Примечания

¹ «Нет ничего удивительного в том, что концепции и методы семиотики, этой универсальной теории коммуникации, оказались непригодными в области, где не существует разделения на объект и субъект, отправителя и получателя, материальный знак и идеальное значение» [4].

² «Наплевав на судьбы отдельных людей и целых поколений, зато вооружившись цитатами из классиков мировой философии, автор придумал оскорбительное название для музыки XX века: "потребительская музыка"» [3]

³ ...разве что в курсовых работах студентов для выявления «здесь и сейчас» отдельных тонкостей поведения композитора как «адресата», слушателя как «адресанта», затем попеременное совмещение этих позиций, например, в фигуре исполнителя, и т. д. и т. п.

⁴ «Чтобы описать эти функции, следует указать, из каких основных компонентов состоит любое речевое событие, любой акт речевого общения». Р. Якобсон. Лингвистика и поэтика [6]

⁵ Автор в течение многих лет преподает гармонию китайским музыкантам, обучающимся в России. Играющие на инструментах европейской культуры, легко сольфеджирующие с листа, они делают одни и те же ошибки при подборе аккомпанемента, и самая распространенная из них — аккорд «натуральной» доминанты в элементарной мелодии гармонического минора: код тональной гармонии остается для них «неродным». Аудитория российских студентов, никогда не обучавшихся музыке, которым автор предлагал определить на слух гармонические «ошибки» в аккомпанементах незнакомых мелодий, легко справлялась со всеми видами заданий.

Литература

1. Аюбян К. Мировая музыкальная культура. М.: Эксмо. 2012. 480 с.
2. Лотман Ю. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. 447 с.
3. Марочкин В. По страницам «Книжного обозрения». URL: <https://marochkin.livejournal.com/278867.html> (дата обращения 26.04.2020).
4. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон, СПб.: Н. А. Frager & Co «Советский композитор», 1992. URL: <https://b-ok.org/ireader/3128100> (дата обращения 26. 04. 2020).
5. Сиднева Т. Диалектика границы в музыке. М: ABCdesign, 2014. 400 с.
6. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. URL: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm> (дата обращения 26.04.2020).

7. *Belawski L.* Muzyka jako sistema fonologiczny // *Res facta*. 1969. № 3. S. 166–171.

References

1. Akopyan, K. (2012), *Mirovaya muzykalnaya kultura* [World music culture], Eksmo, Moscow, Russia.
2. Lotman, Y. (2000), *Semiosfera* [Universe of the mind], Iskusstvo Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia.
3. Marochkin, V. (2013), "Through the pages of the «Book Review»", available at: <https://marochkin.livejournal.com/278867.html> (Accessed 26 April 2020).
4. Orlov, G. (1992), *Drevo muzyki* [Tree of music], N. A. Frager & So Sovetskij kompozitor, Washington, USA, Saint Petersburg, Russia [Electronic], available at: <https://b-ok.org/ireader/3128100> (Accessed 26 April 2020).
5. Sidneva, T. (2014), *Dialektika granicy v muzyke* [Dialectics of the border in music], ABCdezign, Moscow, Russia.
6. Jakobson, R. (1969), *Lingvistika i poetika* [Linguistics and poetics] [Electronic], available at: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm> (Accessed 26 April 2020).
7. Belawski, L. (1969), "Muzyka as Sistema fonologii", *Res facta*, no. 3, pp. 166–171.

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

DOI: 10.26086/NK.2020.57.3.004

УДК 784.3

© Алимова Эльвина Смагиловна, 2020

*Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского (г. Ялта), кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства
E-mail: ibraimova-2019@inbox.ru*

КРЫМСКОТАТАРСКАЯ ПЕСНЯ И РОМАНС В АСПЕКТЕ КАТЕГОРИИ «ЖАНРОВАЯ СТИЛИСТИКА»

В статье рассматривается феномен крымскотатарской песни и романса в аспекте категории «жанровая стилистика». Ход изложения материала базируется на методе дедукции — движении от общего (жанровая стилистика как аспект содержательной структуры музыкального произведения) к частным особенностям (ее отражение в песенно-романсовом жанре) и конкретному (жанрово-стилистические особенности крымскотатарской песни и романса). Основной целью статьи являлось раскрытие внутренних взаимосвязей между уровнями указанной системы. В качестве исходного пункта исследования был охарактеризован жанр обработок — своего рода «стартовая площадка» для дальнейшей эволюции песенно-романсового жанра. На примере обработок крымскотатарских народных песен удается проследить и наиболее существенные тенденции в оригинальных образцах жанра, представленных в творчестве композиторов разных поколений от «классиков» (И. Бахшиш, Ф. Алиев) до современных авторов (М. Халитова, Э. Эмир, Дж. Кариков). Отмечено также, что существенной стороной крымскотатарского песенно-романсового творчества является его вербальная полиязычность, при которой композиторы используют стихотворные тексты на крымскотатарском, русском и украинском языках. Через языковую лексику полистилистические тенденции проникают и в мелодику крымскотатарских песен и романсов, в которых синтезируются народно-песенные ладовые истоки (их характерная черта — полидиалектность), стилистика русского и украинского городского романса, черты стихотворений с музыкой западно-европейского генезиса. В заключении подчеркивается, что очерченные в данной статье методологические основы изучения стилистики крымскотатарской песни и романса предполагают конкретизацию на уровне аналитических работ, что к настоящему времени уже частично реализовано в диссертации и статьях автора данного исследования.

Ключевые слова: музыкальные жанры, стилистика в музыке, жанровая стилистика, песня и романс, крымскотатарская песня и романс, обработки крымскотатарских народных песен, вербально-языковая стилистика, полистилика, стилистика профессиональных крымскотатарских песен и романсов

© Alimova Elvina S., 2020

Humanitarian Pedagogical Academy (branch) Vernadsky Crimea Federal University (Yalta, Russia), Candidate of Art history, Associate Professor of the Department of Music Pedagogics and Performing Art

CRIMEAN TATAR SONG AND ROMANCE IN THE ASPECT OF THE «GENRE STYLE» CATEGORY

The article considers the phenomenon of Crimean Tatar song and romance in the aspect of the category «genre stylistics». The course of the presentation of the material is based on the method of deduction — the movement from the General (genre stylistics as an aspect of the content structure of a musical work) to particular features (its reflection in the song-romance genre) and specific (genre-stylistic features of the Crimean Tatar song and romance). The main purpose of the article was to reveal the internal relationships between the levels of this system. As a starting point of the research, the genre of processing was characterized as a kind of «launching pad» for the further evolution of the song — romance genre. Using the example of processing of Crimean Tatar folk songs, it is possible to trace the most significant trends in the original samples of the genre presented in the works of composers of different generations from «classics» (I. Bakhshish, F. Aliyev) to modern authors (M. Khalitova, E. Emir, J. Karikov). It is also noted that an essential aspect of the Crimean Tatar song and romance creativity is its verbal multilingualism, in which composers use poetic texts in the Crimean Tatar, Russian and Ukrainian languages. Through the language vocabulary, polystylistic tendencies also penetrate into the melody of Crimean Tatar songs and romances, which synthesize folk song fret ori-

gins (their characteristic feature is polydialect), the style of Russian and Ukrainian urban romance, and the features of poems with music of Western European Genesis. In conclusion, it is emphasized that the methodological foundations outlined in this article for studying the stylistics of the Crimean Tatar song and romance suggest concretization at the level of analytical works, which has already been partially implemented in the dissertation and articles of the author of this study.

Key words: musical genres, stylistics in music, genre stylistics, song and romance, Crimean Tatar song and romance, processing of Crimean Tatar folk songs, verbal and linguistic stylistics, polystylistics, stylistics of professional Crimean Tatar songs and romances

В изучении любых музыкально-художественных явлений исходным пунктом является категория «жанр». Это относится и к крымскотатарской песенной культуре, представленной как в фольклоре, так и в профессиональном творчестве. Как известно, этимологически слово «жанр» (фр. *genere* — род, вид) охватывает широкое поле значений, характеризуя достаточно различные явления искусства. Термин «жанр» в этом понимании синонимичен родственным ему понятиям: «вариант», «семейство», «класс», «группа». Весь этот перечень призван характеризовать как объединение разных явлений по признакам их некоторой общности, так и возможность самого выделения этих явлений, имеющих общую родовую основу.

Жанр в музыке — одна из двух глобальных семантикообразующих категорий, сопоставимая со стилем. Различие между ними заключается в разной векторной направленности понятий: жанр — категория экстраверт, обращенная как бы вовне, в ту культурно-эстетическую среду, которая породила данный вид творчества; стиль же — категория интроверт, смысл которой раскрывается как единичное, неповторимое, авторское [1, с. 222].

Вторая составляющая, обозначенная в названии данной статьи понятием «стилистика», призвана объединить категории жанра и стиля на уровне их проявления в конкретном музыкальном тексте, то есть в том или ином музыкальном произведении. Несмотря на то, что слово «стилистика» этимологически производно от «стиля», между ними существуют определенные различия. Стиль предполагает опору на генетическую основу музыкального произведения как продукта деятельности творческой личности, что отражено в известной формуле Ж. Бюффона «Стиль — это человек». Перефразируя эту формулировку относительно музыки, Е. Назайкинский пишет: «Личность, проявляющаяся в музыкальных звуках, — вот что такое стиль в музыке» [2, с. 18].

Своего рода промежуточным звеном между стилем и жанром выступает категория «стилистика», означающая в самом широком смысле совокупность языка и формы конкретного музыкаль-

ного произведения. В ней выделяются три грани: «стилистика — это и определенная сторона художественного текста, и совокупность стилистических приемов и методов, характерных для творчества создавшего этот текст автора, и, наконец, теоретическая дисциплина, описывающая закономерности стилистики» [2, с. 140].

Если соотношение стиля и жанра уже достаточно давно зафиксировано понятием «жанрово-стилевой комплекс музыкального произведения», то взаимосвязь жанра и стилистики лишь недавно стало объектом музыковедческого внимания, что отражено, в частности, в дефиниции, предложенной Е. Черной: «Жанрово-стилистический комплекс музыкального произведения — явление, промежуточное между жанром и стилем, демонстрирующее на уровне конкретного музыкального текста характер взаимодействия этих фундаментальных начал музыки, в котором жанр образует стабильную типологизированную, а стиль — мобильную индивидуализированную функции музыкального образа, что через слуховое восприятие отсылает к более высоким уровням обобщения — жанровому стилю, стилю национальной школы, а в итоге — к их "концентрации" — стилям автора и исполнителя» [3, с. 7].

Если речь идет о песенном жанре, то сразу же возникает вопрос о его разновидностях, поскольку само слово «песня» требует расшифровки через предикаты, поясняющие функциональную принадлежность этого музыкально-поэтического феномена. В самом широком смысле, исходя из имеющихся на сегодняшний день жанровых классификаций, песня различается по ее принадлежности к двум жанровым родам, обозначаемым в музыковедении понятиями «жанры обиходные» (нем. *Darbietungsmusik*) и «жанры преподносимые» (нем. *Umgangsmusik*) [4].

Данная классификация, предложенная еще в 20-е годы прошлого века немецким музыковедом Г. Бесселером, очерчивает два направления в изучении той или иной национальной песенной традиции, где выделяются три пласта, определяемые как фольклорный (или первый), академический (или второй) и «третий», озна-

чающий в широком понимании «музыку быта» (В. Конен [5]).

Крымскотатарское песенное творчество — сложный и многосоставный конгломерат жанрово-стилистических явлений и веяний, связанных с особым положением Крыма как перекрестка путей разных цивилизаций. Прежде всего, это касается ментального фактора, характеризующего линию «Восток-Запад». Исследования последних лет, в том числе, и диссертация автора данной статьи [6], свидетельствуют о синтетическом характере крымскотатарской вокальной стилистики, воплощенном как в фольклорных образцах, так и в академическом творчестве.

В последнем случае возникает подразделение на собственно фольклорную и «третьепластовую» разновидности: песни и романсы, которые созданы профессиональным композитором на текст профессионального поэта. Характерная особенность крымскотатарской песенной культуры проявила себя в процессе академизации, особенно на стадии обработки. В данном случае речь идет об осмыслении песенного наследия крымскотатарского народа, представленного в виде сборников оригинальных образцов и их обработок, среди которых первым опытом были «Песни Крыма» А. Кончевского в гармонизациях М. Ставицкого и А. Посхалова [7]. Деятельность А. Кончевского (1882–1969) — выпускника Московской консерватории, в 1920-е годы была тесно связана с Крымом, интерес к которому перерос в этнографическую исследовательскую область. Им были собраны 62 песенные мелодии с оригинальными текстами, из которых 25 вошли в указанный сборник, изданный в 1923-м году в Москве Музыкальным сектором Госиздата и дважды переиздававшийся в 1924-м и 1929-м годах.

Уже это обстоятельство указывает на повышенный интерес к подобным изданиям, что объясняется в первую очередь проводимой в то время государственной культурной политикой. В СССР активно поощрялось изучение народных основ музыкального языка в духе лозунга, гласившего о том, что советская культура должна быть национальной по форме и социалистической по содержанию. Сборник А. Кончевского был удостоен внимания наркома просвещения А. Луначарского и руководителя секции этнографии ГИМНа В. Пасхалова, которые написали к нему вступительные статьи.

Не останавливаясь подробно на характеристике народных образцов и их гармонизаций, представленных в сборнике «Песни Крыма», обратимся к стилистике самого жанра обработок, из

которого, как уже отмечалось, выросла академическая «ветвь» крымскотатарской песни и романса. Расцвет обработок крымского фольклора, начавшийся еще с 1930-х, приходится на последнее десятилетие прошлого века и продолжается вплоть до настоящего времени.

Как и всякая песенная культура, претендующая на национальное своеобразие с «выходом» на мировое признание, крымскотатарская песня прошла несколько этапов развития, тесно связанных с обработкой и ассимиляцией фольклорных истоков, то есть, с обработкой в ее широком, культурно-цивилизационном значении. Ранее [6] эти этапы определялись как:

- обработки-гармонизации, смысл которых раскрывается в приоритетном значении ладо-гармонических средств, выявляемых автором обработки на основе подлинных народных образцов и согласуемых с нормативами академической гармонизации (таковы практически все обработки ногайских «степных» песен во многом близких южнорусским и украинским);
- обработки-стилизации, где народный образец берется за основу, но разрабатывается более многогранно, с использованием стилистики, идущей от обобщенного представления о характере крымскотатарского народного музицирования в его вокально-инструментальной форме (южнобережные песни, которые отличаются орнаментикой и мелизматикой в духе ориентальной стилистики);
- обработки-интерпретации, где народно-песенный образец предстает лишь как «повод», «канва» для его индивидуально-авторского прочтения; в большинстве случаев сходство с народной мелодией здесь лишь угадывается, вследствие чего подобные образцы тяготеют к неофольклоризму, что представлено в творчестве современных крымскотатарских композиторов: М. Халитовой, Э. Эмир, Дж. Карикова.

Немаловажной составляющей песенного жанра является вербальный текст. Если народные образцы, взятые для обработки, базируются на соответствующих фольклорных диалектах (степном и южнобережном), то песни и романсы профессиональных крымскотатарских композиторов в качестве текстовой основы содержат поэзию на трех языках: крымскотатарском, русском, украинском (ныне это — официальные языки республики Крым).

Вербальный текст семантически соотносится с музыкальным по принципу «музыка — обобщает, слово — детализирует» (Ю. Малышев [8]). Помимо фонетики и лексики, текст стихотворе-

ния на том или ином языке отражается через музыкальную образность мелодии и аккомпанемента. Так, романсы и песни классиков крымскотатарской музыки И. Бахшиша (сборник «Сайлама вокаль эсерлери» — «Избранные вокальные произведения») и Ф. Алиева (подборка «Антология крымскотатарской музыки») отличаются воспроизведением типовых особенностей крымскотатарской народной песни с ее особым отношением к фонетике языка и соответствующим строением мотивов и фраз. К этому добавляется, особенно, у Ф. Алиева, стилистика эстрадно-джазового направления, что позволяет говорить о синтезе стилистических истоков в песнях и романсах, созданных их авторами на крымскотатарском языке.

М. Халитова — один из крупнейших современных крымскотатарских авторов — предпочитает работать с текстами на разных языках. Ее перу принадлежат романсы на стихи русского поэта-символиста М. Волошина («Портрет» и «Полынь»), крымскотатарских поэтов Р. Фазыла («Эр шей тышти озь ерине») и Э. Шемьи-заде («Арыкъбаш этегинде»), а также триптих на стихи украинского классика И. Франко («Лице небесне прояснилось», «Як почувеш вночі край», «Чорте, демоне розлуки»).

Ту же тенденцию можно проследить и в песенно-романсовом творчестве Э. Эмир — одного из ведущих композиторов современного Крыма. Его создан сборник «Балалар ве генчлер ичюн йырлар» («Песни для детей и юношества»), завершающийся инструментальной «Хайтармой», ряд романсов в академической стилистике на стихи С. Есенина («Колдунья»), Ю. Береева («Полярная ночь»), Г. Данилевского («Бахчисарайская ночь»), М. Василисиной-Шевченко («Благослови»). С ними соседствует развернутое «стихотворение с музыкой» на крымскотатарский текст И. Асанина «Ватан дуйгусы» («Предчувствие Родины») решенное с использованием разных музыкально-стилистических компонентов.

В творчестве Дж. Карикова — известного современного крымскотатарского композитора, художественного руководителя ансамбля «Макъам», специализирующегося на исполнении крымскотатарской музыки ханского периода, — песенно-романсовый жанр предстает в обновленном качестве. Наряду с изучением и претворением крымскотатарского фольклора и его ратифицированных вариантов в ареале тюркской музыкальной традиции, композитор сохраняет интерес к обработочному жанру, считая его средоточием национально-почвенных, славянских и западно-европейских веяний, которые не могли не отраз-

иться в крымскотатарском музыкальном языке из-за особого геополитического и культурного статуса Крыма.

Показательным образцом песенно-романсового творчества Дж. Карикова является его сборник обработок, сгруппированных по двум разделам: «Halq turkuleri» («Народные песни»), включающие 11 номеров на подлинные фольклорные напевы и тексты; «Muellifin eserleri» («Авторские песни»), то есть песни на слова профессиональных поэтов, имена которых доподлинно остаются неизвестными (4 номера). В обоих случаях композитор стремится к стилистическому разнообразию фортепианных партий, сочетаемых с неизменными вокальными мелодиями. В процессе подобных обработок-интерпретаций всегда возникает нечто вроде письменно-зафиксированной импровизации, к которой тяготеет Дж. Кариков как неофольклорист и создатель фортепианного «Джазового альбома», основанного на крымскотатарских мелодиях, трактуемых как джазовые темы-стандарты.

Таким образом, крымскотатарская песня и романс — многогранное жанрово-стилистическое явление, определяемое воздействием целого ряда экстра- и интрузивных факторов. Среди первых, главенствующим выступает особое геополитическое и культурное положение Крыма как «перекрестка дорог» разных цивилизаций. Среди вторых, выделяются те связи, которые исторически возникали между музыкальными культурами тюркских, славянских и других народов, отраженные в песнях и инструментальных мелодиях Крыма. В концентрированном виде это представлено в обработках крымскотатарских народных песен, с которых и начинался первый этап развития жанровой стилистики крымскотатарской песенно-романсовой культуры, продолженный и развитый далее в творчестве профессиональных авторов разных поколений.

Литература

1. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000. 320 с.
2. *Назайкинский Е. В.* Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке. М.: МГК им. И. П. Чайковского, 2009. С. 371–391.
3. *Чорна Е. Б.* Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2015. 16 с.
4. *Bessler H.* Grundfragen des musikalischen Horrens und Grundfragen der Musikasthetik. Auf-

satze zur Musikasthetik und Musikgeschichthe. Leipzig, 1978. S. 15–29.

5. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
6. Алімова Є. С. Кримськотатарська пісня та романс: аспекти національної стилістики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 18 с.
7. Песни Крыма, собранные и записанные певцом-этнографом А. К. Кончевским / общ. ред. В. В. Пасхалова. М.: Гос. Изд-во, Муз. сектор, 1929. 48 с.
8. Малышев Ю. В. Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1977. 26 с.

References

1. Holopova, V. (2000), *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form], Lan, Saint-Petersburg, Russia.
2. Nazajkinskij, E. (2009), *Poetika muzykal'noj miniatyury. Istorija v muzyke* [Poetics of musical miniatures. History in music], Chaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
3. Chorna, E. (2015), *Children's piano music in the context of the author's style of A. Karamanov*,

Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Kharkiv state Conservatory, Kharkiv, Ukraine.

4. Bessler, H. (1978), *Grundfragen des musikalischen Horens und Grundfragen der Musikasthetik. Aufsätze zur Musikasthetik und Musikgeschichthe* [Basic questions of musical listening and basic questions of musical aesthetics. Attachments to music aesthetics and music geschichthe], Leipzig, Germany.
5. Konen, V. (1994), *Tretij plast: novye massovyje zhanry v muzyke XX veka* [The Third layer: new mass genres in the music of the twentieth century], Music, Moscow, Russia.
6. Alimova, E. (2014), *Crimean Tatar song and romance: aspects of national stylistics*, Ph. D. dissertation, musical art, Kharkiv state Conservatory, Kharkiv, Ukraine.
7. Paskhalova, V. (ed.) (1929), *Pesni Kryma, sobrannye i zapisannye pevcom-etnografom A. K. Konchevskim* [Songs of the Crimea, collected and recorded by the singer-ethnographer A. K. Konchevsky], State publishing house music sector, Moscow, USSR.
8. Malyshev, Y. (1977), *Principles of figurative synthesis of music and poetry in modern romance*, Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Kiev state Conservatory, Kiev, USSR.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

DOI: 10.26086/NK.2020.57.3.006

УДК 78.06

© **Кравцов Николай Александрович, 2020**

Санкт-Петербургский государственный институт культуры (Санкт-Петербург, Россия), кандидат искусствоведения, профессор кафедры народного инструментального искусства, заслуженный деятель искусств РФ
E-mail: kravtsov@accordionkravtsov.ru

ЭРГОНОМИКА ВЫБОРНОЙ ОРГАННО-ФОРТЕПИАННОЙ КЛАВИАТУРЫ АККОРДЕОНА

В статье выявлены исторические причины появления готово-выборных аккордеонов с тремя разными системами клавиатур, обусловленные эволюцией клавиатур клавишных инструментов, и, в частности гармоник. Обратившись к истории развития аккордеонно-баянного исполнительства, автор статьи выявляет следующие направления формирования и развития клавиатур: это модель К. Демьяна, различные обновления концертны Ч. Уитстона, и, наконец, совмещение обеих идей К. Демиана и Ч. Уитстона в одной конструкции.

Все преобразования аккордеонов опираются на принципы эргономичности, среди которых выделяются универсализм, адаптивность, помехоустойчивость и резервирование. Следуя положениям системы «человек-машина», показан путь эргономического преобразования органно-фортепианной клавиатуры (далее ОФК) с целью адаптации ее в готово-выборную систему. Улучшение эргономических свойств органно-фортепианной клавиатуры привело к созданию и внедрению в практику аккордеонного искусства ее разновидности — клавиатуры системы Кравцова. Результаты исследования позволили автору сократить эффективно функционирующие клавиатуры до двух. Были выполнены следующие преобразования: сжаты черные клавиши ряда полутонов встык без просветов, клавиши выборной клавиатуры, как и клавиши готового аккомпанемента, выполнены в виде кнопок, два крайних ряда размещены ступенчато, а из существующих подходов конструирования выбрана система «C-Griff», опирающаяся на теорию нейрофизиологических «зеркальных» рефлексов. С данной клавиатурой (далее КСК) линия заимствованной ОФК обрела эволюционную органологическую законченность.

Ключевые слова: аккордеон, концертина, готово-выборная клавиатура, эргономическое преобразование, система «человек-машина», хроматическая система, классификация

© **Kravtsov Nikolay A., 2020**

Saint Petersburg State University of Culture (St. Petersburg, Russia), Candidate of Art, Professor of the Department of Folk Instrumental Art, Honored Artist of the Russian Federation

ERGONOMICS IN THE PIANO ACCORDION KEYBOARD

The article considers the phenomenon of Crimean Tatar song and romance in the aspect of the category «genre stylistiThe article reveals the historical reasons for the appearance of ready-made accordions with three different keyboard systems, caused by the evolution of keyboards of keyboard instruments, and, in particular, harmonics. Turning to the history of the development of accordion and button accordion performance, the author of the article identifies the following directions of the formation and development of keyboards: this is the model of K. Demyan, various updates of the concertina by C. Wheatstone, and, finally, the combination of both ideas of K. Damian and C. Wheatstone in one design.

All accordion conversions are based on the principles of ergonomics, among which are universalism, adaptability, noise immunity and redundancy. Following the provisions of the «man-machine» system, the way of ergonomic transformation of the organ-piano keyboard (hereinafter OFK) is shown in order to adapt it to a ready-to-elect system. Improvement of the ergonomic properties of the organ-piano keyboard led to the creation and introduction into the practice of accordion art of its variety — the Kravtsov system keyboard. The research results allowed the author to reduce effectively functioning keyboards to two. The following transformations were performed: the black keys of a number of semitones were compressed end-to-end without gaps, the keys of the selected keyboard, like the keys of the ready-made accompaniment, were made in the form of buttons, the two outermost rows were arranged in steps, and the C-Griff system was chosen from the existing design approaches, based on the theory of neuro-physiological «mirror» reflexes. With this keyboard (hereinafter referred to as KSK), the line of the borrowed OFK acquired an evolutionary organological completeness.

Key words: accordion, concertina, ready-to-use keyboard, ergonomic conversion, «man-machine» system, chromatic system, classification

В истории формирования и развития музыкальных инструментов эволюция клавиатур гармоник представляла собой один из наиболее длительных, сложных и одновременно необычайно интересных процессов. До XIX века клавиры снабжались только одной клавиатурой — органно-фортепианной (далее ОФК). В ходе эволюции клавиатурных хроматических систем аккордеонов сложилась ситуация, при которой исполнитель должен владеть двумя и более клавиатурными системами. Чтобы понять почему так произошло, необходимо обратиться к истории возникновения и развития аккордеона.

С 1829 года выдающееся изобретение австрийца Кирилла Демьяна ознаменовало новую эпоху в эволюции клавишных инструментов. Его клавиатура извлекала путем нажатия одной клавиши не один тон (как это было всегда у клавиров), а аккорд. В дальнейшем, при наличии таких клавиш у гармоник, инструменты стали называть «аккордеонами»¹. Дополненная к концу XIX столетия двумя рядами басовых клавиш, она сформировалась в левом полукорпусе как басо-аккордовый аккомпанемент. Эта система позволила эффективно функционировать аккордеону и обеспечила портативному инструменту широкое и быстрое распространение по всему миру.

Другая линия, повлиявшая на формирование аккордеона, способного ответить требованиям академической музыки, идет также от 1829 года и связана с созданием английским ученым Чарлзом Уитстоном концертины. Гектор Берлиоз описывает ее в своем «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке...» как оркестровый инструмент [1]. Вершиной развития идеи Ч. Уитстона двух мелодических клавиатур у гармоник является ряд гармоник, сконструированных мастерами разных стран, в том числе и в России. Это диатонический бандонеон Г. Банда; гармонеон [2, с. 93]; аккордеон с ОФК Баканова (1900); аккордеон с трехрядной клавиатурой бельгийской системы (баян), изготовленный братьями Киселевыми (1906), и аккордеон с системой трехрядной клавиатуры Стерлигова (1910) [3, с. 98]. Современники, игравшие на этих инструментах, стремились найти применение аккордеону в жанрах академической и церковной музыки, где все голоса фактуры, в отличие бытовой музыки, функционально самостоятельны. В то же время на инструментах без басо-аккордового аккомпанемента не могли быть исполнены произведения в духе фольклорных и городских бытовых традиций, что также обедняло и сужало их функциональное использование.



Рис. 1. Аккордеон с мелодическими голосами в левом полукорпусе, где клавиши органно-фортепианной клавиатуры выполнены в форме кнопок

Желание исполнять произведения академической музыки, в которой голоса свободно функционируют, являлось естественным и было вызвано стремлением и возможностью исполнить оригинальный текст, написанный композитором, без купюр и упрощений. Поэтому музыканты стали заказывать инструменты с двумя левыми съемными полукорпусами, каждый из которых снабжался одной из двух клавиатур (Рис. 2).



Рис. 2. Левые, заменяемые у баяна полукорпуса с готовой и выборной клавиатурами. Мастер С. З. Новиков. 1912 г. Музей гармонике имени А. Мирека

В отличие от зарубежных аккордеонных мастеров, которые низкие тона стали располагать в верхней части полукорпуса, С. З. Новиков разместил низкие тона выборной клавиатуры внизу. Этот принцип сохранен в конструкции современных баянов.

На раннем этапе развития инструмента идея реализовывалась в изготовлении комбинированных клавиатур, состоящих одновременно из басо-аккордовой и трехрядной хроматической системы. При этом трехрядная клавиатура согласовывалась всегда с клавиатурой правого полукорпуса. Она размещалась или с края левого по-

лукопруса (Рис. 3), или ближе к меху за басо-аккордовой системой (Рис. 4).



Рис. 3. Баян с комбинированной системой мастера А. А. Глаголева (начало пятидесятых годов, Московская баянная фабрика)



Рис. 4. Девятирядная система готово-выборного аккордеона фирмы Hohner (последняя треть XX столетия)

В 1963 году моим родителям удалось приобрести на Лейпцигской ярмарке аккордеон «S-5 Weltmaister» с комбинированной выборной левой клавиатурой. В СССР это была большая редкость. Вскоре я, как учащийся Таллинского музыкального училища (теперь оно носит имя Георга Уотса) класса аккордеона Леопольда Вигла, выступил в концертном зале Таллинской государственной филармонии, исполнив органную «Токкату и фугу» d-moll И. С. Баха. На аккордеоне было неудобно играть из-за его больших габаритов и труднодоступных рядов кнопок выборной системы, которые располагались далеко от края грифа.

Павел Александрович Гвоздев предложил иной вариант модернизации инструмента и совме-

стил две линии с помощью оригинальной схемы комбинирования кнопок аккордов с рояльной клавиатурой, выполненной также в форме кнопок, и дублирующим смещенным рядом белых клавиш (Рис. 5). Талантливый музыкант, педагог и изобретатель П. А. Гвоздев вел с этим инструментом активную исполнительскую деятельность.



Рис. 5. Баян с готово-выборной системой Гвоздева

Информация об изобретении и создании переключателя с готовой клавиатуры на выборную очень скудна. Конструкторское решение, объединившее творческие идеи талантливых изобретателей, описано в «Справочнике о гармонике» известного ученого, историка-инструментоведа А. М. Мирека, где он сообщает: «В 1929 году мастер П. Стерлигов впервые изготовил левую клавиатуру с переключением готового аккомпанемента на выборный (авторское свидетельство № 49 651)» [2, с. 101]. Благодаря этому труду мы точно знаем, что первый из отечественных аккордеонов с переключателем был создан в Ленинграде. Системы с переключателями стали называться «готово-выборными».

Изготовленные зарубежными фирмами системы с переключателем на выборную, получили название «Convertor».

С созданием в мировой практике современных концертных готово-выборных аккордеонов сформировались два подхода в их конструировании. Размещение кнопок выборной клавиатуры устанавливалось в зависимости от системы правой клавиатуры — «C-Griff» или «B-Griff». Различие в конструкциях увеличивалось из-за того, что у выборной клавиатуры «C-Griff» кнопки находились в зеркальном положении относительно правой клавиатуры. Получалось, что у системы

«B-Griff» низкие звуки размещаются внизу, а у «C-Griff» — наверху. Развернулась серьезная дискуссия между сторонниками единого клавиатурного щита (как у ОФК), разделенного полукорпусами баяна (B-Griff), и приверженцами теории нейрофизиологических «зеркальных» рефлексов, сформировавшихся у человека за многие тысячелетия (C-Griff). Например, в России, еще в 1910 году, П. А. Стерлиговым был изготовлен баян с «зеркальной» выборной клавиатурой [2, с. 92] (см. *Рис. 6*).

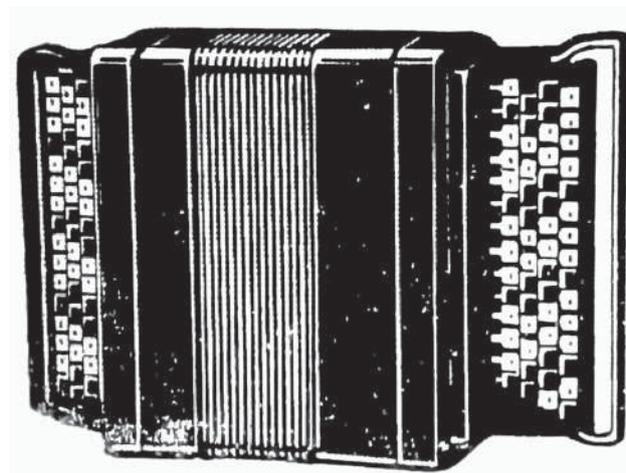


Рис. 6. Выборный баян с «зеркальной» системой клавиатуры Стерлигова (1910)

В начале 1960-х годов компания «Музпром» начала выпускать готово-выборные аккордеоны (далее баян²) с трехрядной клавиатурой системы «B-Griff». Этот исторический момент определил дальнейшее развитие отечественной аккордеонно-баянной культуры как начало нового этапа в музыке для клавишных инструментов. Этому во многом способствовала система музыкального образования СССР: в музыкальных вузах начали открывать соответствующие кафедры для подготовки высококвалифицированных специалистов-исполнителей. Репертуар обогатился яркими оригинальными сочинениями для баяна. Сильнейшей творческой мотивацией для композиторов стала идея применить новые для клавишных инструментов композиционные и художественно-выразительные средства, выявляющие специфику звучания концертных баянов.

Таким образом, третья линия эволюции хроматических гармоник — *совмещение обеих идей К. Демиана и Ч. Уитстона в одной конструкции* — возникает из-за естественного желания музыкантов адаптировать молодой инструмент для функционирования в сфере жанров академической музыки.

На фоне развития выборных трехрядных систем по принципу «левая по правой» в кон-

струкции аккордеона, с его заимствованной ОФК, осуществить аналогичные преобразования было невозможно. Клавиши ОФК имели форму, которая отличалась от формы кнопки готового аккомпанемента. Отказаться от кнопок в аккордовом звучании означало лишить инструмент идеи К. Демиана. Но даже если их выполнить в форме кнопок, как это предложил, например, П. А. Гвоздев, то диапазон ее составил бы всего 3,5 октавы, что на 30% меньше, чем у баяна.

По мнению экспертного совета фабрики музыкальных инструментов «Красный Партизан», в состав которого вошли помимо автора-председателя известные баянисты и педагоги Ленинграда Б. Г. Беньяминов, В. И. Кириллов и Ю. Я. Лихачев, эффективней было оснастить отечественный клавишный аккордеон трехрядной выборной системой «B-Griff». Иначе, по мнению совета, отставание в профессиональной подготовке аккордеонистов в вузах становилось критическим.

Первый промышленный образец аккордеона на фабрике был изготовлен на заказном участке, которым руководила А. И. Ковзан. Инструмент, созданный известным ленинградским мастером П. А. Александровым имел ряд удачных эргономических решений. Аккордеон имел небольшой вес и ширину корпуса 18 мм (как у аккордеона со стандартными басами). Его можно увидеть в Санкт-Петербургском музее музыкальных инструментов, который размещен в здании бывшего Дворца графа Шереметева, что находится на набережной реки Фонтанки. Однако этот инструмент не пошел в массовое производство. «Музпром» провел для всех советских баянных фабрик конкурс на лучшую механику для готово-выборной клавиатуры. Победила работа мастера Кировской баянной фабрики Н. Ф. Самodelкина. В 1971 он завоевал Первую премию за разработку готово-выборного механизма для массового механизированного производства. Конструкция была технологически оптимальной для производства и обслуживания, так как верхняя часть была съемной, что облегчало ее сборку и ремонт. Баяны с механикой Н. Ф. Самodelкина имели трехголосный бас, но этого было недостаточно для полноценного звучания инструмента. Конструкция имела серьезные недостатки, противоречащие основам эргономики. Показатели эффективности функционирования инструмента упали из-за увеличения габаритов инструмента, ширина которого достигла 23 см (против 18,5 см у модели П. А. Александрова), и угла наклона клавиатурного щита относительно боковой крышки левого полукорпуса, составившего почти 90 градусов.

Первые аккордеоны с механикой Н. Ф. Самоделкина имели негативные отзывы. Несмотря на это, «Красный Партизан» отказаться от рекомендаций «Музпрома» не мог. Для исправления негативных эргономических свойств, возникших в конструкции из-за механики Н. Ф. Самоделкина и с целью улучшения функций готово-выборного аккордеона, фабрика заключила официальный договор с кафедрой народных инструментов Санкт-Петербургского государственного института культуры имени Н. К. Крупской на научно-исследовательские работы. В состав исследовательского коллектива вошли Н. А. Кравцов (руководитель), доцент В. П. Бирюков, старший преподаватель В. П. Соколов, доцент В. А. Дадашев и старший преподаватель В. А. Шляпников. В результате наклона основания механики был достигнут необходимый угол для клавиатурного щита и уменьшился размер ширины инструмента на 1,5 см. По окончании научного исследования в 1974 году была создана новая модель аккордеона, получившая название «Ленинград». За ее внедрение в производство фабрики «Красный Партизан» мастер В. В. Шитов и конструктор М. И. Перцовский были удостоены правительственных наград.

