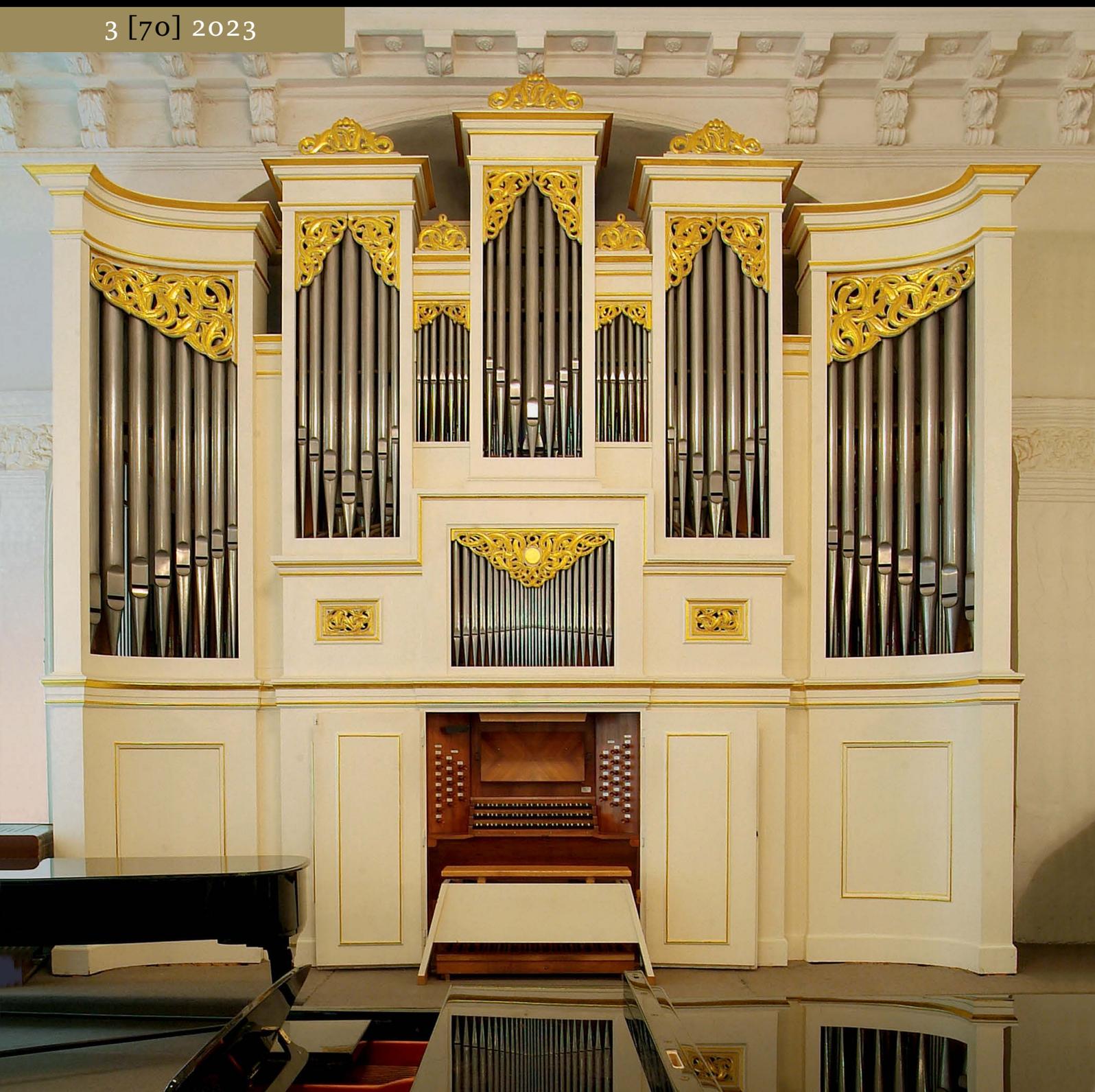
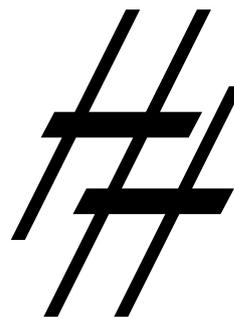




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

3 [70] 2023





НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ
М.И.Глинки

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

16+

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

ACTUAL
PROBLEMS
OF HIGH
MUSICAL
EDUCATION

ISSN 2220–1769

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

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

Свободная цена.

Компьютерная верстка

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

Дата выхода в свет:

03.10.2023
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 8.84. Тираж 100 экз.
Заказ № 31-2023.

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

Учредитель и издатель:

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

Адрес издателя и редакции:

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

Отпечатано:

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

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным специальностям

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

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

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

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

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

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

Главный редактор:

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

Заместитель главного редактора:

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

Редакционный совет:

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

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

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

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

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

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

Амрахова Анна Амраховна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Валькова Вера Борисовна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

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

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

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

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

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

Editor-in-Chief:

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

Senior Editor:

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

Board of advisory editors:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2220–1769

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

Founded 2009.

Frequency: 4 times a year.

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

Free price.

Make-up graphic:

A. S. Platonova

Cover designer:

V. A. Muzychenko

Press-corrector:

L. A. Zelekson

Date of publication:

03 October 2023

Format 60×84/8.

Pr. sh. 8.84. 100 copies .

Order No. 31-2023.

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

Founder and Publisher:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire.

Publisher and editorial address:

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005,

nngk.izdaniya@yandex.ru

Printed:

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

st. Piskunova, 40

Nizhny Novgorod, 603005

<https://nnovcons.ru>

nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.001

Проблемы теории и истории музыки

<i>Евдокимова А. А.</i> Сочинения для скрипки и органа Й. Славенски: связь времен и стилей	8
<i>Харлов А. В.</i> Глиняная традиционная музыка. Нижегородский взгляд	18
<i>Ли Япин.</i> Эстетические взгляды китайско-французского композитора Чэнь Цигана	26
<i>Рогозин Е. А.</i> Концерт для флейты и струнных Андре Жоливе как отражение композиторской эстетики	32

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

<i>Петрова А. М., Александрова Л. В., Чжоу Вэй.</i> Исполнительство на эрху и виолончели в системе китайского музыкального образования	40
<i>Цюй Ва.</i> Фортепианная транскрипция в китайской музыке 2000–2010-х годов: поиски жанровых контактов	48

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Кожевникова В. А.</i> Литературные и музыкальные лики постиронии	56
<i>Каприн А. Д.</i> Фестивали Элисо Вирсаладзе в Телави	62

Content

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.001

Problems of music theory and history

<i>Evdokimova Alla A.</i> Pieces for violin and organ by J. Slavenski: the connection of times and styles	8
<i>Kharlov Andrey V.</i> Clay traditional music. Nizhny Novgorod view	18
<i>Li Yaping.</i> Aesthetic views of the Chinese-French composer Chen Qigang	26
<i>Rogozin Egor A.</i> Concerto for flute and strings by Andre Jolivet as a reflection of the composer's aesthetics	32

Problems of theory and history of performing arts

<i>Petrova Anastasiya M., Alexandrova Lyudmila V., Zhou Wei.</i> Performing the erhu and cello in the Chinese music education system	40
<i>Qu Wa.</i> Piano transcription in Chinese music 2000–2010: the search for genre contacts	48

Music in its artistic parallels and relationships

<i>Kozhevnikova Victoria A.</i> Literary and musical facets of post-irony	56
<i>Kaprin Alexander D.</i> Eliso Virsaladze Festivals in Telavi	62

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 8–17.

Actual problems of high musical education. 2023. No 3 (70). P. 8–17.

Научная статья

УДК 78.047

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.002

Сочинения для скрипки и органа Й. Славенски: связь времен и стилей

Евдокимова Алла Алексеевна

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

E-mail: evdokimova_51@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Аннотация. Творчество выдающегося сербского композитора Йосипа Славенски, одного из основоположников симфонической музыки Сербии, в европейских странах широко известно. В России его произведения не звучат и не привлекают внимание исследователей. Данная статья вводит в научный обиход сочинения Славенски для скрипки и органа, имеющие названия «Sonata religiosa» и «Adagio religioso». Они отразили интерес композитора к мистически понимаемой идее возникновения Вселенной и человека. В статье параллельно с анализом данных произведений высказано предположение о связи их с образами первой главы книги Бытия. Результаты исследования стиля данных сочинений позволяют сделать выводы о широте представленных в них художественных ассоциаций. В их числе: средневековая хоральность заключительной партии Сонаты; барочное строение главной партии (ядро и развертывание), использование полифонических приемов в разработке; классичность строения музыкальных форм (сонатной и простой трехчастной); романтический колорит лирических, национально окрашенных тем побочной партии и Адажио; с XX веком связаны 12-тоновая вертикаль, использование кластеров и серийной техники. Столь широкий стилистический «горизонт» создает всеохватность основных явлений истории музыки. Это позволяет данным сочинениям Й. Славенски продолжать жизнь в XXI веке, свободно сочетающем признаки всех предыдущих эпох музыкальной культуры.

Ключевые слова: Йосип Славенски, Sonata religiosa, Adagio religioso, сонатная форма, трехчастная форма, книга «Бытие», хорал, барокко, классицизм, романтизм, кластер, серия

Для цитирования: Евдокимова А. А. Сочинения для скрипки и органа Й. Славенски: связь времен и стилей // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 3 (70). С. 8–17. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.002>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Pieces for violin and organ by J. Slavenski: the connection of times and styles

Evdokimova Alla A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: evdokimova_51@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-6436-4508>

Abstract. The creative work of the outstanding Serbian composer Josip Slavensky, one of the founders of Serbian symphonic music, is widely known in European countries. In Russia, his pieces are not heard and do not attract the attention of researchers. This article introduces into scientific use Slavensky's works for violin and organ, which have the titles “Sonata religiosa” and “Adagio religioso”. They reflected the composer's interest in the mystically understood idea of the origin of the universe and man. In the article, in parallel with the analysis of these works, an assumption is made about their connection with the images of the first chapter of the book of Genesis. The results of the study of the style of these compositions allow us to draw conclusions about the breadth of the artistic associations presented in them. Among them: the medieval chorale of the final part of the Sonata; the baroque structure of the main party (core and deployment), the use of polyphonic techniques in development; classical structure of musical forms (sonata and simple three-part); the romantic flavor of the lyrical, nationally colored themes of the side part and the Adagio; the 12-tone vertical, the use of clusters and serial technology are associated with the 20th century. Such a wide cultural “horizon” creates an inclusiveness of the main phenomena of the history of music. This allows these compositions by J. Slavensky to continue their life in the 21st century, which just as freely combines the features of all previous eras of musical culture.

Keywords: Josip Slavensky, Sonata religiosa, Adagio religioso, sonata form, three-part form, Genesis, baroque, classicism, romanticism, cluster, series

For citation: Evdokimova A. A. Pieces for violin and organ by J. Slavenski: the connection of times and styles. *Aktualnye problemy vysshogo muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023;3(70); 8–17 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.002>.

Органное искусство Европы большинству музыкантов известно благодаря достижениям немецкой, французской, итальянской школ. Как развивалось органное искусство в других европейских странах? Ответ на этот вопрос получить достаточно сложно. Более того, долгое время считалось, что лучшие достижения связаны с эпохой барокко. «Со смертью Генделя и Баха органная литература навсегда утратила место среди ведущих творческих течений современности», — отмечала В. Д. Конен [1, с. 79].

Однако в работах Т. Р. Бочковой представлена достаточно полная картина развития в XVII–XX веках жанра органной сонаты, в XIX веке она была одним из самых востребованных жанров, к которому часто обращались композиторы [2; 3]. Большинство из них жили в католических странах, где орган традиционно звучит в храмах. За пределами внимания оказался ряд композиторов православных стран, одной из которых является Сербия, о сербском органном искусстве в русскоязычной литературе сведений почти нет.

Неизвестно в России и имя выдающегося сербского композитора Йосипа Славенски (1896–1955). Музыканты знают его, видимо, лишь как автора симфонического произведения с неожиданным названием «Религиофония», вызвавшего в 1934 году большой политический резонанс после премьеры в Белграде [4, с. 125].

В европейских странах музыка Славенски звучит. В Белграде его именем назван колледж при Академии Музыки. Славенски известен как талантливый композитор, один из основоположников сербской симфонической музыки. Учитывая несомненные художественные достоинства его сочинений, исследование их в российском музыкознании является актуальным, тем более что важный вектор развития современной науки — заполнение неизвестных страниц музыкальной истории, дополнение картины современного композиторского творчества новыми именами и сочинениями.

Цель данной статьи — введение в научный оборот и анализ стилистической гетерогенности

произведений Й. Славенски для скрипки и органа — Сонаты и Адажио, имеющих в названиях указание «religioso».

Для характеристики творческого контекста создания данных сочинений кратко дополним сведения о творческом пути композитора. Йосип Штольцер Славенски (Josip Stolcer Slavenski) родился 11 мая 1896 года в хорватском городе Чаковце (Čakovec) в семье Иосипа Штольцера, предки которого переехали в Хорватию из Франкфурта-на-Майне. «От своего отца, деревенского гитариста и импровизатора, Славенски унаследовал явный музыкальный дар, а от своей матери Юлии Новак — глубокое чувство к меджимурской и вообще хорватской народной музыке» [5, с. 4]. Влияние музыки южных славян ощутимо во многих произведениях композитора, которые он с 1920-х годов стал подписывать псевдонимом «Славенски» (официально данную фамилию, с которой он стал широко известен, композитор принял лишь в 1930 году [5, с. 4]).