К середине 70-х годов XX столетия все готово-выборные хроматические аккордеоны и баяны, оснащались в левом полукорпусе только хроматическими трехрядными системами «С-Griff» или «В-Griff».

Трудно не согласиться с оценкой новой конструкции готово-выборного аккордеона, имеющего в правой части ОФК, а в левой — трехрядную систему, известного профессора Российской академии музыки имени Гнесиных Б. М. Егорова. Он писал в журнале «Музыкальная жизнь»: «Выборная система аккордеона <...> создает новые трудности для освоения инструмента, так как строится по образцу правой клавиатуры баяна в зеркальном или параллельном расположении кнопок. Следовательно, аккордеонисту необходимо ориентироваться в трех системах клавиатур: фортепианной, кварто-квинтовой с готовыми аккордами и выборной баянной, — что несравненно сложнее, чем на готово-выборном баяне, где всего 2 системы клавиатур» [4, с. 10].

И действительно, для аккордеонистов, играющих на ОФК, процесс обучения серьезно усложнился. Аналогов, где бы музыканту, чтобы стать профессиональным артистом, необходимо овладеть игрой на трех (!) клавиатурных системах, в инструментальном исполнительстве не существует. Следует учесть, что левая рука помимо мануальных действий выполняет еще одну важную функцию — обеспечивает подачу воздушного потока

на металлические язычки инструмента. Во всяком случае, идентичных функциональных перегрузок у других инструментальных культур не замечено.

Таким образом в эволюции аккордеона с ОФК создалась ситуация, которая решала только сиюминутную тактическую задачу. Не останавливаясь на достигнутом, велись поиски новых конструктивных решений. С развитием науки эргономики понятия функциональности устройств стали рассматриваться с позиции системы «человек-машина» (далее СЧМ), характеризуемой вносимых в нее свойствами, в результате исполнительской деятельности человека. Оптимальное решение было найдено, когда в выборную клавиатуру инструмента вмонтировали клавиатуру системы Кравцова как разновидность ОФК. Эта клавиатура была выстроена в результате модернизации ОФК по известным эргономическим положениям СЧМ. Генетическое родство двух клавиатур сняло основную проблему «трех клавиатур», приведя исполнительские функции на готово-выборном аккордеоне к изучению только двух систем. Попутно удалось освободить инструмент от возникших разрывов в информационном поле между функционированием линии «ОФК — КСК» и трехрядными выборными клавиатурами.

Этого удалось достичь, благодаря замене клавиш-многогранников системы Кравцова на кнопки, что, к сожалению, ухудшило условия скольжения с клавиши на клавишу, так необходимые при исполнении штриха *legato* на инструменте. Эта потеря вынужденная, так как сохранение идеи Демиана могло осуществиться только при форме клавиш в виде кнопок.

В то же время остальные эргономические функции системы «человек-машина» (далее СЧМ), улучшенные благодаря конструктивным преобразованиям ОФК, удалось сохранить в информационном поле выборной КСК. Обоснованные преобразования проекта позволили сохранить позитивные функциональные свойства, привнесенные ранее трехрядными клавиатурами, в исполнительское аккордеонное искусство и в контуры обновленной парадигмы.

Среди свойств, присущих исполнительской деятельности человека, эргономика выделяет *универсализм, адаптивность, помехоустойчивость и резервирование* [5, с. 22].

В соответствии с положениями, преобразования по СЧМ, обеспечивающие эффективную адаптацию в условиях конструкции готово-выборной системы аккордеона, состоят в следующем:

- во-первых, для уменьшения площади клавиатурного щита ОФК осуществляется сжатие черных клавиш ряда полутонов встык без про-

светов, а для сохранения вытесненных просветов белых клавиш создается вспомогательный ряд. Благодаря чему расстояние между октавными клавишами сокращается на 30%. Это позволяет разместить полный диапазон выборной клавиатуры, сложившийся в практике трехрядных систем аккордеона, в том числе и баяна;

- во-вторых, для сохранения идентичности форм клавиш выборной клавиатуры КСК с клавишами готового аккомпанемента, они также выполнены в виде кнопок (см. *Схему 1*), при этом, на месте изготовленных в форме изогнутых многогранников игровых площадках белых клавиш, установлены две кнопки;

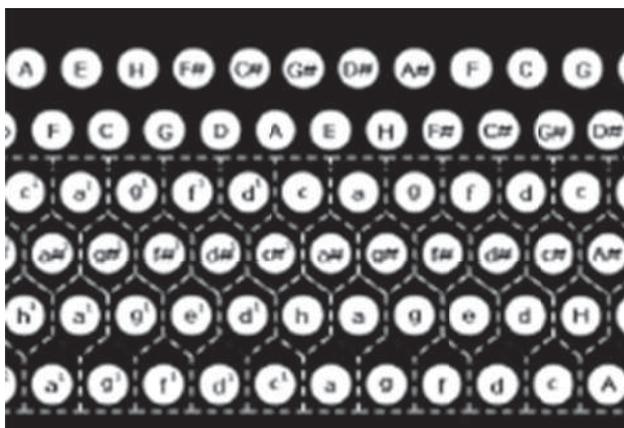


Схема 1. Готово-выборная клавиатура системы Кравцова

- в-третьих, с целью приведения к идентичности аппликатур выборной системы КСК и ОФК, два крайних ряда размещены ступенчато, что обеспечило необходимые условия для удобного функционирования большого пальца (см. *Рис. 7*)³;



Рис. 7. Ступенчатое размещение двух крайних рядов кнопок КСК

- в-четвертых, из двух существующих подходов в конструировании современных выборных систем «B-Griff» и «C-Griff», последняя опирается на теорию нейрофизиологических «зеркальных» рефлексов, сформировавшихся у человека за

многие тысячелетия. В представленном решении (см. *Схему 1*) зеркальное движение обеих рук направлено на согласованность акустического звучания инструмента с нотографической записью хроматического звукоряда — от баса вверх к дисканту. Исследование показало идентичность аппликатур и топографии размещения пальцев внутри позиций для правой и левой клавиатур аккордеона. Не менее важно, что обе предложенные клавиатуры как разновидности ОФК имеют с ней прямую генетическую связь. Родство настолько очевидное, что легко обнаруживается в единой аппликатуре для основных технических формул. На *Схеме 2* показана единая аппликатура исполнения гаммы для трех клавиатур.

В результате следования положениям СЧМ на практике правая и левая выборная КСК показали общие характеристики функционирования.

Универсализм проявился в том, что все аппликатуры базовых технических формул (гаммы, аккорды и арпеджио) для правой и левой руки идентичны с аппликатурами ОФК [6].

Адаптивность подразумевает расширение диапазона приспособляемости системы к меняющимся условиям ее функционирования. КСК позволяет в топографии позиций сохранять идентичность с ее традиционными вариантами ОФК. КСК создает возможности для расширения меняющихся условий по отношению к входным сигналам.

Помехоустойчивость осуществляется через имеющиеся у человека информационные каналы с разными нейрофизиологическими механизмами (зрение, осязание и т. д.) Они помогают использовать дублирующее восприятие исполнителем в повышении помехоустойчивости и помехозащищенности систем. Расширением аппликатурной вариативности создаются дополнительные условия, обеспечивающиеся вспомогательным рядом ставших доступными узких участков клавиш, имевшихся в ОФК [6, с. 11–144].

Резервирование у профессионального музыканта возможно в расширяющихся пределах, и взаимосвязано со спецификой реализации у него компенсации непредусмотренных отказов, действия которых заранее неизвестны. Уровень надежности СЧМ при сбое в работе с системой во многом обеспечивает эту надежность благодаря общности позиционной топографии у ОФК и ее разновидности — КСК, которые размещены в правом и левом полукорпусе.

Таким образом, органно-фортепианная клавиатура, заимствованная аккордеоном, остается базовой в музыкально-эстетическом воспитании, традиционных и массовых жанрах музыкальной

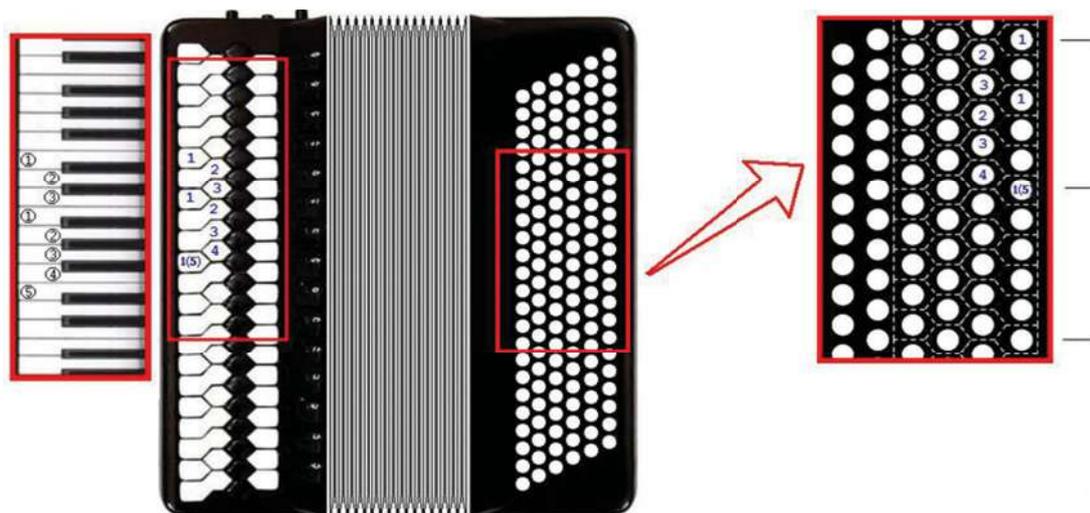


Схема 2. Идентичность аппликатуры и топографии внутри позиции на трех клавиатурах при исполнении гаммы C-dur

культуры (фолк, джаз, рок, кроссовер и т. п.). Улучшение ее эргономических свойств привело к созданию и внедрению в практику аккордеонного искусства ее разновидности — клавиатуры системы Кравцова, которая привнесла новые оттенки элементам парадигмы, зародившейся в функционировании трехрядных систем клавиатур. С клавиатурой системы Кравцова линия заимствованной органно-фортепианной клавиатуры в конструкцию аккордеонов с хроматическим строем обрела эволюционную органологическую законченность.

Примечание

¹ Справедливости ради, аккордеоном следует называть и все диатонические гармониками, имеющие клавиши-аккорды.

² Баян — отечественная разновидность аккордеона с системой трехрядной клавиатуры «В-Griff», получившая в Санкт-Петербурге с легкой руки П. Е. Стерлигова поэтическое название «баян», в честь легендарного древнерусского певца-гуслея Баяна.

³ Здесь и далее фото автора.

Литература

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / с доп. Р. Штрауса; пер., ред. вступ. ст. и комм. С. П. Горчакова. М.: Музыка, 1972. Т. 2. Ч. I. 308 с. Ч. 2. С. 309–532.
2. Мирек А. М. Справочник по гармоникам. М.: Музыка, 1968. 131 с.

3. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна. М.: Музыка, 1967. 195 с.
4. Егоров Б. М. Нужны хорошие баяны // Музыкальная жизнь. 1972. № 6. С. 10.
5. Введение в эргономику / под ред. В. П. Зинченко. М.: Советское радио, 1974. 352 с.
6. Кравцов Н. А. Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона. СПб.: Изд. СПбГУКИ, 2012. 148 с.

References

1. Berlioz, G. (1972), *Bol'shoj traktat o sovremennoj instrumentovke i orkestrovke* [A large treatise on modern instrumentation and orchestration], Ed. entry article and comm. S. P. Gorchakova, vol. 2, part I and part 2, Music, Moscow, Russia.
2. Mirek, A. M. (1968), *Spravochnik po garmonikam* [Handbook of harmonics], Music, Moscow, Russia.
3. Mirek, A. M. (1967), *Iz istorii akkordeona i bayana* [From the history of the accordion and button accordion], Music, Moscow, Russia.
4. Egorov, B. M. (1974), "Good accordions are needed", *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 6, p. 10.
5. Zinchenko, V. P. (ed.) (1974), *Vvedenie v ergonomiku* [Introduction to ergonomics], Soviet radio, Moscow, Russia.
6. Kravtsov, N. A. (2012), *Tablicy aplikatur gamm, akkordov i arpedzhio dlya gotovo-vybornogo akkordeona* [Tables of fingering scales, chords and arpeggios for a ready-made accordion], SPbGUKI, Saint Petersburg, Russia.

© Сюй Цзиня, 2020

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия), аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
E-mail: 412670031@qq.com*

АНТОН РУБИНШТЕЙН — АВТОР ФОРТЕПИАННЫХ НОКТЮРНОВ (К ВЫХОДУ В СВЕТ АЛЬБОМА «РУССКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ НОКТЮРН» ТЕТРАДЬ 2)

В центре внимания автора статьи — фортепианные ноктюрны А. Г. Рубинштейна в контексте творчества композитора и эволюции жанра. Несмотря на то, что имя А. Г. Рубинштейна прочно закрепилось в истории русской музыки, его творчество остается во многом неизвестным широкому слушателю. Между тем в 2019 году под редакцией Р. Глазуновой был впервые издан сборник, включающий 11 ноктюрнов А. Г. Рубинштейна, который приоткрыл дверь в художественный мир этого великого и талантливого пианиста, педагога и композитора.

Основная цель настоящей работы — обзор композиционных и исполнительских особенностей ноктюрнов А. Г. Рубинштейна.

Выявлены главные качества Рубинштейна-пианиста, кратко представлена эволюция его фортепианного стиля. 11 ноктюрнов демонстрируют основные черты его стиля. Произведения проанализированы с точки зрения исполнительских и методических особенностей. Выделяются области влияния творчества композиторов-романтиков (Дж. Фильда, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, П. И. Чайковского) на ноктюрны А. Г. Рубинштейна. Сделан вывод о том, что включение фортепианных ноктюрнов композитора в современный концертный и педагогический репертуар станет важным шагом к более глубокому осмыслению его творчества.

Ключевые слова: А. Г. Рубинштейн, ноктюрн, жанр, фортепиано, романтизм, фортепианный репертуар

© Xu Jingya, 2020

*Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia),
Postgraduate Student of the Department of Music Education and Training
at the Institute of Theater, Music and Choreography*

ANTON RUBINSTEIN — AUTHOR OF PIANO NOCTURES (FOR THE RELEASE OF THE ALBUM «RUSSIAN PIANO NOCTURNE», NOTEBOOK 2)

The author of the article focuses on A.G. Rubinstein's piano nocturnes in the context of the composer's work and the evolution of the genre. Despite the fact that the name of A.G. Rubinstein is firmly entrenched in the history of Russian music, his work remains largely unknown to a wide audience. Meanwhile, in 2019, under the editorship of R. Glazunova, a collection was first published, including 11 nocturnes by A. G. Rubinstein, which opened the door to the artistic world of this great and talented pianist, teacher and composer.

The main goal of this work is to review the compositional and performing features of A. G. Rubinstein's nocturnes.

The main qualities of Rubinstein as a pianist are revealed, the evolution of his piano style is briefly presented. 11 nocturnes showcase the main features of his style. The works are analyzed from the point of view of performing and methodological features. Areas of influence of the work of romantic composers (J. Field, F. Chopin, F. Mendelssohn, P. I. Tchaikovsky) on A. G. Rubinstein's nocturnes are highlighted. It is concluded that the inclusion of the composer's piano nocturnes in the modern concert and pedagogical repertoire will be an important step towards a deeper understanding of his work.

Key words: A. G. Rubinstein, nocturne, genre, piano, romanticism, piano repertoire

Ноктюрн — чрезвычайно привлекательный и потому на протяжении многих лет востребованный жанр. Путь его развития долог и тернист: заявив о себе еще в религиозной музыке средневековой Европы, он перешел в рус-

ло светского искусства только в XVIII веке. На XIX столетие приходится расцвет жанра: закрепилось современное понимание ноктюрна как лирической миниатюры (он стал «визитной карточкой» эпохи). В России этот жанр зародился и

получил распространение в первые десятилетия XIX века. Но если примеры претворения жанра в западной традиции достаточно широко известны (ноктюрны Дж. Фильда, Ф. Шопена, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, К. Дебюсси), то русские nocturnы нередко остаются в тени западных образцов (за исключением, конечно, nocturnов М. И. Глинки и П. И. Чайковского). Такая судьба постигла «Русские фортепианные nocturnы» А. Г. Рубинштейна. Между тем в них автор вступает в увлекательный диалог с западной традицией жанра, проследить который — отдельная исследовательская задача (этот вопрос будет затронут в данной статье лишь косвенно).

Но и в целом фортепианное творчество композитора остается в России незаслуженно забытым. Можно только сожалеть, что сочинения русского композитора в наши дни редко звучат на концертной эстраде. «Несправедливо-му забвению предается большой пласт русской фортепианной музыки, — замечает М. Смирнова. — Так, сочинения Рубинштейна, некогда входившие в репертуар едва ли не каждого консерваторского студента, пребывают в забвении» [7, с. 10]. Что касается китайских слушателей, то они знакомы с сочинениями А. Г. Рубинштейна благодаря просветительской деятельности американского пианиста Д. Бановеца. Но и в Китае на фортепианных концертах, на занятиях музыкальных педагогов сочинения эти фигурируют крайне редко.

Создавая своеобразную антологию русского nocturna, Р. Глазунова — составитель издания «Русский фортепианный nocturn: Произведения русских композиторов XIX–XX веков: в 3-х тетрадях» [2] — отобрала из множества сочинений композиторов XIX столетия лучшие образцы жанра. В первую тетрадь вошли сочинения таких выдающихся мастеров как М. И. Глинка, М. А. Балакирев, Дж. Фильд, А. П. Бородин, А. Гензельт, Н. А. Римский-Корсаков, С. В. Рахманинов и др. Р. Глазунова не обошла вниманием и русских музыкантов-любителей — А. Лизогуба, Д. Веневитинова и др. Особый интерес в рамках настоящего исследования представляет вторая тетрадь названного издания, которая содержит все одиннадцать nocturnов А. Г. Рубинштейна (включая изданный ранее G-dur' ный), из которых два написаны для фортепиано в четыре руки. Издание всех nocturnов композитора, несомненно, послужило стимулом к возрождению традиций их исполнения учащимися и концертующими пианистами, а также стало драгоценным источником для дальнейшего исследования

его творчества. Данная статья — один из важных шагов в этом направлении.

Путь к созданию оригинальной, и в то же время соответствующей авторскому замыслу интерпретации nocturnов А. Г. Рубинштейна, может быть преодолен при условии понимания его исполнительского стиля. Пианистический талант А. Г. Рубинштейна отличает особое отношение к звуку. «У Рубинштейна был пианистический "голос" необыкновенного обаяния» [4, с. 157] — пишет Г. Коган. Слушателей неизменно поражало умение пианиста бесконечно «длить» мелодическую линию. Впоследствии это уникальное, характерное для русской фортепианной школы качество, унаследовал от А. Г. Рубинштейна С. В. Рахманинов.

С другой стороны, для исполнителя nocturnов А. Г. Рубинштейна важно проследить эволюцию его композиторского стиля. По наблюдению Л. Баренбойма, если в раннем творчестве преобладает экспозиционное изложение, то с течением времени А. Г. Рубинштейн «в своих фортепианных миниатюрах значительно большее внимание уделяет разработке и развитию тематического материала. Высказав ту или иную мысль, он стремится показать ее различные смысловые оттенки» [1, с. 308].

Составитель сборника Р. Глазунова отмечает, что характер и жанровые особенности nocturnов Рубинштейна в какой-то мере зависят от того, кому они посвящены. «У композитора крайне редко встречаются произведения без посвящения, и, если собрать всех адресатов рубинштейновских посвящений, выстроится характерная галерея образов второй половины XIX века, здесь будут и именитые сановники, и представители творческой богемы, и молодые ученики и ученицы» [3, с. 153].

«Nocturn на воде» op. 9 № 2¹ (тональность A-dur, темп *Moderato*) — раннее юношеское произведение композитора. Салонная музыка, полная свежести, искрящейся шалости, сочетает напевность с танцевальностью. Как известно, в области песни русские композиторы умели творить чудеса. Обе партии по сложности равноценны и ориентированы на любительский уровень владения инструментом. Немалый интерес в nocturnе представляет фортепианная каденция, в которой, по традициям исполнительского искусства того времени, пианисту представлялась возможность проявить свое искусство импровизатора.

Два nocturna op. 10 написаны в сложной трехчастной форме, они искренни, непосредственны, свободны от виртуозности и блестящих эффектов. Созданные девятнадцатилетним ком-

позитором (1848 год), сочинения эти знаменуют новый этап в его творчестве. Они отражают жизнелюбивые порывы, мечтания, томления и надежды. Нельзя не согласиться с составителем сборника, что сочинения эти похожи на филльдовские классические образцы жанра [3, с. 152]. Однако, на наш взгляд, уже в этих ранних рубинштейновских пьесах есть заметные индивидуальные отличия от Фильда в характере изложения. В частности, для них типичны резкие контрасты частей, чего еще не было в ноктюрнах «раннего» Фильда.

Ноктюрн Ges-dur op. 28 № 1 продолжает линию лаконичных несложных миниатюр композитора. Как и ноктюрны op. 10, это сочинение вполне доступно для исполнения детьми, оно могло бы обогатить педагогический репертуар, в том числе и китайских учащихся. В основу ноктюрна положена изумительная проникновенная мелодия широкого дыхания. Задача пианиста — ощутить и передать в своем исполнении это непрерывно льющееся движение музыки.

Ноктюрн op. 44 № 5, созданный уже зрелым мастером в 1860 году, был включен композитором в фортепианный цикл «Петербургские вечера». Образы шести пьес цикла были навеяны впечатлениями А. Г. Рубинштейна от музыки Р. Шумана. В «Петербургские вечера» входят и другие пьесы с жанровым названием, такие как Романс, Скерцо, Молитва (*Preghiera*), Экспромт. Трактовка Ноктюрна зависит от его места в цикле. Ноктюрн расположен между импровизационным, активным, ритмически прихотливым Экспромтом и бурным, драматичным *Appassionato*. Он выполняет в драматургии всего сочинения роль лирического центра.

Нелишне вспомнить, что Романс из «Петербургских вечеров» изначально был задуман как вокальное произведение, а впоследствии многократно и с огромным успехом исполнялся Рубинштейном в фортепианном переложении. Это лишний раз доказывает, насколько тесно сплетены в наследии российского мастера вокальное и фортепианное начала, что имеет непосредственное отношение и ко всем ноктюрнам Рубинштейна.

В целом, Ноктюрн op. 44 № 5 отличается непостоянством, причудливостью, обилием неожиданных фактурных, ритмических, гармонических преобразований. Все это сближает произведение с жанром каприччио. Каприччиозность и фантазийность не чужды Рубинштейну-миниатюристу, как и его замечательным предшественникам: Р. Шуману — автору захватывающих фантазийных пьес, Ф. Мендельсону — создателю оригинальных каприччио.

Ноктюрн op. 69 № 2 G-dur лаконичен, выразителен и поэтичен. В нем композитор синтезирует жанровые признаки ноктюрна и песни без слов, из-за чего музыкальный материал вполне мог бы послужить основой для вокального произведения. Благодаря ясности и простоте изложения, отсутствию больших технических трудностей, сочетающемуся с глубоким содержанием, это сочинение может украсить как программы учащихся музыкальных школ, так и репертуар профессиональных исполнителей. Напомним, что в период написания данного произведения А. Г. Рубинштейн занимал пост директора консерватории, руководил Русским Музыкальным Обществом, вопросы фортепианного преподавания, расширения диапазона программ учащихся сильно его занимал.

Ноктюрн op. 71 № 1 (As-dur) носит прелюдийный характер. Эта миниатюра по уровню художественных и пианистических трудностей также вполне доступна для учащихся музыкальных школ. Во времена А. Г. Рубинштейна данный ноктюрн (равно как и предшествующий) часто исполнялся в России любителями музыки. Мелодия начинается с выразительного восходящего хода на малую сексту, что характерно для русской романсовой лирики. Фактура сопровождения арфообразна. Перед юным пианистом встает задача создания волнообразной динамики и исполнения на одном дыхании. Значительный шаг вперед ученик может сделать также в области овладения педализацией, обогащающей как фактуру, так и колорит. Это подготовит юного пианиста к исполнению сочинений с аналогичной фактурой западноевропейских композиторов-романтиков, в первую очередь — Ф. Шопена.

Средняя часть *Più mosso* изложена в характерной для Рубинштейна достаточно плотной, насыщенной аккордовой фактуре. Самое главное здесь — свободная, «дышащая» рука. Здесь музыка становится более взволнованной, напряженной. По романтически восторженному настрою она имеет немало общего с миниатюрами П. И. Чайковского.

Ноктюрн op. 75 № 8 (G-dur), входящий в цикл музыкальных портретов «Петергофский альбом», также относится к числу доступных в художественном и исполнительском отношении миниатюр композитора. Жозефина Вергеймштейн, которой Рубинштейн посвятил свою пьесу, была хозяйкой известного венского салона. В данном ноктюрне ярко выражено декоративное начало. Темп исполнения — *Moderato assai*, размер 6/8 придают музыке танцевальный

характер. Эта пьеса оживленная, наполненная чувством, о чем свидетельствует авторская ремарка *con espressione*.

Сам портретный жанр в музыке предполагает мысленное создание определенной программы, которая может помочь ученику в художественном воплощении содержания пьесы. Исполняя данный ноктюрн, можно представить себе образ красиво одетой хозяйки салона, которая появляется перед гостями и оживленно общается с ними краткими любезными приветственными репликами и взаимными поклонами. Для наглядности рекомендуем подобрать педагогу соответствующие живописные иллюстрации. Подобная творческая работа развивает фантазию ученика и способствует его эмоциональному раскрепощению.

В исполнении Ноктюрна оп. 75 № 8 известную техническую трудность представляют скачки на октаву вниз в басу, которые должны звучать грациозно и элегантно, поэтому готовиться к ним следует заранее. «Аккорд должен быть готов в представлении играющего уже перед раскрытием руки» [6, с. 191], — подчеркивает В. Сафонов. По его свидетельству, названный прием «составлял тайну несравненной красоты звука в аккордах Антона Рубинштейна» [6, с. 191] (исполнительское мастерство А. Г. Рубинштейна Сафонов имел счастье в течение долгих лет наблюдать).

Ноктюрн оп. 109 Es-dur входит в цикл «Музыкальные вечера», который содержит девять разнохарактерных, достаточно сложных виртуозных пьес. По сравнению с другими ноктюрами это сочинение предъявляет исполнителю высокие пианистические требования. Неслучайно оно посвящено композитором одаренной пианистке-виртуозу Анне Мелиг, игра которой восхищала публику свободным владением различными видами фортепианной техники, а также певучей кантиленой.

Ноктюрн, исполняемый в темпе *Andante*, развернут, в нем широко представлены элементы вариационного развития, разнообразие динамических эффектов. Мелодия *Cantabile (sempre ben legato e con molto espressione)* вначале разворачивается на фоне насыщенного, прихотливого в гармоническом и ритмическом отношениях аккордового аккомпанемента. Текучесть музыки создает возникающая между мелодией и аккомпанементом полиритмия. Следует подчеркнуть, что необычайно артистичное, чарующее исполнение А. Г. Рубинштейном произведений подобного склада неизменно приводило публику в восторженное состояние. Как отмечает Коган, «под

его пальцами мелодия пела с проникновенной задушевностью, рождавшей взволнованный отклик в сердцах. В этой черте нетрудно узнать давнюю традицию русского, глинка-фильдовского пианизма» [4, с. 157]. Для того, чтобы приблизиться к этому неповторимому качеству рубинштейновской игры, важно активизировать в первую очередь воображение, чуткость слуха.

Ноктюрн оп. 118 № 5 (As-dur) как и предшествующий, безусловно, относится к числу эффектных, бравурных концертных пьес. Пьесу отличает торжественный приподнятый эмоциональный тон. Мелодия, исполненная патетики, декламационна (*mp, espressivo*), аккордовое сопровождение усиливает ее возвышенный характер. Исполняя данную пьесу, пианист может позволить себе полностью эмоционально раскрепоститься, играть рискованно, «на грани», не боясь преувеличений — таков характер рубинштейновской музыки. Можно полагать, что беспредельной свободой отличалось и авторское исполнение данной пьесы.

Как полагал А. Корто, «лучшее средство стимулировать прогресс учеников состоит в том, чтобы всегда вовремя предусмотреть в плане их работы изучение какого-нибудь произведения, степень трудности которого была бы определено выше всего того, что они знали до сих пор. <...> Не следует, однако, настаивать на безупречном исполнении этих "слишком трудных" произведений, частая смена которых весьма целесообразна» [5, с. 96]. Однако зачастую подобрать подобное произведение бывает далеко не просто в связи с тем, что в отношении большинства фортепианных шедевров сложились устойчивые исполнительские стереотипы.

Что касается сочинений Рубинштейна, то они практически неизвестны, что раскрепощает исполнителя и расширяет допустимые границы индивидуальной художественной интерпретации. Благодаря эмоциональной безыскусности, непосредственности, красочности и преобладающей пианистической простоте музыки композитора, ее изучение может способствовать закономерному и обусловленному переходу юных пианистов на новый, более высокий репертуарный уровень.

Подводя итог, отметим, что А. Г. Рубинштейн внес немало нового в становление жанра ноктюрна на русской почве. В педагогической практике Китая фортепианные миниатюры Рубинштейна (в том числе его замечательные ноктюры) также могут занять достойное место. Они способны обогатить программы учащихся и способствовать их художественному и техническому росту.

Примечания

¹ Составитель сборника «Русский фортепианный ноктюрн» использует так называемую новую нумерацию, которая была введена Рубинштейном в 1848 году после изъятия на границе всех созданных им сочинений.

Литература

1. *Баренбойм Л.* Антон Григорьевич Рубинштейн: жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1957. Т. 1. 1829–1867. 454 с.
2. *Глазунова Р.* Русский фортепианный ноктюрн: Произведения русских композиторов XIX–XX веков: в 3 тетр. М.: Музыка, 2015. Тетр. 1. 64 с.
3. *Глазунова Р.* Русский фортепианный ноктюрн: Произведения русских композиторов XIX–XX веков: в 3 тетр. М.: Музыка, 2018. Тетрадь 2. 160 с.
4. *Коган Г. М.* Вопросы пианизма: избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. 461 с.
5. *Корто А.* Рациональные принципы фортепианной техники. М.: Музыка, 1966. 110 с.
6. *Равиче Я.* Василий Ильич Сафонов. М.: Музгиз, 1959. 366 с.
7. *Смирнова М.* На легком челноке искусства: о музыке, пианистах, педагогах и слушателях. СПб.: Композитор, 2019. 238 с.

References

1. Barenboym, L. (1957), *Anton Grigoryevich Rubinshteyn: zhiz, artisticheskiy put, tvorchestvo, muzykalno-obshchestvennaya deyatel'nost* [Anton Grigorievich Rubinstein: life, artistic path, creativity, musical and social activities], vol. 1 (1829–1867), State Music Publishing House, Leningrad, USSR.
2. Glazunova, R. (ed.) (2015), *Russkiy fortepianny noktyurn: Proizvedeniya russkikh kompozitorov XIX–XX vekov* [Russian Piano Nocturne: Works of Russian composers of the XIX–XX centuries], vol. 1, Muzyka, Moscow, Russia.
3. Glazunova, R. (ed.) (2018), *Russkiy fortepianny noktyurn: Proizvedeniya russkikh kompozitorov XIX–XX vekov* [Russian Piano Nocturne: Works of Russian composers of the XIX–XX centuries], vol. 2, Muzyka, Moscow, Russia.
4. Kogan, G. M. (1968), *Voprosy pianizma: izbrannyye statii* [Questions of pianism: selected articles], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
5. Korto, A. (1966), *Ratsionalnyye printsipy fortepiannoy tekhniki* [Rational principles of piano technique], Muzyka, Moscow, USSR.
6. Ravicher, YA. (1959), *Vasilii Ilich Safonov* [Vasily Ilyich Safonov], Muzgiz, Moscow, USSR.
7. Smirnova, M. (2019), *Na legkom chelnoke iskusstva: o muzyke, pianistakh, pedagogakh i slushatelyakh* [On a light shuttle of art: about music, pianists, teachers and listeners], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.

© Чан Шиюй, 2020

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия), аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
E-mail: 383133762@qq.com*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО Ф. МЕНДЕЛЬСОНА КАК ОТРАЖЕНИЕ СТИЛЯ ЭПОХИ

В данной статье рассмотрены основные произведения для виолончели и фортепиано выдающегося представителя немецкого романтизма Ф. Мендельсона — Две сонаты для виолончели и фортепиано (B-dur, op. 45, 1838; D-dur, op. 58, 1843); Концертные вариации для виолончели и фортепиано (D-dur, op. 17, 1829); Песня без слов для виолончели и фортепиано (D-dur, op. 109, 1845). Написанная в форме кратких аналитических очерков, данная работа призвана восполнить существенные пробелы в исследовании камерного творчества композитора. Отдельно рассматриваются вопросы создания, особенности формы, содержания сочинений для виолончели и фортепиано. Проводятся параллели (жанровые, стилевые и образные) с иными, более известными произведениями композитора. В процессе анализа сочинений для виолончели и фортепиано автор статьи приходит к выводу, что в них во всей полноте запечатлены лучшие черты стиля композитора — сочетание классических и романтических традиций. Кроме того, Ф. Мендельсон смог привнести в камерную музыку много нового: обогатил ее новым лирико-романтическим содержанием, углубил его, по-своему преобразил традиционные циклические формы, и ввел оригинальный авторский жанр песни без слов. Все это позволяет говорить о важности дальнейшего исследования камерной музыки Ф. Мендельсона.

Ключевые слова: Ф. Мендельсон, камерная музыка, сочинения для виолончели и фортепиано, соната, вариации, песни без слов

© Chang Shiyu, 2020

*Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia), Postgraduate Student
of the Department of Music Education and Training at the Institute of Theater, Music and Choreography*

WORKS FOR CELLO AND PIANO F. MENDELSON AS A REFLECTION OF THE STYLE OF THE EPOCH

This article examines the main works for cello and piano by the outstanding representative of German romanticism F. Mendelssohn — Two Sonatas for Cello and Piano (B major, op. 45, 1838; D major, op. 58, 1843); Concert Variations for cello and piano (D major, op. 17, 1829); Song without words for cello and piano (D major, op. 109, 1845). Written in the form of brief analytical essays, this work is intended to fill essential gaps in the study of the composer's chamber work. Issues of creation, peculiarities of form, content of works for cello and piano are considered separately. Parallels (genre, stylistic and figurative) are drawn with other, more famous works of the composer. In the process of analyzing the compositions for cello and piano, the author of the article comes to the conclusion that they fully capture the best features of the composer's style — a combination of classical and romantic traditions. In addition, F. Mendelssohn was able to bring a lot of new things into chamber music: he enriched it with new lyric-romantic content, deepened it, in his own way transformed traditional cyclical forms, and introduced the original author's genre «song without words». All this allows us to speak about the importance of further research into chamber music by F. Mendelssohn.

Key words: F. Mendelssohn, chamber music, works for cello and piano, sonata, variations, songs without words

Феликс Мендельсон является одним из выдающихся представителей немецкого романтизма. «...Музыка Мендельсона — искусство высокопоэтическое и одухотворенное. Классическая ясность и стройность, выделяющая Мендельсона среди романтиков, не имеет ничего общего с академической рутинной; сдержанность не свидетельствует о бесстрастности, а элегическая меч-

тательность — о дряблости эмоций» [13, с. 193]. Р. Шуман писал, что композитор «яснее всех постигает противоречия эпохи и лучше всех примиряет их. Гармонично в Мендельсоне его мастерство — совершенное, зрелое с самых юных лет, по-моцартовски легкое и "незаметное"» [5, с. 238; 16]. Между тем в его творчестве до сих пор остаются сферы, малоизвестные любителям музыки.

Одна из таких сфер — камерно-инструментальное творчество композитора, в частности его произведения для виолончели. Данная статья призвана исправить эту историческую несправедливость. Краткий обзор произведений композитора для виолончели, изложенный в форме аналитических очерков, позволит расширить представления о музыкальном творчестве Ф. Мендельсона.

Ф. Мендельсон создал пять сочинений для виолончели и фортепиано:

1. Концертные вариации для виолончели и фортепиано D-dur (1829), op. 17.
2. Assai tranquillo для виолончели и фортепиано (1835), op. posth¹.
3. Соната для виолончели и фортепиано № 1 B-dur (1838), op. 45.
4. Соната для виолончели и фортепиано № 2 D-dur (1843), op. 58.
5. Песня без слов D-dur для виолончели и фортепиано (1845), op. 109.

Сочинения охватывают разные жанры — сонаты², вариации и даже песни без слов, представленные в наследии Ф. Мендельсона преимущественно в фортепианной музыке. Каждое из произведений композитора для виолончели и фортепиано по-своему отражает и преломляет эстетику романтизма. Рассмотрим их последовательно.

Первая соната для виолончели и фортепиано B-dur, op. 45. Соната была закончена композитором в 1838 году и предназначалась для его брата Пауля³. В письме к другу Фердинанду Хиллеру Ф. Мендельсон говорил, что появление Сонаты для виолончели и фортепиано B-dur op. 45 связано с желанием пополнить современный репертуар камерной музыки [21, p. 189].