Получив начальное музыкальное образование в Хорватии, Славенски продолжил обучение в Будапеште, а затем — в Пражской консерватории. В его произведениях сложились две стилистические доминанты: южнославянский облик тематизма и применение европейских полифонических приемов развития. Наиболее ярко эти особенности проявились в Первом струнном квартете (1924), созданном в Загребе. Влияние славянского фольклора еще более усиливается в творчестве композитора после его переезда в Белград, где постоянно звучала вокальная музыка балканских народов. Наиболее известными опусами этого времени становятся «Славянская соната» (1924) и симфоническая поэма «Меджимурье» (1925).

На рубеже 1925–1926 годов Славенски совершенствовал композиторское мастерство в Париже. Весной 1926 года он возвратился в Белград, связав с этим городом всю дальнейшую жизнь. Начался самый плодотворный период творчества Славенски. В 1926–1930 годах были опубликованы 12 его инструментальных опусов, а также 21 сборник вокальных сочинений. Многие из

них исполнялись не только в Белграде, но и в Берлине, Франкфурте, Баден-Бадене, Венеции и других городах Европы. Наиболее известными сочинениями этого периода стали «Религиозная соната» (1926), «Религиозное адажио» (1926), квинтет «На селе» (1926), сюита «Балканофония» (1927), Второй квартет (1928), Струнное трио (1929), Квинтет для духовых инструментов (1930). Во всех сочинениях этой группы сохраняется влияние южнославянского фольклора и ис-

пользование полифонических приемов развития [6, с. 20].

«Религиозная соната» («Sonata religiosa») и «Религиозное адажио» («Adagio religioso») явились первыми сербскими сочинениями, написанными для скрипки и органа. Опубликованные в 1926 году, они были созданы значительно раньше. Сохранился ряд набросков. Наиболее ранний из них относится к 1918 году — это «Пастораль» для органа [5, с. 2].

Пример 1
Example 1



«Пастораль» демонстрирует тип фактуры, который станет характерным для более поздних органных сочинений: это — выдержанные звуки педали и мягко колышущееся оstinатное сопровождение, на фоне которого звучит мелодия, близкая южнославянскому фольклору.

Сохранились и другие неопубликованные наброски. Один из них даже озаглавлен: «Sonata (pour orgue et violon)». Но мелодических совпадений с «Религиозной сонатой» этот фрагмент не имеет. Его тематизм становится предвестником хоровых сочинений Славенски, имеющих названия «Молитва добрым отцам» («Molitva dobrim ocima») и «Песня о любви» («Ljubavna pesma») [7, с. 6]. Сохранилась также рукопись, почти точно воспроизводящая темы и форму «Религиозной сонаты». Не имея датировки, она содержит указание: «Paris», поэтому, вероятно, относится к рубежу 1925–1926 годов. Эта рукопись показывает, что Славенски колебался в выборе названия, обозначая произведение как «Sonate gigantesque», и как

«Pastorale balkanique». Но лишь в окончательном варианте рукописи, представленной к публикации, появилось название «Sonata religiosa» [5, с. 6]. Колебания были неслучайны: в процессе работы над произведением его стилистический горизонт расширился, охватывая все новые признаки различных эпох и направлений. Изменялась и идея сонатного цикла, о чем свидетельствуют черновики «Adagio religioso», представляющие три рукописные версии. Вторая и третья из них имеют датировку «Чаковец, 15.X.1921» и содержат указание: «Вторая часть из сонаты для органа (арфы) и скрипки» — «II dio iz sonate za orgulje (harfu) i gusle» [5, с. 7]. Однако к моменту издания сочинения в 1926 году замысел Славенски окончательно откристаллизовался, и «Adagio religioso» было опубликовано как самостоятельное произведение.

Достаточно неожиданным в названиях Сонаты и Адажио кажется определение «religioso», поскольку в этих сочинениях сербские исследователи не находят не только цитат церковных пес-

нопений, но даже их интонационного влияния. Возможно, это связано с особым отношением Славенски к мистической проблематике. Композитора интересовала идея божественного сотворения мира — безграничного звездного Космоса, Солнечной системы, Земли. Он мечтал о создании музыкального произведения, отражающего вселенский космический процесс творения [7, с. 8]. В 1918 году возникли первые наброски симфонической «Космогонии» или «Гелиофонии», которую композитор понимал мистически, возможно, в духе первых строк книги Бытия. Со-

чинение не было создано, но интерес к космической проблематике не угасал. Отражение она получила в «Религиозной сонате» [5, с. 9–38].

Вступление Сонаты создает зримую картину начального этапа «космогонии»: словно «вне времени» (без указания в ключе размера), в партии органа происходит становление аккорда, постепенно заполняющего музыкальное пространство. Источником является тон *C*, за которым следуют звуки, совпадающие с его обертонами (*c-g-c-e-g-b-c*), и далее звуковая среда достраивается звуко-рядом гаммы *C-dur*.

Пример 2 Example 2

Этот нарастающий кластер со свободной ритмикой [8, с. 31] образует сонорную реальность, подобную некой космической туманности, в не-

драх которой зарождается Вселенная — в басовом голосе педали органа начинается развитие главной партии.

Пример 3 Example 3

С появлением этой темы впервые возникает «время»: размер 4/4 постепенно становится вполне осознанным, несмотря на нерегулярно-акцентную ритмику. Тема воскрешает в памяти эпоху барок-

ко: она включает ядро и развертывание. Ядро диатонично, его источником является тон *C*, основными интервалами — чистая квинта и большая секунда. Но, устанавливая стилистическую связь

с техникой XX века, развертыванием оказывается причудливо-хроматическая 10-звучная серия. С ее 10-го звука восстанавливается диатоническая окраска и возвращается исходное барочное ядро — в транспозиции, ракоходном проведении с ритмическим уменьшением.

Такое «ускорение времени» сразу же получает развитие: в следующих тактах главная партия проводится у педали органа в ритмическом уменьшении еще 4 раза — от звуков *C, D, E, F*, постепенно охватывая новое пространство.

Все это время в партии двух мануалов продолжает звучать исходный аккорд-кластер. На его фоне возникает связующая партия, в которой происходит дальнейшее ускорение ритма — впервые появляются шестнадцатые длительности, воспроизводящие барочные «альбертиевы» басы. Но их движение оказывается политональным, образуя скрытое двухголосие, в нижнем пласте которого обыгрываются ходы по звукам трезвучия *C-dur*, а в верхнем — сосредоточены «бемоли».

Далее начинает изменяться кластер: звучащий как единая сонорная полоса, он расслаивается на два аккорда: большой мажорный септаккорд и вертикаль, образуемую звукорядом *C-dur*. Они чередуются с ускоряющимся ритмом. Затем, теряя звуки, эти пласты начинают упрощаться, превращаясь в чередование двух секстаккордов (*C-dur* и *Des-dur*), на смену которым приходят нисходящие цепочки интервалов на фоне тона *C*, звучащего в басу. Звучность стихает. Неожиданное смещение басового тона *C* на *Cis* предвещает побочную партию.

Ее вступление отмечено указанием «Misterioso», что неслучайно. В фактуре сопровождения впервые появляется лирическая интонация опеваания, но она остигательно повторяется, помещенная в диссонирующую сферу большого мажорного нонаккорда (*cis-eis-gis-h-dis*). На этом странном, таинственно зачарованном фоне, подобно голосу человека, впервые вступает скрипка — ей поручено исполнение побочной партии, в которой «присутствует влияние меджимурского мелоса» [5, с. 7].

Пример 4
Example 4



Возникает яркий контраст — тембровый, ладовый, тематический, фактурный, жанровый, словно здесь после образов объективной природы впервые появляется человек (как и должно быть, согласно книге Бытия). В лирическом песенном тематизме побочной партии ясно ощущается славянский колорит темы благодаря диа-

тоническому движению по звукам дорийского *gis-moll*, регулярно-акцентному ритму, вокальным интонациям. На песенные истоки указывает и строение темы, подобное куплетно-вариантной форме: четыре волны развития, начинаясь одинаковым нисходящим ходом (*h-ais-gis*), имеют различные продолжения. При этом тема «осваивает

пространство»: расширяется ее диапазон, растет динамика, приводя к многократному скандированию оборота, утверждающего *gis-moll* (*dis-cis-hais-gis*). Ритмическое ускорение этого кульминационного раздела сопровождается постепенным спадом динамики, понижением тесситуры, возвращая побочную партию к исходному звуковому уровню.

Прекращение звучания скрипки, появление у органа *A-dur*'ного трезвучия и хоральной фактуры знаменует начало заключительной партии. Хоральность этой краткой темы вызывает ясную ассоциацию с сольным звучанием органа во время католической службы. Так завершается экспозиция сонатной формы, сохранившая основные признаки классической сонаты. Яркий контраст

основных тем становится стимулом дальнейшего развития.

Разработка начинается с имитационного развития главной партии. Скрипка исполняет тему от основного тона *C*, но звучит по тесситуре ниже органа, который создает тональное противоречие, стреттно вступая с диезным вариантом данной темы. Следующее проведение главной партии у скрипки неожиданно приводит к интонационности побочной партии в дорийском *g-moll* на фоне *H-dur*'ного септаккорда органа.

Синтез данных тем возникает и в партии органа: он проводит в *H-dur* оборот побочной партии, но ее продолжением становятся интонации главной, образуя с побочной единую линию развития.

Пример 5 Example 5

Далее, воскрешая полифоническую технику барокко, возникает сложный четырехголосный контрапункт основных тем. На фоне главной партии, звучащей в увеличении в среднем голосе органа, верхний голос проводит в уменьшении ее обращенные и ракоходные варианты. В это время у партии органной педали звучат обороты связующей партии, а скрипка продолжает развитие интонаций побочной.

Следующий раздел разработки основан на связующей партии, которая звучит одновременно в крайних регистрах — у скрипки и педали органа на фоне 6-звучного кластера. Динамика в кульминации доходит до *fortissimo*, и у органа в

es-moll проводится начальный оборот побочной партии, сопровождаемый стремительными пассажами и скандированием оборотов главной и побочной партий у скрипки.

Своеобразным предъиктом к репризе оказывается «вибрирующий кластер» — тон *g*, вместе с которым звучит трель *fis-gis*. На этом микрокластерном фоне проводятся отголоски связующей и побочной партий, чередуясь с нейтральными секундовыми ходами.

Вступлением к репризе является нарастающий кластер, но теперь он стал нисходящим 12-ступенным, приводящим к тону *C*, с которого начиналась Соната.

Пример 6 Example 6

Эта вертикаль будет звучать *pianissimo* до конца Сонаты (при этом 12 звуков удерживаются небольшими клиньями, вставляемыми в клавиатуру третьего мануала органа).

Реприза Сонаты — зеркальная. Побочная партия звучит на малую секунду ниже — в дорийском *g-moll* на остигатном фоне с органным пунктом *C*. С началом третьей волны от того же тона *C* у педали органа вступает главная партия, контрапунктируя с побочной и создавая типичное для сонатной формы изменение их тонального соотношения в репризе.

С указания «*Agitato gigantesco*» начинается кода: словно продолжая бетховенскую традицию, она подобна второй разработке. Трижды,

с ростом динамики и тесситурным повышением на октаву звучит главная партия, создавая яркую кульминацию, завершаемую тихими пассажами скрипки.

На фоне нисходящего целотонного хода педали (*d-c-b-as-ges*) происходит последнее мощное нарастание, в вихревом движении которого рассеиваются и исчезают интонации основных тем.

Завершается Соната проведением начального оборота главной партии, быстро теряющего динамику и исчезающего, после чего у скрипки возникает и гаснет краткий мотив побочной. Продолжает звучать только 12-тоновый кластер, но и его звуки постепенно выключаются, нисходя к исходному тону *C*, с которого начиналась Соната.

Пример 7
Example 7



Сложная гармоническая организация произведения не привела к нарушению классических основ сонатной формы: сохраняется ладовое и образное противостояние тем в экспозиции, их мотивное развитие в разработке и изменение тонального соотношения в репризе, завершаемое драматической кодой.

В этом контексте появляется возможность объяснить связь понятия «*religioso*» с начальными строками книги Бытия. Из исходного тона *C* рождение кластера, объективного тематизма главной и связующей партий аналогично созда-

нию мира природы, после чего лирико-жанровый тематизм побочной партии, порученный впервые вступающей скрипке, вызывает представление об образе человека. С ним связана и хоральная заключительная партия, вызывающая ассоциацию с церковной службой. Конфликтные отношения главной и побочной партий в разработке, их сближение и контрапунктическое объединение в репризе, новые противостояния в коде отражают столь же многообразные и драматические отношения человека и природы в ходе реальной истории. При этом хоральная заключительная партия

(связанная с католической религиозностью), представляет собой лишь краткий миг в разнообразной, величавой и драматической картине становления бытия, взаимодействия природы и человека.

Окончание Сонаты исходным тоном *C* не просто придает произведению единство и замкнутость, но может иметь символический смысл. Даже если рассеивается и гаснет кластер, из звуков которого возникали темы Сонаты, до конца звучит единый источник — тон *C*, с которого все начиналось, и, возможно, будет начинаться снова.