В этот период Ф. Мендельсон жил с семьей в Лейпциге, руководил симфоническими концертами Гевандхауза; именно тогда им были прове-

дены четыре «Исторических концерта», в которых прозвучали забытые сочинения И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Чимарозы, А. Сальери и других; отголоски богатого наследия прошлого эхом отозвались в созданной Мендельсоном Виолончельной сонате № 1. Исследователь Л. Тодд считает, что композитор в этом произведении хотел «представить основную линию [развития] немецкой музыки — от Баха и Генделя через Моцарта и Гайдна к Веберу и Бетховену». [24, p. 364]. В этом произведении Ф. Мендельсон также предпринял попытку сформулировать «диалектику классицизма и романтизма» [24, p. 364]: сохраняя основные черты классической, в частности, бетховенской сонаты⁴, он решил ее в подчеркнуто романтическом стиле, где на первый план выходит яркость человеческих чувств. В статье, посвященной Сонате op. 45, Р. Шуман писал, что «это самая прекрасная, ясно выполненная, своеобразная соната, какая когда-либо выходила из-под пера большого художника» [14, с. 209].

Композитор сохраняет классическое трехчастное строение цикла, где крайние быстрые части, связанные общей тональностью (B-dur), оттеняет мягкая выразительная медленная часть (g-moll). Оба инструмента играют в Сонате важные драматургические роли⁵. Первая часть (*Allegro vivace*) — традиционное сонатное аллегро с масштабной кодой. Здесь основную роль играют драматические элементы главной партии — активные автентические обороты, четкий ритм, диссонирующий тритоновый ход, отклонение в тональность второй ступени. Все это становится своеобразным остовом, на котором построены дальнейшие мелодико-ритмические, ладотональные, фактурные преобразования. Восходящий тритон *a-es* из этой темы станет ключевой интонацией и в рефрене финала Сонаты.

Пример 1. Мендельсон Ф. Первая соната для виолончели и фортепиано.
Часть I. Тема главной партии

«Уходящие» интонации главной партии у виолончели, сопровождаемые неизменным ак-

компанементом фортепиано, сменяются темой побочной партии, звучащей в тональности ме-

дианты d-moll, мягко оттеняющей B-dur. Однако основной тон *d* появляется лишь на мгновение, уступая место активным диссонирующим септаккордам. Хотя тема побочной партии производна от главной, ее отличает песенный лиризм, более тонкая нюансировка и выразительность нисходящих секундовых интонаций «вздоха» (Пример 2).

В разработке композитор стремится передать бурю душевных переживаний героя. Длительный органнй пункт на доминанте основной тональности у виолончели подготавливает динамизированную репризу, которая призвана усилить эмоциональные контрасты тем. Но логического завершения развития композитор до-

стигает в коде: усложняется фактура, повышается динамика, вводятся новые эмоциональные оттенки (в частности, появляется ремарка *con fuoco* (с жаром, пламенно, страстно), усиливающие лирико-драматический характер первой части.

В основе второй части (*Andante*) — трепетная, прерывистая тема в размере 3/8 в духе галантного менуэта⁶. Дважды проводимая нисходящая квартовая интонация с выразительным пунктирным элементом, заполняется последующим восходящим ходом в мягком терцовом изложении. Фортепиано приобретает в данной части главенствующую роль (Пример 3).



Пример 2. Мендельсон Ф. Первая соната для виолончели и фортепиано.
Часть I. Тема побочной партии



Пример 3. Мендельсон Ф. Первая соната для виолончели и фортепиано.
Часть II. Основная тема

В светлой средней части *Andante* (G-dur) тематический материал первой части становится аккомпанементом для новой темы — плавной, орнаментальной, без ритмически острых элементов. Проведения основной темы в репризе подчас приобретают фантастическую окраску.

Финал (*Allegro assai*) композитор решает в форме рондо-сонаты, продолжая традиции классиков, в первую очередь Л. Бетховена (например, финал Фортепианной сонаты № 8). Интонационно-ритмическая связь между частями способствует образной слитности сонатного цикла. Тема главной партии (рефрен) — это вариант основной

темы первой части. Она сопровождается ремаркой *cantabile*: «певучесть» мелодии виолончели

поддерживается колышущимся аккомпанементом фортепиано (Пример 4).



Пример 4. Мендельсон Ф. Первая соната для виолончели и фортепиано. Часть III. Тема главной партии (рефрен)

Тема побочной партии — еще одна «песня без слов» с характерными секундовыми интонациями и выдержанными нотами. Данная тема близка многим сочинениям Ф. Мендельсона, в частности его знаменитой песне из ор. 9 на текст Л. Уланда (L. Uhland) «Монахиня» («Die Nonne») «В тихом саду монастыря» («Im stillen Klostergarten»).

Отмеченная интонационная связь Сонаты с одной из вокальных миниатюр является лишь частным проявлением главенства песенного начала в инструментальном творчестве Ф. Мендельсона, определяющего характер тематизма его произведений. Не случайно в его творчестве утвердился жанр «Песня без слов».

Вторая соната для виолончели и фортепиано D-dur, op. 58. Сочинение было написано в 1843 году и посвящено известному русскому виолончелисту графу Матвею Юрьевичу Виельгорскому (1794–1866), который вместе со своим братом Михаилом Юрьевичем (1788–1856) входит в число выдающихся русских меценатов, много сделавших для развития российского музыкального искусства своего времени⁷.

Исследователь Л. С. Гинзбург пишет, что соната является одним из лучших камерных сочинений Мендельсона: «Это глубоко поэтическое творение великого мастера, отличающееся цельностью замысла, особой яркостью тематизма и необычайно высокой техникой письма» [1, с. 143]. Композитор отходит от классического сонатного цикла: «предвосхищая поиски Листа», он превращает его «в единую, непрерывно развивающуюся структуру посредством приема *attacca*, введением монотематизма и мотивных реминисценций» [4, с. 133]. Это придает ему черты поэмности. Для сочинения, как указывает обозреватель журнала «Vancouver Recital Society», свойственна стилевая неоднородность: «Непринужденное

введение классических приемов при создании симметричных, выверенных фраз сочетается с использованием тональной красочности и виртуозностью фортепиано, характерными для эпохи романтизма» [23]. Ф. Мендельсон переосмысливает драматургический план сонаты. Во второй части он помещает Скерцо (*Allegretto scherzando*)⁸, оттеняющее первую часть. Тональный план частей (D-dur – h-moll – G-dur – D-dur) очерчивает трезвучие субдоминанты и усиливает плагальную сферу (тональности шестой ступени во второй части и субдоминантовой — в третьей части).

В первой части Сонаты (*Allegro assai vivace*), исполненной драматизма, утверждается масштабная тема главной партии, состоящая из двух основных элементов. Первый из них — *quasi*-секвенционное развитие мотива, где активное, динамичное звучание D-dur сменяется его минорным вариантом. Размер 6/8 смягчает энергичное движение, а скрытая триольность ослабляет драматический накал (Пример 5).

Второй элемент темы главной партии противоположен первому и построен на плавном мелодическом преимущественно нисходящем движении и на ровном ритме (Пример 6).

Интонационно (движение, опирающееся на звуки трезвучия) и метроритмически (сохранение размера 6/8) темы главной и побочной партий близки. Но побочную Ф. Мендельсон традиционно для себя решает в жанре «песни без слов». Песенность теме придает безыскусный гомофонно-гармонический склад с яркой мелодией у виолончели.

Значимую функцию в первой части выполняет виртуозная кода, утверждающая радостное чувство. Здесь особую роль играет партия фортепиано, бурные, виртуозные пассажи которой создают особое энергичное завершение данной части.

Во второй части (D-dur) в очередной раз обнаруживается умение композитора создавать шуточные образы, применяя для этого необычные приемы инструментовки. Скерцозные образы представлены в небольшом интермеццо из его Струнного квартета ор. 44 № 2 e-moll, 1837) [9, с. 87]. Яркое проявление жанра обнаруживается в его «Скерцо» из музыки к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь», рисующем мир эльфов, резвящихся в таинственном ночном лесу⁹.

Фантастический оттенок обнаруживается и в Скерцо Виолончельной сонаты. Неслучайно исследователь камерного творчества Мендельсона Ф. Круммахер называл вторую часть «Elfenmusik, Elfenscherzo, Elfenstück» [19, S. 425].

Удивительно выстроена основная стаккатная тема: проведенная первоначально у фортепиано, она подхватывается виолончелью в исполнении приемом *pizzicato*, сравнительно редкого в те годы в практике виолончелистов (Пример 7).



Пример 5. Мендельсон Ф. Вторая соната для виолончели и фортепиано.
Часть I. Тема главной партии (первый элемент)



Пример 6. Мендельсон Ф. Вторая соната для виолончели и фортепиано.
Часть I. Тема главной партии (второй элемент)



Пример 7. Мендельсон Ф. Вторая соната для виолончели и фортепиано.
Часть II. Основная тема

Сложное трехчастное строение позволяет композитору ввести контрастные разделы: драматически насыщенно звучит эпизод солирующей виолончели, возникают и эпизоды лирически распевные, но преобладающим остается скерцозное настроение.

Сравнительно небольшая по масштабам третья часть переводит действие в сферу драматического монолога. Он предваряется протяженным фортепианным вступлением, арпеджированная аккордовая фактура которого создает повествовательный характер музыки. Л. Тодд определяет вступление как хорал, привносящий элемент духовности [24, р. 455]. Развернутая тема, близкая к речитативу (авторская ремар-

ка — *appassionato ed animato*)¹⁰, проводится у виолончели, а фортепиано дополняет ее выразительными подголосками к основной мелодии (Пример 8).

Четвертая часть (*Molto allegro e vivace*) объединяет в себе образно-драматургические линии всех предшествующих частей. В рамках формы сонатного *allegro* композитором осмысливается весь материал, подводится итог многочастной композиции. Тема главной партии особенно близка теме второй части Сонаты. Основная роль в экспонировании темы принадлежит фортепиано, тогда как в партии виолончели она зарождается из отдельных элементов и лишь потом проводится целиком (Пример 9).



Пример 8. Мендельсон Ф. Вторая соната для виолончели и фортепиано.
Часть III. Основная тема

Пример 9. Мендельсон Ф. Вторая соната для виолончели и фортепиано.
Часть IV. Тема главной партии

Побочная партия, интонационно связанная с медленной третьей частью Сонаты, раскрывает еще один лирический песенный образ. Изначально заданный в этой части динамизм достигает высшего эмоционального накала в коде, утверждающей тему главной партии и обобщающей интонации предшествующих частей.

Концертные вариации для виолончели и фортепиано D-dur, op. 17. Цикл, состоящий из темы и восьми вариаций, был создан Ф. Мендельсоном в 1829 году для его брата Пауля¹¹ и посвящен ему. Композитор обращается к жару вариаций, сыгравших существенную роль в его творчестве¹². Популярность завоевали, в частности, его фортепианные «Серьезные вариации» (op. 54, 1841), написанные в противовес весьма распространенным в то время вариациям, задачей которых было продемонстрировать виртуозность и блеск исполнительской техники, подчас в ущерб глубокому раскрытию основной

темы-образа. Цикл «Концертные вариации» первоначально назывался «Анданте с вариациями» [24, p. 195]. Уже своим названием произведение определяет принадлежность к концертным жанрам, хотя остается связанным с традициями салонного музицирования.

Ф. Мендельсон использует форму свободных вариаций¹³. В сочинении можно выделить микроциклы: 1) тема и первые три вариации; 2) четвертая и пятая вариации; 3) с шестой вариации до кода. Они обозначают черты сложной трехчастной формы, где основную драматургическую нагрузку несет третья часть.

Характер темы близок незамысловатому, спокойному фольклорному песенному напеву, изложенному в четкой квадратной структуре (период, 32 такта, *Andante con moto*)¹⁴. Композитор сохраняет основной D-dur на протяжении всего периода, оттеняя его лишь кратковременным введением четвертой повышенной ступени (вводный тон к доминанте).



Пример 10. Мендельсон Ф. Концертные вариации для виолончели и фортепиано. Основная тема

В процессе развития тема подвергается разнообразным преобразованиям: она становится драматическим монологом, обретает минорный оттенок, обогащается подголосками, становящимися самостоятельными мелодическими элементами, получает гармоническое и полифоническое развитие, дополняется новыми ритмическими элементами.

Песня без слов D-dur, op. 109. Песни без слов являются визитной карточкой Ф. Мендельсона. Созданные им в этом жанре фортепианные романтические миниатюры приобрели необычайную популярность. К. В. Зенкин отмечает: «"Песни без слов" написаны для домашнего музицирования, однако весь их облик говорит о том, что в исполнителе предполагается и достаточно высокий уровень владения инструментом и, самое главное, настоящий профессионализм музыканта» [6, с. 11]. Композитором, как извест-

но, написаны в течение жизни около 50 пьес: первая из восьми тетрадей (op. 19b) возникла в 1829–1830 годах, когда молодой Ф. Мендельсон путешествовал по Италии и Швейцарии; последние тетради (op. 85 и op. 102) опубликованы уже после его смерти. Наряду с фортепианными сочинениями появилась единственная Песня без слов для виолончели, сохраняющая все особенности жанра¹⁶. Композитор создал ее для известной французской виолончелистки Лизы Кристиани¹⁷.

Пьеса, неторопливая по характеру, написана в тональности D-dur в трехчастной форме. Контрастная середина звучит в одноименный минор. Основная песенная тема, близкая многим виолончельным мелодиям композитора, характеризуется плавностью голосоведения, опорой на звуки тонического трезвучия, простотой и безыскусностью ритмического рисунка (Пример 11).

The image shows a musical score for Violoncello and Pianoforte. The top system is for the Violoncello, and the bottom system is for the Pianoforte. Both parts are marked 'Andante'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score includes dynamics such as *p*, *pp*, and *cresc.* (crescendo).

Пример 11. Мендельсон Ф. Песня без слов для виолончели и фортепиано.
Основная тема

В средней части основной образ приобретает более тревожный, взволнованный характер, частично сохраняющиеся и в репризе. В целом создается типичный для Ф. Мендельсона романтический образ нежной, возвышенной грусти.

Можно сделать вывод, что произведения для виолончели Ф. Мендельсона незаслуженно остаются в тени его фортепианной музыки. Они являются неотъемлемой частью его камерно-инструментального наследия. Несмотря на небольшое количество сочинений для виолончели и фортепиано, композитор смог привнести в эту область музыкального искусства много нового. Он обогатил традиционные жанры новым лирико-романтическим содержанием, по-своему преобразил традиционные циклические формы, и ввел в ансамблевую музыку оригинальный авторский жанр — Песню без слов.

Примечания

¹ Это произведение долгое время оставалось неопубликованным, впервые его текст был издан в 2017 году [22]. Данное издание было нам недоступным, но, насколько можно судить по нотным фрагментам, *Assai tranquillo* — это небольшая пьеса, написанная в d-moll (размер 3/8), представляет собой еще один образец песни без слов.

² Обе виолончельные сонаты существовали также в редакции для скрипки и фортепиано («...both cello sonatas (Op. 45 and 58) were also published as violin sonatas a year after their original appearance...» [15, p. 95]).

³ В том же году Ф. Мендельсоном была написана еще Соната для скрипки и фортепиано F-dur, а также два струнных квартета — № 3 D-dur и № 5 Es-dur.

⁴ О. Н. Гудожникова отмечает: «В виолончельных сонатах Ф. Шопена, Ф. Мендельсона И. Брамса и др. стабилизировались нормативные жанровые признаки, и обогатилась образно-стилистическая сфера» [3, с. 12].

⁵ Исследователь отмечает: «Возвращаясь к вопросу о формальном лидерстве фортепиано в камерных ансамблях, заметим, что у Шуберта всегда на первом месте стоит фортепиано. <...> Первые изменения порядка, при котором в ансамблях с участием фортепиано этот инструмент назывался первым, находим в творчестве Р. Шумана и Ф. Мендельсона» [8, с. 6].

⁶ Э. Вольф пишет об элементах капричио в данной части и отмечает мастерскую работу композитора с интонационным материалом [26, S. 138].

⁷ В доме Виельгорских выступали Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. и К. Шуман [11]. Кроме того, К. Шуман в 1844 году вместе с Матв. Ю. Виельгорским исполнила обе виолончельные сонаты Ф. Мендельсона, о чем она писала в своем дневнике: «С ним [Матвеем Виельгорским] играешь, как с настоящим артистом» [10, с. 171]. Профессиональные занятия музыкой Матв. Ю. Виельгорского связаны с обучением у крупнейших виолончелистов — А. Мейнгардта и Б. Ромберга. В дальнейшем Виельгорский выступал в камерных ансамблях с Ф. Листом, А. Л. Гензельтом, А. Вьетаном. Ему посвятили свои сочинения мно-

гие известные композиторы, в том числе А. Г. Рубинштейн (Третий струнный квартет), Б. Ромберг (Пятый (Швейцарский) концерт для виолончели с оркестром).

⁸ Напомним, что Скерцо как часть сонатного цикла встречается, в частности, в творчестве Л. Бетховена (Фортепианная соната № 18 Es-dur, op. 31, № 3, Виолончельная соната № 3 A-dur).

⁹ Ф. Мендельсоном в данном жанре также написаны самостоятельные фортепианные опусы: Скерцо h-moll, Скерцо и каприччио fis-moll, Скерцо-каприччио A-dur. Скерцо как часть инструментального цикла у Ф. Мендельсона отмечается, в частности, в Фортепианном трио № 1 (op. 49) и № 2 (op. 66) и других сочинениях.

¹⁰ Аналогично рассматривает выделенные элементы музыкальной речи Э. Вольф [26, S. 159].

¹¹ В этом же году Ф. Мендельсоном были исполнены после векового забвения «Страсти по Матфею» И. С. Баха.

¹² Отметим другие циклы вариаций в творчестве Ф. Мендельсона: Variations, op. 83, Andante and Variations, op. 83a, Variations, op. 82.

¹³ «Принято различать вариационные формы строгие и свободные. Строгие вариации сохраняют общую структуру (форму) темы, ее протяженность, темп, метр, тональность. Свободные — не придерживаются этих ограничений, могут изменять также и названные стороны темы. <...> К строгим вариациям, кроме их основного вида, который можно также назвать фигурационным, относятся и два более специальных вида: вариации на выдержанную (неизменную) мелодию (варьируется сопровождение) и вариации на выдержанный (неизменный) басовый голос (варьируются другие голоса)» [7, с. 291].

¹⁴ Об этом пишет Э. Вольф: «Приятная народная песня как тема трансформируется в восьми вариациях, которые содержат весьма полезные для исполнителей задачи средней трудности» [26, S. 57].

¹⁵ Линдсей Куб отмечает: «Шестая [вариация] с ее устойчивой нежной лирикой является идеальным контрастом для бурной, драматической, минорной седьмой [вариации], где снова слышны отголоски Бетховена» [18].

¹⁶ В определенном смысле предтечей данного жанра можно считать пьесы Л. Бетховена: Романс для скрипки с оркестром op. 40 G-dur и op. 50 f-moll.

¹⁷ Lisa Cristiani (1827–1853). Настоящее имя — Элиза Кретьен (Elise Chrétien). Творческие выступления виолончелистки были в значительной степени связаны с Россией. Впервые приехав в Петербург в 1847 году, она совершила

поездки по всей России, в том числе в Сибирь и на Дальний Восток. С 1852 года она гастролировала в западных и южных землях России; в 1853-м ее выступление в Пятигорске слушал Л. Н. Толстой. Кристиани скончалась в Новочеркасске от холеры в 1853 году.

Литература

1. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства: в 4-х книгах. М.: Музыка, 1978. Кн. 4 Зарубежное виолончельное искусство XIX–XX веков. 407 с.
2. Гудожникова О. Н. Истоки жанра сонаты для виолончели и фортепиано // Вопросы музыкально-исполнительского искусства: материалы межвуз. науч.-практ. конф. 19–20 мая 2014 года. Магнитогорск: изд. МаГК, 2014. Вып. 2. С. 68–85.
3. Гудожникова О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX–XX веков: эволюция и особенности стиля: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Магнитогорск, 2017. 23 с.
4. Демченко А. И. Феликс Мендельсон-Бартольди: Траектория художественной эволюции (к 200-летию со дня рождения) // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия / сост. Г. Р. Консон. М.: Музыка, 2010. С. 129–141.
5. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. М.: Музыка, 1964. 880 с.
6. Зенкин К. В. Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма. Харьков: Институт музыковедения, 1995. С. 9–15.
7. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.
8. Михеева Н. Б. Облигатные инструменты и партия фортепиано в романтических камерных сонатах // GESJ: Musicology and Cultural Science 2016. No. 2 (14). С. 3–8.
9. Питина С. Н. Ф. Мендельсон-Бартольди. Творческий облик и музыкально-просветительская деятельность. Инструментальная музыка // Музыка Австрии и Германии XIX века: в 3-х книгах. М.: Музыка, 1990. Кн. 2. С. 32–106.
10. Сапонов М. А. Русские дневники и мемуары Рихарда Вагнера, Людвиг Шпора, Роберта Шумана. М.: Дека-ВС, 2004. С. 171.
11. Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. СПб.: Тип. Н. Ф. Финдейзена, 1896. 197 с.

12. Шамирзаева Г. Ю. Виолончельная музыка Феликса Мендельсона–Бартольди. Вопросы исполнительской интерпретации. Ташкент: Изд-во гос. консерватории Узбекистана, 2010. 101 с.
13. Штейнпресс Б. С. Феликс Мендельсон–Бартольди в истории и современности // Очерки и этюды. М.: Советский композитор, 1979. С. 191–196.
14. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М.: Музгиз, 1956. 400 с.
15. Cooper J. M. The Mendelssohns: their music in history / Ed. by John Michael Cooper & Julie D. Prandi. Oxford, 2003 // Musical Times. Vol. 14. No. 1884, Autumn. P. 91–97.
16. Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nachgelassen Aufzeichnungen von Robert Schumann. Bearbeitet von Dr. Georg Eismann. 1948, Predella Verlag. Zwickau.
17. Jacob H. E. Felix Mendelssohn and his times. N. J.: Prentice–Hall, 1963.
18. Koob L. Notes to: Mendelssohn's Music for Cello and Piano. Part 1. URL: <https://delosmusic.com/mendelssohns-music-for-cello-and-piano/>. (дата обращения: 24.12.2018).
19. Krummache F. Mendelssohn der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streichen. München, 1978.
20. Mendelssohn-Bartholdy F. Briefe aus Leipziger Archiven / hrsg. von Hans–Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1972. 290 S.
21. Mendelssohn-Bartholdy F. Sämtliche Briefe / hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel. Kassel: Bärenreiter, 2008. 764 S.
22. Mendelssohn-Bartholdy Felix: Complete Works for Violoncello and Pianoforte. Vol. II. Four pieces for Cello and Piano. Ed. by R. Larry Todd. Bärenreiter URTEXT Edition, 2017. 153 p.
23. Program notes: Harriet Krijgh, cello and Magda Amara, piano // Vancouver Recital Society 16–17 season. Posted on March 2, 2017. URL: <https://vanrecital.com/2017/03/program-notes-harriet-krijgh-cello-magda-amara-piano> (дата обращения 12.01.2019).
24. Todd R. L. Mendelssohn. A Life in Music. New York: Oxford University Press, 2003. 683 p.
25. Wehner R. Felix Mendelssohn-Bartholdy: Thematisch–systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Wiesbaden, 2009.
26. Wolf E. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Berlin: Harmonie, 1906. 243 S.
- XIX–XX vekov [History of cello art: foreign cello art of the XIX–XX centuries], vol. 4, Muzyka, Moscow, USSR.
2. Gudozhnikova, O. N. (2014), "The Origins of the genre of sonatas for cello and piano", *Voprosy muzykal'no–ispolnitel'skogo iskusstva* [Questions of musical and performing arts], MAGK, Magnitogorsk, Russia, vol. 2, pp. 68–85.
3. Gudozhnikova, O. N. (2017), *Sonata for cello and piano in Russian music of the XIX–XX centuries: evolution and style features*, Abstract of Ph. D. dissertation, Magnitogorsk, Russia.
4. Demchenko, A. I. (2009), "Felix Mendelssohn-Bartholdi: Trajectory of artistic evolution (to the 200th anniversary of the birth)", *Ispolnitel'skoe iskusstvo i muzykovedenie. Paralleli i vzaimodejstviya* [Performing arts and musicology. Parallels and interactions], Music, Moscow, Russia, pp. 129–141.
5. Zhitomirskij, D. V. (1964), *Robert Shuman (Ocherk zhizni i tvorchestva)* [Robert Shuman (Essay on life and creativity)], Muzyka, Moscow, USSR.
6. Zenkin, K. V. (1995), "Mendelssohn and the development of romantic piano miniatures", *F. Mendelson-Bartoldi i tradicii muzykal'nogo professionalizma* [F. Mendelssohn-Bartholdi and traditions of musical professionalism: Institute of musicology], Kharkiv, Ukraine, pp. 9–15.
7. Mazel, L. A. (1979), *Stroenie muzykal'nyh proizvedenij* [Structure of musical works], Muzyka, Moscow, USSR.
8. Mikheeva, N. B. (2016), "Obligate instruments and piano part in romantic chamber sonatas", *GESJ: Musicology and Cultural Science*, no. 2 (14), pp. 3–8.
9. Pitina, S. N. F. (1990), "Mendelssohn-Bartholdi. Creative image and musical and educational activities. Instrumental music", *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka* [Music of Austria and Germany of the XIX century], vol. 2, Muzyka, Moscow, USSR, pp. 32–106.
10. Saponov, M. A. (2004), *Russkie dnevniki i memuary Riharda Vagnera, Lyudviga Shpora, Roberta Shumana* [Russian diaries and memoirs of Richard Wagner, Ludwig Spohr, Robert Schumann], Deká–VS, Moscow, Russia.
11. Stasov, V. V. (1896), *List, Shuman i Berlioz v Rossii* [List, Schumann and Berlioz in Russia], N. F. Findeisen type, Saint Petersburg, Russia.
12. Shamirzayeva, G. Yu. (2010), *Violonchel'naya muzyka Feliksa Mendel'sona-Bartol'di. Voprosy ispolnitel'skoj interpretacii* [Cello music of Felix Mendelssohn–Bartholdi. Questions of

References

1. Ginzburg, L. S. (1978), *Istoriya violonchel'nogo iskusstva: Zarubezhnoe violonchel'noe iskusstvo*

- performing interpretation], Publishing house of the State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan.
13. Steinpress, B. S. (1979), "Felix Mendelssohn-Bartholdy in history and modernity", *Ocherki i etyudy* [Essays and studies], Sovetsky kompozitor, Moscow, Russia.
 14. Schumann, R. (1956), *Izbrannye stati o muzyke* [Selected articles about music], Muzgiz, Moscow, USSR.
 15. Cooper, J. M. (2003), "The Mendelssohns: their music in history", *Musical Times*, vol. 14. no. 1884, autumn, pp. 91–97.
 16. Bearbeitet von Dr. Georg Eismann (ed.) (1948), *Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nachgelassen Aufzeichnungen von Robert Schumann* [Memories of Felix Mendelssohn-Bartholdy. Nachgelassen records of Robert Schumann], Predella Verlag, Zwickau, Germany.
 17. Jacob, H. E. (1963), *Felix Mendelssohn and his times*, Prentice-Hall, New York, USA.
 18. Koob, L. (2018), "Notes to: Mendelssohn's Music for Cello and Piano. Part 1", available at: <https://delosmusic.com/mendelssohns-music-for-cello-and-piano/> (Accessed 24 December 2018).
 19. Krummache, F. (1978), *Mendelssohn der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streichen* [Mendelssohn, the composer], Studien zur Kammermusik für Streichen, Munich, Germany.
 20. Mendelssohn-Bartholdy, F. (1972), *Briefe aus Leipziger Archiven* [Letters from Leipzig archives], Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, Germany.
 21. Mendelssohn-Bartholdy, F. (2008), *Sämtliche Briefe* [All Letters], Bärenreiter, Kassel, Germany.
 22. Todd, R. L. (ed.) (2017), *Mendelssohn-Bartholdy Felix: Complete Works for Violoncello and Pianoforte*, vol. II. Four pieces for Cello and Piano, Bärenreiter URTEXT Edition, Kassel, Germany.
 23. Vanrecita (2017), "Program notes: Harriet Krijgh, cello and Magda Amara, piano Vancouver Recital Society 16–17 season. Posted on March 2, 2017", available at: <https://vanrecital.com/2017/03/program-notes-harriet-krijgh-cello-magda-amara-piano> (Accessed 12 January 2019).
 24. Todd, R. L. (2003), *Mendelssohn. A Life in Music*, Oxford University Press, New York USA.
 25. Wehner, R. (2009), *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke* [Felix Mendelssohn-Bartholdy: thematic-systematic catalogue of musical works], Wiesbaden, Germany.
 26. Wolf, E. (1906), *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Harmonie, Berlin, Germany.

Восток и Запад: исследования КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: 10.26086/NK.2020.57.3.009

УДК 78.022

© Му Цюаньчжи, 2020

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры философии и эстетики
E-mail: miquanzhi@yandex.ru*

ПРОИЗВОДСТВО СКРИПОК В КИТАЕ КАК ОТРАЖЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ СКРИПИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Статья посвящена изучению формирования и развития производства скрипок в Китае, которое за последние десятилетия пережило стремительный рост, стало конкурентноспособным и позволило стране выйти в число мировых лидеров в данной сфере. Автор определяет основные периоды становления скрипичного производства, прослеживает путь от деятельности отдельных мастеров до создания первых предприятий и далее — учреждения ведущих компаний современного Китая.

В статье дана характеристика первых китайских мастеров изготовления инструментов (Сыту Мэньян, Ван Мэй и других). Специальное внимание уделяется анализу деятельности сети компаний музыкальных инструментов в аспекте скрипичного производства («Тайсин Фэнлин», Хэбэйская, Шанхайская, Пекинская, Хэбэйская, Муданьцзянская компании), отражающих широкую географию изготовления скрипок в стране. Автор приводит таблицу, в которой зафиксирована история побед китайских скрипичных мастеров на международных конкурсах.

Основным выводом исследования заявленной проблемы стало аргументированное обоснование активной включенности скрипичного производства в музыкальную культуру Китая и согласования его с педагогическими, исполнительскими задачами, а также с композиторским творчеством.

Ключевые слова: производство скрипок в Китае, скрипичные мастера, национальная музыкальная культура, искусство, музыка Китая

© Mu Quanzhi, 2020

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia), Candidate of Art,
Lecturer of the Department of Philosophy and Aesthetics*

VIOLIN PRODUCTION IN CHINA AS A REFLECTION OF FEATURES NATIONAL VIOLIN CULTURE

The article is devoted to the study of the formation and development of violin production in China, which has experienced rapid growth over the past decades, has become competitive and has allowed the country to become one of the world leaders in this field. The author defines the main periods of the formation of violin production, traces the path from the activities of individual craftsmen to the creation of the first enterprises and then to the establishment of leading companies in modern China.

The article describes the characteristics of the first Chinese toolmakers (Situ Menyong, Wang Mei and others). Special attention is paid to the analysis of the activities of the network of musical instrument companies in the aspect of violin production (Taixin Fenglin, Hebei, Shanghai, Beijing, Hebei, Mudanjiang companies), which reflect the wide geography of violin production in the country. The author gives a table that records the history of the victories of Chinese violin makers in international competitions.

The main conclusion of the study of the stated problem is a reasoned justification for the active involvement of violin production in the musical culture of China and its coordination with pedagogical, performing tasks as well as with composer's creativity.

Key words: violin production in China, violin makers, national musical culture, art, music of China

В последней четверти XX века китайская скрипичная культура пережила стремительный рост, в результате которого сегодня она вышла в число мировых лидеров. Ее лидерство выражено в победах китайских скрипачей на международных конкурсах самого высокого уровня, в формировании развитой системы скрипичного образования, исполнении китайских произведений лучшими скрипачами мира. Одним из факторов успеха национальной скрипичной культуры Китая стало производство скрипок, без которого все эти достижения были бы невозможны.

Уже много десятилетий скрипка входит в число самых популярных в Китае европейских инструментов, уступая только фортепиано. Удовлетворяя огромный внутренний спрос, китайские скрипичные производители сумели занять прочное положение и на внешнем рынке. Уверенная конкуренция с ведущими европейскими производителями, хранящими вековые традиции изготовления скрипок, придает исследованию феномена скрипичного производства в Китае особую актуальность. Обратимся к истории вопроса.

Ранний период производства скрипки в Китае и его первые достижения связаны с именем Сыту Мэньяна (1988–1954). В 1906 году он изучал кораблестроение в Массачусетском технологическом институте (США). В свободное время Сыту Мэньян учился играть на скрипке у профессора консерватории Новой Англии, австрийского скрипача Евгения Грюнберга, а также изучал технологию скрипичного производства у известного американского мастера польского происхождения Уолтера Госса. В 1910 году он выпустил свою первую скрипку, которая завоевала Главную премию на Панамской международной ярмарке.

Сыту Мэньян вернулся в Китай в 1915 году, привезя много материалов и инструментов для изготовления скрипок. Вступив в должность главного инженера Шанхайской верфи Цзяннань (и став первым китайцем на этом посту), он по-прежнему посвящал все свое свободное время изготовлению скрипок и обучению скрипичной игре. По воспоминаниям дочери мастера, всего он создал больше десяти скрипок [7]. Вскоре после возвращения в Китай Сыту Мэньян играл на скрипке на концерте, организованном иностранным представительством Шанхая, где вызвал большую сенсацию. Это выступление было зафиксировано как самая ранняя запись китайского скрипача в роли солиста. Вклад Сыту Мэньяна на начальной стадии китайского скрипичного производства, преподавания и исполнения, и особенно как инициатора сочетания скрипичной и кантонской музыки, невозможно переоценить [8, с. 50–51].

Из скрипичных мастеров раннего периода кроме Сыту Мэньяна следует упомянуть Ван Мэя, который в 1935 году сделал скрипку, не обладая техническим руководством. 10 сентября 1935 года «Народная газета Циндао» опубликовала на английском языке обзор «Представляем китайских творцов скрипки». В «Китайском иллюстрированном журнале» также были опубликованы фотографии скрипок. Однако до 1949 года внутренний спрос на скрипки был небольшим, и покрывался, в основном, за счет импорта [8, с. 210–211].

В 1943 году владелец музыкального магазина «Жемчужная река» Дэн Чжанлун основал в Гуанчжоу мастерскую по производству, обслуживанию и ремонту скрипок. Ежемесячно мастерская выпускала 15–20 инструментов, сделанных, в основном из импортных материалов на импортном оборудовании среднего качества. В тот период некоторые кустарные производства, специализировавшиеся на народных инструментах, также стали выпускать скрипки, впрочем, их качество было невысоким [1].

После образования КНР промышленное производство скрипок начало быстро развиваться. В июне 1949 года в Китае была построена первое предприятие — «Фабрика музыкальных инструментов Нового Китая» (предшественница «Пекинской скрипичной фабрики»). Затем в Шанхае, Тяньцзине, Гуанчжоу, Инкоу и других городах были построены типовые скрипичные фабрики, заменив множество небольших полукустарных производств [8, с. 211]. Так, в Шанхае в 1950 году вначале были открыты три мастерские по производству скрипок — «Вэйли», «Мэйло» и «Дунхуа». Затем число мастерских стремительно увеличилось и к 1953 году их стало 21. В 1956 году в Шанхае осталось 14 производственных мастерских, крупнейшей из которых стала «Синьюэ», основанная У Цицином в 1951 году. В 1966 году «Синьюэ» была переименована в «Шанхайскую фабрику скрипок», и в дальнейшем стала единственным специализированным предприятием в городе [1].

На начальной стадии большинство китайских скрипок копировали иностранные модели, такие как британский «Найер». Первоклассная модель скрипки в Китае была впервые разработана в 1958 году. В дальнейшем число отечественных моделей высокого уровня значительно возросло, что позитивно повлияло на продвижение китайских скрипок за пределами страны.

В начале 1950-х годов, когда в стране начался массовый выпуск скрипок, все стадии изготовления инструмента проходили вручную. Посте-

пенное внедрение станков многократно ускорило производственный процесс. С конца 1950-х годов китайские научно-исследовательские организации начали использовать электроакустическую технологию для проверки акустических характеристик скрипок, а в 1975 году в научных исследованиях скрипки стала применяться технология лазерной голографии, в чем были достигнуты положительные результаты. Массовое производство внесло важный вклад в дело распространения китайских скрипок. Тем не менее, до 1980-х годов производство скрипок в Китае всегда осуществлялось в корпоративной форме: при полумеханизированном производстве скрипок низкого качества использовались высококачественные материалы, которые могли бы пойти на первоклассные скрипки ручной работы. Особенность этого способа производства в том, что рабочие на каждом его этапе легко осваивают технологию, качество продукции стандартизируется, производительность труда высока, но при этом главной трудностью оставалась возможность произвести инструмент высокого уровня.

С началом нового периода скрипичная индустрия, как и вся музыкальная культура Китая, вышла из состояния изоляции: появилась возможность контактировать со всеми странами, производящими скрипки. В 1987 году Гуанчжоу пригласил американских производителей скрипки для чтения лекций в Китае. В 1988 году в Пекине прошла «Выставка производства итальянской скрипки», многие молодые скрипичные мастера уехали учиться за границу, иностранные бизнесмены прибывали в Китай с заказами на продукцию, а контакты с международным рынком расширились. В сентябре 1989 года Центральная консерватория вслед за «Классом по изготовлению скрипки» в Шанхайской консерватории открыла «Профессиональный класс по изготовлению скрипки». В результате этих контактов уровень китайского скрипичного производства значительно повысился [8, с. 211–212].

В 1990-е годы география скрипичного производства в Китае изменилась. Как отмечает автор книги «Скрипка: локальные смыслы, глобализированные звуки» Памела Моро, «почти все скрипки китайского производства поступают из двух мест: Сицзяо в провинции Цзянсу (недалеко от Шанхая на юге Китая) и Дунгаоцунь в районе Пингу (на окраине Пекина на северо-востоке)» [4, с. 46]. Эти два города образуют промышленные округа, в которых несколько малых предприятий одной отрасли объединяются в единую территориальную зону. Моро связывает появление таких районов с расширением масштабов производства,

увеличением интенсивности труда, а также со снижением производственных затрат [4, с. 46]. Оценивая на рубеже XX и XXI веков масштаб китайского скрипичного производства, Цянь Жэньпин писал: «В настоящее время треть всех скрипок производится в Китае, уступая только Италии. Сделанные в Китае скрипки не только удовлетворяют большой внутренний спрос, но и экспортируются в более семидесяти стран мира [8, с. 211].

В XXI веке мировая экспансия китайских производителей продолжилась. Так, председатель китайской ассоциации скрипачей Ли Шу в 2007 году заявил о планах выпуска к концу года 700 тысяч инструментов, что составляет 60% мирового производства скрипок [6]. В настоящее время основными критериями скрипичного производства в Китае являются массовость и универсальность. Китайские производители, фабрики и частные мастерские, предлагают скрипки в широком ценовом диапазоне. Дорогие инструменты, предназначенные для профессионалов, производятся на уровне высших мировых стандартов. В то же время, огромное количество недорогих обучающих инструментов удовлетворяет массовый спрос в большинстве стран мира. Чтобы дать более полное представление о масштабе и особенностях производства скрипок в Китае, кратко охарактеризуем ведущие компании.

1. *Компания Музыкальных Инструментов «Тайсин Фэнлин»*. Основана в 1968 году в Тайсине (городской уезд в городском округе Тайчжоу, провинция Цзянсу). Выпускает классические, эстрадные и народные струнные инструменты. Штат сотрудников составляет более 1300 человек. В год производится 300000 скрипичных комплектов, 90% продукции продается в США, Германию, Японию, Италию и еще в более чем 80 стран. Объем выпуска, техническое оснащение, материальные ресурсы и валютная выручка позволяют компании удерживать первое место в мире по продажам уже 16 лет.

2. *Хэбэйская компания музыкальных инструментов «Циньин»*. Основана в 1989 году, и сегодня является одним из крупнейших в Китае предприятий по производству оркестровых инструментов: она имеет 8 филиалов и штат более 2300 сотрудников. Группа производит все разновидности оркестровых инструментов. Годовой объем производства превышает миллион экземпляров. В последние двадцать лет компания заняла лидирующие позиции в стране. Научные сотрудники компании успешно внедряют высокие технологии, благодаря чему «Циньин» имеет высокую репутацию на внутреннем и внешнем рынках.

3. Пекинская компания музыкальных инструментов «Хуадун». Основана в 1988 году и в настоящее время является крупным предприятием по производству скрипки, альты, виолончели, баса и эрху в северном Китае. В компании трудится 800 сотрудников, которые ежегодно производят 260 000 экземпляров струнных инструментов различных моделей и уровня, а также 300 000 футляров. Помимо частичного удовлетворения внутреннего спроса, компания экспортирует продукцию в более чем 30 стран Европы, Америки и Юго-Восточной Азии. Доля экспорта составляет более 95% от общего объема производства.

4. Шанхайская компания музыкальных инструментов «Жаворонок». Преминица «Шанхайской фабрики по производству скрипок» является старейшим производителем западных струнных инструментов в Китае. За более чем 50 лет компания создала мощную технологическую базу и накопила богатый производственный опыт. Наиболее популярные модели скрипок «Жаворонок», «Сверчок», «Шанхай», «Бельканто» пользуются неизменным спросом в стране и за рубежом. Инструменты ручной работы за их превосходную выделку и богатый звуковой потенциал получают высшие оценки многих экспертов и любителей музыки, выбираются музыкальными коллективами и учебными заведениями.

5. Муданьцзянская компания музыкальных инструментов. Была основана в 1988 году как специализированная скрипичная компания. Штат включает 180 сотрудников — мастеров, инженеров и технологов. Годовой объем производства составляет 15 000 инструментов. В настоящее время по технологическим возможностям, уровню производства и контролю качества компания занимает первое место в стране [5].

Обзор показывает, что большинство компаний появилось в эпоху «реформ и открытости», а их успех связан с возможностями, которые дала новая государственная политика. Поскольку объектом данного обзора было национальное производство скрипок, в него не вошли совместные предприятия, такие как китайско-итальянская компания «Гуанчжоу–Кремона», китайско-германская «Франц Санднер» и китайско-британская «Стэнтон». Они вносят значительную лепту в производство скрипок в Китае.

Помимо массовости производства китайские скрипки отличаются высоким качеством на уровне лучших мировых образцов. Об этом свидетельствуют многочисленные победы китайских скрипичных мастеров на международных конкурсах. Ниже представлена таблица, отражающая данный аспект национального скрипичного производства¹.

Конкурс	Победитель	Награда, год	
«Международный конкурс скрипичного общества Америки», США	Чень Дзиньнон	Золотая медаль, 1980	
	Цай Шэн	Приз за качество производства, 1982	
	Ван Тиньчжэ	Приз за качество производства, 1982	
	Чжу Минцзян	Приз за качество производства, 1986, 1990, 1992, 1996, 1998, 2004, 2008, 2010	
		Приз за качество звучания, 1990, 1996	
		Золотая медаль, 1994, 2006	
		Серебряная медаль, 2000	
	Тан Цяомин	Приз за качество производства, 1990	
	Хуа Тяньци	Приз за качество звучания, 1990	
	Цао Ди	Приз за качество производства, 1990	
	Сюй Юнчэн	Приз за качество производства, 1992, 1996	
		Приз за качество звучания, 1996	
	Чжао Шицюань	Приз за качество производства, 2004, 2006	
	Чэнь Шао	Серебряная медаль, 2008	
		Приз за качество звучания, 2010	
	Ду Венлин	Приз за качество производства, 2010	
Чжу Вэйсянь	Приз за качество производства, 2014		
Сюй Юньхай	Серебряная медаль, 2016, 2018		
Чэнь Сянвэй	Приз за качество производства, 2018		
Ван Ян	Приз за качество производства, 2018		
«Международный конкурс по производству скрипок», ФРГ	Дай Хунсян	Золотая медаль, 1983	
	Гуан Кайминь	Диплом Первой степени, 1989	

«Национальный конкурс скрипичных мастеров», Италия	Чжэн Цюань	Золотая медаль, 1987
	Чжан Ань	Поощрительная премия, 2003
«Международный конкурс скрипичных мастеров», Болгария	Чжэн Цюань	Золотая медаль, 1987
«Международный конкурс по изготовлению скрипок и смычков», Китай	Са Тао	Серебряная медаль, 2010
	Чэнь Сяньвэй	Золотая и серебряная медаль, 2013
	Ю Хуэйдун	Золотая и серебряная медаль, 2016
	Сюй Юньхай	Золотая медаль, 2019
	Ван Юнцян	Серебряная медаль, 2019
	Чэнь Сяньвэй	Бронзовая медаль, 2019
«Международный конкурс по изготовлению скрипок», Мальта	Лю Чжаоцзюнь	Бронзовая медаль, 2019
	Ван Чжунхун	Золотая медаль, 2019
	Ду Венлин	Серебряная медаль, 2019

В дополнение к материалам, представленным в таблице, отметим, что на последнем конкурсе, проведенном на Мальте в 2019 году, из семи мастеров, прошедших в финал, пять представляли Китай, а двое завоевали золотую и серебряную награды. Таким образом, общая тенденция заключается в неуклонном нарастании мастерства китайских производителей скрипок. При этом два мастера — Чжэн Цюань и Чжу Минцзян внесли в сегодняшний успех китайской школы наибольший вклад, и потому заслуживают отдельного упоминания.

Чжэн Цюань родился в Шанхае в 1950 году и начал играть на скрипке в возрасте пяти лет. Будучи интеллектуалами, его родители стали жертвами экспроприации во время Культурной революции. К концу этого сложного периода Чжэн Цюань стал скрипачом небольшого музыкально-танцевального ансамбля, где и привлек внимание своей способностью ремонтировать инструменты. Ремесло изготовления скрипок он постигал в Пекинском Институте музыкальных исследований под руководством Дай Хунсяна. В 1983 году Чжэн Цюань стал первым китайским учеником в школе скрипичных мастеров в Кремоне (Италия), где в течение пяти лет совершенствовал свой профессионализм. Движимый желанием воспитать новое поколение превосходных китайских мастеров, Чжэн Цюань вскоре возглавил Институт скрипичного производства и струнных исследований при Центральной консерватории в Пекине. Он завоевал более 20 наград на Международных конкурсах. Сегодня Чжэн Цюань — президент Китайской ассоциации производителей скрипки. Кроме того, он инициатор и организатор Международного конкурса скрипичных мастеров, проводимого в настоящее время в Китае [3].

Чжу Минцзян (1956–2014) родился в Гуанчжоу в немзыкальной семье. С детства обладал талантом резьбы по дереву. Когда в 1976 году была открыта школа изготовления скрипок в Гуанчжоу, Чжу Минцзян подал заявку на обучение и прошел очень серьезный конкурс (был избран из 25 человек). Окончив обучение под руководством мастера Лян Гохуэя он поступил в Научно-исследовательский институт музыкальных инструментов в Гуанчжоу, где продолжил совершенствоваться в изготовлении скрипок. В 1991 году Чжу Минцзян открыл на небольшой улочке в Гуанчжоу скрипичную мастерскую, занимавшую всего лишь угол площадью 20 квадратных метров в его доме. Со временем она переросла в компанию «Noble Heart Violins, Ltd.», которая работает до сих пор. Впервые Чжу Минцзян принял участие в международном конкурсе скрипичных мастеров в 1986 году: его работа в США получила «Приз за качество производства»². В дальнейшем талант Чжу Минцзяна был многократно отмечен наградами международных конкурсов. Чжу Минцзян был вице-президентом Национальной Ассоциации производителей скрипки, а с 2008 года входил в Международную Ассоциацию производителей струнных инструментов и смычков. В 2010 году на Первом китайском Международном конкурсе скрипичных мастеров Чжу Минцзян был членом жюри. Мастер воспитал целую плеяду талантливых учеников, которых сегодня достойно представляют китайскую школу за рубежом [3].

Богатая история изготовления скрипок в Китае отражает стремительный процесс совершенствования мастерства специалистов. Она свидетельствует о важной роли производства инструментов в развитии национальной скрипичной культуры страны.

Примечания

¹ Таблица составлена по источникам: *Цянь Жэньпин*. Китайская скрипичная музыка. Чанша: Хунаньское художественное издательство. 2001. С.212. Конкурсы по изготовлению скрипки и смычков. URL: <https://stringbridge.com/competitions-database> (дата обращения 01.06.2020).

² См. таблицу побед китайских скрипичных мастеров.

Литература

1. Когда в Китае началось промышленное производство скрипок. URL: <http://www.chinaviolin.net/article-983-1.html> (дата обращения 05.06.2020).
2. Конкурсы по изготовлению скрипок и смычков. URL: <https://stringbridge.com/competitions-database> (дата обращения 01.06.2020).
3. Лучшие современные производители скрипок из Китая и Тайваня. URL: <https://www.corilon.com/us/library/master-portraits/the-best-contemporary-violin-makers-from-china-and-taiwan> (дата обращения 30.05.2020).
4. *Moro P. A. Violins: Local Meanings, Globalized Sounds*. New York: Taylor & Francis Ltd. 2018. 140 p.
5. Рейтинг десяти ведущих китайских компаний — производителей скрипки в 2017 году. URL: <https://www.chyxx.com/top/201704/516746.html> (дата обращения 03.06.2020).
6. *Селихов Д.* Скрипичная мастерская мира // Эксперт. 2007. №46 (587). URL: https://expert.ru/expert/2007/46/skripichnaya_masterskaya_mira/ (дата обращения 30.05.2020).
7. Сыту Мэньян. URL: <https://baike.baidu.com/item/司徒梦岩/9908824?fr=aladdin> (дата обращения 30.05.2020).

8. *Цянь Жэньпин*. Китайская скрипичная музыка. Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2001. 234 с.

References

1. Chinaviolin (2016), "When did China start mass production of mechanically made violins?", available at: <http://www.chinaviolin.net/article-983-1.html> (Accessed 5 June 2020).
2. Stringbridge (2019), "Violin and Bow Making Competitions", available at: <https://stringbridge.com/competitions-database> (Accessed 1 June 2020).
3. Corilon (2020), "The best contemporary violin makers from China and Taiwan", available at: <https://www.corilon.com/us/library/master-portraits/the-best-contemporary-violin-makers-from-china-and-taiwan> (Accessed 30 May 2020).
4. Moro, P. A. (2018), *Violins: Local Meanings, Globalized Sounds*, Taylor & Francis Ltd, New York, USA.
5. Chyxx (2017), "2017 China violin top ten brand Enterprise ranking", available at: <https://www.chyxx.com/top/201704/516746.html> (Accessed 3 June 2020).
6. Selihov, D. (2007), "Violin workshop of the world", *Ekspert* [Electronic], no. 46 (587), available at: https://expert.ru/expert/2007/46/skripichnaya_masterskaya_mira/ (Accessed 30 May 2020).
7. Baike.Baidu (2020), "Situ Mengyan", available at: <https://baike.baidu.com/item/司徒梦岩/9908824?fr=aladdin> (Accessed 30 May 2020).
8. Cyan', ZHen'pin (2001), *Kitajskaya skripichnaya muzyka* [Chinese violin music], Hunan art publishing house, Changsha, China.

© Гуревич Владимир Абрамович, 2020

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия), доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра и хореографии
E-mail: gourevich@mail.ru*

© Чжао Жунжун, 2020

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия), аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии
E-mail: 361439874@qq.com*

ПРОБЛЕМЫ ВОСПРИЯТИЯ КИТАЙСКОГО РОМАНСА РУССКОЯЗЫЧНОЙ АУДИТОРИЕЙ

В данной статье рассматриваются актуальные проблемы восприятия китайского романса русскоязычной аудиторией. Представлены краткие сведения о развитии жанра романса в различных культурах в исторической ретроспективе. Отдельно освещается вопрос формирования жанра в русле китайской традиции. Рассмотрены особенности китайской классической поэзии, которая служила основой для большинства китайских романсов. Дано объяснение трудности языкового восприятия русскоязычной аудиторией текстов китайских вокальных произведений. Среди них — языковой барьер, а также возникающее непонимание вследствие различных систем произношения (квантитативное ударение — в русском языке, необязательность ударения и большая роль тона — в китайском); несхожесть философских воззрений (взаимосвязь чисел и звуков с философией Инь и Ян); иные традиции вокальной педагогики (отсутствие кантилены, форсирование звука, строгое следование за авторским видением в интерпретации). На примере романсов Лю Цюна прослеживается сближение китайского романса с западноевропейской музыкой. Такие произведения — это мост между Западом и Востоком, упрощающий путь представителя иной культурной традиции к пониманию китайского романса. Хотя этот жанр пока мало востребован у российской аудитории, у него есть большие перспективы ввиду доступности, демократичности и универсальности. Через китайские романсы русские слушатели могут соприкоснуться с китайской культурой, лучше понять ее и почувствовать сопричастность к ней.

Ключевые слова: Китайский романс, язык, поэзия, народность, русский романс

© Gurevich Vladimir A., 2020

Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia), Doctor of Art History, Professor of the Department of Musical and Instrumental Training at the Institute of Theater, Music and Choreography

© Zhao Rongrong, 2020

Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia), Postgraduate Student of the Department of Music Education and Training at the Institute of Theater, Music and Choreography

PROBLEMS OF PERCEPTION OF CHINESE ROMANCE BY THE RUSSIAN-SPEAKING AUDIENCE

This article examines the actual problems of the perception of the Chinese romance by the Russian-speaking audience. Brief information about the development of the genre of romance in various cultures in a historical retrospective is presented. The issue of the formation of the genre in line with the Chinese tradition is separately highlighted. The features of Chinese classical poetry, which served as the basis for the poetic lines of most Chinese romances, are considered. The difficulties of language perception by the Russian-speaking audience of the texts of Chinese vocal works are substantiated. Among them — the language barrier, as well as the resulting misunderstanding due to different pronunciation systems (quantitative stress — in Russian, optional stress and a large role of tone — in Chinese); the dissimilarity of philosophical worldviews (the relationship of numbers and sounds with the philosophy of Yin and Yang); alien traditions of vocal pedagogy (absence of cantilena, forcing of sound, strict adherence to the author's vision in interpretation). On the example of the romances of Liu Qion, the convergence of the Chinese romance with Western European music is traced. Such works are a bridge between the West and the East, simplifying the path of a representative of a different cultural tradition to understanding the Chinese romance. Although this genre is still in little demand among the Russian audience, it has great prospects due to its availability, democracy and versatility. Through Chinese romances, Russian listeners can get in touch with Chinese culture, better understand it and feel a sense of belonging to it.

Key words: Chinese romance, language, poetry, nationality, Russian romance

В настоящее время в мире особенно остро стоит проблема социально-культурной коммуникации разных народов. В сложной современной общественно-политической обстановке люди стремятся найти точки соприкосновения взаимодействия друг с другом. На пути преодоления кризиса взаимопонимания важным скрепляющим фактором является язык и культура народа.

Не секрет, что язык — это самая большая ценность любой нации, и вся сознательная жизнь, мысли и действия человека зависят от особенностей и характерных признаков родного языка. Через язык формируется ментальность и традиции народа, расширяется эмоциональный спектр человеческого восприятия.

Китайский язык — один из самых сложных языков в мире. Несмотря на то, что он входит в число шести официальных и рабочих языков ООН, он с трудом осваивается представителями других языковых культур [3].

Данная тема на сегодняшний день представляется особенно актуальной в аспекте исполнения вокальной музыки, принадлежащей иной культурной традиции. Исследования в этой области, в основном, освещают проблему рецепции китайской публикой русского романса. Вопрос же восприятия китайского романса русскоязычным населением до сих пор остается открытым.

Как известно, жанр романса впервые появился в Испании, около XV века. В его основе были тексты на национальных диалектах. Романсы звучали при дворе и на народных гуляниях в противовес церковным латинским псалмам. Зародившись в Арагоне, далее, жанр стремительно распространялся по всей Испании, а в дальнейшем и по всей Европе [2].

Содержание поэтических текстов романсов было далеким от любовных перипетий. Главные темы, которые были воспеты в первых сочинениях данного жанра, — это темы военных подвигов, борьбы с маврами, истории о рыцарях и т. п. Первые романсы обычно исполняли под аккомпанемент виуэлы, родственницы гитары и лютни. Это был новый жанр эпического фольклора, который имел много общего с русскими былинами.

Одна из самых ярких особенностей романса, сохранившаяся и до настоящего времени, — в том, что музыка и текст, а с ними и исполнение, и переживания слушателя, объединяются в единое целое, своего рода театральное представление. Новый виток в развитии жанра произошел в эпоху романтизма. В этот период романс наполнился новыми чертами, приобрел особый лирический и сентиментальный колорит.

Композиторы-романтики, в первую очередь австрийские и немецкие, такие, как Франц Шуберт, Роберт Шуман обращались к нему в своем творчестве. Вскоре появились французская, а затем и русская школа романса. Большое влияние на жанр оказывало творчество крупнейших поэтов эпохи — Гете и Гейне в Германии, Пушкина в России [2].

В России термином «романс» вначале называли любую песню, написанную по-французски, в отличие от так называемой «русской песни». Романсы писали очень многие композиторы, для некоторых из них этот жанр становится основополагающим в творчестве (Варламов, Алябьев, Гурилев) [1].

Становление жанра китайского романса шло своим, особым путем. Пение как вид музицирования является для китайского народа (как и для русского) одним из самых характерных видов исполнительства. Многие исследователи отмечали изначальную вокальную, песенную основу развития русского и китайского музыкального фольклора. Пение привлекало особой доступностью для восприятия, обусловленной синтезом слова и музыки. Тяга к пению, как средству самовыражения, известна с древности и заложена у человека на генетическом уровне. Выдающийся деятель хорового искусства Г. А. Струве отмечал: «Все обряды: рождение, венчание, погребения сопровождалось пением. На всех праздниках наш народ пел. Пели, работая, пели отдыхая. Пел весь народ, от мала до велика!» [7]. Нечто подобное происходило и в Китае. В разных социальных слоях жили и расцветали многочисленные вокальные жанры. Вокальное искусство для китайского народа имеет особую значимость для воспитания чувств человеческой общности и в современном мире.

История становления современного китайского романса уходит своими корнями в начало XX века. Многие китайские композиторы на рубеже веков ощутили необходимость изучения мирового музыкального пространства, вследствие чего, жанр романса претерпел значительные изменения. Лаконичность, утонченность, возвышенный тон высказывания — все это отличает искусство китайских композиторов. Их вокальная музыка несет в себе высокую нравственность и сокровенную лирику. Сам жанр романса очень емкий и глубокий. Порой в скромных временных рамках перед слушателем пронесется целая жизнь, открывается широкий спектр эмоциональных состояний. Через романсовую лирику композитор разговаривает с целым народом, общается с несколькими поколениями слушателей.

«Неязыковое» восприятие слушателем современных китайских романсов происходит вследствие того, что многие из современных китайских композиторов пишут музыку, основываясь на общеевропейском опыте. Их гармонии, фактура, ритмическая составляющая во многом являются обобщением классических западных традиций. Некоторые произведения современных китайских композиторов в жанре романса впитали в себя особенности советской массовой песни и русского бытового романса.

Поэтической основой китайских романсов чаще всего становятся произведения классической китайской поэзии. По преимуществу это средневековая поэзия периода IX–XIV веков. Китайское стихосложение состоит из «регулярного стиха», который всегда содержит четверостишия. Все строчки имеют одинаковое количество знаков в строке, а поскольку в китайском языке слог практически всегда равен слову, то это и одинаковое количество слов в строчках. Существует два размера: пятисловные (пятисловные) строчки, семисловные (семисловные) строчки. Китайский язык очень хорошо рифмуется, поскольку в нем масса слов-омофонов. Обязательно рифмуются четные строки, иногда к ним может присоединяться первая строка (это опционально).

Воспринимать современный китайский романс русскому слушателю в равной степени и сложно, и просто. Романс как жанр для русского человека близок, понятен и доступен [5]. Но основная проблема заключается в том, что в русском и китайском языке ударения, тоны и другие компоненты произношения наделяются различными функциями и несут на себе разную смысловую нагрузку. В русском языке используется квантитативное ударение (то есть ударный слог одновременно сопровождается усилением голоса, повышением тона и увеличением длительности), оно берет на себя смысловоразличительную функцию. В китайском языке ударение не является обязательным «суперсегментным компонентом в слове» [6, с. 11], и эту функцию выполняет тон. Существует четыре основных тона, которые могут менять смысл слов-омонимов, широко распространенных в китайском языке. Хотя омонимы есть и в русской речи, их количество незначительно, поэтому тон не наделяется смысловоразличительной функцией. Столь непохожие системы произношения существенно затрудняют понимание китайского романса носителями русского языка.

Интересно, что большинство современных китайцев довольно хорошо знакомы с рус-

ской поэзией Серебряного века. Она активно переводилась на китайский язык, и в переводах большинство читали именно тексты Серебряного века и Пушкина. В представлении же русского слушателя китайская поэзия трудна и порой непонятна. В связи со сложностью текстового перевода, для русского слушателя и исполнителя наиболее доступной стороной китайского романса становится его музыкальная составляющая.

Существуют и другие сложности восприятия русскоязычной аудиторией китайского романса. Одна из них — различие мировоззрений. Символические смыслы китайских слов тесно связаны с китайской философией. Инь и Ян — два энергетических начала во вселенной, мужское и женское, их гармоничное сочетание, согласно представлению китайцев, является главной целью человеческой жизни.

Эта философия легла в основу числовой символики китайцев, где весь числовой ряд — это поочередная смена мужского и женского начал, а каждое число соотносится с определенным звуком (все должно приходиться в конечном итоге к гармонии чисел и звуков). Для русской философии такое «космогоническое» восприятие не свойственно.

Большой проблемой для русскоязычного слушателя становится и само вокальное исполнение китайского романса. Можно даже отметить, что вокальное искусство Китая до сей поры воспринимается русским слушателем как что-то экзотическое, непознанное и неизведанное.

Сама исполнительская манера далека от привычной русскому слуху протяжности, округлости звука. У китайских певцов практикуется форсирование, меньшая голосовая свобода. Если китайский певец не прошел европейскую вокальную школу, то он не владеет кантиленой как таковой, совершает дыхание иначе.

Китайский вокалист больше работает в отрывистых штрихах, *staccato*. Между тем, для русского слушателя романсовый жанр во многом ассоциируется с кантиленой, исполненной на *legato*, с широкими мелодиями на полном грудно-брюшном дыхании и с эмоциональным окрашиванием протяжного звучания.

К тому же в китайском языке отсутствует как таковой звук «р», без которого нельзя себе представить русский романс. В речи преобладают гортанные звуки, не свойственные русскому языку.

Отличается работа русских и китайских исполнителей над интерпретацией. Вокализация русского романса может иметь множество трак-

товок, ведь текст и мелодия находятся в очень тесной связи друг с другом, а иногда и вытекают одно из другого. Исполнение его зависит во многом от личности и профессионализма вокалиста, тогда как китайский романс в устах разных певцов практически не изменяется, они стараются точно следовать за авторской концепцией, не проявляя чрезмерно свою индивидуальность. В консервативной исполнительской традиции китайской музыки так не принято.

Все эти особенности идут от традиций преподавания классического вокала в Китае. Учреждений, подобных российским консерваториям, в Китае мало, поступить в них непросто. Многие из китайских вокалистов получают свое образование в России, некоторые — за рубежом. Однако стоимость обучения велика, и также имеет место большой конкурс. Все вокалисты сдают серьезные вступительные экзамены [8].

Многие певцы с удовольствием учатся в России. Однако если здесь их могут обучить классической европейской манере пения, то обучить адекватно исполнять свои, национальные произведения могут только китайские преподаватели. Возникает одна из сложных исполнительских проблем. Китайский вокалист, который научился петь в европейской манере, должен переучиваться для исполнения своих национальных песен и романсов.

Для русского слушателя в китайском романсе открывается красочная сторона вокального искусства. Рассмотреть этот вопрос мы хотели бы на примере романсов китайского композитора Лю Цуна. Его опусы богаты кантиленой, протяженностью, широким вокальным диапазоном. В них практически нет большого количества украшений, сложных и трудно усваиваемых на слух мелодий. Для русского слушателя такого рода вокальная мелодика близка и доступна.

Красивая кантилена, логичное голосоведение, глубокое дыхание — основа классического русского романса, они же характерны для произведений Лю Цуна. Аккомпанемент в романсе Лю Цуна насыщенный, многослойный, нередко дублирует вокальную партию, имеет и самостоятельные сольные фрагменты.

Сопровождение вокальной мелодии несет на себе важную смысловую нагрузку, расцвечивая поэтический текст, отражает малейшие изменения содержания, подчеркивает метроритмическую функцию, помогает воплощать основное содержание и образы. С помощью яркого характерного аккомпанемента русский слушатель может лучше понять содержание и настроение романса.

Вся музыкально-интонационная ткань романсов Лю Цуна отличается удивительно органичным сплавом песенности и декламационности. В романсах Лю Цуна налицо драматургические контрасты, обширные зоны субкульминационных волн. Лирические высказывания с мерной ритмикой и завораживающе приглушенной динамикой сочетаются в романсах с внезапными эмоциональными всплесками. Таким образом, романсы Лю Цуна являются образцом органичного сплава китайских и европейских музыкальных традиций. Его произведения — своеобразный мост между Западом и Востоком, открывающий слушателю путь к иной культурной традиции, к пониманию китайского романса.

Большой проблемой на сегодняшний день является то, что интерес к китайскому романсу в России практически отсутствует. Если он и встречается, то только с историко-антропологической точки зрения, не более того. Происходит это по причине очень ограниченных знаний об истории и содержании китайского романса. Интерес русского слушателя в настоящее время лежит скорее в плоскости монументальных жанров китайской музыки — пекинской оперы, балета, симфонии — и, конечно, прославленного именами Лан Лана и Ли Юньди фортепианного искусства. Однако через жанр китайского романса можно и нужно популяризировать китайскую музыку, знакомить русского слушателя с традициями китайской культуры.

Литература

1. *Арефьев А. Л.* Российские студенты в китайских вузах // Высшее образование в России. 2009. № 5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rossiyskie-studenty-v-kitayskih-vuzah> (дата обращения 02.05.2020).
2. В чем секрет притягательности романсов: история жанра от испанского до жестокого. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/050719/43583/> (дата обращения 13.04.2020).
3. *Васина-Гроссман В. А.* Романс // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1978. Т. 4. С. 694–697.
4. История развития хорового пения. URL: https://studbooks.net/2033280/pedagogika/istoriya_razvitiya_horovogo_peniya (дата обращения 22.05.2020).
5. Классический китайский стих люйши. URL: https://iling-ran.ru/library/misc/dreyzis_report.pdf (дата обращения 13.05.2020).
6. *Кубарич А. М.* Ударение в китайском языке: экспериментально-фонетическое исследование.

дование // Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. № 4–4 (64). С. 110–114.

7. Скубенко Д. В. Роль китайского языка в жизни современного общества // Инновационная наука. 2017. № 4–2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-kitayskogo-yazyka-v-zhizni-sovremennogo-obschestva> (дата обращения 07.04.2020).
8. Хань Ин. Романс как новый жанр в музыкальной культуре Китая XX в. // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2008. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/romans-kak-novyy-zhanr-v-muzykalnoy-kulture-kitaya-xx-v> (дата обращения 17.05.2020).

References

1. Arefyev, A. L. (2009), "Russian students in Chinese universities", *Vyshee obrazovanie v Rossii* [Electronic], no. 5, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/rossiyskie-studenty-v-kitayskih-vuzah> (accessed 2 May 2020).
2. Kulturologia (2020), "What is the secret of the appeal of romances: the history of the genre from Spanish to Russian", available at: <https://kulturologia.ru/blogs/050719/43583/> (accessed 13 April 2020).
3. Vasina-Grossman, V. A. (1978), "Romance", *Muzykal'naya enciklopediya* [Musical encyclopedia], vol. 4. Soviet encyclopedia, Soviet composer, Moscow, USSR, pp. 694–697.
4. Studbooks (2020), "History of choral singing", available at: https://studbooks.net/2033280/pedagogika/istoriya_razvitiya_horovogo_peniya (accessed 22 May 2020).
5. Iling-ran (2020), "Classical Chinese verse by Liushi", available at: https://iling-ran.ru/library/misc/dreyzis_report.pdf (accessed 13 May 2020).
6. Kubarych, A. M. (2015), "The Emphasis in the Chinese language: an experimental phonetic study", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Kemerovo state University], no. 4–4 (64), pp. 110–114.
7. Skubenko, D. V. (2017), "The role of the Chinese language in the life of modern society", *Innovacionnaya nauka* [Electronic], no. 4–2, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-kitayskogo-yazyka-v-zhizni-sovremennogo-obschestva> (accessed 7 April 2020).
8. Han, Ying (2008), "Romance as a new genre in the musical culture of China in the XX century", *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoj Sibiri i na Dalnem Vostoke* [Electronic], no. 3, available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/romans-kak-novyy-zhanr-v-muzykalnoy-kulture-kitaya-xx-v> (accessed 17 May 2020).

© Дун Шухань, 2020

*Вэйнаньский педагогический университет (Вэйнань, Китай), преподаватель
E-mail: pingpingbing@qq.com*

ДИАЛЕКТИКА КЛАССИЧЕСКОГО И НЕКЛАССИЧЕСКОГО В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ВЭН ДЭЦИНА

Вэн Дэцин, известный швейцарско-китайский композитор, активно работает в самых разных жанрах. Его музыкальный стиль является своего рода микрокосмом современного китайского композиторского сообщества.

В творчестве современных китайских композиторов заметно новое понимание программности, особенно ярко проступающее в произведениях камерно-инструментальных жанров. Характерной чертой новой программности становится символизация, которая является неотъемлемой частью китайского искусства, будь то живопись, поэзия или музыка. Она изначально заложена в китайской письменности, в языке. У Вэн Дэцина эта черта является источником индивидуальных неклассических композиционных решений и тембровых находок композитора. На примере его пьес из циклов «Следы» и «Брызги чернил» выявляются характерные особенности композиторского замысла, связи с китайским искусством каллиграфии. Отталкиваясь от своеобразия традиций каллиграфии, Вэн Дэцин строит собственную неклассическую музыкальную форму, избегая трафаретности и примитивного ориентализма. Классическое название жанра (например, квартета) выступает как определяющая характеристика темброво-фактурной логики всей композиции. Применяя сонорные эффекты, контролирующую алегаторику, микрохроматику, он исходит из особенностей китайской традиционной музыки, в которой широко представлена линейность, смысловая интонационность и ритмическая свобода, приверженность определенным тембровым и динамическим эффектам.

Ключевые слова: классические жанры, Вэн Дэцин, камерно-инструментальная музыка, программность, каллиграфия, сонорика, разнотембровые составы, новые приемы игры

© Dong Shuhan, 2020

Weinan Normal University (Weinan, China), lecturer

DIALECTICS OF CLASSICAL AND NON-CLASSICAL IN WAN DEQING'S CHAMBER AND INSTRUMENTAL MUSIC

Wan Deqing, a well-known Swiss-Chinese composer, is active in a variety of genres. His musical style is a kind of microcosm of the modern Chinese composer community.

In the works of modern Chinese composers, a new understanding of programming is noticeable, especially clearly appearing in the works of chamber and instrumental genres. A characteristic feature of the new programming is symbolization, which is an integral part of Chinese art, whether it is painting, poetry or music. It was originally laid down in the Chinese script, in the language. In Wan Deqing, this trait is the source of the composer's individual non-classical compositional solutions and timbre finds. Using the example of his pieces from the cycles «Traces» and «ink splashes», the author reveals the characteristic features of the composer's idea and connections with the Chinese art of calligraphy. Based on the unique traditions of calligraphy, Wan Deqing builds his own non-classical musical form, avoiding stencilism and primitive Orientalism. The classical name of a genre (for example, a Quartet) acts as a defining characteristic of the timbre-texture logic of the entire composition. Using sonor effects, controlled aleatorics, and microchromatics, he proceeds from the features of Chinese traditional music, which is widely represented by linearity, semantic intonation, and rhythmic freedom, and adherence to certain timbre and dynamic effects.

Key words: classical genres, Wan Deqing, chamber and instrumental music, programming, calligraphy, sonorica, multi-timbre compositions, new playing techniques

В музыке XX века произошли серьезные перемены, затронувшие все области искусства. Композиторы оказались в ситуации постоянного поиска, который привел одних к полному отрицанию классико-романтического наследия и соз-

данию своего собственного музыкального языка (например, Дж. Кейдж, П. Булез), других, напротив, направлял к образам и языку классики (неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм). Крайними проявлениями результатов поиска но-

визны становятся произведения композиторов так называемого II авангарда с его Новейшей музыкой, о которых К. Штокхаузен сказал еще в 1991 году: «Вот уже 40 лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки» (цит. по: [5]). Важнейшими завоеваниями авангардных течений в Европе стали новые техники письма, использовавшие звуковые комплексы как основу произведений, новые источники звука (электроника, компьютерная музыка, шумы и звуки окружающего мира).

Вместе с новым звуковым материалом возникают и новые формы, в которые он облекается, и новые жанры. В новых жанровых видах почти всегда отсутствует простая песенная или танцевальная основа, которая позволяет слушателю легко воспринимать музыку. В этой связи важным компонентом оказывается программность как средство реализации определенных художественных идей в конкретном музыкальном произведении. Кроме того, программность является важным фактором коммуникации, так как ориентируется непосредственно на восприятие слушателя. Будучи компонентом определенной образно-музыкальной системы, программность обнаруживает ряд функций, как то: выбор средств музыкального языка, координацию избранных средств на уровне формы, стилистическое своеобразие, национально-эстетические черты.

В современной музыке наблюдается интенсивное жанровое обновление. И даже если автором объявлен жанр произведения, далеко не всегда можно обнаружить его родовые признаки. Кроме того, сложился целый ряд новых ранее неизвестных жанров наподобие «Музыка для...»¹, «Приношение...»², «Сцена...»³, «Действо...»⁴ и т. д. В этой ситуации название служит средством идентификации произведения и даже в некоторых случаях средством типизации новых жанровых признаков. Иногда название произведения определяет ведущую роль в его композиции того или иного элемента, например, Секвенции Л. Берио или «Структуры» П. Булеза (об этом подробнее [2]). Все эти жанровые решения можно найти в современной китайской камерной инструментальной музыке.

Символизация является неотъемлемой частью китайского искусства, будь то живопись, поэзия или музыка. Она заложена в китайской письменности, в языке. Неслучайно композитор Чжоу Вэньчжун отмечал специфическое родство китайской каллиграфии и музыки, говоря, что «Каллиграфия — это литературная музыка, музыка — это акустическая каллиграфия» [1, с. 57].