Пример 8 Example 8



Второе проведение этой темы звучит на сексту выше в тональности *f-moll* на фоне тонического септаккорда, который вместе с органом играет в виде арпеджио впервые вступающая арфа, усиливая лирическую окраску темы.

Вторая часть, имеющая указание «*Quasi pastorale*», начинается воздушно порхающей, быстро скользящей вниз канонической секвенцией органа.

Ее легкий бег останавливают два диссонирующих аккорда. В следующем такте на органном пункте *C* секвенция пытается продолжить движение — звучат два ее звена, но их неожиданно прерывает нарастающий кластер, по звукоряду совпадающий с тем, которым начиналась Соната. Резкий спад динамики приводит к становлению нового 12-ступенного кластера, подобного открывавшему репризу Сонаты (Пример 9).

Второй из этих кластеров будет тихо звучать до конца второй части Адажио, создавая фон для новой двухголосной темы скрипки, звучащей в миксолидийском ладу. Ее повторяет орган с усилением динамики, в контрапункте с канонической секвенцией, которая в партии скрипки звучит на октаву выше, приобретая взволнованный характер. Однако теперь на пути ее движения препятствия не возникают, и секвенционное развитие, успокаиваясь, завершается, динамический накал стихает.

Реприза начинается в *G-dur*, то есть оказывается на секунду ниже первой части (создавая параллель с аналогичным проведением побочной партии в репризе Сонаты). Второе проведение этой темы звучит в сопровождении арфы на терцию ниже (в *e-moll*) с тихой динамикой.

И действительно: еще одна более краткая и простая «картина бытия» отражена в «*Adagio religioso*» [5, с. 39–51], написанном в простой трехчастной форме (со схемой А-В-А).

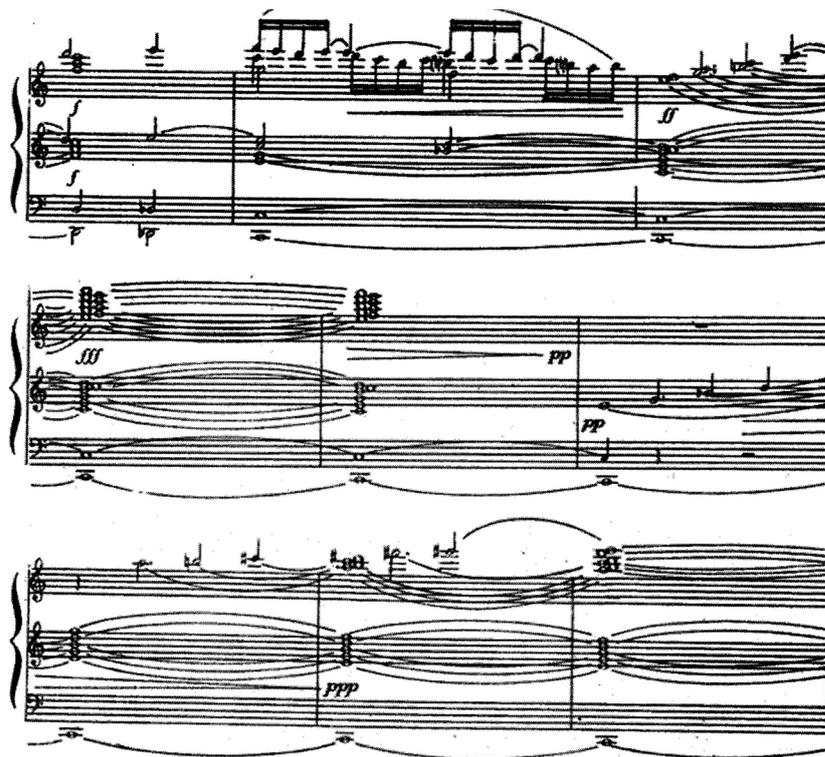
Первая часть начинается, как и Соната, с нарастающего кластера, но в данном случае он образован звукорядом *As-dur* и является 7-ступенным. На его фоне скрипка в тональности *As-dur* исполняет спокойную, лирическую, песенную тему, по характеру близкую побочной партии Сонаты.

Движение параллельных мажорных аккордов (*Cis-C-H-B-A*) приводят к завершению Адажио тоническим септаккордом *A-dur*, который арфа в финальном пассаже достраивает до 6-звучного кластера, мирно затихающего в высоком регистре.

Таким образом, «*Adagio religioso*» представляет собой самостоятельную музыкальную картину со своей более простой логикой развития. По сравнению с Сонатой — это иной взгляд на мир: произведение воплощает гармоничные отношения человека и природы, представленной здесь в идиллически-пасторальном облике. Именно такими эти отношения и были изначально задуманы Создателем, согласно книге Бытия [Быт.: 1, 31]. Однако в Адажио из-за неожиданного появления двух кластеров, звучавших в Сонате, слышны отголоски ее драматических событий. Но при этом конфликтных отношений тем не возникает, взволнованный характер средней части быстро стихает, возвращаясь в репризе к умиротворенно светлому исходному образному строю.

Рассмотренные нами сочинения Йосипа Славенски «*Sonata religiosa*» и «*Adagio religioso*», обладая высокими художественными достоинствами, ярким тематизмом, сочетанием проникновенной лирики и высокого драматизма, почти 100 лет привлекают внимание исполнителей и слушателей европейских стран. Наше обращение к этим сочинениям вызвано желанием раскрыть страницу органной истории, неизвестную в России, способствуя созданию более целостного представления о музыкально-историческом процессе. В органных

Пример 9
Example 9



произведениях выдающихся композиторов XX века исследователи обычно отмечают три стиливые опоры: барокко, классицизм, романтизм. В рассмотренных сочинениях Славенски возникают более широкие художественные ассоциации. В их числе: *средневековая* хоральность заключительной партии Сонаты; *барочное* строение главной партии (ядро и развертывание), использование сложных полифонических приемов в разработке; *классичность* строения музыкальных форм (сонатной и трехчастной); *романтический* колорит лирических, национально окрашенных тем побочной партии и Адажио; с *XX веком* связаны 12-тоновая вертикаль, использование кластеров и серийной техники. Естественное и органичное сочетание в одном произведении стилистических признаков, пришедших из разных эпох, образует бесконечную «универсально-временную» перспективу, словно воплощая известные слова ап. Петра о том, что «у Господа один день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день» [2 Петр. 3, 8]. Возникающий столь широкий культурный «горизонт» создает всеохватность основных явлений музыкальной истории. Это позволяет данным произведениям Йосипа Славенски продолжать жизнь в XXI веке, столь же стилистически гетерогенном — свободно сочетающем признаки всех предыдущих эпох музыкальной культуры.

Список источников

1. *Конен В. Д.* Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 235 с.
2. *Бочкова Т. Р.* Романтическая органная соната в пересечении композиторских судеб: монография. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2022. 135 с.
3. *Бочкова Т. Р.* Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции: автореф. дис. ... д-ра искусств. Н. Новгород, 2022. 46 с.
4. *Гордина Е. И.* Памяти большого художника // Советская музыка. 1971. № 5. С. 124–125.
5. *Siavenski J. S.* Compositions for violin and organ. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1986. 54 p.
6. *Евдокимова А.А.* «Хаос» Й. Славенски: возрождение ричеркара // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3. С. 19–27.
7. *Siavenski J. S.* Chaos. For full orchestra. Beograd: Composers Societi of Serbia, 1984. 69 p.
8. *Аникеева М.Д.* Особенности сонорной фактуры в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3. С. 28–38.

References

1. Konen, V. D. (1975), *Teatr i simfoniya* [Theater and symphony], Muzyka, Moscow, USSR.
2. Bochkova, T. R. (2022), *Romanticheskaya organnaya sonata v peresechenii kompozitorskikh sudeb: monografiya* [Romantic organ sonata at the intersection of composers' fates: monograph], Publishing House of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Bochkova, T. R. (2022), "Solo sonata for organ: the genesis and fate of the genre in the European romantic tradition", Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
4. Gordina, E. I. (1971), "In memory of a great artist", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 5, pp. 124–125.
5. Siavenski, J. S. (1986), *Compositions for violin and organ*, Composers Societi of Serbia, Beograd, Yugoslavia.
6. Evdokimova, A. A. (2022), "'Chaos" by J. Slavensky: the revival of the ricercar", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 3, pp. 19–27.
7. Siavenski, J. S. (1984), *Chaos. For full orchestra*, Composers Societi of Serbia Beograd, Yugoslavia.
8. Anikeeva, M. D. (2022), "Features of sonorous texture in the work of domestic composers of the last third of the twentieth century", *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 3, pp. 28–38.

Информация об авторе

А. А. Евдокимова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки

Information about the author

A. A. Evdokimova — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Theory

Статья поступила в редакцию 19.07.2023; одобрена после рецензирования 01.09.2023; принята к публикации 25.09.2023. The article was submitted 19.07.2023; approved after reviewing 01.09.2023; accepted for publication 25.09.2023.

Научная статья

УДК 781.91

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.003

Глиняная традиционная музыка. Нижегородский взгляд

Харлов Андрей Владимирович

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

E-mail: artandy79@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4816-7239>

Аннотация. В статье рассматриваются лабиальные (флейтовые) глиняные аэрофоны — игрушки-свистульки, обнаруженные в результате экспедиционных исследований педагогов и студентов кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки. Актуальность работы состоит в недостаточной изученности «шумовых» инструментов с позиции компаративного анализа, сопоставляющего их с родственными по первичным типологическим признакам свистковыми глиняными флейтами. Автором предлагается гипотеза, позволяющая включить «звучащие» игрушки в категорию фоноинструментов, имеющих первоначально ритуальное значение. Рассматриваются причины неимения у свистулек статуса инструмента ввиду отсутствия ладовой организованности и крайне малых интонационных возможностей для мастеровой игры. Приводятся конструктивные и звуковые характеристики ближайшего родственного игрушкам аэрофона — фабричной окарины, обнаруженной в ходе экспедиции в Нижегородской области. Анализируются причины малой распространенности подобных образцов, изготовленных на европейских фабриках. Предлагаются методические рекомендации автора, касающиеся аппликатуры, позиции рук и дыхания, выработанные на основе собственного опыта по освоению лабиальных флейтовых традиционных инструментов в рамках деятельности фольклорно-этнографического ансамбля «Свети-Цвет». Статья является продолжением исследовательской работы по поиску и атрибуции традиционных аэрофонов, начатой в публикациях автора [1; 2].

Ключевые слова: глиняные традиционные аэрофоны, игрушки-свистульки, лабиальные флейты, окарина

Для цитирования: Харлов А. В. Глиняная традиционная музыка. Нижегородский взгляд // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 3 (70). С. 18–25. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.003>.

Original article

Clay traditional music. Nizhny Novgorod view

Kharlov Andrey V.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: artandy79@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-4816-7239>

Abstract. The article discusses labial (flute) clay aerophones — whistle toys, discovered as a result of expeditionary research by teachers and students of the Department of Music Theory of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire. The relevance of the work lies in the insufficient number of scientific publications that analyze “noise” instruments from the standpoint of comparative analysis, comparing them with whistling clay flutes related by primary typological features. A hypothesis is proposed that makes it possible to include “sounding” toys in the category of phono instruments, which originally had a ritual significance. The reasons for the lack of the status of an instrument in whistles due to the lack of modal organization and extremely small intonation possibilities for masterful playing are considered. The design and sound characteristics of the closest aerophone related to toys, a factory ocarina found in the Nizhny Novgorod region, are given. The reasons for the low prevalence of such samples made in European factories are analyzed. Methodological recommendations of the author concerning fingering, hand positions and breathing, developed on the basis of their own experience in mastering labial flute traditional instruments within the framework of the activities of the folklore-ethnographic ensemble “Sveti-Tsvet”, are proposed. The article is a continuation of the research work on the search and attribution of traditional aerophones, begun in the author's publications [1; 2].

Keywords: clay traditional aerophones, whistle toys, labial flutes, ocarina

For citation: Kharlov A. V. Clay traditional music. Nizhny Novgorod view. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;3(70); 18–25 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.003>.

Традиционная культура включает в себя не только знаковые музыкальные инструменты, определяющие жизненный уклад их хозяина (например, пастушьи), но и обычные бытовые предметы, ставшие волей ситуации временно «звучащими», однако не переходящие в категорию повседневно музицируемых.

Так, например, обычное жестяное ведро в селе Казаково Вачского района в момент праздничных гуляний могло превращаться в идиофон, сопровождающий частушечные соревнования. Брали его под мышку левой рукой, а правая с помощью деревянной колотушки била по внутренним стенкам в такт песенницам. Печная заслонка также временами превращалась в музыкальный инструмент, причем играли на ней не только руками, но и ногами, бросая на землю и выбивая дробь под гармонные наигрыши. Но после завершения праздничных гуляний все эти предметы возвращались к обычному хозяйственному укладу и не оказывали какое-либо влияние на становление инструментальной музыки, не переходили в ранг профессиональных. Ведро, кочерга, рубель, коса, пила, печная заслонка были и оставались прежде всего незаменимыми хозяйственными предметами крестьянского быта.

Но среди музыкальных инструментов органиологи выделяют категорию звучащих детских игрушек, которые сформировали целый класс аэрофонов, используемых в профессиональном музицировании, оставаясь при этом конструктивной константой, не меняя свой облик и первичные типологические признаки веками. Речь пойдет о глиняных игрушках-свистульках, продолжающих свое бытование как промысловый объект в Нижегородской области и ставших неотъемлемой частью традиционной культуры (как ремесленной, так и музыкальной).