Программность камерно-инструментальных произведений китайских композиторов символична. В названиях чаще всего скрыты намеки на некий образ, звучание которого вызывает широкий спектр ассоциаций. Так, например, в цикле камерных произведений современного китайско-швейцарского композитора Вэн Дэцина Ink Splashing (Брызги чернил), первое из которых было создано композитором в 2007 году, своеобразно соединились черты китайской традиционной и современной западноевропейской музыки со свойствами китайской каллиграфии и живописи.

Вэн Дэцин⁵ известен в мире как наиболее представительный и активно работающий в самых разных жанрах современный китайский композитор. Его творческая биография отражает типичный для китайского композитора путь к мировой известности, а его музыкальный стиль является своего рода микрокосмом современного китайского композиторского сообщества.

Композитор стремится к новому синтезу традиционного и новаторского, классического и неклассического. Его стиль простирается от использования народных мотивов в качестве темы произведения до сложной гармонии и индивидуального решения музыкальной формы. Он считает, что без активного продвижения к слушателю современной музыки у композиторов нет будущего, поэтому уделяет большое внимание исполнителю/исполнителям своих произведений [6].

Вэн Дэцин использует не только народные темы разных провинций Китая, но также казахские, французские. Огромное влияние оказала на него музыка современных композиторов, прежде всего, его наставник, Гильберт Эми, творчество которого целиком ориентировано на камерную музыку, а также Оливье Мессиаан, Пьер Булез, Жерар Цинстаг, Тристан Мюррей с их стремлением к нежным тонким краскам и разнообразным спектральным эффектам.

Камерно-инструментальные композиции Вэн Дэцина являются областью смелых экспериментов. Это одинаково справедливо как для произведений, написанных для традиционных составов, например, квартетов или произведений для фортепиано, так и для различных экспериментальных составов с включением народных инструментов или необычных источников звука. Выделим некоторые характерные черты, свойственные камерно-инструментальным произведениям композитора.

Прежде всего, отметим, что среди камерных сочинений Вэн Дэцина преобладают опусы с про-

граммными названиями⁶. Например, «Пети Чоу» (Маленькая капуста), Вариация для эрху (китайская скрипка) и струнного квартета; «Ветер и снег ночью» для пипы (китайская лютя) и струнного квартета; квартет для пипы «Moving Ants»; *Suona in Jazz Style*, версия для духового квинтета; серия произведений под названием *Ink Splashing* (все-го пять). В некоторых сочинениях композитором определен жанр, например, квартета, однако большинство произведений представляют собой новые жанровые образцы, предназначенные для разнотембровых ансамблей. Например, «Go» (Пробуждение, дзен-буддизм) (1995) для сопрано, альтгорна и контрабаса; Следы I (1996) для кларнета и фортепиано (также может быть исполнено с человеком, занимающимся китайской каллиграфией); Следы II (1996) для девяти инструментов (*fl, clar, vl, vc, alto, cb, pf, 2 perc*); Ян Лю Сяо (2002) для сяо (китайская флейта), бутылки, хрустального бокала и ударных (14 инструменталистов), *Love Song and River Chant* (2006) для фортепиано; «Две птицы в одной клетке» (2007) для гобоя и английского рожка. В этих сочинениях определяются особенности композиторского письма и своеобразие творческих замыслов композитора.

Вэн Дэцин нашел свой изысканный музыкальный язык и оригинальные концепции, изучая культуру своей страны и осмысливая западный композиторский опыт, соединяя классические формы, жанры и исполнительские составы с современными техниками письма. Композитор обращает внимание прежде всего на качество звука и тембра, так как китайская традиционная культура фокусируется на украшении, а потому каждый звук обладает своими собственными мелодическими характеристиками. В отдельных случаях композитор предлагает оригинальные способы звукоизвлечения, например, держать скрипку на руках и вместо смычка использовать *pizzicato*. Такой способ звукоизвлечения близок традиционной манере игры на китайских щипковых народных инструментах, например, на пипе. Сам композитор думает прежде всего о том, как выразить то содержание, те эмоции, которые им владеют. Исходя из этого он выбирает те или иные средства. Чаще всего он выражает свое личное понимание задачи в названии произведения. Однако, названия — только концентрированное по форме выражение главной идеи.

Строгая структура сочетается у Ван Децина с современным темпераментом и национальным шармом. Показательна с этой точки зрения его «*Petit Chou (Little Cabbage)*» (Маленькая капуста) (1997) вариации для эрху (китайская скрипка) и струнного квартета, которую профессор Шанхай-

ской консерватории Цянь Ренпин назвал «одним из выдающихся произведений камерной музыки, созданных китайскими композиторами за последние годы» [4]. Здесь композитор достиг пространственно-временного диалога, используя хорошо известную китайскую народную песню и многократно усилив эмоциональный оттенок в мелодии. В звучании струнных используются экстремальные полутоны. Сложная фактура квартета и звуки эрху переплетены друг с другом, и народная песня превратилась в глубокую и мощную силу, какой никогда раньше не была. Современный музыкальный язык, который Вэн Дэцин формировал на протяжении многих лет, опирается на сложные и разнообразные фактурные рисунки, демонстрирует виртуозное преобразование мелодии и предоставляет исполнителям огромное пространство для самовыражения. Вэн Дэцин обладает острым чувством современности и в то же время является приверженцем академического пути, с ориентацией на классику, в том числе и на национальную, но в новых формах синтеза.

В этом плане особенно выделяются своей необычностью серии под названием *Trace* (Следы, пять пьес, написанных с 1996-го по 2005 год), а также *Ink Splashing Series*. В *Trace* композитор совершенно по-новому подходит к претворению национальных особенностей в музыке. «Мои композиционные идеи берут свое начало в китайской живописи, философии и особенно — в китайской каллиграфии. Я бы даже сказал, что мои композиции — трансформация искусства каллиграфии в музыку. Особенно ярко это проявилось в таких работах, как "Trace IV" для суоны с оркестром или "Ink splashing" для струнного квартета. Творчество для меня — всегда сплав китайских традиций и безупречной европейской техники. При этом важно подчеркнуть национальное начало, но не превращать это в *couleur locale* <...> мне важно показать: за современными европейскими техниками скрыта китайская душа» [3].

Замечание о том, что Следы I могут быть исполнены одновременно с изображением иероглифов, указывает на то, что в произведении используется модель некоего повествовательного процесса, подобного свободному начертанию линий в пространстве белого листа.

Как указывает сам композитор, в серии Следов запечатлелись пять форм китайской каллиграфии. Разумеется, материал, структура и композиция в них различны, тем не менее некоторые общие черты можно отметить. Это прием портаменто, композитный звук, удержание и деление звука сколь возможно, использование шумовых эффектов, обертоновые звучания, флажолеты

и др. Композитор использует прием исчезновения, угасания звука инструмента в пространстве, шумы от нажатия струн, смену струн. Но главным требованием остается стереокрасота самого звука, выражающего человеческие эмоции.

Зрение и слух в процессе восприятия этих произведений находятся в полной гармонии. Сама каллиграфия выступает здесь как важный компонент музыкальной драматургии. Она прочерчивает эмоциональную линию, которая развивается в пространстве ровно также, как развивается линия звуковая. Плотность и разреженность, яркость и блеклость, некая арабескность и декоративность связаны с орнаментальностью мелодики и ритмики и гибким взаимодействием традиционного китайского инструмента с академическим ансамблевым составом. Диалог оказался совершенно новым, и Вэн Дэцин продолжил работу в этом направлении.

С 2007 по 2019 годы композитором было создано пять произведений серии «Каллиграфия» для разных составов. Название «Ink Splashing» (Брызги чернил) отражает новый способ изучения традиционного письма. Выплеск чернил является одним из методов традиционной китайской живописи. Она была придумана случайно художником из династии Тан, который пролил чернила на кусок шелка, лежащий на его столе, затем превратил следы чернил, которые просочились в ткань, в красочный пейзаж импрессионистского характера. Позже этот метод был превращен в методическую формулу с использованием смеси выцветших и густых чернил [1]. В свете этой живописной техники пьесу можно прочесть как увлекательный набор движений чернил, принимающих различные оттенки путем утолщения (усиление музыкальной текстуры и *crescendo*), разбавления (облегчение этой текстуры и уменьшенное изложение), переплетение и взаимопроникновение сухих и выцветших чернил (яркие аккорды и минимальные изменения в них), насыщенные и энергичные черты (сильное и шумное давление на струны), легкие штрихи (*glissandi*, флажолеты) и др.

Композитор, вдохновленный видом появляющихся знаков, ощущающий связь между тушью, кистью и бумагой, попытался передать эти образы в музыке. Ведь «...хорошая каллиграфия похожа на музыкальную партитуру, которая может быть связана с ее звучанием» [6]. В результате сложилось впечатление некоего «акустического цвета», в создании которого важнейшую роль играет длящееся звучание всех инструментов. Целостное впечатление создается красотой звуко сочетаний, сменой тонов, их колебаниями и постоянными внутренними превращениями.

В серии «Ink Splashing» композитор также выбирает различные составы инструментов. Так в Ink Splashing I комбинируется девять инструментов (флейта, кларнет, гобой, труба, фортепиано, ударные, скрипка, альт и виолончель), в Ink Splashing II (2017) используется звучание струнного квартета; Ink Splashing III (2017) написан для шэн и гаягум (или чжэн), ударных, скрипки, альты и виолончели. Новая комбинация отличает Ink Splashing IV (2018) (флейта, кларнет, ударные, фортепиано, арфа, скрипка, альт, виолончель). Наконец, в 2019 году возникает Ink Splashing V, где вновь использован классический состав струнного квартета.

Отметим, что во всех пяти произведениях базовую основу инструментального ансамбля составляют скрипка, альт и виолончель. Это классическое европейское однотембровое сочетание — струнное трио — трактуется, однако, всякий раз по-новому. Композитор использует тембровые переходы для развития всей композиции. Например, первоначальный аккорд в Ink Splashing II дает «старт» движению. Из первоначальной точки постепенно «выплескиваются» *glissando*, сопровождающиеся нарастанием динамики и темпа. В дальнейшем такие аккорды выполняют дисциплинирующую функцию, останавливая произвольный поток звучаний и собирая инструменты в некое тембровое целое.

Программный замысел определяет логику развития композиции. Движущей силой всего сочинения становится контраст. Противопоставляются хаотическое движение и аккордовый порядок, звучание трио скрипок и альты контрастирует сольным фразам виолончели, сопоставляются приемы игры *arco* и *detache* с шелестящими *glissando* и свистом флажолетов. Характерно также построение фраз, постепенно обрастающих фактурными деталями. Каждый из участников ансамбля в определенный момент остается один в предельно высоком регистре. Некоторые эпизоды напоминают по характеру народную песню, только ее звучание больше похоже на шелест или шепот, интонации растворены в хроматическом потоке *glissando*.

В обеих сериях Вэн Дэцин применяет законы каллиграфии ко всем аспектам композиции. Наиболее значительна роль каллиграфии в динамических процессах. Толщина линий, цветовые оттенки, свет и тень, а также скорость являются теми факторами, с помощью которых создается контраст движения, интенсивности звучания, насыщенности звука, определенность или затуханность тембра. Происходит мгновенное преобразование музыки.

В Ink Splashing IV быстрый темп мгновенно сменяется остановкой или паузой, плотные тембровые потоки внезапно наполняются и также внезапно иссякают, оставляя солиста тянуть один звук. Быстрое движение сочетается с медлительностью и широко тянущимися окончаниями фраз. В значительной степени интонационная основа произведения опирается на звуки и инструменты традиционной китайской музыки с ее гремучей, нервной и вибрирующей техникой игры и высокочастотными микшерами. Фортепиано вместе

с арфой создают густой плотный звуковой фон, непрерывно вибрирующий широкими линиями *glissando*, которое, согласно указаниям композитора, должно быть очень эмоциональным, непрерывно стихийно разворачивающимся в большом диапазоне с тенденцией к повышению регистра. Неравномерное *glissando* исполняют не только струнные и фортепиано, но также и литавры. При этом подчеркивается символическое значение тона *гун* (До), в котором написана вся партитура (указание композитора).

The score in C

泼墨四
Ink Splashing IV
for eight instruments (2018)

温德青
Deqing WEN

♩ = 62

Flute

Clarinet

Percussion

Harp

Piano

4 ♩ = 62

3

Violin

Viola

Cello

Характерен также мгновенный переход от яркой динамики к тихой и постепенные подмены тембров в тех регистрах, где их специфика менее всего заметна. Например, флажолеты скрипки, поддержанные арфой и перкуссией, незаметно соединяются с предельно высокой тесситурой кларнета, который в этом регистре имеет большое сходство с флажолетами струнных. Сами струнные имеют в этом сочинении особую окраску. Они то приближаются к свистящему регистру флейты и кларнета (флажолеты), то вдруг обнаруживают сходство с ударными инструментами, особенно при использовании *col legno* в сочетании со *spiccato* и *martele*. Используются и прямые удары древком смычка (*legno battuto*). Раскачивающиеся интонации кларнета в пределах секунды-терции обнаруживают близость к звучанию арфы, а вибратон окрашивает всю гамму звуков волшебной мерцающей краской.

Большой и разнотембровый состав исполнителей позволяет композитору создавать множество различных необычных звукотембровых комбинаций. На первый план выступают особые качества измененных тембров, которые благодаря новым приемам игры обретают и новую выразительность. Так, мелодические функции в основном поручены кларнету и флейте, струнные являются их «тембровыми двойниками»: кларнет в низком регистре сливается с виолончелью в том же регистре, а в высоком — со скрипкой. Функцию опоры часто выполняют фортепиано и арфа, поддержанные ударными инструментами. Кульминационные точки отмечены звоном тарелок, а угасание кульминаций связано с постепенным иссяканием энергии звука струнных, так как именно их звук может тянуться дольше всех.

Интересна роль фортепиано. В отличие от других ансамблей с его участием здесь роль фортепиано фоновая. Оно усиливает ощущение пространственности, создает эффект рассеивания звучания, подчеркивает твердую атаку звука в эпизодах движения, но не имеет ни одного сольного высказывания. Можно охарактеризовать качество его звучания как сонорное.

Все произведение построено на контрасте и сближении разных по плотности пространств, которые сменяют друг друга. Это совершенно иной тип контраста, нежели контраст в европейской академической музыке. Громадную роль в этом играет ритм, богатый и разнообразный, а также контрастность звуковысотной организации, линейность фактуры, отсутствие гармонии в европейском смысле. В зависимости от природы звука изменяется и восприя-

тие звука, тембра, ритма, изменяется ощущение времени.

Подводя итоги сказанному, выделим наиболее важные принципы соединения классических и неклассических черт в произведениях Вэн Дэцина.

Во-первых, композитор обращается к камерно-инструментальным жанрам как к объекту экспериментирования. Эксперимент касается всех параметров произведения, начиная от оригинальной тембровой комбинации исполнителей и заканчивая индивидуальным планом формы. В названии произведения концентрировано выражена его главная философская и конструктивная идея. Коммуникативная функция названия направлена на то, чтобы вызвать ассоциации, ощутить скрытую в произведении театральность.

Во-вторых, источником впечатлений композитору служит китайская живопись, поэзия, философия, язык и письмо. Отталкиваясь от своеобразия этих традиций, Вэн Дэцин строит собственную неклассическую музыкальную форму, исходя из особенностей их воплощения, избегая трафаретности и примитивного ориентализма. Классическое название жанра, например, квартета, выступает как определяющая характеристика темброво-фактурной логики всей композиции.

В-третьих, музыкальный язык композитора оказывается по-настоящему новым, так как базируется на широком использовании новых приемов игры на инструментах, на оригинальных сочетаниях тембров и их необычных комбинациях. Применяя сонорные эффекты, контролируруемую алеаторику, микрохроматику, он исходит из особенностей китайской традиционной музыки, в которой широко представлена линейность (монодийность), смысловая интонационность и ритмическая свобода (пунктиры, остинато), приверженность определенным тембровым и динамическим эффектам (фальцетное звучание, разнообразие барабанов и гонгов) и т. д.

Можно утверждать, что Вэн Дэцин внес существенный вклад в развитие современной камерно-инструментальной музыки не только в Китае, но и в мире. Об этом свидетельствует активное исполнение его произведений в разных странах, выпуск компакт-дисков и высокая оценка профессиональной музыкальной критики.

Примечания

- ¹ Одно из первых «Музыка для струнных, ударных и челюсть» Б. Бартока, цикл «Kammermusik» П. Хиндемита, «Китч-музыка В. Сильвестрова и др.
- ² Например, «Приношение Джойсу» Л. Берно, «Музыкальное приношение» Р. Щедрина и др.

³ Например, «Сцена для двух ударников» Г. Келлера, «Сцена для камерного ансамбля» Г. Катцера и др.

⁴ «И обратился я, и увидел...» Б. Циммермана, «Нетерпимость» Л. Ноно и др.

⁵ Вэн Дэцин (род. 1958) — швейцарско-китайский композитор. Окончил Центральную консерваторию Шанхая. Совершенствовался в Женеве (с 1992), в Лионе. С 2007 года работает также и в Китае. Основал Шанхайскую неделю новой музыки для продвижения различных экспериментальных проектов.

⁶ Сведения о камерно-инструментальных произведениях приводятся согласно данным официального сайта композитора: см. [4].

Литература

1. Дай Юй. Роль каллиграфии и живописи в новой китайской музыке // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 3 (65): в 2-х ч. Ч. 1. С. 56–60.
2. Дауноровичене Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // *Laudamus*. К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. М.: Композитор, 1992. С. 99–107.
3. Жалнин В. Дэцин Вэнь: Мои композиции — трансформация искусства каллиграфии в музыку (интервью с композитором) // Музыкальная жизнь. 13.09.2019. URL: <http://muzlifemagazine.ru/dyecin-vyen-moi-kompozicii-transfor/> (дата обращения 20.04.2020).
4. Официальный сайт композитора Вэн Дэцина. URL: <http://www.deqingwen.com/en/works> (дата обращения 20.04.2020).
5. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: <http://www.kholopov.ru> (дата обращения 20.05.2020).
6. Картерманн Т. Интервью с композитором Вэн Дэцином. URL: <http://deqingwen.com/zh/press/74-2013critic111209> (дата обращения 14.01.2020).

References

1. Dai, Yu (2016), "The role of calligraphy and painting in new Chinese music", *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], no. 3, vol. 65, part 1, pp. 56–60.
2. Daunorovichene, G. (1992), "Some aspects of the genre situation of modern music", *Laudamus. K shestidesyatiletiju Yuriya Nikolaevicha Holopova* [Laudamus. To the sixtieth anniversary of Yuri Nikolaevich Kholopov], Kompozitor, Moscow, Russia, pp. 99–107.
3. Zhalnin, V. (2019), "Deqing Wan: My compositions — transformation of the art of calligraphy into music (interview with the composer)", *Muzykalnaya zhizn* [Electronic], available at: <http://muzlifemagazine.ru/dyecin-vyen-moi-kompozicii-transfor/> (Accessed 20 April 2020).
4. Oficialnyj sajt kompozitora Van Decina (2020), available at: <http://www.deqingwen.com/en/works> (Accessed 20 April 2020).
5. Holopov, Yu. N. (2020), "New paradigms of musical aesthetics of the XX century" [Electronic], available at: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fromfn2> (Accessed 20 May 2020).
6. Kartermann, T. (2013), "Interview with composer Wan Deqing", available at: <http://deqingwen.com/zh/press/74-2013critic111209> (Accessed 14 January 2020).

© Ли Исюань, 2020

*Вэйнаньский педагогический университет (Вэйнань, Китай), преподаватель
E-mail: pingpingbing@qq.com*

ЖАНР СИМФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАН СИЛИНЯ

В статье рассматривается симфоническое творчество одного из крупнейших китайских композиторов-симфонистов XX–XXI веков Ван Силяня. Автор девяти симфоний, Ван Силянь проложил путь к серьезной концептуальной трактовке этого жанра. Художественный стиль, технология музыкального языка Ван Силяня далеки от так называемой «модной» школы в лице композиторов Тан Дуна, Лэй Гуаньера, Чэнь Цигана и др. Обобщив опыт крупнейших симфонистов XX века, Ван Силянь создал новый для китайской музыки образец жанра симфонии-трагедии, что отражает масштабы развития творческих и эстетических устремлений композитора. При этом Ван Силянь сохранил целый ряд выразительных черт китайского искусства. Так, в музыке Четвертой симфонии композитор опосредованно использовал стилистику китайской оперы, а также характерные приемы интонирования народных песен. Эти элементы он воплощает с помощью универсального музыкального языка.

Девять симфоний композитора лучше всего представляют его художественные достижения, воплощают его трагические переживания и инновационное использование элементов народной культуры. В статье анализируются нестандартные решения симфонического цикла в Четвертой симфонии композитора, драматургия и тематизм симфоний с позиций достижений мирового симфонизма.

Ключевые слова: симфонизм, жанр симфонии, китайская музыка, Ван Силянь, симфоническая концепция, оркестровая драматургия

© Li Yixuan, 2020

Weinan Normal University (Weinan, China), lecturer

SYMPHONY GENRE IN THE WORKS OF WANG XILIN

The article examines the symphonic work of one of the largest Chinese composers-symphonists of the XX–XXI centuries. Wang Xilin. The author of nine symphonies, Wang Xilin paved the way for a serious conceptual interpretation of this genre. The artistic style and technology of Wang Xilin's musical language are far from the so-called «fashionable» school represented by the composers Tang Dong, lei Guan'er, Chen Qigang, and others. Summing up the experience of the greatest symphonists of the twentieth century, Wang Xilin created a new example for Chinese music of the Symphony-tragedy genre, which reflects the scale of development of the composer's creative and aesthetic aspirations. At the same time, Wang Xilin preserved a number of expressive features of Chinese art. Thus, in the music of the Fourth Symphony, the composer indirectly used the style of Chinese Opera, as well as the characteristic intonation techniques of folk songs. He embodies these elements with the help of a universal musical language.

The composer's nine symphonies best represent his artistic achievements, embody his tragic experiences and innovative use of elements of folk culture. The article analyzes non-standard solutions of the Symphony cycle in the composer's Fourth Symphony, as well as the dramaturgy and thematicism of symphonies from the perspective of world Symphony achievements.

Key words: symphonism, Symphony genre, Chinese music, Wang Xilin, symphonic concept, orchestral drama

Жанр симфонии в китайской музыке имеет относительно недолгую историю. Симфоническая поэма Хуан Цзы «Ностальгия» 1929 года считается первым симфоническим произведением в Китае. Однако, за небольшой в историческом плане период ведущие китайские симфонисты смогли не только освоить новый для них жанр, но и достигнуть в нем значительных высот. В их числе композитор Ван Силянь, автор девяти симфоний, симфонических поэм и отдельных оркестровых сочинений. По значимости достижений и глу-

бине концепций творчество Ван Силяня можно сравнить с самыми значительными композиторскими фигурами XX века в этой области — Малером и Шостаковичем. Профессор Чжу Дун из Центральной консерватории назвал его «лучшим симфоническим композитором в Китае» [3].

Причина приверженности к симфонической музыке тесно связана с личностью композитора и его музыкальной деятельностью, так как именно симфонические жанры наиболее полно передают его историческую миссию художника и глубокое

понимание трагедии, которая сопровождает борьбу за свободу и независимость. Некоторые крупномасштабные произведения композитора, такие как Симфония № 5, не исполнялись десятилетиями: Симфония № 1 впервые прозвучала в 1999 году, спустя 37 лет после создания, а Симфония № 4 была исполнена лишь в 2005, поскольку концерт, запланированный на декабрь 2000 года, был отменен китайским правительством после лекции Ван Силиня, в которой он призывал к отказу от коммунистического пути развития страны. Тем не менее, композитор продолжал работать над симфониями, так как считает этот жанр своего рода мерилем профессионального мастерства. Кроме того, по его мнению, именно симфонии дают полное и философски обоснованное представление о значительности всей национальной культуры в мировом музыкальном пространстве.

Художественный стиль, технология музыкального языка Ван Силиня не совпадает с тем, что сегодня популярно у слушателей, далеки они и от так называемой «модной» школы Тан Дуна, Лэй Гуаньера, Чэнь Цигана и др. Прежде чем писать свою 1 симфонию (дипломную работу), композитор основательно изучил более сорока партитур классиков мирового симфонизма — Гайдна, Бетховена, Шуберта, Чайковского и др. Это исследование стало крепкой основой композиторской техники Ван Силиня, дало ему необходимые знания в области гармонии, полифонии, формы. Сочинения Шостаковича, Дворжака, симфонические поэмы Сметаны, квартетное письмо Равеля, Шостаковича и Мясковского стали важным дополнением к осмыслению симфонического метода европейских композиторов.

Работа над изучением партитур заставила композитора осознать, что невозможно двигаться в профессиональном развитии без технологий. «Мой метод — читать музыку, копировать музыку и играть партитуры на фортепиано. Это то, что

твердо сформировалось в моем представлении в процессе исследования шедевров» [1].

В процессе эволюции симфоническая музыка Ван Силиня прошла несколько этапов. На первом этапе композитор освоил различные виды тонально-модальной системы, главным образом на примере произведений Стравинского и Бартока. Следующим этапом стало изучение двенадцатитоновой техники и свободной атональности. В 1988–1989 годах Ван Силинь обратился к творчеству Пендеревского и Ксенакиса [6]. Вхождение в авангардную музыку, темброво-сонорную технику, пристальное внимание к звукообразованию нашли отражение в четырех частях Третьей симфонии, написанной в 1990 году. В 1991 году Симфония № 3 была провозглашена главным достижением в истории китайской музыки. Все эти шаги, направленные на совершенствование профессионального мастерства, способствовали творческому росту композитора и сделали возможным обращение к масштабным героико-трагическим концепциям, до того времени в китайской музыке не представленным.

Главной темой симфонического творчества Ван Силиня стала тема Человека перед лицом испытаний и катастроф. Композитора вдохновляла отечественная история, противоречивая и трагическая, о чем он не раз высказывался в интервью [2; 4]. Эти идеи с поразительной яркостью воплотились в Четвертой симфонии композитора (1999–2000).

По своей композиции и драматургическим принципам симфония следует полотнам Шостаковича, часто открывающимся такими вступлениями, из которых впоследствии вырастает основной тематизм. Характерно медитативное медленное начало у солирующего контрабаса в самом низком глухом регистре, звучание которого возникает словно из небытия и напоминает древние сказания старцев:

Lento, $\text{♩} = 54-56$

Contrabassi *pp*

Cb. *p* *mp*

Cb. *mf* *f* *ff* *f* *mf* *p*

Пример 1

Простая песенная диатоническая мелодия получает продолжение в полифоническом диалоге сначала с виолончелями, а затем с альтами, первыми и вторыми скрипками. Протяженный канон передает глубокую печаль и чувство горечи. В момент кульминации этого эпизода к струнной группе присоединяется флейта пикколо, усиливая щемящий оттенок звучания.

Общая композиция одночастной симфонии выстраивается на основе противопоставления двух тематических блоков: темы начального сказа-раздумья и батальных эпизодов. Каждый из следующих эпизодов представляет начальный материал в измененном виде.

В общем виде композицию можно представить следующим образом:

1 раздел Тема А экспозиция	2 раздел (от ц. 5) Экспозиция тематического комплекса В и разработка 1	3 раздел (ц. 50–60) Вариантное развитие темы А	4 раздел (от ц. 65) Разработка 2	Элементы репризы темы А в ц. 74 и ц. 83
<i>Lento</i>	<i>Forte e feroce drammatico infernale</i>	<i>Lento</i>	<i>Allegro risoluto</i> М = 110	М=112
<i>archi</i>	<i>tutti</i>	<i>Archi div. con surd</i>	+ Pf, Chinese patti	ц. 88 + Cel, Camp, Sil, tom-tom

Композиционные закономерности воспроизводят логику свободно трактованной сонатной формы романтического балладного вида¹, но написанной с подлинно симфонической мощью и размахом. Организующим началом выступает противопоставление агрессивно-наступательного тематического комплекса и темы рассказа о страданиях народа.

Если первый раздел отличается камерностью звучания, неторопливым развертыванием тщательно выписанной «квартетной» фактуры, то второй буквально взрывается оглушительным свистом и грохотом до этого момента молчащих духовых и ударных инструментов. Такая внезапная смена характера также унаследована от симфонической драматургии Шостаковича (можно напомнить эпизод расстрела во 2 части 11 симфонии). Звучание усиливается трелями и глиссандо у всех инструментов. Партия литавр в этом эпизоде созвучна их использованию в 11 симфонии Шостаковича. Звучание их наступательное, жесткое, оглушительное, как взрывы бомб. Литавры поддерживает группа барабанов, гонгов и там-тамов (см. *Пример 2*).

Дальнейшее развитие построено на противопоставлении низких струнных, которые ведут тему первого раздела, и всей массы оркестра тройного состава. Особенной мощью и непреклонностью выделяется партия ударных. В отдельных группах возникают небольшие тематические фрагменты, преодолевающие несокрушимую звуковую массу. Напри-

мер, в ц. 11 слышны отчаянные вскрики труб (см. *Пример 3*).

Группа ударных усилена малым барабаном и там-тамом. Вместе с литаврами они выстраиваются в мощное остинато, символизирующее натиск огромной вражеской силы.

Общее растущее напряжение усиливается использованием особых приемов звукоизвлечения, например, в ц. 18 *frullato* у деревянных и медных духовых (с сурдиной), *pizzicato* у всей струнной группы, которое в низком регистре сходно по тембру с шипением и треском. Для усиления агрессивного эффекта в ц. 36 вводятся хлесткие удары бича (*Frusto*), заглушающие жуткие вопли валторн и сбивчивый ритм струнных.

В ц. 42 вновь возвращается первая тема в начальном высотном положении, но в мощном звучании фаготов (вместо одного фагота играет валторна с контрафаготом), а затем и в первоначальном тембровом облике у струнной группы. Однако, полностью первоначальный облик она не обретает, ее заглушают агрессивные «атаки» ударных инструментов.

Разработка построена по принципу волновой драматургии. В ней выделяется несколько кульминационных подъемов и спадов. Первая мощная кульминация батального эпизода наступает в ц. 44. Как и у Шостаковича, в симфонии Ван Силиня кульминационная зона длительная и мощная. Она строится на противопоставлении сжатого мотива из первой темы и взрывного натиска ударных (см. *Пример 4*).

5

Allegretto $\text{♩} = 120$ **Forte e feroce drammatico infernale**

127

picc. I

picc. II

Fl. I

Ob. I

Ob. II

Ob. III

Cl. I

Cl. II

Cl. III

C-fag.

Trb. I

Trb. II

Trb. III

Trb. IV

Cor. I

Cor. II

Cor. III

Cor. IV

Tbn. I

Tbn. II

Tbn. III

Tub.

Timp.

Perc. I
Sus. Pat.

Perc. II
G. C.

Perc. III
Camp. II

Perc. IV
Sii.

Vl. I

Vl. II

5

Allegretto $\text{♩} = 120$ **Forte e feroce drammatico infernale**

Пример 2

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra, spanning measures 183 to 200. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- Flute I (Fl. I)
- Flute II (Fl. II)
- Flute III (Fl. III)
- Oboe I (Ob. I)
- Oboe II (Ob. II)
- Oboe III (Ob. III)
- Clarinet I (Cl. I)
- Clarinet II (Cl. II)
- Clarinet III (Cl. III)
- Bassoon I (Fag. I)
- Bassoon II (Fag. II)
- Bassoon III (Fag. III)
- Trumpet I (Trb. I)
- Trumpet II (Trb. II)
- Trumpet III (Trb. III)
- Trumpet IV (Trb. IV)
- Cor I (Cor. I)
- Cor II (Cor. II)
- Cor III (Cor. III)
- Cor IV (Cor. IV)
- Timpani (Timp.)
- Percussion II (Perc. II G.C.)
- Percussion IV (Perc. IV T.-tam)
- Violin I (Vl. I)
- Violin II (Vl. II)
- Viola (Vle.)

The score features various dynamic markings, including *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo), often with hairpins indicating crescendos or decrescendos. Rehearsal mark 12 is indicated by a box containing the number 12 at the beginning of measure 200. The string parts include fingerings and glissando markings. The percussion parts show rhythmic patterns with vertical strokes.

Пример 3

This musical score, labeled 'Пример 4', covers measures 47 through 50. It is a full orchestral score with the following parts:

- Flutes:** Fl. picc. I (measures 457-458), Fl. I, Fl. II. Flutes I and II play a melodic line with a dynamic of *ff*. Piccolo I is silent.
- Oboes:** Ob. I, Ob. II, Ob. III. Oboes I and II play a melodic line with a dynamic of *ff*. Oboe III is silent.
- Clarinets:** Cl. I, Cl. II, Cl. III. Clarinets I and II play a melodic line with a dynamic of *ff*. Clarinet III is silent.
- Bassoons:** Bsn. I & II, Bsn. III. Bassoons I and II play a melodic line with a dynamic of *ff*. Bassoon III is silent.
- Contrabassoon:** C-fag. (Contrabassoon) plays a melodic line with a dynamic of *ff*.
- Trumpets:** Trb. I, Trb. II, Trb. III, Trb. IV. Trumpets I and II play a melodic line with a dynamic of *ff*. Trumpets III and IV are silent.
- Cor Anglais:** Cor. I, Cor. II, Cor. III, Cor. IV. Cor Anglais I and II play a melodic line with a dynamic of *ff*. Cor Anglais III and IV are silent.
- Trombones:** Tbn. I, Tbn. II, Tbn. III. Trombones I, II, and III are silent.
- Tuba:** Tub. (Tuba) plays a melodic line with a dynamic of *ff*.
- Timpani:** Timp. (Timpani) plays a rhythmic pattern with a dynamic of *ff*.
- Percussion:** Perc. I Tamb. (Tambourine), Perc. II G.C. (Gong/Cymbal), Perc. IV T.-tam (Tom-tam), Perc. V Tom-t. (Tom-tom). Percussion I and II play rhythmic patterns with dynamics of *ff* and *pp*. Percussion IV and V play melodic lines with a dynamic of *ff*.
- String Instruments:** VI. I, VI. II, Vcl. (Violin), Vc. (Viola), Cb. (Cello). Violins I and II play a melodic line with a dynamic of *ff*. Violin, Viola, and Cello are silent.

The score includes various musical notations such as dynamics (*ff*, *pp*), articulation marks, and performance instructions. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Пример 4

Результатом отчаянной борьбы двух сил становится реакция на ужас пережитого и предчувствие новых страданий. В ц. 50 возвращается первоначальное медленное движение (*Lento*), однако фактура становится иной. Призрачный характер звучанию первой темы придают *glissando* струнных с сурдинами, которые каноном включаются в движение. Тема звучит жалобно, страдальчески. Соло виолончели оказывается уже не диатоническим, а осложненным хроматическими щемящими интонациями. Начавшийся было в унисон четырехголосный канон в ц. 55, постепенно переходит в канон в секунду. Тема так и не обретает прежний вид, ее интонационность разрушена, фактура искажена.

Симфоническая концепция Ван Силиня многогранно раскрывает идею борьбы. Отсюда еще один разработочный эпизод (от ц. 65), в котором совмещаются классические функции разработки, репризы и коды. В этом разделе композитор усложняет тематическую работу. Так из первоначального мотива первой темы в партиях струнных постепенно, прибавляя по одному звуку, вырастает новый материал. Большой вес приобретают остинато. С его помощью выстраивается огромное нарастание к кульминации, в котором ведущая роль принадлежит ударным инструментам. К группе ударных присоединяются фортепиано, фагот, валторна и низкие струнные, что в результате создает эффект колокольного набата. Важный штрих в партитуре — появление китайских тарелочек (ц. 73). Их нежное звучание вносит светлый оттенок в мрачный хаос батальных картин. Неслучайно вслед за этим новым тембром в ц. 74 звучит первая тема, хотя и искаженно у низких струнных, но настойчиво. Элементы этой темы появляются в партии валторн, настойчиво повторяются в укрупненном ритме. В ц. 83 фрагмент первой темы обрывается. Однако, подлинная трагедия несет в себе не только страх смерти и горечь потерь. В трагедии глубоко заложена вера в жизнь. Завершение симфонии Ван Силиня, постепенное истаивание звучности фортепиано, там-тама, ксилофона, колоколов и челесты заставляет вспомнить комментарий, сказанный Артуром Онеггером по поводу конца его 3 военной симфонии: «Есть еще птицы, чтобы петь на деревьях».

4 симфония² — это большое симфоническое произведение, основанное на музыкальных принципах европейского авангарда 1960-х и 1970-х годов, но не лишенное глубоких связей с национальной китайской культурой. Воплощение трагедии, глубокой печали, отчаяния направлено на то, чтобы вызвать ответную реакцию, взбудо-

ражить, потрясти слушателя. В музыке симфонии запечатлелись отличительные черты китайской нации, но сделано это с помощью универсального музыкального языка. Человеческие страдания не зависят от национальности, каждый человек страдает одинаково глубоко. Для более тонкой передачи этих сложных чувств и переживаний композитор опосредованно использовал стилистику китайской оперы, а также характерные приемы интонирования народных песен. Враждебные силы обрисованы агрессивными тембровыми кластерами, наступательной жесткой динамикой, короткими штрихами, внезапной агогикой.

Ван Силинь воплотил настоящую трагедию, которая до него очень редко встречалась в подобных жанрах в Китае, и это отражает масштабы развития творческих и эстетических концепций композитора. Девять симфоний лучше всего представляют художественные достижения Ван Силиня, воплощают его трагические переживания и инновационное использование элементов народной культуры. В Симфонии № 1, законченной в 1962 году, сформировалось его симфоническое мышление в музыке и запечатлелось чувство беспокойства о человеческой судьбе. В Симфонии № 3 (1990) и Симфонии № 4 (с 1999 по 2000) новаторски использовался звук, фактура, звуковысотная организация и другие технические приемы. Начиная с «Пятой симфонии» (2001) для ансамбля 22 струнных инструментов можно говорить об усложнении концепции ритма и полифонической техники. В Симфонии № 8 «Диалог комедии» (2009) передана идея конфронтации двух групп образов, которые вызывают ассоциации с событиями недавней истории Китая.

В своей 9 симфонии — «Антияпонском военном реквиеме», написанном и исполненном в 2015 году, композитор впервые присоединил хор в симфонию, идя по стопам великих мастеров прошлого — Бетховена и Малера. Эта масштабная симфоническая поэма в шести частях, цель которой состоит в том, чтобы возродить у зрителей память о страданиях в истории борьбы с агрессором и пробудить непреклонный дух сопротивления врагу. Сочинение отражает глубокое понимание Ван Силинем национальной истории и судьбы человека, стремление к справедливости и осознанию трагедии этой борьбы. Композиционный аспект обнаруживает тенденцию к обновлению технических методов и применению национальных традиций. Ван Силинь использует национальные черты абстрактно: извлекает ядро из народной музыки, нарушает устоявшуюся логику ритма, перекомбинирует мотивы, воссоздает мелодию, тем самым еще больше сохраняет оча-

рование народной музыки. При использовании современных композиционных техник композитор сочетает эмоции с техническими умениями, что придает сочинению более глубокий смысл.

Музыка китайского симфониста разоблачает уродливые проявления в обществе, но он не просто презирает их, он размышляет над природой зла. Эти размышления и высокий профессионализм позволили Ван Силиню создать свой уникальный творческий стиль в китайской симфонической музыке.

Примечания

- ¹ Внешнее сходство с Балладой № 2 Ф. Шопена.
- ² Аудиозапись симфонии на сервере YouTube.

Литература

1. Дин Лин, Ли Чжэн. На пути к мятежной музыке — интервью с мистером Ван Силинем // Форум социальных наук. 2017. № 4. С. 113–131. URL: <https://www.sin80.com/pub/wang-xilin-dc6ddcd8>.
2. Чжу Цзинянь. Ван Силинь: одинокий поиск коренится в народной музыке // Китайская газета искусств <https://www.sin80.com/pub/wang-xilin-folk-music-see> (дата обращения 20.07.2020).
3. Ван Силинь. Не Эр не композитор. Выступление на юбилейном собрании, посвященном столетию Не Эр в Юйси, Юньнань (30 июля). URL: <https://www.sin80.com/pub/nie-er-not-composer> (дата обращения 20.07.2020).
4. Ван Силинь: создание собственной симфонии Китая // Народная ежедневная. URL: <https://www.sin80.com/pub/wang-xilin-d42a48e2> (дата обращения 20.07.2020).
5. Wang Xilin. 4 симфония [Score Video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B3DpZkeZ4zY> (дата обращения 20.07.2020)
6. Tatlow K. A Wordless Elegy for China's War Dead. URL: <https://www.nytimes.com/2015/12/12/world/asia/china-wang-xilin-symphony.html> (дата обращения 20.07.2020).

References

1. Ding, Ling, and Li, Zheng (2017), "The road to rebellious music — interview with Mr. Wang Xilin", *Social Science Forum* [Electronic], no. 4, pp. 113–131, available at: <https://www.sin80.com/pub/wang-xilin-dc6ddcd8> (Accessed 20 July 2020).
2. Zhu, Jinglian (2017), "Wang Xilin: the lonely quest rooted in folk music", available at: <https://www.sin80.com/pub/wang-xilin-folk-music-see> (Accessed 20 July 2020).
3. sin80 (2012), "Wang Xilin: Nie Er is not a composer", available at: <https://www.sin80.com/pub/nie-er-not-composer> (Accessed 20 July 2020).
4. sin80 (2018), "Wang Xilin: creating China's own symphony", available at: <https://www.sin80.com/pub/wang-xilin-d42a48e2> (Accessed 20 July 2020).
5. Wang, Xilin (2020), "4 simfoniya" [Score Video], available at: <https://www.youtube.com/watch?v=B3DpZkeZ4zY> (Accessed 20 July 2020).
6. Tatlow, K. (2017), "A Wordless Elegy for China's War Dead", available at: <https://www.nytimes.com/2015/12/12/world/asia/china-wang-xilin-symphony.html> (Accessed 20 July 2020).

© Чжао Мин, 2020

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
аспирантка кафедры истории музыки
E-mail: 104064901@qq.com*

ПРОБЛЕМЫ БАЯННО-АККОРДЕОННОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ: ПРИЧИНЫ И ПУТИ ПРЕОДОЛЕНИЯ

В статье рассматриваются проблемы современного баянно-аккордеонного искусства Китая. Оно находится на сложном этапе своего развития, который порой ошибочно трактуется как период его расцвета. Между тем в данной сфере назрели проблемы, у которых есть как внешние, так и внутренние предпосылки. Чтобы проанализировать причины и пути выхода из сложившегося кризиса, необходимо было обратиться к новейшим исследованиям по данной теме, провести опрос (анкетирование) среди ведущих преподавателей и концертирующих исполнителей в Китае и в России. Метод двойного опроса позволил воссоздать наиболее точную картину явления, основываясь на субъективных, но экспертных взглядах респондентов одновременно «изнутри» страны и «извне».

Основываясь на данных из достоверных источников и на мнениях опрошенных авторитетных музыкантов, мы пришли к выводу, что основными причинами кризиса современного баянно-аккордеонного искусства в Китае являются: негативные тенденции процесса глобализации, ослабление культурного влияния России на Китай в 1990-е годы, исторически сложившийся образ баяна и аккордеона как инструментов времен «культурной революции». Среди проблем опрошенными были названы: недостаточная популяризация инструмента, низкий профессионализм педагогов и исполнителей, отсутствие баланса между массовой и элитарной музыкой, устаревшая система обучения, необходимость синтеза своего и чужого опыта, отсутствие национального репертуара.

Несмотря на новые вызовы 2000-х годов, уже намеченные положительные перемены в области современного баянно-аккордеонного искусства позволяют надеяться на его дальнейший расцвет в Китае.

Ключевые слова: баянно-аккордеонное искусство, баян и аккордеон в Китае, проблемы развития баянно-аккордеонного искусства, глобализация, китайская система музыкального образования

© Zhao Ming, 2020

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),
Postgraduate Student of Music History Department*

PROBLEMS OF BAYAN AND ACCORDION ART IN CHINA AT THE CONTEMPORARY STAGE OF DEVELOPMENT: CAUSES AND WAYS OF OVERCOMING

The article deals with the problems of modern bayan and accordion art in China. It is at a difficult stage in its development, which is sometimes mistakenly interpreted as the period of its heyday. Meanwhile, there are problems in this area, which have both external and internal prerequisites. To analyze the causes and ways of overcoming the current crisis, it was necessary to turn to the latest research on this topic, to conduct a survey (questionnaire) among the leading teachers and concert performers in China and Russia. The double survey method made it possible to recreate the most accurate picture of the phenomenon, based on the subjective but expert views of the respondents simultaneously «from the inside» and «from the outside».

Based on data from reliable sources and on the opinions of interviewed authoritative musicians, we came to the conclusion that the main reasons for the crisis of modern bayan and accordion art in China are: negative trends in the globalization process, weakening of Russia's cultural influence on China in the 1990s, historically the image of the button accordion and accordion as instruments of the times of the «cultural revolution». Among the problems, the respondents named: insufficient popularization of the instrument, low professionalism of teachers and performers, lack of balance between mass and elite music, an outdated teaching system, the need to synthesize one's own and other people's experience, and the absence of a national repertoire.

Despite the new challenges of the 2000s, the already outlined positive changes in the field of modern bayan and accordion art allow us to hope for a further its flourishing in China.

Key words: bayan and accordion art, bayan and accordion in China, problems of development of bayan and accordion art, globalization, Chinese system of musical education

Современное баянно-аккордеонное искусство в Китае перешло на новую ступень развития. Об этом говорят многие ведущие музыковеды. В частности, мысль о расцвете китайской школы прослеживается в новейшем исследовании Ван Дэцун. Он отмечает такие положительные тенденции, как рост числа баянно-аккордеонных отделений в консерваториях, увеличение баянно-аккордеонных фестивалей и конкурсов, победы китайских исполнителей на международных конкурсах, повышение качества образования, появление высокохудожественных сочинений для баяна и аккордеона [1, с. 48–53]. Однако по мере изучения особенностей этого новейшего периода вскрываются новые неоднозначные факты, свидетельствующие о негативных тенденциях в данном направлении китайского музыкального искусства.

По нашему мнению, современное развитие баянно-аккордеонного искусства в Китае (2000–2010 годы) — это переходный период от этапа «специализации инструмента» («обретения самостоятельных позиций, когда инструмент и искусство игры на нем получают самобытные черты» [6, с. 7]), к «академизации» («достижения им высокохудожественного уровня» [6, с. 7]). Чтобы дать более объективную оценку этому периоду, необходимо всесторонне проанализировать суть имеющихся проблем, причины и возможные пути преодоления всех сложностей, возникающих в настоящее время в китайском баянно-аккордеонном искусстве. Остановимся на них более подробно.

Первая проблема — это *снижение интереса к инструменту* в 2000-е годы. Как показывает история, китайское аккордеонное искусство в XX веке развивалось под большим влиянием трех факторов: политических событий в стране, культурной глобализации и глубоких социально-экономических и культурных связей с Россией. Снижение интереса к инструменту связано, в первую очередь, с *оборотной стороной процесса глобализации*. Отметим, что критикуемая многими тенденция к «американизации» и массовому сознанию как главному бичу современного общества во многом стала реальной угрозой именно накануне нового тысячелетия, что ощутили на себе и Россия, и Китай. В 2000-е годы влияние западной культуры в Китае резко возросло по экономической причине (Китай стал крупнейшей страной-экспортером и в то же время базой производства для европейских стран и США). В условиях резко увеличившейся экономической зависимости от Запада гибридизация (с сохранением своих культурных традиций) и обозначенный А. И. Яковлевым процесс «двухколейного»

развития [8, с. 105] стал постепенно переходить в фазу поглощения китайских культурных традиций западными. Китайский исследователь Шэнь Хэ пишет по этому поводу: «с развитием глобализации китайская традиционная музыка продемонстрировала тенденцию маргинализации под влиянием разнообразных западных музыкальных форм искусства» [14, с. 173]. В конечном счете, требуется возвращение к своим истокам, тогда как «слепое восхищение западным музыкальным искусством» [14, с. 173] пагубно влияет на китайскую культуру. Снижение интереса к аккордеону и резко возросший интерес к фортепиано в 1990–2000-е годы являются следствием резкого поворота в сторону Запада. «Фортепианный бум» в Китае, как отмечает Линь Цзян, пришелся на середину 1990-х годов, затем после него последовали целые волны других популярных направлений: духовой музыки, музыки для струнных инструментов, электронных клавиатурных композиций [13, с. 177]. Если раньше аккордеон использовался преимущественно для аккомпанемента, то сегодня эту функцию легко заменяют электронные инструменты [2, с. 41].

Реакционной тенденцией стал поворот к китайской народной традиции, который еще только набирает обороты (причем за образец берутся преимущественно древние пласты китайской культуры). Но баян и аккордеон в 2000–2010-е годы не воспринимаются как народные атрибуты¹, оставаясь на периферии между западными и восточными инструментальными традициями. В период таких «крайностей», которые в целом характеризуют направление китайской музыки с 1980-х годов, определяемое в научной литературе как «новая волна» [9, с. 61], искусство аккордеона, представляющее собой «мост» между этими крайностями, оказывается мало востребованным. Думается, дальнейшие поиски «золотой середины», баланса между Западом и Востоком должны привести к новому подъему интереса к аккордеону.

Справедливо предположение, что развитие баянно-аккордеонного искусства на новом уровне «академизации» возможно только с упрочением статуса китайской национальной музыки. Академизация предполагает выстраивание собственной самобытной баянно-аккордеонной музыки, но возможно ли это в условиях незнания и недостаточного интереса китайского общества к своим истокам? Именно поэтому требуются реформы, связанные с поддержкой национального искусства, такие как разработка учебников по этнической музыке, отбор лучших образцов китайского народного искусства для массового изучения, изучение китайских национальных инструментов.

Все это может стать серьезной основой для формирования собственного композиторского стиля. Думается, отсутствие некоторого чувства «самости», национальной идентичности существенно снижает рост современного развития баянно-аккордеонного искусства в Китае.

Другой причиной, усугубившей данную тенденцию, стали *ослабление культурного влияния России на Китай* и некоторое снижение культурного взаимодействия двух стран в 1990–2000-е годы, которые произошли вследствие смены государственного строя в России. Баян и аккордеон — это не просто инструменты, связанные с Россией традициями, это музыкальные символы русской музыкальной культуры, национальное достояние. Очевидно, переживаемый культурный кризис в России² стал своего рода катализатором снижения интереса ко всему русскому и в Китае. Те Яньянь отмечает, что после распада Советского Союза нынешняя молодежь не проявляет такого активного интереса к аккордеону, как старшее поколение [18, с. 65]. Уменьшение культурных связей имело и другие практические последствия, в частности снижение количества русских преподавателей по аккордеону. Несомненно, русские аккордеонисты сделали много для процветания китайской инструментальной школы в XX веке. Именно они были первыми учителями и заложили основы музыкального образования и исполнительства, но во время «Перестройки» многие прежние контакты были навсегда потеряны.

В то же время наращивание экономической и политической мощи в 2000-е и 2010-е годы, рост социальных контактов России и Китая в сфере культуры и образования ведет к возвращению интереса к аккордеону. Но этот рост пока только намечается в последние несколько лет. Здесь вскрывается и еще одно существенное препятствие: *восприятие инструмента* в России и в Китае сильно различается. В России он стал народным, эквивалентным китайскому эрху. В Китае он вновь воспринимается как нечто экзотическое (и это может быть трактовано как регресс, так как уже в XX веке он приобрел репутацию «народного» инструмента).

Снижение интереса обусловлено также *спецификой исторического развития аккордеона в Китае*. Аккордеонное исполнительство длительное время было сопряжено с военно-патриотической и политической пропагандой. С одной стороны, пригодность инструмента для использования в этих целях помогла ему выжить в тяжелых условиях и продолжить развиваться в XX веке. С другой — это наложило на его восприятие отпечаток. До сих пор огромный пласт

репертуара составляют военные, революционные и патриотические песни. Из-за этого молодое поколение китайцев считают инструмент продуктом эпохи Культурной революции, не слишком актуальным сегодня [3, с. 17].

В настоящее время баяну и аккордеону *трудно конкурировать с другими инструментами*. Они уступают фортепиано и гитаре (самым распространенным в современном Китае) и в цене, и в плане качественного и систематизированного образования, и в репертуаре. Высокая стоимость инструмента действительно является существенным препятствием на пути к его популярности среди масс и востребованности у учеников. Как отмечает Линь Цзян, самый дешевый отечественный аккордеон стоит порядка 20000 юаней, цена импортных аккордеонов начинается с 50000 юаней и может достигать 20–30 миллионов юаней. Стоимость даже самого дешевого инструмента оказывается непомерно велика для многих китайских семей, из-за чего одаренные дети вынуждены бросать обучение [13, с. 177]. Многих людей отталкивает сложность обучения игре. Не добавляет преимуществ и тяжелый вес инструмента.

Существуют и внутренние причины, которые тормозят развитие баянно-аккордеонного искусства в современном Китае. Одна из них — проблема занятости молодых специалистов. Так как аккордеон менее востребован, чем другие инструменты, существует меньший спрос в плане кадров, и многие выпускники музыкальных учебных заведений не могут найти себе работу.

Вторая проблема связана с *современной системой китайского музыкального образования* и ее недостатками. В частности, как отмечает Линь Цзян, в настоящее время в баянно-аккордеонном искусстве наметилась негативная тенденция к техникционизму, причем как на профессиональном, так и на любительском уровне. И это отражается, в первую очередь, на тех требованиях, которые предъявляют к учащимся [13, с. 177]. Необходимо разработать определенные «нормативы» для начального, любительского и профессионального уровня, которые будут соответствовать реальным возможностям и направлять внимание учащихся в русло художественной, а не технической работы. Именно это приравнивание целей и задач на трех этапах музыкального образования приводит к снижению популярности инструмента на первой его ступени, так как не воплощает идеи «воспитания духа», «радости обучения», «развития интеллекта» [13, с. 177]. По мнению исследователя, необходим тщательный отбор репертуара, чтобы

не отбить у начинающих исполнителей интерес к обучению на инструменте. Также необходимо отметить еще одну сложность, связанную со сложившимися традициями обучения на гармониках в Китае: в музыкальных училищах исполнители сталкиваются с необходимостью замены аккордеона на баян, им приходится переучиваться, что требует времени и сил.

Формирование объективной оценки баянно-аккордеонного искусства в Китае возможно не только на основе данных научных исследований, но и на основе более широкого охвата мнений посредством опроса концертирующих и ведущих активную преподавательскую практику китайских музыкантов-аккордеонистов. Напрямую сталкиваясь в своей работе со сложностями образовательной модели, непроизвольно оценивая интерес к инструменту, ощущая новые тенденции в эволюции данного направления искусства, они могут существенно дополнить представление о современном этапе развития баянно-аккордеонной школы в Китае. В анкетировании принимали участие 23 ведущих китайских³ и 20 русских⁴ педагогов и исполнителей на аккордеоне (баяне).

Опрос как научный метод представляет собой вид эмпирического метода, типичного для общественных и гуманитарных наук [4, с. 94]. Анкетирование — это письменный опрос, в процессе которого на заранее разработанный вопросник респондентами даются ответы, которые представляют собой «искомую эмпирическую информацию» [4, с. 95]. В процессе систематизации данных, полученных в ходе анкетирования, были выявлены существенные моменты, позволяющие создать общее представление о современных проблемах и перспективах китайского баянно-аккордеонного искусства.

Первая проблема фундаментальна для китайской музыки и китайского музыкального сообщества, она состоит в *недостаточной популяризации инструментов в широких массах* [7, с. 53]. Аккордеон хорошо известен в узком кругу профессиональных музыкантов, но почти не звучит на радио и телевидении, в популярной музыке. Об этом говорят 11 китайских опрошенных (47,8%).

Исполнители понимают ее по-разному. Гуань Сюань видит объективную причину в исторической ограниченности распространения инструмента. Как отмечает Тон Сюэ, ухудшение развития аккордеона в Китае напрямую связано с тем, что в настоящее время он бытует в основном в кругах профессиональных музыкантов, тогда как существует потребность в направлении его демократизации. Ню Цань и Тянь Сяогэ считают, что путь выхода из сложившейся ситуации в пе-

реориентации на потребности массового слушателя и в поиске более популярных форм музыки, которые будут нравиться публике. Лю Ижу видит проблему в ином ракурсе, говоря, что популяризация возможна только при условии повышения значения собственного национального искусства. Причем популяризация и национализация не отдельные точечные акции. Это непрерывный процесс, связанный с переменой в отношении всей национальной культуры и всех направлений этой культуры.

Существует *потребность в повышении профессионализма педагогов и исполнителей* в академическом направлении, на что указывают 34,8% китайских опрошенных. Дон Лянфэй полагает, что изменить ситуацию можно с помощью поощрения исполнителей, в том числе и материального. Несколько иной точки зрения придерживается Юй Цзянь, считая, что инструмент до сих пор слишком коммерциализирован: «Ее [гармонике] трудно услышать в первоклассном исполнении. Большинство профессиональных университетов и институтов закрывают дверь для сферы развлечений. Шанс сотрудничества с профессиональными музыкантами также мал».

В конечном счете, две указанные выше причины свидетельствуют о недостаточной сформированности двух направлений исполнительства — любительского и профессионального, об отсутствии их четкой разграниченности, и спецификации. В частности, Сюй Сяонань пишет о *необходимости найти баланс между демократичной и элитарной музыкой* для баяна и аккордеона (а именно: соответствующая двум разным направлениям подготовка профессионалов, учебная программа, практическое содержание и цели обучения), в которой заключается будущий успех баяна и аккордеона в Китае.

Четвертая проблема вытекает из сказанного выше и состоит в *необходимости модернизации системы обучения, обновления методической и теоретической базы* (утверждают 21,7% респондентов). Дон Лянфэй отмечает приоритетность практического опыта над теорией как проблему. Гуань Сюань видит сложности в качестве учебных пособий, в отсутствии некоторого сложившегося в опыте китайских педагогов списка рекомендованных учебников по баяну и аккордеону. Лю Шаньшань считает необходимым перенять некоторые черты российской системы обучения, в которой «каждые 2–3 года обновляются систематические учебные пособия для студентов».

Вообще воздействие иных национальных школ на китайское баянно-аккордеонное исполнительство отражает *потребность освоения*

лучшего из чужого опыта и его синтеза на собственной национальной основе (утверждают 13% китайских респондентов). Показательно мнение по данному вопросу Ван Сию, который пишет, что путь выхода из кризиса состоит в открытии различных стилевых направлений для аккордеона, в принятии полезных качеств иных национальных школ, в расширении форм исполнения (аккордеон должен звучать не только на концертах, но и на улице), типов инструмента (аккордеон, баян, бандонеон) и аудитории (не только в кругах музыкантов). Фэн Цзянь видит пути решения назревших проблем в освоении опыта других национальных исполнительских школ, а также в организации форумов и конференций, которые будут направлены на совместные обсуждения сложившейся ситуации и скоординированные действия в отношении отдельных вопросов китайского аккордеонного обучения. Лю Ижу подчеркивает, что для активизации данного процесса необходимо также укрепление взаимодействия между исполнительским аккордеонным искусством и композиторским творчеством. Национализация аккордеона невозможна вне контекста мировой культуры. Для развития баянно-аккордеонного искусства необходим баланс «своего и чужого». Успешное развитие ак-

кордеона в других странах должно стать примером для китайского искусства, но не поглотить его.

Шестая проблема, вытекающая из первой и второй, связана с *необходимостью расширения национального репертуара*. За 2000-е годы новые произведения для аккордеона создаются крайне редко, а сочинения, созданные ранее, не отвечают тенденциям современного времени. Весомую часть репертуара составляют переложения фортепианных произведений, в которых мало учитываются выразительные особенности инструмента [16, с. 64]. Потребность в расширении репертуара отметили семь китайских респондентов (30,4%). Тон Сюэ пишет, что в аккордеонной музыке «отчаянно не хватает произведений китайских композиторов». Ню Цянь считает, что необходима «европеизация национальной музыки», если в центре творчества будет оставаться «национальный элемент». Он приводит в качестве примера произведение «Обычаи и нравы Яньхуанна» композитора Бао Юанькай.

В целом можно говорить о некоторых доминирующих трудностях в сфере китайского баянно-аккордеонного искусства (в *Схеме 1* по вертикали отражено количество опрошенных, подтвердивших ту или иную проблему).

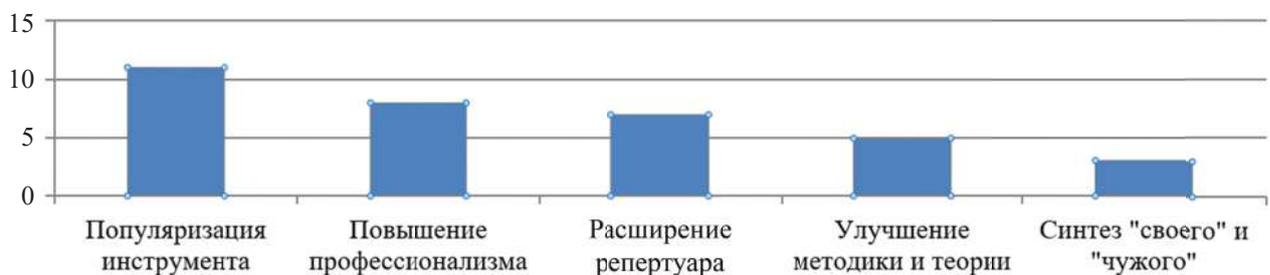


Схема 1. Проблемы китайского баянно-аккордеонного искусства по мнению опрошенных китайских исполнителей

Некоторые ценные наблюдения о китайском баянно-аккордеонном исполнительстве и его проблемах были выявлены и в ответах русских музыкантов. Так, В. А. Романько видит положительные действия китайских музыкантов по расширению и обогащению своих традиций обучения чужими, но эффективными элементами в сфере музыкального образования. Этому немало способствуют обмены студентами и обучение китайских баянистов и аккордеонистов за рубежом. Поэтому Д. С. Брюханов полагает, что в ближайшем будущем последует «рост уровня образования»: «Китай сейчас занимается подготовкой кадров за рубежом, которые вернутся обратно и начнут развивать баянную культуру». Между тем недостаток высококвалифицированных кадров

в современном Китае отмечают также А. Д. Лукашевич и В. В. Пеунов. При этом требуется и повышение общего уровня профессионализма среди исполнителей и педагогов (Д. В. Чупринко). И. А. Дмитриева и В. В. Пеунов считают необходимым расширение оригинального репертуара для инструмента. Ю. Е. Гуревич обращает внимание на важность внедрения трехступенчатого образования — школа, колледж, вуз. Это позволит Китаю создать систематизированную, устойчивую академическую школу. Ю. Е. Гуревич и И. Н. Гарионов полагают необходимым повышение интереса к этим инструментам среди населения. Внутреннюю причину баянно-аккордеонного искусства В. В. Ступников видит в недостаточном взаимодействии баянистов и ак-

кордеонистов с другими музыкантами, в малой интеграции с другими искусствами: «Нам нужно смелее играть с другими инструментами, разными квартетами и с оркестром. Потому что, если мы будем ограничиваться и делать музыку только для себя, мы теряем связь с другим музыкальным миром». Основательны и замечания С. В. Осокина, который считает, что «надо интегрироваться в музыкальную культуру мира, активно следить за новостями в области исполнительства, композиторского творчества, активнее взаимодействовать с музыкантами других инструментов, играть разную музыку, а не сосредоточиваться только на известных музыкальных образцах, которые звучат много и часто, отходить от стандартизированного подхода к исполнительству, думать о том, каким искусство будет в будущем, взаимодействовать с достижениями других культур».

Наконец чрезвычайно развернуто и полезно высказывание В. Д. Карташова. Исполнитель пишет: «В настоящее время особенно остро стоит вопрос создания высокохудожественного репертуара композиторами-баянистами, то есть композиторами, которые имеют профессиональное композиторское образование и в совершенстве владеют нашим инструментом — баяном. Таких композиторов катастрофически мало». Между тем В. Д. Карташов ставит серьезный вопрос о том, нужны ли китайской культуре композиторы-баянисты, которым культурно чужды классические традиции и у которых есть своя собственная богатая музыкальная культура, значительно старше европейской. Думается, такая постановка вопроса — это «опережающий» взгляд на проблему «своего и чужого» в баянно-аккордеонной музыке Китая, его еще предстоит осознать китайским исполнителям и композиторам.

Подводя итог, отметим, что роль баяна и аккордеона в КНР в XXI веке весьма неоднозначна. В целом, большинство исполнителей прогнозируют дальнейший рост интереса к баянно-аккордеонному искусству в Китае. Дальнейший путь становления данного направления многие китайские исследователи видят в принятии положительного опыта зарубежных стран, и прежде всего России, как одного из главных центров его развития. Однако Ли Жуй справедливо отмечает, что современное развитие китайского образования в основном ориентировано уже не столько на российскую модель, сколько на философию образования США. В то же время Китай обладает собственными ресурсами для создания своей уникальной системы обучения, адаптированной в целом к культуре страны, и в частности к развитию китайского баянно-аккордеонного искусства [12, с. 93].

Второй вектор развития баянно-аккордеонного искусства исследователи связывают с процессом интеграции и слиянием западных традиций с традиционной культурой Китая и появлением на ее фоне новой китайской культуры аккордеона (баяна). Этой точки зрения придерживаются в частности Ван Мин и Чэнь И. Они пишут, что через культурную адаптацию (то есть когда «культурные системы обмениваются опытом с другими культурными системами, и в результате обмена происходит трансформация внутренних элементов данных систем, которые обретают новые качества, формируя новые культурные системы» [15, с. 77]), аккордеон в своей истории пройдет путь к постепенному укоренению на почве национальной китайской культуры и «превратится в уникальную китайскую культуру аккордеона» [15, с. 77]. Эту точку зрения высказывает также Ли Дандан: воспринимаемый изначально как экзотический инструмент (и в России и в Китае), аккордеон должен пройти путь повторной идентификации как атрибута уже собственной национальной культуры [11, с. 198].

Несмотря на новые вызовы 2000-х годов, опыт прошлых эпох и уже намеченные положительные перемены в области современного баянно-аккордеонного искусства демонстрируют его огромный потенциал. Не вызывает сомнения, что способность данных инструментов отражать образы китайской народной музыки, родство с шэном и его разновидностями по звучанию и приемам игры, опора на аккомпанемент позволит им занять прочное место в музыкальной культуре Китая.

Примечания

¹ Между тем, баян и аккордеон являются действительно «генетически» родственными китайской культуре инструментами. Взлеты и падения китайского баянно-аккордеонного искусства и китайской национальной музыки происходили в истории музыки практически синхронно. Кризисы двух направлений музыки в 2000-е годы также совпали [17, с. 22; 14, с. 173; 10, с. 263].

² В «Основах государственной культурной политики России» о кризисе 1990-х годов сказано: «Могучая, казалось бы, советская культура, целиком заточенная под идеологию, в целом оказалась и содержательно, и творчески бессильна перед вызовом западного "масскульта" и в целом нравственного кризиса конца XX века». [5, с. 67] А также: «1990-е годы наглядно показали, что культура не выживает без государственной поддержки. В лучшем случае она сводится к "массовой культуре", к необременительным развлечениям. В худшем — общество оказывается беззащитным

перед интервенцией чуждых нам смыслов извне, из-за рубежа». [5, с. 35].

³ Среди опрошенных: Джи Ван (преподаватель аккордеона в музыкальной школе в Германии), Фэн Цзянь (директор Циньхуандаоской Аккордеонной Школы), Ма Ци (учится в Ганноверской консерватории в Германии в докторантуре), Лю Ижу (преподаватель аккордеона в Вэйхайском отделении Шаньдунского университета), Чэнь Гонъяо (директор Сямыньской Аккордеонной школы), Ван Сию (директор музыкальной школы Циньхуандао), Тон Сюэ (преподаватель аккордеона Наньхайской консерватории в Хайкоу, Хайнань), Цао Е (преподаватель консерватории в Шеньяне, вице-президент Аккордеонной ассоциации музыкантов Ляонина), Вэй Вэй (преподаватель аккордеона Кембриджской общественной академии «Jia Zhi» г. Сюйчжоу), Дон Лянфэй (преподаватель аккордеона, ректор музыкального факультета Школы искусства и дизайна в Яншанском университете), Лю Шаньшань (преподаватель аккордеона музыкальной консерватории Сычуани, член Профессионального комитета аккордеонистов Сычуани), Сюй Сяонань (преподаватель аккордеона Центральной музыкальной консерватории), Тянь Сяогэ (преподаватель аккордеона Хэбэйского научно-технического педагогического института), Лю Жуй (преподаватель по гармонии Тяньцзиньской консерватории), Нью Цянь (преподаватель аккордеона Тяньцзиньского университета технологии и образования и Школы гармонии Вэйлян в Пекине), Гуань Сюань (преподаватель аккордеона Хэбэйского научно-технического педагогического института), Ван Дэцун (лектор музыкального института Линьского университета), Юй Цзянь (директор Организации развития культуры и искусства «Оуишицзе»), Лянь Чень (преподаватель аккордеона в средней школе Синхайской консерватории), Вэй Цзяньбо (директор Комитета аккордеонного искусства Хэбэйской музыкальной ассоциации, основатель Оркестра аккордеона Бо Инь Школы Культуры Цингуан), Лю Дань (учитель музыки в Средней школе № 10 города Чжанцзякоу провинции Хэбэй), Чу Венди (обучающаяся Ганноверской Консерватории в Германии), У Шаодун (концертирующий аккордеонист, специалист общественного музея искусства г. Циньхуандао).

⁴ Среди опрошенных: С. В. Шмельков (доцент РАМ им. Гнесиных), М. С. Бурлаков (доцент РАМ им. Гнесиных), М. В. Власова (доцент РАМ им. Гнесиных), С. В. Осокин (доцент МГИМ им. А. Г. Шнитке, солист Московской государственной академической филармонии), Ю. Е. Гуревич (профессор, ректор ННГК им. М. И. Глинки), С. А. Озеров (доцент ННГК им. М. И. Глин-

ки), В. В. Пеунов (доцент ННГК им. М. И. Глинки), А. Д. Лукашевич (преподаватель ННГК им. М. И. Глинки), В. В. Грачев (профессор SGK им. Л. В. Собинова), В. Д. Карташов (профессор SGK им. Л. В. Собинова), В. В. Грачев (профессор SGK им. Л. В. Собинова), В. А. Романько (профессор Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, народный артист РФ); Д. С. Брюханов (концертмейстер и преподаватель НМУ им. М. А. Балакирева), О. С. Безрукова (преподаватель Дзержинского музыкального колледжа); В. В. Ступников (концертирующий баянист, ассистент-стажер РАМ им. Гнесиных), В. В. Ширкин (участник Салехардского трио, преподаватель ДМШ и музыкального колледжа), И. Н. Гарионов (сольный концертирующий баянист, участник Кубанского казачьего хора), Е. Е. Мальшева (художественный руководитель ансамбля «Каннон», преподаватель ДМШ им В. Мурадели), А. Н. Сироткин (участник баянного дуэта «SiBDUO», концертирующий баянист), Д. В. Чупринко (концертмейстер Образцового оркестра русских народных инструментов ДДТ им. В. П. Чкалова), И. А. Дмитриева (концертирующая баянистка, солистка оркестра русских народных инструментов «Малахит»).

Литература

1. *Ван Дэцун*. Творчество китайских композиторов в контексте становления национального аккордеонного искусства: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2016. 163 с.
2. *Гао Цзе*. История развития аккордеонного искусства в Китае: дис. ... канд. искусствовед. Пекин, 2000. 161 с.
3. *Мо Йи*. Историческая ретроспектива и современное состояние преподавания аккордеона в Китае: магистерская диссертация. Нанкин, 2010. 30 с.
4. *Новиков А. М.* Методология научного исследования. М.: Либроком, 2010. 280 с.
5. Основы государственной культурной политики. М.: Министерство культуры Российской Федерации, 2015. 70 с.
6. *Спешилова О. И.* Особенности развития аккордеонного искусства в России: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Магнитогорск, 2006. 24 с.
7. *Чжан Пэн*. О национальной природе и будущем музыкального искусства аккордеона: магистерская диссертация. Шаньси, 2005. 28 с.
8. *Яковлев А. И.* Страны Востока: Вызов «Культурной глобализации» // Вестник Московского университета. 2009. № 1. Сер. 25. С. 104–115.
9. *Янь Цзянань*. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня // Журнал Общества Теории музыки. 2018. № 4 (24). С. 60–73.

10. Лу Юйлин. Предложения по развитию современного музыкального образования в китайском сообществе // Литературная жизнь. 2018. № 11. С. 263.
11. Ли Дандан. Межкультурное сравнительное исследование аккордеона. На примере аккордеонной культуры Китая и России // Музыкальный танец. 2014. С. 197–198).
12. Ли Жуй. Теоретические основы и развитие китайского музыкального образования // Философские исследования. Искусствоведение. 2019. № 1. С. 92–93.
13. Линь Цзян. История аккордеона в Китае // Музыкальные новости (Временник Сычуаньской консерватории). 2007. № 1. С. 174–177.
14. Шэнь Хэ. Краткий разговор о музыкальном образовании в колледже и наследовании традиционной китайской музыки // Юношеские годы. 2019. № 6. С. 173.
15. Ван Мин, Чэн И. Шэн и аккордеон: взаимодействие китайской и западной культур // Китайская музыка. 2008. № 1. С. 75–77.
16. Шэнь Бо. Создание китайских произведений для аккордеона и их эстетика // Вестник Юньнаньской художественной академии. 2000. № 3. С. 62–66.
17. Хуанфу Ючен. О музыкальном образовании в колледже и наследовании традиционной китайской музыки // Современная музыка. 2018. № 6. С. 22–23.
18. Те Яньян. Об истории аккордеона в Пекине: специальность 17.00.02 «музыкальное искусство»: магистерская диссертация. Пекин: Столичный педагогический университет, 2007. 67 с.
5. Aristarkhov, V. V. and Anisimova, E. A. (ed.) (2015), *Osnovy gosudarstvennoy kul'turnoy politiki* [Fundamentals of state cultural policy], Ministry of Culture of the Russian Federation, Moscow, Russia.
6. Speshilova, O. I. (2006), *Features of the development of accordion art in Russia*, Abstract of Ph. D., musical art, Magnitogorsk state conservatory, Magnitogorsk, Russia.
7. Zhang, Peng (2005) *On the national nature and the future of the musical art of the accordion*, Abstract of Master of arts, musical art, Shanxi state conservatory, Shanxi, China.
8. Yakovlev, A. I. (2009). "Countries of the East: Challenge of «Cultural Globalization»", *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Bulletin of Moscow University], no. 1, ser. 25, pp. 104–115.
9. Yan, Jianan and Yunusova, V. N. (2018), "Chinese «New Wave» and the work of Xu Changjun", *Journal of the Society of Music Theory*, no. 4 (24), pp. 60–73.
10. Lu, Yulin (2018), "Proposals for the development of modern music education in the Chinese community", *Literary life*, no. 11, p. 263.
11. Lee, Dandan (2014), "Intercultural comparative study of the accordion. On the example of the accordion culture of China and Russia", *Musical dance*, pp. 197–198.
12. Li, Rui (2019), "Theoretical foundations and development of Chinese music education", *Philosophical research. Art*, no. 1, pp. 92–93.
13. Lin, Jiang (2007), "The history of the accordion in China", *Musical novelties. Proceedings of the Sichuan Conservatory*, no. 1, pp. 174–177.
14. Shen, He (2019), "A short talk about music education in college and the inheritance of traditional Chinese music", *Youth years*, no. 6, p. 173.
15. Wang, Min and Chen, I. (2008), "Sheng and the accordion: the interaction of Chinese and Western cultures", *Chinese music*, no. 1, pp. 75–77.
16. Shen, Bo (2000), "Creation of Chinese accordion pieces and their aesthetics", *Bulletin of the Yunnan Art Academy*, no. 3, pp. 62–66.
17. Huangfu, Yuchen (2018), "On Music Education in College and the Inheritance of Traditional Chinese Music", *Contemporary Music*, no. 6, pp. 22–23.
18. Te, Yanyan (2007), *On the history of the accordion in Beijing*, Abstract of Master of arts, musical art, Capital Pedagogical University, Beijing, China.