Глиняные игрушки, издающие от одного до трех звуков, были известны издавна. Археологические исследования подтверждают существование глиняных свистулек в активном обиходе уже в I веке. Так, в 2005 году в ходе раскопок греко-скифского городища Кара-Тобе в Северо-Западном Крыму было найдено шесть расписных керамических фрагментов фигурки в форме птички с отверстием для изменения высоты звука [3, с. 117–118]. Есть основания предполагать, что первоначально свистулкам придавалось магическое, ритуальное значение, их носили в качестве оберега [4, с. 244]. На раннем этапе своего существования они также имели прикладное значение

и выполняли функцию «трудовых фоноинструментов» [5, с. 59]. Именно эти «звучащие» кусочки глины способствовали более позднему формированию класса аэрофонов в традиционной культуре. Г. Е. Далбагай полагает, что «первым шагом к изготовлению натурального инструмента с помощью рук — само собой возникающее явление у людей в холодный сезон года. В морозные дни в первую очередь замерзают тело человека и пальцы. <...> Человек, грея замерзшие руки, потирает ладони друг о друга, массируя руки, сначала дует на них своим горячим дыханием. В этот самый момент внешний вид рук, который возникает через скрещивание правой и левой руки человека, обретает <...> форму музыкального инструмента, похожего на окарину» [5, с. 59]. Н. Х. Нургаянова пишет о разнообразии внешнего вида глиняных свистулек, представляющих собой «пустотелый сосуд из обожженной глины в форме птиц, зверей, рыб и т. д. с отверстиями для пальцев» [6, с. 322]. Конструктивно похожие инструменты существовали у многих народов. У татар он называется таш-сыбызгы (каменный свисток), у чувашей — там-шахлич (глиняный свисток), у марийцев — шун шушпык (глиняная свистулька), шушпык-люлю (глиняный соловей), у мордвы — кевонь тутушка, кевень дудушка (глиняная сорока или глиняная утка), у удмуртов — шулан [6, с. 322].

Игрушка могла использоваться и в ритуальных целях. Например, в середине XIX века в Вятской губернии существовал праздник поминовения предков. В этот день совершалась тризна по умершим, после чего начиналось стихийное гуляние, сопровождавшееся игрой на свистульках. Этот обряд именовался «свистопляска». Колмыков пишет еще об одном предназначении свистулек: «соловушками на ярмарках манили покупателей» [7, с. 15].

Существуют два взгляда на «звучащие» глиняные свистульки:

1. Это игрушки, возникшие как побочный результат гончарного промысла, конструктивно повлиявшие на формирование класса лабиальных аэрофонов типа окарин, ближайших родственников свистковой флейты.

2. Это и есть архаичные окарины, примитивные музыкальные инструменты, имеющие типологическую схожесть конструктивных принципов звукоизвлечения. Как полагает С. И. Жданов, большинство окарин имеют околосферическую форму, однако известны окарины самых разных форм в

виде птиц, раковин с разным количеством отверстий для пальцев [8, 129]. По мнению М. Эшанкулова, окарина — «керамическая свистулька в форме птички с клювовидным входом ("пищик") и свистковым отверстием ("воронка")» [9, с. 42].

На наш взгляд, игрушки-свистульки, оказавшие влияние на формирование класса флейтовых аэрофонов, но при этом не получившие статуса инструмента в результате стагнации конструктивных принципов звукоизвлечения, и современные окарины — разные виды родственных по материалу изготовления традиционных «звучащих»

объектов. Подтверждением является конструкция свистулек, не меняющаяся веками. Как и в большинстве археологических находок, в современных свистульках два игровых отверстия, с помощью которых выдуваются не более трех звуков. Мастера-гончары, как правило, не стремились к ладовому единообразию, поэтому строй свистулек был малопредсказуем. Приведем пример строя трех игрушек, обнаруженных автором статьи в результате экспедиционных исследований в 2000–2005 гг. на территории Нижегородской области (атрибутация мастеровая):

Рис. 1. «Медведка, лезущая за яйцом» (г. Городец) — трихордовый диапазон «с-es-f».
«Баба с уткой» (г. Городец) — мажорное трезвучие «a-cis-e».
«Баран» (с. Жбанниково) — амбитус в пределах септими «d-a-c».
III. 1. «A bear climbing for an egg» (Gorodets) — trichord range «c-es-f».
«Baba with a duck» (Gorodets) — major triad «a-cis-e».
«Ram» (Zhbannikovo) — ambitus within the septima «d-a-c»



Мастера указывали, что задачи настройки определенного звукового тона не было, да и времени возиться с этой проблемой не хватало: игрушки либо делали потоком на продажу, либо это были штучные экземпляры для своих детей. Рассказывали, что были случаи заказов от музыкантов сделать партию игрушек определенного тона, но качественного результата добиться не удалось. Проблемой является фактическое повышение каждого тона свистульки при обжиге, поэтому сложно предугадать окончательный строй. Однако, мастеровые попытки добиться разнообразия в ладовом отношении все же были, хотя носили единичный характер. Так, в селе Жбанниково в 2010 году была обнаружена свистулька с дополнительным пальцевым отверстием в нижней части корпуса (Рис. 2). Это позволяло расширить амбитус до квартowego. Мастер тщательно выверял каждый тон, в результате чего лад игрушки был более соотносим с требованиями музыкантов (Рис. 3).

Но это единичный случай за всю практику экспедиционных исследований автора.

Эволюция глиняных свистулек отразилась прежде всего на внешнем виде. Наряду с каноническими утицами, птичками и баранами появляются и необычные сюжеты (Рис. 4). Данная игрушка «выдувала» только два звука в секундовом амбитусе, то есть задачу сделать из нее музыкальный инструмент мастер перед собой явно не ставил.

На рубеже XX–XXI веков в Нижегородской области промысел продолжал существовать в селах Жбанниково, Виняево, Смиркино, Ройнино и др. Свистульку рассматривали как детскую забаву, придерживаясь, в основном, канонических сюжетов — петушки, бараны, птички. Во всех случаях на первом плане была внеинтонационная-фоническая, шумовая функция игрушки. В ряде сел отмечалась семейная преемственность, мастерство перенимали молодые представители рода, однако, конструкция механизма звукоизвлечения эволюционных изменений не претерпела.

В конце XIX – начале XX века в России появилась мода на окарины, которые привозились из Европы и позиционировались как профессио-

нальные инструменты. Об этом свидетельствуют самоучители, публикующиеся в именитых изда-

тельствах, и появление инструментов на нижегородской ярмарке (Рис. 5).

Рис. 2. Свистулька (с. Жбанниково)
III. 2. Whistle (Zhbannikovo)



Рис. 3. Амбитус свистульки (с. Жбанниково)
III. 3. Ambitus whistles (Zhbannikovo)



Рис. 4. «Якут на коне» из коллекции музея Художественных промыслов (Нижний Новгород)
III. 4. "Yakut on a horse". Museum of Arts and Crafts (Nizhny Novgorod)



Рис. 5
III. 5



Так, самоучитель А. Андерсена [10], выпущенный в начале XX века, предлагал несколько нотаций фрагментов популярных классических мелодий и народных песен, что говорит о распространённости инструмента (Рис. 6).

В Нижегородской области окарины появились в начале XX века, а с 90-х годов ряд мастеров стали выпускать инструменты самых разнообразных форм и размеров. Сказалась востребованность несложных для освоения и неприхотливых аэро-

фонов, приходящих на смену более капризным жалейкам и рожкам. Мастерская продукция стала постепенно дифференцироваться на собственно инструменты¹ и сувениры, она пользовалась спросом на фольклорных фестивалях. Привлекал музыкантов прежде всего мягкий бархатный «глиняный» тембр, зависящий от размеров инструмента и меняющийся в результате различных приемов игры и аппликатуры. О влиянии конструкции инструмента на тембр пишет Савельев: «Сферическая форма пустотелого корпуса-резонатора

дает мягкость и глубину звучания инструмента; в сочетании с другими сольными инструментами окарина придает звучанию теплоту и легкость» [4, с. 244]. Зависимость тембровых характеристик от положения рук при игре на окарине отмечает Жданов: «В нее нужно подавать воздух определенным образом, закрывая специальные отверстия, то есть играющий на окарине дует в одно из отверстий и закрывает пальцами оставшиеся. Так, в зависимости от того, как располагаются руки, звук и получается разным» [8, с. 129].

Рис. 6. Нотная запись популярных мелодий на окарине
III. 6. Musical notation of popular melodies on ocarina



Немаловажным фактором, влияющим на тембр инструмента, являлся материал, из которого он изготовлен, — глина, которая придавала особую теплоту и характерность звучания.

Интересно отметить, что классическая форма окарин, пришедших из Европы в начале прошлого века, практически не повторялась нижегородскими ремесленниками. Возможно, объяснением данного факта может служить малая распространенность и дороговизна иноязычного инструмента. Часто о европейских окаринах нижегородские мастера даже не слышали.

В 2015 году автору удалось обнаружить в Ветлужском районе уникальный образец австрийской окарины, выпущенной в конце XIX – начале XX века на фабрике «Heinrich Fienn». Инструменты

позиционировались производителем как профессиональные² и были популярны среди населения, о чем свидетельствует медаль «Improvements in the manufacture of musical instruments called "Ocarina", and in machinery connected therewith», которой в 1878 году был награжден Fienn [11] (Рис. 7). Окарина представляет собой классическую десятипальцевую конструкцию, имеющую сходство с инструментами Донати³, выпускающимися с 1853 года. По нашему мнению, наиболее рационально на данном аэрофоне использовать последовательную аппликатуру, при которой задействованы по четыре пальца каждой руки на верхней части корпуса; большие пальцы рук закрывали два нижних отверстия. Игра происходит путем поочередного открытия пальцевого отверстия (Рис. 8).

Рис. 7
III. 7



Рис. 8
III. 8



Типы дыхания при игре на окарине могут различаться. Так, Жданов рекомендует «производить вдох преимущественно через рот и частично через нос <...>, а для первоначального звукоизвлечения целесообразно применять комбинированный вдох (носом и ртом)» [8, с. 129].

Для разного вида атак «характерно произношение своей согласной: для твердой атаки — "т", мягкой — "к", вспомогательной — "р" и, соответственно, своих слогов: "ту-ку-ру". Однако неизменными всегда остаются согласные "т", "к", "р", которые и определяют вид атаки» [8, с. 130]. На наш взгляд, комбинированный принцип дыхания при игре на подобном инструменте сложно реализуем, тем более для начального обучения. Не отмечено автором и произношение слогов с вышеназванными согласными. Мастерской нижегородский стиль музицирования на окарине предполагает более мягкое, бархатное звучание⁴. Нижегородская манера музицирования на окарине близка жалеечной, что подтверждается и аналогичным расположением рук при игре, а также аппликатурой.

На наш взгляд, существуют две гипотезы распространения подобных инструментов:

1. Окарина является трофеем, привезенным после Первой мировой войны. Немецкие солдаты часто брали окаринки с собой как оберег и маленькую игрушку, которая своим звучанием напоминала о доме и поднимала им настроение. До появления губных гармошек этот инструмент «производился в больших количествах на фабрике Генриха Фьена» [11]. Окарина пришлась по нраву русскому крестьянину и вошла в категорию традиционных аэрофонов.

2. Инструмент был приобретен на Нижегородской ярмарке. Факт появления «флейтовых» и «сигнальных свистков» косвенно подтверждает «ярмарочный листок». Однако, по нашему мнению, окарина могла стоить достаточно дорого, учитывая перевоз из Австрии, и была не по карману простым покупателям.

Появившись в традиционном крестьянском хозяйстве, инструмент частично перенял «магические» охранительные функции. Как пишет Жданов, «игра на окарине помогала отвести от любого помещения или участка местности злых духов, а в доме даже просто лежащая на полке окарина несла обережную функцию» [8, с. 129].

Таким образом, лабиальные (флейтовые) аэрофоны в Нижегородской области эволюционировали неравномерно. Ряд игрушек-свистулек,

изготовленных потомственными мастерами⁵, в сюжетном плане сохранили канонические первообразы птичек, петушков, баранов. Конструкция механизма звукоизвлечения также не претерпела серьезных изменений: фигурки имели по два пальцевых отверстия, при полном закрытии которых выдувался основной (базовый) тон, и, последовательно открывая, можно было добиться двух побочных. Однако, мастера игрушек относились к звуковому сегменту свистулек как к фонической краске и практически не предпринимали попыток организации ладовой структуры, позволяющей играть простейшие мелодии. Сказывался и факт поточного производства игрушек на продажу, не позволяющего уделять каждому изделию большого внимания, в результате чего мастер не имел возможности тщательной «настройки» отдельной свистульки. Кроме этого, изначально ремесленники ориентировались на детей как основных потребителей игрушки и воспринимали ее звуковой комплекс как хаотичный, не предусматривающий мелодической организованности, так как считалось, что дети не способны выдувать осмысленные мелодии. Однако детская игра на свистульках справедливо могла относиться к допесенным архаичным формам, так как в своей основе «содержала звукоподражание животному миру и апеллирование к миру природы» [12, с. 45].

Окаринки позиционировались прежде всего как *музыкальные* инструменты, имеющие от 4-х до 10-ти пальцевых отверстий. При этом форма инструмента чаще всего была произвольной и не повторяла контуры классических европейских образцов⁶. В ладовом отношении звукоряд мог быть миксолидийским (как на большинстве жалеек) либо поступенным диатоническим (в квинтовом, либо септовом амбитусе в случае меньшего количества пальцевых отверстий).

Таким образом, глиняная традиционная музыка в первой половине XXI века в Нижегородской области продолжает жить. Игрушки-свистульки востребованы в детских певческих коллективах и часто звучат на фольклорных праздниках, привнося определенную фоническую краску в массовое действие, то есть выполняют свою изначальную функцию, ради которой и создавались. Современные окаринки используются реже, так как требуют грамотной настройки на этапе изготовления и определенного навыка игры. Профессиональных 8-ми либо 10-типальцевых авторских инструментов немного, и они достаточно дороги. Европейские классические модели, популярные в

начале XX века, представляют собой сегодня антикварную ценность и в Нижегородской области встречаются очень редко. Сам же промысел мастеровых окарин различной формы и музыкального строя продолжает существовать, что подтверждают многочисленные фольклорные фестивали, проводимые в Нижегородской области, на которых современные мастера представляют свои авторские аэрофоны.

Примечания

¹ В Нижегородской области до сегодняшнего дня популярны окарины Евгения Иванова, произведенные по традиционной технологии на основе метода изготовления чернолощеной керамики, обжиг которой проводился с большим задымлением.

² На что указывает фирменное фабричное клеймо «А7 1/2», подтверждающее возможность игры в пределах октавы от *a* по диатоническому темперированному звукоряду, понижающемуся либо повышающемуся на полтона в зависимости от силы воздушного потока.

³ Джузеппе Донати считается родоначальником глиняной свистковой флейты в форме вытянутого яйца с носиком, в котором располагался канал для вдвухания воздуха. Ему и принадлежит название инструмента *usařina* — уменьшительно-ласкательное именование гуся в болонском диалекте итальянского языка, что можно перевести на русский как «маленький гусь» или «гусик»).

⁴ В отличие от пастушьих аэрофонов, где подобный метод формирования атаки с помощью произнесения во время игры слогов «ту» и «ку» используется широко.

⁵ Анна Терешина — потомственный мастер жбанниковского промысла. Современные мастера, не имеющие в роду гончаров, часто отступали от традиционной формы свистульки и, следуя кратковременной моде, лепили драконов, монстров и прочих.

⁶ Окарины мастера Евгения Иванова.

Список источников

1. Харлов А. В. К вопросу бытования традиционных пастушьих инструментов в Нижегородской области // Музыкальное образование и наука. 2019. № 1 (10). С. 28–31.
2. Харлов А. В. Традиционная музыкальная культура Нижегородской области на рубеже XX–XXI веков: дисс... канд. искусств. Н. Новгород: 2020. 230 с.

3. Внуков С. Ю., Шанцев М. С. Керамическая игрушка-свистулька из раскопок городища Кара-Тобе // Российская археология. 2015. № 3. С. 117–121.
4. Савельев И. С., Приймova М. Ю. Керамические духовые музыкальные инструменты в современной педагогической практике // Актуальные проблемы и перспективы развития декоративно-прикладного искусства: Материалы научно-практической конференции, посвященной 25-летию образования кафедры народного декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, 21–22 ноября 2018 года. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2020. С. 243–246.
5. Далбагай Г. Е. Факторы становления казахских окариновидных музыкальных инструментов // Вестник Кыргызского государственного университета имени И. Арабаева. 2022. № 3. С. 57–66.
6. Нургаянова Н. Х., Халитов Р. Ф. Функционирование традиционного музыкального инструментария народов Поволжья в современном образовательном пространстве // Филология и культура. 2015. № 1 (39). С. 321–326.
7. Колмыков В. Коняшки-глиняшки. Саранск: Мордов. кн. изд-во, 1993. 96 с.
8. Жданов С. И. Народные инструменты фольклорной традиции как важный этап подготовки музыканта-исполнителя // Национальное культурное наследие России: региональный аспект: Материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции, Самара, 10 марта 2020 года. Самара: Самарский государственный институт культуры, 2020. С. 128–131.
9. Эшанкулов М. Исследование инновационных методов проведения измерений музыкальных инструментов // Вестник культуры. 2017. № 1 (37). С. 41–47.
10. Андерсен А. Новый самоучитель игры на окарине. СПб.: Изд-во Ю. Г. Циммермана, [б. д.] // НЭБ. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004470851/ (дата обращения: 27.09.2023).
11. Окарина — глиняная флейта // Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. 2020. URL: <https://kirmuseum.org/en/node/6954> (дата обращения: 27.09.2023).

12. Косырева С. В. Звуковая картина мира финно-угров: особенности монодийного мышления // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 3 (31). С. 39–53.

References

1. Kharlov, A. V. (2019), "On the question of the existence of traditional shepherd instruments in the Nizhny Novgorod region", *Muzykal'noye obrazovaniye i nauka* [Musical education and science], no.1 (10), pp. 28–31.
2. Kharlov, A.V. (2020), "Traditional musical culture of the Nizhny Novgorod region at the turn of the 20–21 centuries", Ph. D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
3. Vnukov, S. Yu. and Shantsev, M. S. (2015), "Ceramic toy-whistle from the excavations of the Kara-Tobe settlement", *Rossiyskaya arkhologiya* [Russian Archeology], no. 3, pp. 117–121.
4. Savelyev, I. S. and Priymova, M. Yu. (2020), "Ceramic wind musical instruments in modern pedagogical practice", *Aktual'nyye problemy i perspektivy razvitiya dekorativno-prikladnogo iskusstva: Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 25-letiyu obrazovaniya kafedry narodnogo dekorativno-prikladnogo iskusstva Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv, Minsk, 21–22 noyabrya 2018 goda* [Current problems and prospects for the development of decorative and applied art: Materials of the scientific and practical conference dedicated to the 25th anniversary of the formation of the Department of Folk Decorative and Applied Arts of the Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, November 21–22, 2018], Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus, pp. 243–246.
5. Dalbagai, G. E. (2022), "Factors of formation of Kazakh ocarina-shaped musical instruments", *Vestnik Kyrgyzskogo gosudarstvennogo universiteta imeni I. Arabayeva* [Bulletin of the Kyrgyz State University named after I. Arabaev], no. 3, pp. 57–66.
6. Nurgayanova, N. H. and Khalitov, R. F. (2015), "Functioning of the traditional musical instruments of the peoples of the Volga region in the modern educational space", *Filologiya i kul'tura* [Philology and culture], no. 1(39), pp. 321–326.
7. Kolmykov, V. (1993), *Konyashki-glinyashki* [Konyashki-glinyashki], Mordovia Publishing House, Saransk, Russia.
8. Zhdanov, S. I. (2020), "Folk instruments of folklore tradition as an important stage in the preparation of a musician-performer", *Natsional'noye kul'turnoye naslediyе Rossii: regional'nyy aspekt: Materialy VIII Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Samara, 10 marta 2020 goda* [National Cultural Heritage of Russia: Regional aspect: Materials of the VIII All-Russian Scientific and Practical Conference, Samara, March 10, 2020], Samara State Institute of Culture, Samara, Russia, pp. 128–131.
9. Eshankulov, M. (2017), "The study of innovative methods for measuring musical instruments", *Vestnik kul'tury* [Bulletin of Culture], no. 1 (37), pp. 41–47.
10. Andersen, A. (n.d.), *Novyy samouchitel' igry na okarine* [New tutorial for playing the ocarina], Publishing house Yu.G. Zimmerman, Saint Petersburg, Russia, available at: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004470851/ (Accessed: 27 September 2023).
11. Kirillo-Belozersky Historical, Architectural and Art Museum-Reserve (2020), "Ocarina — clay flute", available at: <https://kirmuseum.org/en/node/6954> (Accessed: 27 September 2023).
12. Kosyreva, S. V. (2022), "Sound picture of the Finno-Ugric world: features of monody thinking", *Muzykal'nyy zhurnal Yevropeyskogo Severa* [Music Journal of the European North], no. 3 (31), pp. 39–53.

Информация об авторе

А. В. Харлов — кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой теории музыки, доцент

Information about the author

A. V. Kharlov — Candidate of Art History, Head of the Department of Music Theory, Associate Professor

Статья поступила в редакцию 19.07.2023; одобрена после рецензирования 01.09.2023; принята к публикации 25.09.2023. The article was submitted 19.07.2023; approved after reviewing 01.09.2023; accepted for publication 25.09.2023.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.009

Эстетические взгляды китайско-французского композитора Чэнь Цигана

Ли Япин

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

E-mail: wawj0209@foxmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5943-2068>

Аннотация. Статья посвящена философско-эстетическим взглядам выдающегося современного композитора Чэнь Цигана. Его представления об искусстве произрастают на почве китайской и французской культур. На основе документальных материалов (интервью и высказываний композитора в печати) в статье обсуждаются ключевые эстетические вопросы, волнующие музыканта: установление параллелей между органическим миром природы (процесс зарождения, становления, роста, цветения и неизбежного увядания) и миром музыкального произведения; феномен звука и его природного происхождения, предопределившего эволюцию мирового музыкального искусства; проблема рационального и эмоционального в содержании музыкального произведения, разрешаемая Чэнь Циганом в пользу приоритета эмоционального начала, часто выраженного в образах ностальгии, меланхолии, грусти, воспоминаний о прошлом, прощания; творчество как процесс самопознания; музыка как социокультурный феномен. Философско-эстетические взгляды композитора нашли отражение в его музыкальном творчестве, сочетающем китайские традиции (песенно-танцевальный фольклор, Пекинская опера) и французские влияния (в числе любимых композиторов — К. Дебюсси и О. Мессиаен). Абсолютизация звука, исследование его изначальной обертоновой природы позволяют провести параллели со спектральной музыкой. Органический синтез «своего» и «чужого» рассматривается в статье на примере концертов «Экстаз II», «Эрхуан», оркестровой сюиты «У син», фортепианной пьесы «Мгновения Пекинской оперы».

Ключевые слова: Чэнь Циган, современная музыка, музыкальная эстетика, философско-эстетические взгляды, Пекинская опера

Для цитирования: Ли Япин. Эстетические взгляды китайско-французского композитора Чэнь Цигана // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 3 (70). С. 26–31. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.009>.

Original article

Aesthetic views of the Chinese-French composer Chen Qigang

Li Yaping

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: wawj0209@foxmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5943-2068>

Abstract. The article is devoted to the philosophical and aesthetic views of the outstanding contemporary composer Chen Qigang. His ideas about art grow on the soil of Chinese and French cultures. Based on documentary materials (interviews and statements of the composer in print), the article discusses the key aesthetic issues of concern to the musician: the establishment of parallels between the organic world of nature (the process of origin, formation, growth, flowering and inevitable withering) and the world of musical composition; the phenomenon of sound and its natural origin, which predetermined the evolution of world musical art; the problem of rational and emotional in the content of a musical work, solved by Chen Qigang in favor of the priority of the emotional beginning, often expressed in images of nostalgia, melancholy, sadness, memories of the past, farewell; creativity as a process of self-knowledge; music as a socio-cultural phenomenon. The composer's philosophical and aesthetic views are reflected in his musical creativity, combining Chinese traditions (song and dance folklore, Peking opera) and French influences (among his favorite composers are C. Debussy and O. Messiaen). The absolutization of sound, the study of its original overtone nature, allow us to draw parallels with spectral music. The organic synthesis of “one's own” and “someone else's” is considered in the article on the example of the concerts “Ecstasy II”, “Erhuang”, the orchestral suite “Wu Xing”, the piano piece “Moments of the Beijing Opera”.

Keywords: Chen Qigang, contemporary music, musical aesthetics, philosophical and aesthetic views, Beijing opera

For citation: Li Yaping. Aesthetic views of the Chinese-French composer Chen Qigang. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2023;3(70); 26–31 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.009>.

Чэнь Циган (1951) — ведущий современный китайско-французский композитор, сумевший глубоко и художественно убедительно претворить музыкальные традиции двух стран в своем творчестве. Он является крупнейшей фигурой Новой волны — единственный из ведущих представителей знаменитого «класса 1978 года» (Тань Дунь, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Чэнь И, Чжоу Лун), выбравший местом продолжения музыкального образования Париж. Китайский период жизни музыканта (1951–1983) был связан с обучением в Пекинской консерватории в классе Ло Чжунжуна. Профессор приобщил Чэнь Цигана не только к национальным, но и к европейским традициям, в том числе к музыке XX века. Однако творчество Чэнь в студенческие годы оставалось в рамках принятых тогда в консерваторской среде академических норм и вкусов, связанных с классико-романтическими языковыми идиомами, окрашенными в национальные пентатонные тона. Огромное влияние на Чэнь Цигана оказали семейные традиции, связанные с посещением Пекинской оперы, изучением классической поэзии династий Тан и Сун, каллиграфии и живописи. Стиль Пекинской оперы найдет всестороннее воплощение в его зрелых произведениях.