References

1. Wang, Detsun (2016), *Creativity of Chinese composers in the context of the formation of national accordion art*, Abstract of Ph. D., musical art, N. Novgorod State Conservatory, N. Novgorod, Russia.
2. Gao, Jie (2000), *The history of the development of the accordion art in China*, Abstract of Ph. D., musical art, Beijing state conservatory, Beijing, China.
3. Mo, Yee (2010), *Historical retrospective and the current state of the teaching of the accordion in China*, Abstract of Master of arts, musical art, Nanjing state conservatory, Nanjing, China.
4. Novikov, A. M. (2010), *Metodologiya nauchnogo issledovaniya* [Methodology of scientific research], Librokom, Moscow, Russia.

© **Чжан Чао, 2020**

*Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия), аспирантка кафедры музыкального воспитания и образования
Института музыки, театра и хореографии
E-mail: 284556897@qq.com*

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОНКУРСЫ И ФЕСТИВАЛИ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА В РОССИИ И КНР ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

В данной статье рассматривается история становления музыкальных конкурсов и фестивалей, а также их организация и реализация на территории России и Китая, начиная со второй половины XX века и до начала XXI века. Также предлагается краткий экскурс в историю конкурсов и фестивалей, прослеживается их становление как культурной институции. Сравниваются подходы и цели организации музыкальных конкурсов, фестивалей и конкурсов-фестивалей. Проанализированы некоторые аспекты таких крупнейших конкурсов как юношеский конкурс им. П. И. Чайковского, международный конкурс молодых музыкантов им. Д. Б. Кабалевского, открытый юношеский фестиваль им. Гнесиных, Всекитайский детский и юношеский конкурс пианистов «Кубок Синхай», Шанхайский международный конкурс молодых пианистов и конкурс-фестиваль «Жемчужина Востока». На основе проанализированных данных сделаны выводы о различиях подходов к конкурсам в Китае и в России. В частности, для китайских организаторов важнее привлечь как можно больше участников и распространить искусство в широких кругах любителей на территории Китая. В России же конкурсы в первую очередь направлены на профессионалов, что привлекает меньше участников, но более высокого уровня, и вызывает интерес слушателей не только в России, но и за рубежом.

Ключевые слова: музыкальные конкурсы, музыкальные фестивали, конкурс-фестиваль, юношеский конкурс П. И. Чайковского, международный конкурс молодых музыкантов им. Д. Б. Кабалевского, конкурс пианистов «Кубок Синхай», Шанхайский международный конкурс молодых пианистов

© **Zhang Chao, 2020**

*Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint-Petersburg, Russia), Postgraduate Student
of the Department of Music Education and Training at the Institute of Theater, Music and Choreography*

MUSIC COMPETITIONS AND FESTIVALS FOR CHILDREN AND YOUTH IN RUSSIA AND CHINA FROM THE MID-20th CENTURY UNTIL THE EARLY 21st CENTURY

This article analyzes the history of musical competitions and festivals as well as some aspects of the organization of such events in Russia and China from the second part of the 20th century till the beginning of the 21st century. It is also given a short historical review of the children musical competitions and festivals as cultural institutions. Approaches and goals of organization of musical competitions, festivals and competition-festivals as combinations of both types of events in Russia and China will be compared. There were analyzed several aspects of the well-known competitions such as Tchaikovsky Youth Competition, Kabalevsky International Competition for Young Musicians, Gnessin Open Youth Festival, Chinese National Children and Youth Piano Competition «Xinghai cup», Shanghai International Music Festival and Piano Competition for Young Artists, and competition-festival «The Pearl of East». The analysis showed that Chinese and Russian approach to the competitions is quite different. Chinese organizers are focused on attracting as many participants as possible and expanding the popularity of piano playing through the nation. Contrary, in Russia competitions are organized in the first place for professional young musicians, what leads to less participants but of higher professional layer what arose huge interest in Russia and abroad as well.

Key words: piano competitions, musical festivals, competition-festival, Tchaikovsky youth competition, Kabalevsky international competition for young musicians, piano competition «Xinghai cup», Shanghai International Piano Competition for Young Artists

Искусство относится к одной из тех сфер духовной деятельности, которые объединяют общество, создают тесные связи между совершенно посторонними людьми, живущими, подчас,

в разных частях света. Являясь превосходным средством коммуникации, с помощью которого художники, поэты, музыканты отражают окружающую их реальность, искусство обогащает жизнь общества, позволяя реализоваться творческому потенциалу личности.

Для того, чтобы ребенок смог осознать свой потенциал и реализовать его в искусстве, необходима особая среда, одним из средств формирования которой являются фестивали и конкурсы детского и юношеского художественного творчества. Такие форматы проведения конкурсов привлекают не только участников, но и слушателей, что позволяет распространять искусство в широких кругах. Именно поэтому анализ опыта проведения подобных мероприятий является актуальным в наши дни.

До сих пор ни в России, ни в Китае нет крупных исследований, посвященных теме раскрытия творческого потенциала детей и юношества посредством конкурсов-фестивалей. В связи с нехваткой теоретического материала, мы будем опираться на официальные ресурсы, представленные на сайтах конкурсов-фестивалей, а также на собственный опыт участия в них.

В статье мы рассмотрим, какие программы предлагаются участникам конкурсов, каким образом проводятся конкурсы и как поддерживается творческое развитие участников и слушателей. Также обратим внимание на различие подходов к организации конкурсов и фестивалей в России и Китае.

Конкурс — это, прежде всего, соревнование в мастерстве между участниками. Фестиваль — массовое празднество, показ (смотр) достижений какого-либо вида искусства, не предполагающий прямой конкуренции между участниками. Конкурс-фестиваль совмещает в себе элемент соревнования участников, но при этом несет в себе основную идею фестиваля — массового праздника, смотра достижений детского творчества.

Искусство является отражением общественной жизни, это заметно и при историческом рассмотрении конкурсно-фестивальной деятельности. Музыкальные фестивали, проводившиеся в Великобритании в начале XVIII века, были связаны с церковной музыкой. Однако, благодаря влиянию деятелей Просвещения, культура становится более светской, а число проводимых фестивалей в Европе увеличивается. XX век стал периодом наиболее интенсивного развития фестивального движения во всем мире, а сама категория детских и юношеских конкурсов и фестивалей появилась именно во второй половине XX века, когда послевоенный мир столкнулся с проблемой оказания помощи детям, пострадавшим в ходе Второй мировой войны.

В СССР музыкальные фестивали начали проводить в 1930-х годах. Первыми музыкальными конкурсами стали соревнования между пионерскими отрядами в оздоровительных лагерях и школах. В 1947 году стал проводиться Всемирный фестиваль молодежи и студентов. Это стало важной вехой в истории музыкальных конкурсов и фестивалей. В 1957 году фестиваль прошел в Москве и стал самым массовым за всю его историю. Благодаря этому событию фестивальное движение получило широкое развитие в Советском Союзе [4].

Одним из первых и крупнейших конкурсов для детей и юношества в СССР, существующий до сих пор, является Международный конкурс молодых музыкантов имени Д. Б. Кабалевского, который проводится с 1962 года. Целью конкурса, который был основан при непосредственном участии самого композитора, стал поиск и поддержка талантливых и перспективных молодых музыкантов, приобщение детей и молодых людей к искусству, воспитание музыкальной культуры, укрепление педагогических традиций и поиск новых методических решений в культурно-педагогическом пространстве России и зарубежья. Этот конкурс проводится раз в два года и включает в себя пять номинаций: «фортепиано», «скрипка», «академическое сольное пение», «композиция», «музыковедение».

В качестве примера того, как конкурс задает вектор творческого развития молодежи, рассмотрим программу, предлагаемую участникам номинации «фортепиано». Конкурс в номинации «фортепиано» проводится в следующих возрастных категориях: 8–10 лет (I), 11–15 лет (II), 16–20 лет (III) и 21–35 лет (IV). Для понимания того, какой вектор развития предлагается детям, проанализируем программы участников I и III категорий. Участники 8–10 лет должны исполнить полифоническое произведение И. С. Баха или Д. М. Кабалевского¹, часть или части сонаты, вариации, рондо, фантазия, цикл или часть цикла пьес любого композитора, написанные в период с 1750 по 1850 год, а также необходимо исполнить оригинальное сочинение Д. М. Кабалевского [2]. Таким образом, предполагается, что к восьмилетнему возрасту пианист уже должен понимать, как исполнять полифоническое произведение, музыку барокко, классицизма и произведение композитора XX века. Нельзя недооценивать тот факт, что этот вектор задается конкурсами в наше время различных методик и индивидуальных подходов. Если ученик собирается участвовать в конкурсах и продолжать профессиональную карьеру пианиста, то он стремится выучить данную программу и расширить

свои горизонты. Одновременно, другой ученик, который, возможно, еще не подготовлен к исполнению такой программы, может воспринять информацию в качестве слушателя и таким образом улучшить свои знания по музыке разных веков.

Ко времени, когда пианист уже учится в колледже, то есть в возрасте 16–20 лет, программа расширяется. Все также пианист должен исполнить полифоническое произведение. Что касается сочинений крупной формы, то для них ограничивается круг композиторов, среди которых предлагается выбор из творчества Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Й. Брамса, К. М. Вебера, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана [2]. И в заключение программы требуется исполнить опус отечественного композитора XIX–XX века; исполнение работ Д. Б. Кабалевского желательно, но не обязательно. Таким образом, временные рамки для выбора произведения крупной формы несколько расширяются, а также пропагандируется изучение отечественной музыки. Конечно, чаще всего сочинения для исполнения на конкурсе выбираются педагогом, который знает сильные и слабые стороны своего ученика, однако, факт выбора может побудить ученика изучить возможные доступные варианты и узнать больше об отечественных композиторах.

В фестивальной части конкурса предлагается большая программа. Как правило, в рамках проведения конкурса проходят концерты лауреатов конкурсов прошлых лет, открытые уроки и мастер-классы, а также презентации наиболее успешного педагогического опыта, что способствует расширению горизонтов юных исполнителей.

Одним из крупнейших для музыкантов-исполнителей академической музыки является Международный юношеский конкурс имени П. И. Чайковского, тесно связанный с его «взрослой» версией. В нем есть три номинации: «фортепиано», «скрипка» и «виолончель». Данное состязание проводилось уже десять раз в шести разных странах: России, Японии, Китае, Корее, Швейцарии и Казахстане. К участию допускаются молодые музыканты до 17 лет из всех стран мира. Участие и победа в Международном юношеском конкурсе им. П. И. Чайковского для многих молодых музыкантов является своеобразным «лифтом»: большое количество участников, обладающих высоким уровнем исполнительского мастерства, сложные конкурсные программы и авторитетное жюри — все это позволяет считать его одним из самых престижных соревнований для юных исполнителей [3]. В отличие от конкурса им. Д. Б. Кабалевского, здесь нет возрастных категорий, и всем участникам предлагается

одинаковая программа. В первом туре стандартно необходимо исполнить прелюдию и фугу из ХТК И. С. Баха, также произведения П. И. Чайковского и три виртуозных этюда (Ф. Шопена, Ф. Листа, С. В. Рахманинова). Во втором туре обязательно исполнение произведений русских композиторов, среди которых предлагаются на выбор: М. А. Балакирев, А. Н. Глазунов, Н. К. Метнер, М. П. Мусоргский, Н. А. Мясковский, С. С. Прокофьев, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Р. К. Щедрин, Д. Д. Шостакович, И. Ф. Стравинский, П. И. Чайковский. Далее нужно исполнить концерт В. А. Моцарта с камерным оркестром [1]. Таким образом, пропагандируется знание музыки разных периодов и композиторов, в том числе — русских. Важно заметить, что при этом необходимо представлять культуру и историю данных периодов, так что исполнение конкурсной программы стимулирует знания исполнителей и слушателей и в этой области.

Менее требователен к уровню участников Открытый юношеский фестиваль им. Гнесиных, который проводится с 1996 года в России. Сначала он назывался Всероссийский ежегодный юношеский конкурс пианистов им. Гнесиных. В 1998 году был проведен Всероссийский юношеский конкурс скрипачей, а в 2000 году эти два конкурса были объединены в один. В 2008 году конкурс получил статус конкурса-фестиваля. С 2015 года поменялся формат, и конкурс стал называться «Открытый юношеский фестиваль им. Гнесиных». Конкурс проводится с целью поиска молодых талантливых музыкантов, популяризации классической и современной музыки среди молодежи и организации обмена опытом среди преподавателей различных образовательных центров и заведений. Участниками юношеского конкурса им. Гнесиных могут стать учащиеся детских музыкальных школ и школ искусств. В номинации «фортепиано» всего одна возрастная группа — от 13 до 16 лет. Программа здесь менее требовательная — необходимо исполнить инструктивный этюд (К. Черни, М. Клементи, М. Мошковский) и произведение российского или зарубежного композитора любой эпохи [6]. Этим он значительно отличается от предыдущих конкурсов.

В Китае историческая ситуация складывалась по-другому. Одной из сложностей для изучения искусства в КНР во второй половине XX века является серия идейно-политических кампаний в Китае с 1966 по 1976 годы, которые получили название «Культурная революция». Как утверждает исследователь Му Цюаньчжи, «...все инструментальные конкурсы были отменены, и память о них была практически вымарана из истории

китайского искусства» [7, с. 108]. В последней четверти XX века стала возрождаться традиция проведения конкурсов и, в частности, детских конкурсов при поддержке Китайской ассоциации музыкантов и Министерства культуры Китая. Несомненно, большое влияние оказали советские примеры проведения конкурсов и фестивалей, так как Китай и СССР, будучи коммунистическими странами, тесно сотрудничали [5].

Самым авторитетным в Китае конкурсом для юных музыкантов-скрипачей считается Китайский национальный молодежный скрипичный конкурс. Начиная с 1981 года, данное соревнование проводится раз в три года среди студентов консерваторий и музыкальных университетов Китая. Знаковым явлением в детском музыкальном движении Китая стало открытие Всекитайского конкурса юных скрипачей в 1988 году, в котором смогли принять участие не только студенты, но и ученики школ. Впоследствии детский конкурс был объединен с Китайским национальным молодежным скрипичным конкурсом. В Китае существует ряд конкурсов для юных пианистов: Шэньянский детский конкурс пианистов, Всекитайский детский и юношеский конкурс пианистов «Кубок Синхай», а также Шанхайский международный конкурс молодых пианистов.

Шанхайский международный фестиваль и конкурс молодых пианистов — один из крупнейших в Китае. Возрастной ценз участников — не более 35 лет. Построение программы значительно отличается от программы, предлагаемой российскими конкурсами. На первом туре следует исполнить лишь полифоническое произведение и виртуозный этюд одного из композиторов: Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Листа, С. В. Рахманинова, К. Дебюсси, А. Н. Скрябина, С. С. Прокофьева, Б. Бартока, И. Ф. Стравинского или Д. Лигети. На втором туре требуется исполнить сонату или часть сонаты Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, или Ф. Шуберта; произведение или цикл, написанный до 1932 года; три обязательных пьесы из «Детских воспоминаний» А. Шора [10]. Несмотря на то, что это крупнейший юношеский пианистический конкурс в Китае, здесь не требуется исполнение музыки китайских композиторов.

В 2018 году на конкурс «Кубок Синхай» подали заявку 35000 исполнителей, в очном туре участвовали 538 человек. Это крупнейший пианистический конкурс Китая для любителей. Он проводится с целью большего развития пианистического искусства в Китае среди детей, а также для стимулирования продаж фортепиано. Среди организаторов конкурса Национальный большой

театр и Центральная музыкальная консерватория. Каждому участнику, в зависимости от возраста, дается время для исполнения одной пьесы, демонстрирующей умение участника играть в различных стилях и техниках [8]. Выбор музыки ничем не ограничен: это может быть и как китайское произведение, так и зарубежное.

С 2005 года в городах Далянь, Пекин и Шанхай проводится Международный фестиваль-конкурс «Жемчужина Востока», который интересно рассмотреть с точки зрения функционирования именно конкурса-фестиваля, в первую очередь, рассчитанного на любителей. Он проводится при поддержке Даляньской школы балета, Дворца творчества детей и молодежи и Дворца национального творчества в Пекине. В отличие от профессиональных конкурсов, на этом прослушивании требуется исполнить лишь одно или два произведения по выбору [9]. Целью конкурса является укрепление творческих, культурных и дружественных связей, популяризация национальных культур стран, знакомство с историей и традициями Китая.

Итак, в нашем рассмотрении отличий и особенностей проведения детских и юношеских фестивалей и конкурсов в сфере классической музыки отметим следующее.

1) Несмотря на то, что в Китае есть сугубо профессиональные исполнительские конкурсы, они не так популярны и интересны аудитории, как крупнейшие российские.

2) Вместе с тем, Китай отличается большим количеством фестивалей и конкурсов-фестивалей, привлекающих к участию любителей, они организуются и пропагандируются крупнейшими культурными организациями страны. Это, несомненно, позволяет привлечь большее количество участников, но требует упрощения и сокращения программы, чтобы ограничить время прослушивания одного участника и привлечь не только профессионалов, но и любителей.

3) Крупнейшие российские конкурсы в первую очередь рассчитаны на улучшение профессиональной подготовки исполнителей и расширение культурных знаний, что приводит к появлению ярких талантов. Китайские же больше рассчитаны на вовлечение большого количества людей, чтобы распространить интерес к искусству, поэтому программы профессиональных конкурсов менее требовательные, чем в России.

Отметим также, что в китайских конкурсах не всегда предлагается исполнение произведений китайских композиторов, в то время как в крупных российских состязаниях это обязательное условие. Стремясь привить знание к классической

европейской музыке, китайские организаторы крупных конкурсов почти не пропагандируют знание китайской классической музыки. В результате в Китае действительно повышается интерес к классической музыке и игре на музыкальных инструментах, однако уровень профессионализма исполнителей, участвующих в этих соревнованиях, ниже, чем у участников российских конкурсов. Российские же конкурсы являются стартовой площадкой и возвращают профессионалов, которые выходят на лучшие сцены мира. Таким образом, для улучшения ситуации в данной сфере, Китай может стандартизировать музыкальные конкурсы, взяв за основу российский опыт, что приведет к повышению статуса конкурсов и привлечению более профессиональных участников.

Примечания

¹ На выбор участнику предлагается: двух- или трехголосная инвенция И. С. Баха; прелюдия и fuga из I или II тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха; fuga op. 61 Д. Б. Кабалеvского; одна из органных прелюдий и fug И. С. Баха – Д. Б. Кабалеvского.

Литература

1. XI международный юношеский конкурс им. П. И. Чайковского. URL: <https://tchaikovsky-competition.net/> (дата обращения: 01.05.2020).
2. XXV Международный конкурс музыкантов им. Д. Б. Кабалеvского. URL: <http://www.music-competitions.ru/node/263/5октября2016> (дата обращения: 01.05.2020).
3. Денисенко Т. Е. Международный конкурс им. П. И. Чайковского и его роль в формировании музыкальной культуры России // Аналитика культурологии. 2014. № 28. С. 162–166.
4. Копцева Т. А. Исторический опыт проведения всероссийских конкурсов и фестивалей по разным видам искусства (для работников системы общего, дополнительного и профессионального образования) // Педагогика искусства. 2014. № 1. С. 82–111.
5. Ло Чжухуэй. Концертная жизнь современного Китая: дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2016. 213 с.
6. Международный юношеский конкурс имени Гнесиных. URL: http://www.gnesin.ru/tvorcheskie_proekty/konkursy_imeni_gnesinykh/ (дата обращения: 01.05.2020).
7. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствовед. Н. Новгород, 2018. 205 с.

8. Национальный конкурс пианистов для несовершеннолетних «Кубок Синхай», Аньхой. URL: <https://www.zhihu.com/tardis/sogou/art/34001808> (дата обращения: 01.05.2020).
9. Фестиваль-конкурс «Жемчужина Востока». URL: <https://www.interfestival.ru/festivaly/kitay/festival-konkurs-zhemchuzhina-vostoka/> (дата обращения: 01.05.2020).
10. Shanghai International Music Festival and Piano Competition for Young Artists. URL: <http://sipcyu.eu/> (дата обращения: 01.05.2020).

References

1. Mezhdunarodnyy konkurs im. P. I. Chaykovskogo (2020), "XI Tchaikovsky international youth competition", available at: <https://tchaikovsky-competition.net> (Accessed 1 May 2020).
2. Mezhdunarodnyy konkurs muzykantov im. D. B. Kabalevskogo (2016), "XXV Kabalevsky International Musicians' Competition", available at: <http://www.music-competitions.ru/node/263/5октября2016> (Accessed 1 May 2020).
3. Denisenko, T. (2014), "Tchaikovsky international competition And its role in shaping Russian musical culture", *Analitika kulturologii* [Culturology Analitics], no. 28, pp. 162–166.
4. Koptseva, T. A. (2014), "Historical experience in organizing Russian national competitions and festivals in arts (for workers in general, additional and professional education)", *Pedagogika iskusstva* [Pedagogy of arts], no 1, pp. 82–111.
5. Luo Zhihui (2016), "Concert life in contemporary China", Ph. D. dissertation, musical art, Saint Petersburg, Russia.
6. Mezhdunarodnyy yunosheskiy konkurs imeni Gnesinykh, "Gnessin Youth International Competition", available at: http://www.gnesin.ru/tvorcheskie_proekty/konkursy_imeni_gnesinykh (Accessed 1 May 2020).
7. Mu, Quanzhi (2018), "Formation and developing of violin art in China: education, performing art, national repertory", Ph. D. dissertation, musical art, Nizhnii Novgorod, Russia.
8. "«Xinghai Cup» National Juvenile Piano Competition Anhui Regulations", in Chinese, available at: <https://www.zhihu.com/tardis/sogou/art/34001808> (Accessed 1 May 2020).
9. "Festival-competition The Pearl of East", available at: <https://www.interfestival.ru/festivaly/kitay/festival-konkurs-zhemchuzhina-vostoka/> (Accessed 1 May 2020).
10. "Shanghai International Music Festival and Piano Competition for Young Artists", available at: <http://sipcyu.eu/> (Accessed 1 May 2020).

© Чэнь Шуюнь, 2020

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
соискатель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства
E-mail: 524198321@qq.com*

АЛЕАТОРИКА В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

С 1980-х годов многие китайские композиторы обращаются к авангардным техникам для воплощения актуальных идей своего времени. В фортепианном творчестве Ло Чжунжуна, Чэнь Минчжи, Яо Хэнлу, Чжао Сяошэна широко представлены композиции в серийной и сериальной техниках; неофольклорные тенденции наблюдаются в ранних произведениях для фортепиано Чэнь И, Чжоу Луна; ярко заявила о себе сонористика в творчестве Тан Дуна, Лян Лэя, Чэнь Сяююна. В этом разнообразии направлений алеаторика нашла довольно скромное применение — в ряде фортепианных опусов Тан Дуна, Цао Гуанпина, Гао Пина, которые стали объектом рассмотрения в статье. Основной целью работы становится изучение особенностей использования алеаторных приемов в фортепианном творчестве китайских авторов. Одна из задач работы — выявить различные виды алеаторики и проанализировать часто используемые. Наибольшее распространение получила ограниченная алеаторика, которая рассматривается в статье на примере произведений Гао Пина, Тан Дуна. Детально изучается значение символов в графической партитуре произведения «Нюйва» Цао Гуанпина. На примере сравнения исполнений Р. ван Раата и А. Тониутти выявляется национальная специфика в интерпретации алеаторных произведений китайских композиторов.

Ключевые слова: алеаторика, Тан Дун, Цао Гуанпин, Гао Пин, фортепиано, исполнение, графическая партитура

© Chen Shuyun, 2020

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),
Applicant for the Department of Musical Pedagogy and Performing Arts*

ALEATORICS IN THE PIANO MUSIC OF CHINESE COMPOSERS AT THE TURN OF THE XX–XXI CENTURIES

Since the 1980s, many Chinese composers have turned to avant-garde techniques to bring contemporary ideas to life. In the piano works of Luo Zhongrong, Chen Mingzhi, Yao Henglu, Zhao Xiaosheng, compositions in series and serial techniques are widely represented; neo-folklore tendencies are observed in the early works for piano by Chen Yi, Zhou Long; sonoristics clearly manifested itself in the works of Tan Dun, Liang Lei, Chen Xiaoyong. In this variety of trends, aleatorics has found a rather modest application — in a number of piano opuses by Tan Dun, Cao Guangping, Gao Ping, which became the subject of this article. The main goal of a article is to study the peculiarities of using aleatory techniques in the piano creativity of Chinese authors. One of the tasks of the work is to identify various types of aleatorics and to analyze the frequently used ones. The most widespread is the limited aleatorics, which is considered in the article on the example of the works of Gao Ping, Tan Dun. The meaning of symbols in the graphic score of «Nvwa» by Cao Guangping is studied in detail. On the example of comparing the performances of R. van Raat and A. Toniutti, the national specificity in the interpretation of the aleatory works of Chinese composers is revealed.

Key words: aleatorica, Tan Dun, Cao Guangping, Gao Ping, piano, performance, graphic score

В профессиональной музыке КНР, начиная с 1980-х годов и в последующее тридцатилетие, ряд исследователей (В. Н. Холопова [2], В. Н. Юнусова [4]) констатируют наступление времени авангарда. Широко в фортепианном творчестве композиторов представлены серийная и сериальная техники (в композициях Ло Чжунжуна, Чэнь Минчжи, Чэнь И, Яо Хэнлу, Чжао Сяошэна), которые в той или иной степени окрашиваются национальными оттенками. Особо в китайской фортепианной музыке 1980-х годов

следует подчеркнуть значение неофольклорных композиций (в творчестве Чэнь И, Чжоу Луна), соединивших в себе архаические мотивы, методы метроритмической организации и современные композиционные приемы. Развитие сонористического направления (творчество Тан Дуна, Лян Лэя, Чэнь Сяююна) рубежа XX–XXI веков было обусловлено решением новых художественных задач, предусматривающих отражение в музыке разных явлений современного мира и особенностей родной музыкальной культуры.

Произведения с использованием алеаторики среди этого многообразия по сравнению с образцами европейской фортепианной музыки XX века (Ч. Айвза, Г. Кауэлла, М. Дюшана, Д. Кейджа, К. Штокхаузена и др.) нашли достаточно скромное применение: в некоторых опусах Тан Дуна, Цао Гуанпина, Гао Пина.

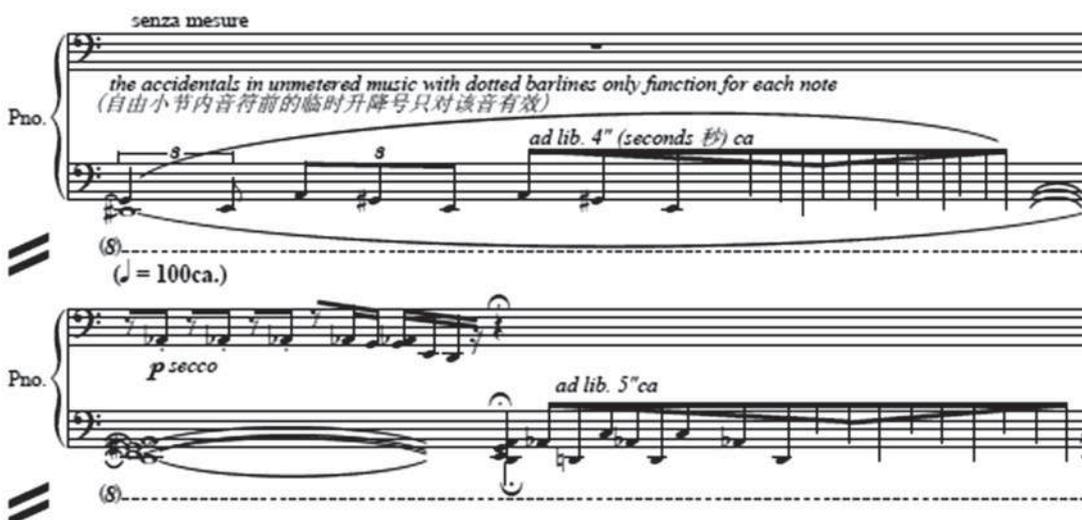
Л. О. Акопян выделяет несколько видов алеаторики: 1) музыка, созданная с помощью «жеребьевки», зафиксированная «в виде традиционного нотного текста», исполняемая «точно по нотам» (Д. Кейдж) [1, с. 26]; 2) «предоставление исполнителю права играть отдельные, записанные обычной нотацией, фрагменты произведения в произвольном порядке» (Г. Кауэлл, К. Штокхаузен) [1, с. 26], этот вид, предполагающий неполную фиксацию нотного текста или формы, известен как «мобильная (открытая) форма»; 3) «фиксация музыкальных идей с помощью знаков, не несущих никакой или почти никакой конкретной музыкальной информации., трактовка которых всецело <...> зависит от интерпретатора» [1, с. 27];

4) умеренная разновидность алеаторики (контролируемая или ограниченная), «не влияющая на форму произведения в целом, но допускающая внутри нее частично или полностью импровизируемые фрагменты...», где композитор сохраняет контроль над основными музыкальными параметрами [1, с. 28].

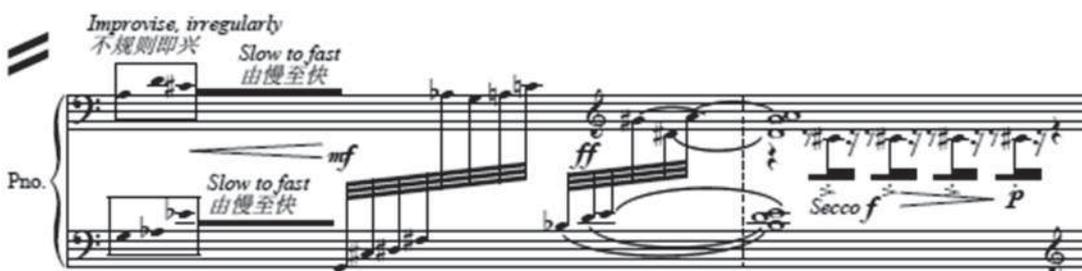
Из перечисленных видов в фортепианных произведениях китайских авторов встречается в основном четвертый тип — ограниченная алеаторика. В частности, его можно наблюдать в композиции Гао Пина¹ «Ночная аллея» для фортепиано («Night Alley», 2006)².

Наряду с традиционным метроритмическим оформлением здесь присутствуют эпизоды хронометрические, «задающие» время импровизации на определенную последовательность (Пример 1).

Как правило, Гао Пин не ограничивает время звучания алеаторного эпизода, а оснащает его ремарками: «Improvise, irregularly», «slow to fast» (Пример 2), дающими исполнителю возможность проявления творческой инициативы.



Пример 1. Гао Пин «Ночная аллея». Т. 60



Пример 2. Гао Пин «Ночная аллея». Т. 66

Примером «неполной согласованности горизонтальных линий в вертикальной плоскости» [1, с. 28] может служить следующий эпизод пьесы «Ночная аллея» — с т. 68, в котором крайние

голоса фактуры выписаны ритмически, при этом средние излагаются алеаторно, создавая эффект сонорного фона. На нем выделяются отдельные акцентированные «всплески» (Пример 3).

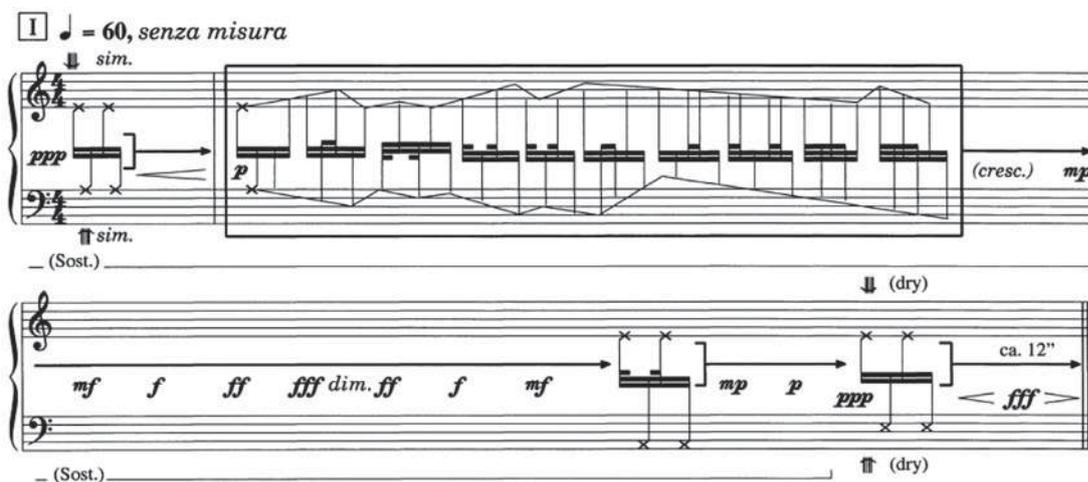


Пример 3. Гао Пин «Ночная аллея». Т. 68

Ограниченная алеаторика встречается в фортепианных опусах Тан Дуна³, например, в композиции «С-А-Г-Е». В монограмме-названии сочинения зашифровано имя наставника ее автора — Д. Кейджа. Монограмма определила звуковысотную составляющую музыкальной ткани, которая строится из четырех звуков — *c, a, g, e*. Звуковысотные ограничения привели к перераспределению «нагрузки» на выразительные средства. Основная прищлась на тембр, регистр и динамику.

«С-А-Г-Е» — это пример парадоксальной двойственности композиции, сочетающей

рациональный расчет (имеется в виду четко регламентированный звуковой состав пьесы) и алеаторическую произвольность. Ее отличает стабильность структуры, которая включает девять разделов, четко организованных в ритмическом отношении. Они сопряжены с импровизационными эпизодами на основе заданных композитором звуковысотных, динамических, регистровых параметров. Алеаторные эпизоды появляются в зоне вступления, коды (Пример 4), на границах разделов. В определенной степени они выполняют функцию внутреннего разграничения формы.



Пример 4. Тан Дун «С-А-Г-Е». Раздел I

Если неопределенность звуковысотной составляющей во многом объясняется способами звукоизвлечения с привлечением дополнительных предметов (фарфоровой или металлической пластины, предписанных в авторском предисловии [5]), то ритмический параметр (как и динамический) почти во всех случаях Тан Дуном фиксируется точно, что говорит о стремлении сохранить конструктивный каркас музыкальной формы.

Как и Гао Пин, Тан Дун совмещает в рамках одной композиции тактометрический и хронометрический принципы организации музыкальной ткани. Во многих эпизодах пользуется обозначением]→. Оно указывает, что «мотив перед скобкой повторяется в соответствии с длиной стрелки» (это следует из авторских разъяснений к нотному тексту). Время длительности фрагмента определяется условной протяженностью стрелки

(визуальные представления переносятся на музыкальное время).

Как известно, метод алеаторики дает определенные предпочтения исполнителю, который привлекается к творческому процессу на равных правах с композитором⁴. Чтобы понять роль исполнителя в создании звукового облика алеаторного произведения, обратимся к двум интерпретациям пьесы Тан Дуна «С-А-Г-Е» Р. ван Раата и А. Тониутти. В интерпретации Ральфа ван Раата эпизод с ц. 1 (см. *Пример 4*) трактован как реминисценция уже звучавшего ранее фрагмента композиции — в духе имитации китайского народного щипкового инструмента. В интерпретации А. Тониутти данный эпизод, предлагаемый в более подвижном темпе, чем в трактовке Р. ван Раата, звучит тоже как имитация звучания инструментов, но уже западных — треугольника и *pizzicato* струнных.