Переехав в Париж в 1983 году, Чэнь погрузился в новый для него мир новейшей французской музыки, став последним учеником Оливье Мессиана. Отвергая чуждые ему идеи французского тотального сериализма Пьера Булеза, он заинтересовался явлениями, позволявшими провести параллели с традиционной китайской культурой. Он с интересом изучал музыкальный язык Мессиана, философско-эстетические взгляды композиторов спектральной школы, авангардные приемы письма — сонористику, алеаторику, репетитивную технику, микрополифонию, методы серийной организации музыкальной материи.

Как и китайские композиторы первой половины XX столетия (Ма Сыцун, Дин Шаньдэ, Сянь Синхай) Чэнь был очарован музыкой Дебюсси — ее тонкостью, красочностью, зыбкостью звукового мира, сложным психологическим подтекстом, часто связанным с близким Чэнь Цигану миром чувств — одиночества, смерти, надломленности, ускользающей красоты.

Во Франции к Чэнь Цигану пришла мировая известность, расширилась жанровая палитра его сочинений: от камерно-инструментальных пьес до оркестровых опусов, от песен и хоровых произведений до музыки к кинофильмам. Меж-

ду тем, подобно многим представителям Новой волны (например, Чэнь И), Чэнь Циган тяготеет к камерности, интимности выражения, небольшим масштабам.

Яркими примерами творчества 1990-х годов являются Концерт для гобоя с оркестром «Экстаз II» (1997) и оркестровая пьеса «У син» (1999). В них композитор стремится к соединению национального и европейского, ищет пути пересечения «своего» и «чужого». Чэнь опирается на национальный материал: мелодический (фольклорные темы), ладовый (различные виды пентатоники), метроритмический (метро-темпы Пекинской оперы *баньши*), фактурный (элементы гетерофонии), тембровый (подражание музицированию на *соне*, имитация звучания ансамбля гонгов и барабанов *ши фань ло гу*), формообразующий (вариантно-орнаментальные принципы развития тематизма).

Французское начало обнаруживается в приверженности к двум полюсам, которые являются устойчивыми и стилеобразующими в творчестве Чэнь Цигана: обращение к музыкальному языку Дебюсси и Мессиана. К этим фигурам композитор подходит избирательно, заимствуя и переплавляя в своих сочинениях лишь то, что резонирует принципам китайского музыкального мышления и может быть соотнесено с ним на практике.

Выбор имен французских гениев не кажется случайным: Дебюсси и Мессиан представляют линию французского искусства, неразрывно связанного с изучением Востока в самых разных его проявлениях. Если Дебюсси только прикоснулся к новому для европейцев миру ритмов, тембров (балийский гамелан), пятиступенных ладов, то Мессиан глубоко проник в философско-эстетические, и, главным образом, метроритмические принципы музыкальных систем Индии и Японии. Музыка Дебюсси и Мессиана нашла естественный отклик в душе китайского музыканта.

Авангардные техники в сочинениях Чэнь Цигана 1990-х годов также демонстрируют влияние французской культуры. Особенно показательное обращение к сонористике, тонкой звукокрасочной игре линий, звуков-точек и пульсирующих россыпей, вызывающих ассоциации с живописью.

Произведения 2000-х годов отразили стремление к более полному слиянию двух традиций. Фортепианное творчество композитора — пьеса «Мгновения Пекинской оперы» (2004) и концерт «Эрхуан» (2009) — наглядно демонстрируют

этот процесс. В этих опусах Чэнь переплетает многообразные традиции Пекинской оперы (традиционные напевы *баньцян*, пентатонные лады с дополнительными тонами, метроритмические традиции *ло гу дянь цзы*) с принципами музыкальной техники Мессиаана (приемы мелодической комбинаторики, полимодалность, техника добавочной длительности, принцип нерегулярного увеличения и уменьшения ритма).

Неудивительно, что интерес к творчеству Чэнь Цигана достаточно высок как в Китае, так и во Франции, где к китайской музыке начали обращаться еще на рубеже XIX–XX веков в контексте стилистики *шинуазри* (К. Дебюсси, М. Равель, М. де Фалья, А. Руссель; о *шинуазри* см.: [1, с. 100]).

Система эстетических взглядов композитора кристаллизовалась в Париже, обнаруживая идеи, общие для китайской и французской культур. В развернутом интервью Жэнь Сяолуну музыкант полно и объемно изложил свою философско-эстетическую позицию. Одна из ключевых идей Чэнь Цигана связана с положением об органической природе творчества и музыкального искусства: «Настоящее музыкальное творение подобно дереву, растущему из земли, подобно жизни, результат которой не может быть известен заранее» [2, с. 203]. Себя музыкант уподобляет китайскому дереву, произрастающему на французской почве, а свои произведения — детям, обретающим свою самостоятельную жизнь и творческую судьбу после «рождения»: «Я воспринимаю каждое сочинение как своего ребенка, который будет расти и постепенно превзойдет меня. Когда люди говорят обо мне, их внимание больше сосредоточено на моей работе, а не на мне как личности. Это мое благословение, а также моя самая большая трансформация как артиста» [2, с. 203]. В другом интервью Чэнь Циган говорил: «Когда произведение закончено, композитор — "родитель", в сущности, беспомощен <...>, дирижер или исполнитель должен выступить в роли "приемного родителя". Без их любви и заботы музыкальный "ребенок" не сможет вырасти. Но самое важное условие, при котором музыкальное произведение сможет развиваться и занять место в репертуаре, заложено в его "генах"» (цит. по: [3]).

Творчество для композитора связано с бесконечным процессом самопознания, рефлексии, самосовершенствования. Музыкант отмечал: «Я не хочу относиться к музыке только как к карьере и полон решимости писать произведения, которые

доставляют мне удовольствие и соответствуют моим ожиданиям» [2, с. 203]. Музыка, по мнению Чэнь Цигана, способна влиять на другие виды искусства и воздействовать на жизнь людей: «В музыке можно без каких-либо ограничений проявить свое воображение в полной мере, поэтому музыка может воздействовать и видоизменять другие виды искусства и даже преобразовывать фундаментальную структуру социальных отношений» [2, с. 203]. Идея главенства музыки и «омузыкаливания» искусств сближает мировоззрение Чэнь Цигана с романтической системой взглядов.

В контексте рассуждений об органической природе музыки звучит мысль о естественном, натуральном происхождении феномена звука, «природном» обосновании тональности, ее соответствии психоакустическим законам восприятия: «Музыка зародилась в природе задолго до человеческой цивилизации. Как и любой звук природы, музыка происходит от частоты вибрации. Музыка — самый удивительный вид искусства; он непосредственно связан с миром природы. В нынешних спорах о тональной и атональной музыке все согласны с тем, что тональность естественна в своих акустических явлениях. Музыка, которая исходит от природы, обязательно будет стремиться ей подражать. Поэтому при разрушении тональности звуковые соотношения будут неприятными для человеческого уха. Изначально, люди случайно обнаружили сходство между музыкальным выражением и законами природы. Позже, когда была открыта согласованность между ними, установились правила создания музыки, такие как мелодия, гармония и другие принципы» [2, с. 204]. Напомним, что о родстве музыки и природы много писал Клод Дебюсси: «Музыка — как раз то искусство, которое ближе всего к природе» [4, с. 38].

Абсолютизация звука, исследование его изначальной обертоновой природы, позволяет провести некоторые параллели со спектральной музыкой. Французская «Groupe de l'Itineraire» («Группа Маршрут»), основанная учениками О. Мессиаана Тристаном Мюраем, Роже Тессьером, Жераром Гризе, Михаэлем Левинасом в 1973 году, обратилась к исследованию генезиса звука. По их мнению, «музыка заключена уже внутри каждого отдельного тона, а не только в их сочетаниях» [5, с. 162]. Ж. Гризе писал: «Для начала — воспримем со всей серьезностью звук. Мы — музыканты, и наши модели, наш материал — звук»

[6, с. 237]. И хотя Чэнь Циган технически не обращался к спектральному анализу звука при помощи компьютера, его также привлекала тембровая характеристика звука, возвращение к ритуальным, мистическим истокам музыкального искусства, созерцательность и статика, четвертитоновая техника. Осознание звука как самоценного феномена, обусловленное у Чэнь Цигана влиянием китайской национальной традиции, оказалось близким французской музыкальной культуре, включающей в себя исследования обертонового спектра Ж. Ф. Рамо и импрессионизм Дебюсси.

Мессиа́н поддерживал творческий союз своих учеников-спектраллистов, отмечая эмоциональность их сочинений: «Они больше не хотят музыки рассудочной, абстрактной и сложной. Это люди, которые любят музыку, искренность, сердце. Я верю, что это то, что означает возрождение» [6, с. 239].

Эмоциональность — чрезвычайно важная составляющая музыкального искусства Чэнь Цигана: «Самая важная функция музыки связана с выражением эмоций, психологических состояний и духовной жизни людей <...>, она лучше любого другого вида искусства подходит для выражения тех человеческих чувств, которые в противном случае остаются бесформенными и вербально невыразимыми» (цит. по: [3]). Композитору близок ностальгический, меланхоличный тон высказывания, возвышенная грусть: «У каждого свой независимый духовный мир. Мой тонкий, ностальгический, страстный, сложный и сентиментальный мир в постоянном самосовершенствовании, <...> на протяжении всей истории самая трогательная музыка — это в основном произведения с меланхолическими мыслями. Веселой музыкой трудно произвести впечатление на наш разум, возможно потому, что в нашей жизни очень мало счастливых моментов, намного меньше того времени, которое мы тратим на поиски и исследования. Тем более, что жизнь продолжается, у нас накапливается все больше ностальгических чувств и воспоминаний» [2, с. 205].

Тоска по прошлому часто переплетается с воспоминаниями о детстве, об ушедшей культуре: «Использование музыкальных элементов Пекинской оперы в "Эрхуан", как и в других моих работах, основано не на музыковедческих исследованиях или разработках. Напевы Пекинской оперы напоминают мне о моей семейной жизни и детстве. Все люди моего поколения, выросшие в Пекине, очень хорошо знают эти мелодии. Сегод-

ня они постепенно исчезают, а жизнь молодежи захлестнула западная поп-культура. Вот почему в моем обращении к ним есть нить меланхолии. Традиционная китайская музыка имеет особый характер. Тонкое использование ее элементов, языка, который я знаю лучше всего и который мне ближе всего, постепенно стал моим основным способом самовыражения» [2, с. 205].

Показательно высказывание композитора о процессе создания концерта для виолончели с оркестром «Отражение исчезнувшего времени», написанного в 1996 году: «Мои мысли тогда были таковы: лучшее в жизни ушло, самая чистая эпоха прошла. Теперь в наших ушах задерживаются всевозможные современные звуки, а те мягкие резонансы китайских струнных инструментов, когда-то окружавшие нас, становятся неслышными (в качестве основной темы концерта используется традиционный напев для *гуциня*. — прим. Ли Япин). Это сочинение было написано на основе чувств, а также в надежде воскресить любовь людей к хорошим вещам из прошлого» [2, с. 205].

Меланхолические чувства часто носят у Чэнь Цигана личный, сокровенный, интимный характер. Не случайно так часто композитор обращается к жанру *in memoriam*, связанному с памятью об ушедших, но дорогих сердцу людях. Например, «Экстаз» памяти друга Мо Упиня, скрипичный концерт «Радость страдания» памяти погибшего сына. В кантате на стихи Су Ши «Цзян Чэн Цзе» («Ты ушла. Я живу...») пронзительно звучит тема одиночества и разлуки с любимой. Эмоциональный отклик слушателя, его сопричастие, сопереживание важно для композитора и это сближает его с учителем Мессиа́ном, который отмечал: «В тот момент, когда слушатель ощутит потрясение, шок от того, как это красиво, что музыка его трогает, — цель достигнута!» (цит. по: [6, с. 320]).

Сочинение музыки для Чэнь также представляет очень интимный, личный процесс, требующий уединения. В 2001 году композитор писал: «Я не могу быть со своей семьей, пока я работаю. Мне необходимо полное одиночество. Когда я писал "У син" я почти два месяца ни с кем не разговаривал, я разучился говорить. У меня нет учеников, потому что я ужасно боюсь слишком сблизиться с человеком. Он цепляется за тебя, узнает твою жизнь все больше и больше, эта идея слишком ужасна для меня, мне не хватает смелости» [7, с. 81]. Слово «одиночество» часто звучит в интервью Чэнь Цигана.

Глубоко личные эмоции в некоторых сочинениях находят отражение в красивой мелодической линии, с опорой на национальные пентатонные лады, в мелодии, своими тембровыми красками напоминающей человеческий голос. Композитор отмечал: «Я не следую сознательно за определенным трендом писать мелодию с аккомпанементом, скорее это средство соответствует моему темпераменту, интересам, всем влияниям и образованию, которое я получил, это результат поиска стиля, который выражает мои мысли наиболее полно» [2, с. 205]. Важную роль в эстетике композитора играет категория прекрасного, любования красотой жизни, природы, искусства. Культ красоты и созерцания прекрасного сближает Чэнь не только с китайской традиционной культурой, но и с французской эстетикой, в частности, идеями Мессиана и Дебюсси, который писал: «Надо, чтобы красота была ощутима, чтобы она доставляла нам наслаждение немедленное» [4, с. 169].

Таким образом, Чэнь тесно переплетает в своем творчестве китайские и французские черты, осуществляя синтез традиций не только на музыкальном, но и на философско-эстетическом уровне. «Глубокое влияние на меня оказал мой ученический опыт в Китае. Когда я отправился учиться за границу, мне было уже 32 года, и я прошел через китайскую систему образования, несущую сильное влияние национального искусства и идей. Что ж, эти две культуры естественным образом интегрировались во мне. Мне посчастливилось получить жизненный опыт и в Китае, и во Франции» [2, с. 205].