К третьему типу алеаторики (согласно Л. Акопяну, фиксирующему музыкальные идеи с помощью «рисунков, фигур, словесных "намеков"» [1, с. 27]) можно отнести композицию «Нюйва» для фортепиано и одного исполнителя⁵ профессора Синхайской консерватории Цао Гуанпина⁶. Это произведение 1985 года открывает направление в китайской профессиональной музыке, связанное с поиском и раскрытием новых тембровых возможностей фортепиано.

Нюйва — это имя одной из великих богинь даосского пантеона. Она почитается как создательница человечества, избавительница мира от потопа, богиня сватовства и брака. Аппелляция к древней мифологии несет в себе, по мнению автора Цао Гуанпина, «нечто загадочное и варварское» [6, с. 63]. Для реализации замысла он использует нетрадиционные способы звукоизвлечения на фортепиано, предлагает его расширенную

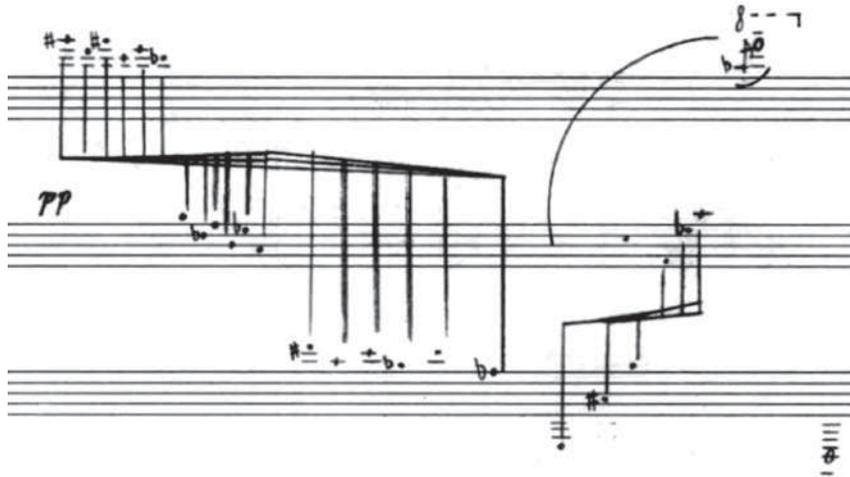
трактовку как струнно-щипкового и ударно-шумового инструмента. Особый интерес представляет дополнительное привлечение к исполнению ударных инструментов и «сопутствующих предметов» (всего в партитуре описаны 19 «дополнительных предметов»), которые озвучиваются силами самого пианиста (отсюда в названии появляется конкретизация — «для одного исполнителя»). Это старинные музыкальные инструменты: чао-чжоуский гонг *шэнь бо*, чао-чжоуский большой гонг *су* (Chao-zhou big «Su» Gong), треугольник, деревянный барабан в форме рыбы («деревянная рыба»), а также специальные приспособления к ним — металлическая подставка для большого гонга, большой молот для гонга *чаочжоу* и др. В качестве «звучащих тел» используются камни и различные бытовые предметы, применяемые для препарации рояля, — ластик, стальные и пластиковые линейки.

Сонористический «вектор» композиции обусловил включение специально оговоренных автором приемов. В преобладающем объеме партитура (за некоторыми исключениями) имеет графический образ. И все же его наличие не дает оснований квалифицировать данное произведение под определение «мобильной формы». Композитор скрупулезно зафиксировал все детали исполнения и их порядок. Таким образом, контроль над большинством параметров музыки остается за автором. И все же многие авторские знаки не могут быть истолкованы однозначно, трактовка ряда эпизодов всецело зависит от интерпретатора.

Например, более или менее приблизительной остается организация звуков во времени. В отдельных фрагментах звуковые последовательности ритмизованы (*Пример 5*), но это скорее исключение, по большей части длительности довольно условны (*Пример 6*).

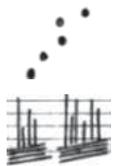


Пример 5. Цао Гуанпин «Нюйва»



Пример 6. Цао Гуанпин «Нюйва»

Протяженность фрагментов, особенно исполняемых ударными инструментами, не регламентирована композитором. Но он вводит специальные символы, указывающие на определенный способ временной организации звуков.

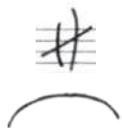


Свободно исполняемые звуки

Свободно исполняемые звуковые комплексы

В отдельных эпизодах такты все же имеются, но они несут не метрическую функцию, а разделительную, разграничивая между собой группы кластерных созвучий.

В обозначении временной стороны Цао Гуанпин использует ряд традиционных для национальной практики музицирования символов (они нередко встречаются в произведениях китайских композиторов XX века).



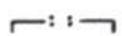
Свободный темп

Фермата

Следующая группа обозначений допускает вариативность в интерпретации звуковых групп, в конкретном контексте указывая количество повторений.



Произвольное повторение



Несколько повторений

Еще большую свободу интерпретации допускают обозначения:



Подобные звуковые группы или похожая звуковая структура



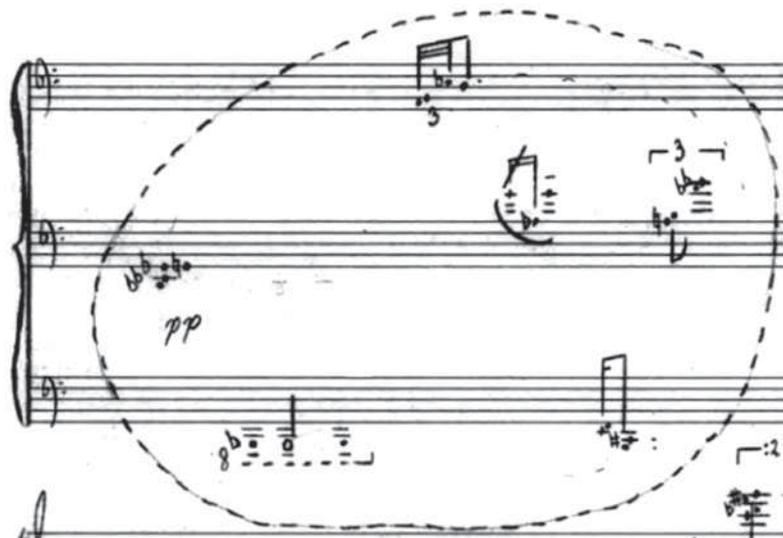
Перемещение нескольких звуковых групп в свободном порядке

Последний символ обозначает, что порядок заданных композитором элементов может меняться при сохранении мотивных контуров: звукового состава, длительности, регистра (Пример 7).

Необычный графический символ  Цао Гуанпин расшифровывает как «звуки дождя». Его звуковую реализацию автор характеризует как свободное и «фантастическое» исполнение («Rain Sounds» — «Free and fantastic playing»).

В данном случае мы видим, что авторские пояснения не дают конкретной информации об образной стороне композиции. Ее звуковая реализация мало подчиняется законам психологического переживания. В исполнении «Нюйва» Цао Гуанпина, как и многих алеаторных сочинений европейских авторов, на первый план выходят исполнительские категории — тишина, спонтанное действие, созерцание. В отношении алеаторных произведений, как конкретизирует В. П. Чинаев, основной исполнительской задачей становится поиск «красоты формы как таковой», «красоты самого процесса ее образования» [3, с. 233].

Результаты анализа музыкального материала свидетельствуют о достаточно осторожном использовании алеаторных приемов в фортепианных произведениях китайских авторов, созданных на рубеже XX–XXI веков. Как правило, они интегрируются в сонорные композиции, дополняя и обогащая их. Импровизационная природа рассмотренных алеаторных произведений — Гао Пина, Тан Дуна, Цао Гуанпина — обращена к «технике состояний» (термин В. П. Чинаева [3, с. 236]), которые должен передать исполнитель в соответствии с индивидуальными представлениями.



Пример 7. Цао Гуанпин «Ньюва»

Примечания

¹ Гао Пин (род. 1970) — китайский композитор, пианист. Гао Пин получил образование в колледже при Сычуаньской консерватории, в Оберлинской консерватории музыки, Университете Батлера, Консерватории Цинциннати (США) по специальностям «фортепиано» и «композиция». В 2003 году после защиты диссертации ему была присвоена степень PhD. С 2004 года преподает в Кентерберийской консерватории (Новая Зеландия).

² Композиция «Ночная аллея» Гао Пина была создана по заказу оргкомитета IV Китайского международного конкурса пианистов как обязательное произведение конкурсной программы.

³ Тан Дун (род. 1957) — выдающийся китайский и американский композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель. С 1978 года обучался в Центральной консерватории под руководством Ли Инхя и Чжао Синдао. По окончании магистратуры в 1986 году поступил в Колумбийский университет (США), где учился под руководством Чжоу Вэньчжуна. Длительное время общался с Д. Кейджем, которого считал своим учителем. В 1996 году стал обладателем Премии Г. Гульда (Канада). В 1997 году назван журналом «Нью-Йорк Таймс» «одним из крупнейших музыкантов международного музыкального сообщества». В 2001 году — обладатель премии «Оскар» за композицию «Crouching Tiger Concerto» к фильму «Крадущийся тигр, затаившийся дракон».

⁴ Преимущества алеаторики — бесконечный процесс становления формы при каждом исполнении — оказались созвучны традициям музицирования в Китае.

⁵ Премьера композиции «Ньюва» состоялась в Концертном зале Синхайской консерватории в

январе 1987 года. В 1988 году она была исполнена на Всемирном фестивале современной музыки в Гонконге.

⁶ Цао Гуанпин (род. 1942) — китайский композитор, педагог. После окончания композиторского факультета Шанхайской консерватории работал в Сычуаньской оперной труппе. В 1983 года преподает в Синхайской консерватории. Автор около 500 произведений, включая симфоническую, вокальную, камерно-инструментальную музыку, музыку для кинофильмов.

Литература

1. Акоюн Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Холопова В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. М.; СПб: Алетейя, 2003. С. 243–251.
3. Чинаев В. П. «Открытое» сочинение и исполнитель (пути осмысления и звукового воплощения алеаторных композиций) // Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность. М.: Музыка, 1991. С. 213–239.
4. Юнусова В. Н. Тан Дун: в мире звучащих стихий // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. мат. Межд. конференции 4–8 апреля 2011 года. М.: Человек, 2011. С. 50–56.
5. Tan Dun. C-A-G-E. NY: G. Schirmer, Inc., 1994. 9 p.
6. Цао Гуанпин. Идея индивидуального моделирования акустического звука // Собрание статей и композиций 1978–2001 годов профессора Цао Гуанпина. Пекин: Издания научно-технической документации, 2001. С. 63–71.

7. Лу Шэнбо. Обсуждение авангардной музыки в творчестве Тан Дуна // Не только музыка. 2013. № 4. С. 171–172.

References

1. Akopyan, L. O. (2010), *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskiy slovar'* [Music of the XX century: an encyclopedic dictionary], Praktika, Moscow, Russia.
2. Kholopova, V. N. (2003), "Chinese avant-garde: from San Tong to Tan Dun", *M. Ye. Tarakanov: Chelovek i Fonosfera* [M. E Tarakanov: Man and the Phonosphere], Aleteyya, Moscow, St. Petersburg, Russia, pp. 243–251.
3. Chinayev, V. P. (1991), "«Open» composition and performer (ways of understanding and sound embodiment of aleatory compositions)", *Muzykal'noye ispolnitel'stvo i pedagogika. Istoriya i sovremennost'* [Musical performance and pedagogy. History and modernity: collection of articles], compiled by T. A. Gaidamovich, Muzyka, Moscow, Russia, pp. 213–239.
4. Junusova, V. N. (2012). "Tang Dong: in the world of sounding elements", *Muzykal'no-ispolnitel'skoye iskusstvo i nauchnoye znaniye (muzykoznaniiye, psikhologiya, pedagogika, filologiya, filosofiya, meditsina, informatika). Paralleli i vzaimodeystviya* [Performing art and scientific knowledge (musicology, psychology, pedagogy, philology, philosophy, medicine, computer science). Parallels and Interactions], Moscow, Russia, April 5–11, 2010, pp. 50–56.
5. Tan, Dun (1994), *C-A-G-E*, G. Schirmer, Inc., NY, USA.
6. Tsao, Guanpin (2001), "The idea of individual acoustic sound modeling", *Collection of articles and compositions in 1978–2001 by Professor Cao Guangping*, Scientific and technical publications, Beijing, pp. 63–71 (in Chinese).
7. Lu, Shenbo (2013), Discussion of avant-garde music in the works of Tan Dun, *Not only Music*, no. 4, pp. 171–172 (in Chinese).

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

DOI: 10.26086/NK.2020.57.3.016

УДК 73.04; 78.01

© Булычева Елена Ивановна, 2020

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
кандидат философских наук, профессор кафедры философии и эстетики
E-mail: elena.i.bulycheva@gmail.com*

ПАМЯТНИКИ КОМПОЗИТОРАМ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В статье рассматриваются некоторые стилистические особенности памятников композиторам, характерные для скульптуры конца XIX – начала XXI веков. Автор останавливает свое внимание на данном периоде, так как в это время памятники композиторам стали возводиться особенно активно как в Западной Европе, так и в России. При этом монументальная скульптура, связанная с воплощением образов выдающихся музыкантов, в указанный период переживала определенные трансформации. В статье, на примере памятников русских и западноевропейских мастеров, прослеживается ряд принципиально разных подходов к пластическим решениям, обусловленных разными стилистическими интенциями. В русской традиции доминирует парадная однофигурная композиция, призванная раскрыть, прежде всего, социальную и историческую значимость изображенного. В Западной Европе развитие монументальной скульптуры, связанной с образами музыкантов, происходит несколько по-иному. В западноевропейских памятниках гораздо чаще можно встретить композиционные варианты, отмеченные все возрастающими попытками мастеров запечатлеть не только внешний облик композиторов и их значимую роль в истории культуры, но и передавать характер создаваемых ими творений. В связи с чем, в статье затрагивается также тема соотносительности скульптуры и музыки.

Ключевые слова: скульптура XX века, памятники композиторам, классицистские тенденции, модерн, диалог скульптуры и музыки

© Bulycheva Elena I., 2020

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),
PhD in Philosophy, Professor of the Department of Philosophy and Aesthetics*

MONUMENTS TO COMPOSERS IN MONUMENTAL SCULPTURE OF THE LATE XIX – EARLY XXI CENTURY

The article discusses some stylistic features of monuments to composers that are characteristic of sculpture in the late XIX – early XXI centuries. The author focuses on this period, since at this time monuments to composers began to be erected especially actively both in Western Europe and in Russia. At the same time, the monumental sculpture associated with the embodiment of images of outstanding musicians experienced certain transformations during this period. The article uses the example of monuments of Russian and Western European masters to trace a number of fundamentally different approaches to plastic solutions due to different stylistic intentions. The Russian tradition is dominated by a ceremonial single-figure composition, designed to reveal, first of all, the social and historical significance of the image. In Western Europe, the development of monumental sculpture associated with the images of musicians is somewhat different. In Western European monuments, it is much more common to find compositional variants marked by the increasing attempts of masters to capture not only the appearance of composers and their significant role in history, but also to convey the nature of their creations. In this connection, the article also touches on the topic of correlation between sculpture and music.

Key words: sculpture of the XX century, monuments to composers, classical trends, modernism, dialogue between sculpture and music

Европейская традиция сохранения памяти о выдающихся творцах произведений искусства, зародившаяся в эпоху Возрождения, возросла на убеждении, «что имена, подробности жизни и

произведения славных мастеров нашего искусства прочнее и надежнее, а также полнее и вернее запечатлеются в памяти наших потомков, если они благодаря добросовестному описанию

всегда будут живо стоять перед их глазами...» [5, с. 35]. Из этого убеждения родились развернутые жизнеописания, биографии. Памятник можно рассматривать как своеобразный вариант сжатой формулы биографии, призванной не только визуализировать внешние черты творца, но и продемонстрировать его духовно-нравственное значение в истории культуры. Памятники композиторам активно стали возводиться во второй половине девятнадцатого и, особенно, в двадцатом веке. На протяжении указанного периода монументальная скульптура, связанная с воплощением образов выдающихся музыкантов, переживала определенные трансформации, в которых следует отметить ряд принципиально разных подходов к пластическим решениям, продиктованным все возрастающими попытками мастеров запечатлеть не только внешний облик композиторов, но и передавать характер создаваемой ими музыки.

В русской традиции конца XIX – начала XXI веков доминирует парадный вариант скульптуры-портрета, связанный с безусловным влиянием классицизма. Чаще всего основу памятника составляет скульптурное изображение модели в полный рост, установленное на высоком постаменте. Такой вариант отмечен стремлением подчеркнуть социальную и историческую значимость изображенного. Внимание скульптора, как правило, сосредоточено на идеализированном воплощении образа композитора, при этом атрибуты и символы, отсылающие воображение зрителя к теме музыки, большей частью минималистичны и скупы. Иногда о том, что перед ним скульптурное изображение музыканта, зритель узнает только по имени на постаменте. Пластический язык такого рода решения носит обобщенный характер: постановка фигуры, жест, силуэт, скорее, характерны для некоего устойчивого представления публики о выдающемся деятеле, нежели соответствует индивидуальным особенностям конкретного человека. Архитектурное обустройство пространства вокруг памятника также несет на себе отпечаток классицизма и призвано усилить парадный характер композиции. Таков, например, первый памятник М. И. Глинке (скульптор А. Р. фон Бок), установленный в Смоленске в 1885 году. Хотя автор попытался более конкретно раскрыть сферу его деятельности через детали: изображенный в полный рост, композитор стоит у пюпитра с дирижерской палочкой, а узор металлической решетки, окружающей площадку вокруг памятника, представляет собой нотные строчки из его произведений, — в целом, композиция с фигурой в полный рост на высоком постаменте традиционна для памятников классицизма. Еще более

последовательно классицистские принципы интерпретации образа композитора воплощены в памятнике Глинке, установленном на Театральной площади в Санкт-Петербурге (авторы проекта братья Р. Р. и А. Р. Бах). Сооружение монумента посвящалось 100-летию со дня рождения Глинки, но открытие состоялось несколько позже — в 1906 году. Скульпторы старались индивидуализировать изображение: композитор как будто приостановился, прислушиваясь к чему-то или размышляя. Но, несмотря на непринужденность избранной позы, поднятая на высокий постамент фигура, лавровая ветвь, украшающая постамент, площадка со ступенями, окруженная парапетом — все это придает памятнику весьма отвлеченный от музыки характер. Традиция парадного памятника-портрета сохранялась на протяжении всего двадцатого века. Ее влияние угадывается и в некоторых работах скульпторов начала века двадцать первого. В качестве примера можно вспомнить монумент, посвященный 200-летию Михаила Ивановича Глинки, установленный в Челябинске (скульптор В. Авакян, архитектор Евг. Александров). В этом памятнике также выдержаны пластические приемы, характерные для классицизма.

Другая композиционная версия, которая также тяготеет к классицизму, отличается от предыдущей более камерной интонацией, поскольку модель изображается сидящей, как бы отрешенной от зрителя. Но и в этом варианте композиции поза и жесты не индивидуализированы и имеют отвлеченно условную трактовку. Высокий пьедестал, на который поднимается фигура, подчеркивает избранность модели и возвышенно-творческий характер ее деятельности. Таков, например, памятник Н. А. Римскому-Корсакову в Санкт-Петербурге (1949–1952; скульпторы В. Боголюбов и В. Ингал, архитектор М. Шепилевский), авторы изобраили композитора погруженным в чтение партитуры. Особую торжественность памятнику придает темно-красный гранит пьедестала. Близкое композиционное решение использовала и Вера Мухина, работая над памятником П. И. Чайковскому, который был открыт в 1954 году у здания Московской консерватории на Большой Никитской улице.

В постсоветский период скульпторы также довольно часто используют вариант композиции с сидящей моделью. В качестве примера можно вспомнить памятник С. В. Рахманинову (скульпторы О. Комов и А. Ковальчук, арх. Ю. Григорьев), установленный в Москве на Страстном бульваре в 1999 году. Композитор представлен сидящим в концертном костюме, возможно, ожидающим своего выхода к публике.

Характерно, что в постсоветский период авторы интерпретируют данный вариант композиции гораздо более свободно. Так, в памятнике Г. В. Свиридову в Курске (2005; скульпторы Н. Криволапов и И. Минин) для воплощения своей идеи авторы избрали сложную двухчастную форму. Сохранив базовую модель изображения сидящего на низкой скамье композитора, скульпторы рядом со скамьей ставят устремленную ввысь колонну, увенчанную легкой в стремительном движении фигурой музы. Контраст спокойно развернутой горизонтали — скамьи, которая воспринимается как часть постамента, и вертикали — колонны с музы, протягивающей с высоты лиру, создает определенное эмоциональное напряжение. Разрешающим центром этого напряжения становится вдохновенно поднятое лицо композитора. Кодой, завершающей развитие темы внутреннего диалога композитора и музыки, становятся слова, высеченные на постаменте, похожем, скорее, на сценическую площадку: «Воспеть Русь, где Господь дал и велел мне жить, радоваться и мучиться» [4].

Как видим, к началу XXI века в русской монументальной скульптуре, связанной с воплощением образов великих музыкантов, принцип однофигурной композиции, за небольшим исключением, продолжает доминировать. Но вместо торжественно-возвышенной отстраненности, характерной для классической версии памятника-оды, когда модель обретает статус социально значимого символа, все настойчивее проявляется попытка мастеров раскрыть уникальность музыканта и его творчества. Скульпторы все чаще отказываются от высоких постаментов — и, в силу этого, изображенный оказывается среди публики. Например, как часть движущегося потока пешеходов в Камергерском переулке воспринимается свободно шагающий, зажав партитуру, молодой С. Прокофьев (2016; скульптор А. Ковальчук). Отказавшись от интерпретации обобщенного образа композитора как выдающегося деятеля, авторы памятников стремятся сосредоточить внимание, прежде всего, на эмоционально-психологическом состоянии модели. Таков, например, памятник Д. Шостаковичу (2015; Москва), который представлен сидящим и глубоко погруженным в творческий процесс. Постамент памятника вписан в широко раскинутую лестницу, ступени которой служат для прохода всем входящим в Дом музыки. Скульптор Г. Франгулян, автор проекта, так обозначил стоявшую перед ним задачу: «Это не бравурный памятник. Я стремился показать творца, передать сгусток творческой энергии, момент рожде-

ния музыки, трепет, нерв, гениальность...» [1]. Контраст одинокой, погруженной в творческое состояние, фигуры и спешащей мимо публики усиливает драматизм этой простой, на первый взгляд, композиции.



*Г. Франгулян. Памятник Д. Д. Шостаковичу.
Москва, 2015*

Несколько по-иному происходит развитие монументальной скульптуры, связанной с образами музыкантов в Западной Европе. В западноевропейских памятниках композиторам конца XIX века также можно отметить тяготение к классической традиции, но здесь гораздо чаще можно встретить версию памятника, усложненную дополнением фигур, повествующих об исторической роли музыканта. Таков, например, монумент, посвященный Людвигу ван Бетховену (скульптор Каспар фон Цумбуш) установленный в 1880 году в одном из скверов Вены. Сидящий сложив руки на одном из колен, композитор с высоты своего многоярусного гранитного пьедестала смотрит вниз на публику. На среднем ярусе постамента расположены аллегорические фигуры, по мнению автора, призванные раскрыть значение Бетховена в мировой культуре: девять музицирующих ангелов, Ника с лавровым венком славы и Прометей, прикованный к скале. Воплощенные в бронзе, они придают всей композиции героическое звучание, ассоциируясь с характером бетховенской музыки. Значительностью и монументальностью отличается и так называемый Новый памятник И. С. Баху (скульптор К. Зеффнер), установленный рядом с церковью Святого Фомы в Лейпциге. Идея его создания относится еще к 1885 году — году празднования 200-летия со дня рождения композитора, поэтому, несмотря на то, что открытие памятника состоялось в 1908 году,

его концепция и стилистика тяготеет к традиционным для девятнадцатого века формам. Бронзовая, в полный рост, фигура установлена на пьедестале, усложненном декоративными элементами барокко. Скульптор запечатлел все сферы деятельности великого музыканта. Бах изображен с нотным свитком в руке на фоне символически трактованного органа, на обратной стороне которого нанесен барельеф с изображением здания Школы Святого Фомы. Памятник Моцарту (скульптор В. Тильгнер, архитектор К. Кёниг), установленный в 1896 году в Вене, казалось бы, создан тоже по классической схеме: фигура в полный рост на высоком постаменте. Но здесь авторы предпринимают попытку найти пластический эквивалент творческому почерку композитора, визуализировать его музыку. Для реализации задуманного они включают в общую композицию памятника многофигурную аккомпанирующую группу. Высокий, сложной конфигурации постамент из мрамора окружен многочисленными путти, музицирующими среди цветов. Усложненную массу постамента венчает выполненная в полный рост фигура Моцарта, как бы вырастающая из этого мраморного великолепия. Неслучайно скульптор и для постамента, и для изображения композитора избрал мрамор, единством материала добиваясь целостности этой сложнейшей композиции, поражающей изяществом и гармонией. Памятник поражает ликующей праздничностью, почти рокайльной легкостью, несмотря на свой внушительный размер — его высота 7,5 метров.

В XX веке в Западной Европе тенденция к символическому воплощению в монументе творческой сущности композитора нарастает, что открывает путь к индивидуализации «прочтения» жанра скульптурного памятника. Так, в памятнике И. Брамсу (скульптор Р. фон Вейр), установленном в Вене в 1908 году, еще хорошо прочтываются классические черты. Композитор изображен в глубокой задумчивости, сидящим в массивном кресле на высоком пьедестале. На площадке со ступенями, ведущей к нему, у подножия постамента — муза с лирой. Но в этом памятнике смещаются смысловые и стилистические акценты. Мраморное изображение композитора, водруженное на постамент, отличается простотой и почти документальной реалистичностью, характерной для девятнадцатого века. Ступенчатая же площадка, на которой покоится монумент, равно как и сомасштабная изображению композитора фигура лежащей на ступенях музыки, расслабленно, одной рукой дотягивающейся до брошенной тут же лиры с изображе-

нием головы Орфея, отсылают зрителя в начало века двадцатого и напоминают о господстве стиля модерн. По сути, перед зрителем разворачивается двухчастная композиция, в которой каждая из фигур равнозначна и существует по своим законам. Парижский памятник Фредерику Шопену, установленный в 1906 году в Парке Монсо, тоже условно можно назвать «Композитор и его муза». Но если в памятнике И. Брамсу можно отметить, скорее, напоминание о стиле модерн, его эклектичное вторжение в классическую версию композиции, то в памятнике Шопену стиль модерн диктует общую концепцию композиционного решения. Мы видим мраморную фигуру композитора, сидящего за роялем на фоне грандиозной волны, высеченной тоже из мрамора и выполняющей функцию стелы. Волна выплескивается из-за невысокой площадки, на которой стоит рояль. На поверхности волны низким рельефом обозначена полуфигура ангела, расправившего крылья над роялем и осыпающего его розами. Муза, прикрывая рукой лицо, как бы в изнеможении теряя чувства, вслушивается в звуки, извлекаемые композитором, и опускается на площадку-подиум рядом с роялем. Используя для этой сложной композиции только мрамор, скульптор добивается ощущения целостности романтического шопеновского мира.

Как некое запоздавшее проявление модерна может быть рассмотрен венский памятник Иоганну Штраусу работы скульптора Эдмунда фон Хельмера (1921). Это двухчастная композиция, которая кроме бронзового изображения композитора в полный рост, включает в себя своеобразную грандиозную мраморную раму арочного формата, укрепленную на ступенчатой каменной площадке-основании памятника. Именно рама привлекает внимание зрителя прежде всего. Здесь, как и в памятнике Шопену, заявлена, хотя пластически решена по-иному, тема волны. Характерная для модерна, она оказывается созвучной теме одного из самых прославленных вальсов композитора. Волна с плещущимися наядами становится определяющим мотивом, лежащим в основе рельефа, оформляющего раму. Из этой роскошной мраморной рамы бронзовая позолоченная фигура композитора словно шагнула навстречу зрителям и остановилась на скромном постаменте. Хельмер — один из участников Венского сецессиона, создал свободную скульптурную фантазию, в которой элегантная фигура Маэстро со скрипкой в руках оказалась вовлеченной в мраморный водоворот эпохи Ар нуво. Композиция Хельмера — это, скорее, объяснение в любви Вены двадцатого века к Штраусу и его музыке,

нежели попытка создать монумент, увековечивающий его память.

Памятник Фредерику Шопену в варшавском парке Лазенки — еще один из вариантов двойного портрета: композитора и его музыки. Но он радикально отличается от предыдущих. Это чрезвычайно лаконичная однофигурная композиция. Скульптор отказывается от любых деталей и атрибутов, которые отсылали бы к профессиональной деятельности изображенного. Композитор как бы присел на камень под деревом, он захвачен бурным порывом ветра, в котором будто слышится страстный призыв к творчеству. Ветер так силен, что склоняет крону над головой композитора. Силуэт дерева уподобляется силуэту пылающего факела, пламя которого подхвачено порывом ветра. Ветер, его порывы становятся олицетворением Музыки, которая незримым присутствием пронизывает всю динамичную композицию. Все подчинено единому ритму: рисунок ветвей, складки одежды, пряди волос. В интерпретации автора памятника В. Шимановского Музыка существует не только во времени, но и в пространстве. В связи с чем, в этой композиции огромное значение обретает и архитектурное оформление. Памятнику принадлежит территория, включающая в себя не только обширную площадку, на которой установлен постамент, но и искусственный пруд, расположенный у его подножия. Модель памятника была предложена В. Шимановским еще в 1908 году, но его открытие состоялось только в 1926 году. Один из самых прославленных памятников Шопену оказался памятником с трагической судьбой. Во время Второй мировой войны он был уничтожен. Более того, фашисты попытались уничтожить и все его следы, и, тем не менее, памятник был воссоздан. Его восстановленная копия была открыта в 1958 году.

Когда речь заходит о намерении запечатлеть в одной композиции и автора, и его музыку, со всей актуальностью встает проблема взаимодействия скульптуры и музыки. Острота проблемы обусловлена тем, что связи этих двух видов искусства не очевидны. Более того, в классической эстетике скульптура и музыка отмечены как наиболее не совпадающие, отдаленные друг от друга сферы творчества. Так, в «Лекциях по эстетике» Гегель высказывается довольно категорично, характеризуя отношения этих двух видов искусства: «Наиболее далекой для музыки является скульптура как в отношении материала и способа его формирования, так и в отношении законченного слияния внутреннего и внешнего начал, характерного для скульптуры». [2, с. 242] Это утверждение было правомерным для класси-

ческого искусства. Действительно, скульптура, кажется, изначально была призвана дать телесно конкретное представление о том, что «было избрано художником в качестве определенного предмета своего произведения». Поэтика классической скульптуры исходила, прежде всего, из принципа объективной описательности и существовала по законам, скорее, близким к литературе. Музыка же свободна от такого рода задач, в силу того, что она пользовалась в качестве базового выразительного средства звуком — «элементом, не принадлежащим созерцанию и представлению» [2, с. 275]. Двадцатый век внес значительные коррективы в систему поэтики скульптуры. Это во многом было связано с радикальным изменением понимания сущности изобразительного искусства в целом. Так, Г. Зедльмайр в своей работе «Искусство и истина» пишет: «Тела художественных созданий <...> находятся перед нами в качестве камня, дерева, расписанного холста или разрисованной бумаги. Они находятся перед нами, но не как произведения искусства, а лишь как физические предметы», в силу чего «интерпретация произведений изобразительного искусства, так же, как и музыки», лежит в сфере творческого акта «воссоздания» [3, с. 135–136]. Приняв эту концепцию, скульпторы начали исходить из того, что любое скульптурное произведение становится своеобразным пластическим текстом, который может существовать, как и произведение музыкальное, вне прямой взаимосвязи с конкретными объектами созерцания. В своем стремлении добиться освобождения от прикладных задач иллюстративного характера мастера XX века значительно расширили арсенал выразительных средств, приемов и технологий, что, в конечном итоге, открыло возможности размывания устойчивых границ и между такими различными видами искусств, как скульптура и музыка. Теперь в основе пластического решения скульптурного образа может лежать отказ от «добросовестного описания» объекта. Опираясь именно на такое видение скульптуры, создает памятник Яну Сибелиусу в Хельсинках (1967) Эйла Хилтунен. Она максимально сближает выразительные возможности пластики и музыки, фиксируя «телесное более или менее отрицательно, чтобы извлечь внутреннее из внешнего» [2, с. 159].

В основе ее концепции памятника лежит «принцип субъективности», который Гегель рассматривает как определяющее начало, характерное, прежде всего, для музыки. Этот принцип проявляется в том, что автор отказывается от изображения «непосредственного единства духа с его телесностью».



Э. Хилтунен. Памятник Я. Сибелиусу.
Хельсинки, 1967

Отказ от единства внешнего и внутреннего диктует и специфическую разорванность композиции. В памятнике господствует установленная на вымощенной диким камнем площади грандиозная ритмическая структура из многочисленных железных труб, напоминающих вселенский орган. Сходство усиливается еще и тем, что при порывах ветра трубы звучат. Несколько в стороне на постаменте расположено отлитое из бронзы изображение головы композитора, как бы вслушивающегося в это звучание. Работа Эйлы Хилтунен демонстрирует, что в монументальной скульптуре XX века наряду с традиционной классической фигуративностью утверждаются принципиально иные композиционные подходы. В частности, признается способность скульптуры раскрывать внутренний мир человека без обязательного сопряжения его с конкретной «описательностью». Эта новая идеология отказа от изобразительности в пользу свободной, ритмически организованной игры с формой и материалом во многом предопределяет поэтику скульптуры конца XX – начала XXI вв. и сближает ее с музыкой, в том числе, и

тогда, когда мастера обращаются к воплощению образов великих музыкантов в памятниках.

Литература

1. В Москве открыт памятник Дмитрию Шостаковичу // Независимая газета. 01.06.2015. URL: https://www.ng.ru/culture/2015-06-01/7_monument.html?id_user=Y (дата обращения: 16.08.2020)
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 2 т. СПб.: Наука, 2007. Т. 2. 604 с.
3. Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxiома, 2000. 272 с.
4. Логинов А. Памятник Георгию Свиридову в Курске. URL: <https://loginov-lip.livejournal.com/958428.html> (Дата обращения: 29.08.2020).
5. Мандер К. Ван. Книга о художниках. СПб.: Азбука-классика, 2007. 544 с.

References

1. Nezavisimaya Gazeta (2015), "V Moskve otkryt pamyatnik Dmitriyu Shostakovichu", available at: https://www.ng.ru/culture/2015-06-01/7_monument.html?id_user=Y (Accessed 16 August 2020).
2. Gegel, G. V. F. (2007), *Estetika* [Aesthetics], vol. 2, Nauka, Saint Petersburg, Russia.
3. Zedlmajr, G. (2000), *Iskusstvo i istina. Teoriya i metod istorii iskusstva* [Art and truth. Theory and method of art history], Axioma, Saint Petersburg, Russia.
4. Loginov, A. (2014), "Pamyatnik Georgiyu Sviridovu v Kurske", available at: <https://loginov-lip.livejournal.com/958428.html> (Accessed 29 August 2020).
5. Mander, K. van (2007), *Kniga o hudozhnikah* [A book about artists], Azbuka-klassika, Saint Petersburg, Russia.

Content

ISSN 2220–1769

Problems of musical theory and history

- Dolgushina M. G.* Some sources of Varlamov's chamber vocal music style: the problem of european influences 3
- Panova E. V.* Ballet «Harlequinade» by Riccardo Drigo: musical portraits 9
- Petri E. K.* Russian student drinking songs: to the problem of contact of crops 18
- Nikitenko O. B.* Music and its communicative code in culture 33

Questions of ethnomusicology

- Alimova E. S.* Crimean Tatar song and romance in the aspect of the «genre style» category 40

Problems of theory and history of musical performance

- Kravtsov N. A.* Ergonomics in the piano accordion keyboard 45
- Xu Jingya.* Anton Rubinstein — author of piano noctures (for the release of the album «Russian piano nocturne», notebook 2) 52
- Chang Shiyu.* Works for cellonceli and piano F. Mendelson as a reflection of the style of the epoch 57

East and West: exploring Chinese musical culture

- Mu Quanzhi.* Violin production in China as a reflection of features national violin culture 68
- Gurevich V. A., Zhao Rongrong.* Problems of perception of chinese romance by the russian-speaking audience 74
- Dong Shuhan.* Dialectics of classical and non-classical in Wan Deqing's chamber and instrumental music 79
- Li Yixuan.* Symphony genre in the works of Wang Xilin 86
- Zhao Ming.* Problems of bayan and accordion art in China at the contemporary stage of development: causes and ways of overcoming 94
- Zhang Chao.* Music competitions and festivals for children and youth in Russia and China from the mid-20th century until the early 21st century 102
- Chen Shuyun.* Aleatorics in the piano music of Chinese composers at the turn of the XX–XXI centuries 107

Music in its artistic parallels and interrelations

- Bulycheva E. I.* Monuments to composers in monumental sculpture of the late XIX – early XXI century 114

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).

Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, выпускаемых в Российской Федерации, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидата наук и доктора наук по направлению 17.00.00 «Искусствоведение».

Издается с 2009 года. Выходит 4 раза в год.

Распространяется во всех регионах России. Подписка по каталогам «Пресса России» (индекс 82885).

Свободная цена.

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

Дата выхода в свет: 30.09.2020.

Формат 60×84/8. Усл. печ. л. 13,95. Тираж 100 экз. Заказ № 238.

Отпечатано: ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки». 603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40.

<http://www.nnovcons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru

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.