Оставшись жить в Париже, Чэнь целиком погружился в новую культурную среду, с восторгом изучал французскую музыку XX века. Постепенно он все сильнее ощущал тоску по дому, осознавал необходимость возвращения к собственным корням и национальным традициям. Возможно, чувство одиночества обусловлено внутренней раздвоенностью, постоянным балансированием между двумя культурами. Несмотря на тесную эмоциональную связь с французским искусством, Чэнь всегда настаивал на доминанте «китайских ингредиентов» в своей музыке. «Когда я сплю, то вижу сны на китайском, потому что это — мой родной язык» [7, с. 81], — говорит композитор. Прожив много лет за пределами своей страны, он смог иначе взглянуть на музыкальные традиции Китая и переосмыслить методы их претворения в собственных сочинениях. Сочетая национальное

и европейское, он всегда стремится к индивидуальности, органичности и естественности.

Список источников

1. *Медведева Ю. П.* От биографии к мифу: Опера А. Вивальди «Теудзон» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 2. С. 99–104.
2. *Чэнь Циган.* Портрет в музыке. Интервью Жэнь Сяолуна с Чэнь Циганом // Ода друзьям. Буклет концертного сезона 2017/2018 года. Пекин: Национальный центр исполнительских искусств, 2018. С. 202–206.
3. *Cahill G.* Political Turmoil & Personal Tragedy Inform Composer Qigang Chen's Emotional New Violin Concerto // Strings. October 16, 2019. URL: <https://stringsmagazine.com/political-turmoil-personal-tragedy-inform-composer-qigang-chens-emotional-new-violin-concerto/> (дата обращения: 03.03.2021).
4. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / ред. Ю. Кремлев. М.: Музыка, 1964. 278 с.
5. *Мюрай Т.* Путешествия в микрокосме звука // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 161–163.
6. *Кривицкая Е. Д.* Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.; СПб.: Центр ГИ, 2021. 336 с.
7. *Бянь Хэ, Чжао Лян.* О Чэнь Цигане — одиноком пути // Китайский голос по всему миру. 2001. № 10. С. 81.

References

1. Medvedeva, Y. P. (2021), "From biography to myth: A. Vivaldi's Opera «Teuzon»", *Actual problems of high musical education*, vol. 2, pp. 99–104.
2. Chen, Qigang (2018), "Portrait in music. Interview of Ren Xiaolong with Chen Qigang", *Oda друз'ям. Buklet koncertnogo sezona 2017/2018 goda* [Ode to Friends. Booklet for the 2017/2018 concert season], National Center for the Performing Arts, Beijing, China, pp. 202–206.
3. *Cahill, G.* (2019), "Political Turmoil & Personal Tragedy Inform Composer Qigang Chen's Emotional New Violin Concerto", *Strings*, no. 16, available at: <https://stringsmagazine.com/political-turmoil-personal-tragedy-inform-composer-qigang-chens-emotional-new-violin-concerto/> (Accessed 3 March 2021).
4. Debussy, K. (1964), *Stat'i, recenzii, besedy* [Articles, critiques, conversations], Kremlev, Yu. (ed.), Muzyka, Moscow, USSR.

5. Murail, T. (1999), "Travels in the microcosm of sound", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 2, pp. 161–163.
6. Krivickaya, E. D. (2021), *Muzyka Francii: vek dvadcatyj. Estetika, stil', zhanr* [Music of France: the twentieth century. Aesthetics, style, genre], Centr GI, Moscow, Saint Petersburg, Russia.
7. Bian, He and Zhao, Liang (2001), "About Chen Qigang — the lonely path", *Kitajskij golos po vsemu miru* [Chinese voice around the world], no. 10, p. 81.

Информация об авторе

Ли Япин — соискатель кафедры истории музыки

Information about the author

Li Yaping — applicant for an academic degree of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 13.09.2023; одобрена после рецензирования 25.09.2023; принята к публикации 25.09.2023.
The article was submitted 13.09.2023; approved after reviewing 25.09.2023; accepted for publication 25.09.2023.

Научная статья

УДК 785.6

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.004

Концерт для флейты и струнных Андре Жоливе как отражение композиторской эстетики

Рогозин Егор Александрович

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

E-mail: rogozin.flute@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4823-380X>

Аннотация. Статья посвящена определению роли инструментального концерта в эстетической парадигме творчества французского композитора Андре Жоливе на примере его Концерта для флейты и струнного оркестра 1949 года. К созданию данного опуса Жоливе подходит в период переосмысления не только векторов развития собственного творчества, но и ясного осознания общемюзыкальных кризисных, по его мнению, моментов. В программной статье «Пробуждение муз» («Le Réveil des muses»), опубликованной в «La Revue Musicale» в 1946 году, композитор отмечает, что состояние музыкальной среды радикально изменилось с момента окончания Первой мировой войны. Основные изменения произошли как в сознании слушателей, так и в мышлении художников. По мнению Жоливе, произведения, созданные ради эксперимента, или же сочиненные как дань моде, больше не могут считаться актуальными, поскольку не способны выразить экспрессию нового времени. Выходом из сложившегося кризиса становится эра «Пробуждения муз», наступление «новой классической эпохи», музыкальный язык которой будет опираться на непрерывность и главенство мелоса в рамках прочно организованной структуры произведений. Андре Жоливе считает, что искусству необходимо аккумулировать весь ранее полученный опыт для выражения человеческой экспрессии, нивелировать разрыв между публикой и творцом, а также вернуть музыке социально-культурный смысл. Автор данной статьи, опираясь на анализ флейтового концерта, обращает внимание на апробацию данной композиторской концепции. Созданный спустя несколько лет после написания статьи «Пробуждения муз», концерт служит своеобразным творческим манифестом, своего рода практическим «доказательством» идей нового классицизма, в утверждении которого и видел выход из кризиса всей послевоенной европейской культуры Андре Жоливе.

Ключевые слова: Андре Жоливе, Франция, концерт, инструментальная музыка, XX век, флейта, струнный оркестр, Жан Пьер-Рампаль, музыка для флейты

Для цитирования: Рогозин Е. А. Концерт для флейты и струнных Андре Жоливе как отражение композиторской эстетики // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 3 (70). С. 32–39. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.004>.

Original article

Concerto for flute and strings by Andre Jolivet as a reflection of the composer's aesthetics

Rogozin Egor A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: rogozin.flute@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-4823-380X>

Abstract. The article is devoted to determining the role of the instrumental concert in the aesthetic paradigm of the work of the French composer Andre Jolivet using the example of his Concert for flute and string orchestra of 1949. Jolivet approaches the creation of this opus at a time of rethinking not only the vectors of development of his own creativity, but also a clear awareness of what he believes are general musical crisis moments. In his programmatic article “The Awakening of the Muses” (“Le Réveil des muses”), published in La Revue Musicale in 1946, the composer notes that the state of the musical environment has changed radically since the end of the First World War. Major changes occurred both in the minds of listeners and in the thinking of artists. According to Jolivet, works created for the sake of experiment, or composed as a tribute to fashion, can no longer be considered relevant, since they are not able to express the expression of the new time. The way out of the current crisis is the era of the “Awakening of the Muses”, the onset of a “new classical era”, the musical language of which will be based on the continuity and primacy of melos within the framework of a firmly organized structure of works. Andre Jolivet believes that art needs to accumulate all previously gained experience to express human expression, bridge the gap between the public and the creator, and also return the social and cult meaning to music. The author of this article, based on the analysis of the flute concerto, draws attention to the testing of this composer's concept. Created several years after the writing of the article “The Awakening of the Muses”, the concert serves as a kind of

creative manifesto, a kind of practical “proof” of the ideas of new classicism, in the approval of which Andre Jolivet saw a way out of the crisis of the entire post-war European culture..

Keywords: Andre Jolivet, France, concert, instrumental music, 20th century, flute, string orchestra, Jean Pierre-Rampal, music for flute

For citation: Rogozin E. A. Concerto for flute and strings by Andre Jolivet as a reflection of the composer's aesthetics. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023;3(70); 32–39 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.004>.

Характерной особенностью жанровой палитры музыки XX века является широкий интерес композиторов к барочным и классическим типовым моделям и прежде всего — возрождение принципов «абсолютных» жанров, таких как соната, сюита, инструментальный концерт и т. п. Обращение к доклассической и классической традициям обусловлено общими тенденциями нового понимания историзма, поиска источника вдохновения в творческом наследии минувших эпох, а также обнаружением неисчерпаемого потенциала исторически апробированных жанровых архетипов. В русле намеченной общехудожественной магистрали на протяжении XX столетия создано огромное количество инструментальных концертов, среди них только к флейтовому концерту обращались: Жак Ибер, Андре Жоливе, Карл Нильсен, Мечислав Вайнберг, Андрей Эшпай, Лоулелл Либерманн, Иоахим Родриго и другие композиторы. Авторы обогатили жанр яркими художественно-значимыми сочинениями, при этом каждый из них трактовал инструментальный концерт неповторимым образом, как с художественных, так и с концептуальных позиций.

В ряду художников, уделявших пристальное внимание жанру концерта, особая роль принадлежит французскому композитору Андре Жоливе (1905–1974). Его творческое наследие, как известно, составляет более двухсот опусов и охватывает широкий спектр жанров. Композитор сосредоточил внимание на инструментальных концертах в послевоенные годы, создав за весьма короткое время (с 1947 по 1972) двенадцать концертов для различных солирующих инструментов. Все они получили популярность и прочно вошли в «золотой фонд» инструментального наследия, принеся композитору мировую известность.

Интерес А. Жоливе к жанру инструментального концерта обусловлен рядом факторов. Прежде всего, принципиальное значение имел опыт творческого общения и личной дружбы с ведущими солистами, как французской, так и

мировой сцены. Среди них: флейтист Жан Пьер Рампаль, трубачи Роже Дельмо и Морис Андре, арфистка Лили Ласкин, виолончелисты Андре Наварра и Мстислав Ростропович — музыканты, с равным интересом исполнявшие как музыку «старых» мастеров, так и популяризовавшие современные авангардные композиторские направления.

Важную роль сыграл и тот факт, что на протяжении многих лет (с 1945 по 1959) Андре Жоливе работал музыкальным директором театра «Comédie-Française», одновременно став его художественным руководителем и главным дирижером. Именно этот статус позволил композитору погрузиться в изучение специфики звучания каждого инструмента симфонического оркестра, его технических возможностей и породил естественный интерес к сочинению концертов для них. Свидетельством интереса к симфоническому инструментарию стали характерные суждения композитора в интервью, опубликованных французским исследователем Люси Кайяс в монографии 2005 года, посвященной творчеству Андре Жоливе. На вопрос журналиста об инструментальных концертах, композитор так говорит о солирующих инструментах: «Для меня музыкальные инструменты — это живые существа, к которым я испытываю братскую привязанность. Они близкие мне друзья, чьи положительные качества, недостатки, особенности (перепады настроения в том числе) я знаю и к которым отношусь с почтением» [1, с. 385]. Эта «персонификация» музыкальных инструментов характеризует Жоливе как тонкого знатока и бережного ценителя специфики каждого из них.

Особым отношением к инструменту отмечено и флейтовое творчество, связанное с наиболее яркими страницами композиторского наследия Андре Жоливе. Он подчеркивает: «Флейта — это инструмент, наделенный жизнью за счет дыхания, самой глубокой эманации человека, флейта наделяет свой звук тем, что в нас есть космического и личного» [2]. Именно флейта, по мнению компо-

зителя, возвращает нас к изначальной — религиозно-магической, культовой — роли музыки. Для создателя «Песни Линоса» и «Пяти заклинаний» поперечная флейта системы Бёма есть современное воплощение всех разновидностей флейт, когда-либо существовавших в различных традициях. Признание не только богатого тембрового спектра инструмента, унаследовавшего звуковые возможности, свойственные различным древним предкам флейты, но и универсальности в воплощении духа архаики, стало важной установкой флейтового творчества Андре Жоливе. Пристальное внимание композитора к инструменту с глубочайшей историей находит выражение в произведениях, воплощающих как примитивную специфику архаических культур, так и рациональную ясность классических жанров и авангардные эксперименты.

Флейтовое творчество Андре Жоливе естественно вписывается в общую структуру эволюции композиторской эстетики и музыкального языка. Первому периоду, традиционно определяемому исследователями как «магический», когда доминирует интерес к архаике, соответствуют цикл «Пять заклинаний» для флейты соло (1936) и «Песнь Линоса» (1944). Второму, послевоенному периоду, отразившему поворот к классической ясности и демократизации языка, — Концерт для флейты и струнного оркестра (1949) и Соната для флейты и фортепиано (1958). И, наконец, в заключительный период, синтезирующий опыт предыдущих этапов творчества, написаны Концертная сюита для флейты и ударных (1965) и цикл «Аскезы» для флейты соло (1967). Творческое кредо точно выражено в словах самого композитора: «Что такое музыка? Это прежде всего акт общения. Акт общения в двух смыслах: прежде всего, общения композитора с природой в момент создания произведения, а затем общения между композитором и публикой в момент исполнения произведения. С помощью композитора таким образом устанавливается система диалога между публикой и музыкой, откуда композитор постепенно исчезает» (цит. по: [3, с. 52]). Музыка пронизана диалогичностью, она неотделима от внутреннего коммуникативного процесса создания и восприятия произведения, сам феномен музыки не существует вне диалога. Последовательное утверждение этого творческого кредо Андре Жоливе происходит и в Концерте для флейты и струнных. Композитор «высказывается» на языке, понятном и есте-

ственным буквально для любого слушателя, в том числе и неискушенного.

Редкое качество творчества А. Жоливе — тонкое умение найти баланс традиционных и новаторских элементов. Это качество композитора рождается из опыта общения с приверженцами противоположных музыкальных идеологий. Обучаясь у традиционалиста Поля ле Флема, а затем у радикального новатора Эдгара Вареза, Андре Жоливе сумел примирить в своем творчестве эти «полярности». Диаметально противоположные в эстетических взглядах учителя открыли способность ученика творить на самой границе полюсов. Освоив композиторское ремесло у знатока средневекового контрапункта Ле Флема, пережив ранние увлечения авангардными техниками, получив опыт открытия «магической» природы музыки, в послевоенный период Андре Жоливе приходит к «прояснению» языка композиции, к классическим жанрам «абсолютной» музыки. Происходит смена и общего идейного вектора. Послевоенное время потребовало сосредоточения на экзистенциальных вопросах и актуализировало внимание композитора к лирико-психологической образной сфере. Пройдя ужасы фронта, Андре Жоливе уже не мог мыслить «эзотерически» и воплощать в своей музыке исключительно незримый и потусторонний мир, так увлекавший его ранее. Он осуществляет «поворот» от мистических увлечений к демократическому искусству и стремится создать музыку, посредством которой люди смогли бы общаться друг с другом и естественно выражать свои внутренние переживания и чаяния.

Свое понимание современного французского музыкального искусства Андре Жоливе сформулировал в статье «Пробуждение муз» (1946) [4]. Композитор, сравнивая музыкальную атмосферу 1946 года с периодом после Первой мировой войны, отмечает, что в послевоенное время стало очевидным, что война не блокирует творческую жизнь и, несмотря ни на что, развитие музыки продолжается. Происходит своего рода «ускорение эволюции». Изменения музыкальной среды и умонастроений публики определяют серьезную переоценку довоенного творчества, что естественно ведет к забвению авторов-эпигонов и приобретению культового статуса произведений по-настоящему ценных и актуальных.

Идея обновления гуманизма, сформировавшаяся в умах философов того времени и представленная в программной статье Ж. П. Сар-

тра «Экзистенциализм — это гуманизм», была адаптирована к музыкальному творчеству интеллектуальными поисками «Молодой Франции» на рубеже Второй мировой войны. В свою очередь, по убеждению Андре Жоливе, каждое значимое произведение, написанное в рамках обновленного гуманизма, становится актуальным манифестом после войны, и «утверждается в настоящее время благодаря последователям из нового поколения» [3, с. 67]. Автор подчеркивает, что произведения, такие как Четвертая симфония А. Русселя, «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера, Фортепианный концерт № 2 для левой руки и «Болеро» М. Равеля, изначально впечатлившие его мощью ритма, звуковыми экспериментами и инструментальной виртуозностью, после войны стали больше привлекать внимание чувственной стороной лиризма и психологической глубины. Характеризуя эксперименты в системе звуковой организации начала XX века: преодоление тональной системы (додекафония, детемперация), применение ладов неевропейского происхождения, внедрение метроритмических конструкторов, воспринятых из опыта древних восточных культур, — Андре Жоливе делает заключение о современном кризисе дезинтеграции в европейской музыке.

Путь выхода из кризисного положения Андре Жоливе видит в утверждении главенства ярко выраженной мелодии, поддержанной ясным гармоническим аккомпанементом, мелодии свободной и интонационно разнообразной, а также доступной для понимания широким кругом слушателей. Создание структурно организованного непрерывного мелоса, «расцвеченного» красочным и выразительным гармоническим сопровождением, и есть, для композитора, главное средство утверждения «нового классицизма». Новый классицизм, по мнению Жоливе, способен синтезировать строго организованное мелодическое изобилие, характерное для классической эпохи, с современными исканиями, с их арсеналом средств по полноте раскрытия человеческой экспрессии. Здесь и кроется базис новой «классической эры». При этом, главенство мелоса позволит преодолеть разрыв между композитором и публикой, и тем самым музыка вернет себе самый главный социальный смысл. Все это, с точки зрения Андре Жоливе, и позволит исцелить «израненные» души и продолжить тысячелетнюю французскую традицию, посредством гармоничного «пробуждения муз». Новый классицизм для Жоливе не декларация, сформулированная теоретически. В

музыке послевоенного периода композитор чутко отражает новый вектор понимания искусства звуков.

Концерт для флейты и струнного оркестра, написанный в 1949 году, посвящен известному французскому флейтисту Жану-Пьеру Рампалью и был впервые исполнен им совместно с камерным оркестром под управлением Фернана Убраду 24 января 1950 года. В свою очередь Рампаль вспоминает, что Андре Жоливе попросил его отредактировать партию флейты, чтобы, по желанию композитора, «даже любитель смог его сыграть» [1, с. 407]. Конечно, любительскому уровню исполнительства этот концерт неподвластен, но в сравнении с другими флейтовыми сочинениями композитора партия солиста довольна прозрачна и легко ложится на слух. В свою очередь, прояснение композиторского письма подчеркивает превалирование замысла демократизации музыкального языка и разрушения барьера между автором и широким кругом слушателей. Этой же цели служит композиция в рамках собственных гармонических, ритмических и тональных решений Андре Жоливе с четким ощущением следования традициям барочной и классической композиторских школ, под эгидой непрерывного мелодического развития. Помогает в этом использование классического сочетания — флейты и струнного оркестра. Этот инструментальный состав прошел испытание веками, начиная с барокко и Бранденбургских концертов Иоганна Себастьяна Баха, прошел путь обновления в классическую эпоху, изобилующую яркими концертами В. А. Моцарта, И. И. Кванца, Ф. Данци, Б. Ромберга и т. д., популярен и по сей день. Звуковая палитра струнного оркестра наиболее выразительно оттеняет серебристый тембр флейтового звука и помогает Андре Жоливе избежать излишней масштабности, свойственной инструментальным концертам XX века, в которых авторы включали двойные или тройные составы симфонического оркестра.

Общая композиция концерта двухчастна, каждая часть предваряется медленным вступлением (*Andante cantabile* – *Allegro scherzando* и *Largo* – *Allegro risoluto*). Части разделены небольшой цезурой, медленные разделы частей различаются по масштабу: если раздел *Andante cantabile* развернут и масштабен, то *Largo* крайне компактно, по сути являясь интерлюдией к *Allegro risoluto*. Представленная композиционная логика создает определенную аналогию с большим количеством

миниатюр, созданных в конце XIX – начале XX века для флейты и фортепиано, представляющих собой контрастное двухчастное построение, состоящее из лирической интерлюдии и быстрого финала. Особенной популярностью они пользовались среди французских композиторов и часто посвящались определенным флейтистам, например: П. Таффанель «Анданте пастораль и скерцеттино», А. Бюссер «Прелюдия и скерцо», Ф. Гобер «Ноктюрн и аллегро скерцандо», Дж. Энеску «Кантабиле и престо» и др. Такая свободная дуалистическая трактовка формы уже была традиционна и характерна для французской музыки, и Андре Жоливе реализовал в ней концерт. Необходимо отметить, что «салонные» произведения XIX и XX века для флейты, воплощен-

ные в двухчастной структуре, базировались на диалоге прелюдии и фуги (фантазии и фуги, токкаты и фуги), самой распространенной циклической форме снискавшей огромную популярность еще во времена барокко и по сути являющейся символом эпохи. Именно в этой традиционной логике построения и воплощает свой концерт Андре Жоливе, опираясь на утвердившуюся во французской музыке композиционную логику.

Довольно развернутый вступительный раздел первой части имеет трехчастную структуру с динамизированной репризой, но внутренне цельный и основан на вариантах одной темы. Первая тема — широкая по дыханию кантилена, подтверждающая мастерство Андре Жоливе как тонкого мелодиста.



Оркестровое сопровождение аскетично, оно по сути является аккомпанементом флейтовой песенной мелодии. По мере развития тематизм меняется ритмически и интонационно, включаются имитационные разделы. Завершается вступление «ускоренным» (*stringendo*) проведением основ-

ной темы, которое развивается непосредственно к стремительному Allegro scherzando (цифра 7). В целом фактура напоминает ранее созданный цикл «Три жалобы солдата» (1940), в котором традиции французской народной песенности уже были апробированы композитором.



В противовес монолитному однотемному вступлению материал Allegro включает в себя несколько разных по характеру тем. В разделе чередуются яркие эксцентричные полетные мотивы, стремительно сменяют друг друга полифоническая и гомофонно-гармонические фактуры, крайне высокие и предельно низкие регистры, происходят ритмические и метрические переключения. Специфические интонации различных тем переходят от инструментов струнного орке-

стра к солирующей флейте, тем самым усиливая импровизационный эффект. Характерно типично французское композиционное решение этого раздела, в котором сочетаются признаки рондо, сонаты, вариации и трехчастной формы. В целом музыкальный материал Allegro scherzando точно соответствует авторскому обозначению раздела: острые переключения, игра контрастов, «полетные» интонации создают игровой скерцозный характер. Примечательны также внимание ком-

позитора к блюзовым пентатоникам (например, в основе кульминационного раздела: цифры 29 и

30), а также в целом ощущение «джазовых» пассажей на протяжении всей части.

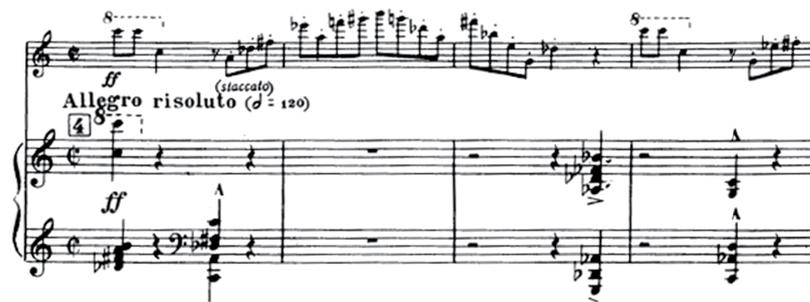
The image displays a musical score for a piano piece, consisting of two systems of staves. The first system features a flute part (top staff) with a box around the number 22 and a piano part (bottom staff) with a box around the number 2. The second system features a flute part (top staff) with a box around the number 30 and a piano part (bottom staff). Dynamics markings such as *pp* and *ff* are used throughout the score. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

Как известно, джаз во второй половине XX века пользовался большой популярностью во Франции. Этот музыкальный стиль появился на территории страны благодаря американским солдатам во время Первой мировой войны и сразу стал символом борьбы с колониализмом, в целом соответствующим свободолобивому характеру французского населения. Стали активно создаваться джазовые коллективы, открывались специализированные клубы и появились журналы. Французские активисты джазовой музыки одно время продвигали идею, что этот стиль зародился во Франции и даже находили корни джазовой музыки в творчестве К. Дебюсси. Джаз в то время был включен в самые популярные музыкальные программы на Радио-Париж и в целом занимал значительное место в музыкальной жизни Франции. Использование характерных для джазовой музыки черт определенно способствовало демократизации композиторского языка Андре Жолли-

ве и сближению его творчества с широким кругом слушателей.

Материал вступления ко второй части *Largo* имеет в основе тему *Andante I* части концерта, проходящую у струнных и перекликающуюся с краткими мелодическими фигурами флейты (с ремаркой «*senza rigore*»), подчеркивающими свободно-импровизационный характер флейтовой темы.

Основной раздел *Allegro risoluto*, как и в первой части, начинается *attacca* и также контрастен вступлению *Largo*. Вторая часть концерта основана на развитии трех тематических комплексов. Первая тема создана в излюбленной Андре Жолливе монодической манере. И более того изощренностью мелодического строения напоминает серию. Хотя он не следует жестким законам серийной организации, тем не менее в этом разделе осуществляется радикальный выход за пределы централизованной тональной системы.



Острая диссонантность темы, в сочетании со стремительным темпом и частыми переключениями *staccato* и *legato*, усиливает ощущение дерзкой радикальности темы.

Вторая тема (цифра 8) контрастна первой. Она напоминает строгий и размеренный марш-шест-

вие, чему способствуют изложение половинными длительностями и четвертями, с резко акцентированными форшлагами (авторская ремарка «*Les petites notes sur le temps*») указывает исполнение форшлага в долю и, соответственно, остро и быстро).



Третья тема (цифра 10) — вариант темы *Largo* (именно она звучала в первых трех тактах раздела, но затем уступила место материалу первой части), но изложенная в быстром темпе она имеет иной характер. Теряется строгость и сосредоточенность медленного проведения и приобретает яркая экспрессивность. Музыка меняет характер от созерцательности к деятельной динамичности. Мелодический рисунок данной темы «эксцентрично-угловатый», вращающийся вокруг много-

кратно повторяющегося тона *e* и затем развивается вариационно-секвенционным типом.

Все темы второй части концерта в дальнейшем варьируются и обновляются как в интонационно-гармоническом, так и в динамическом планах. Неоднократные интонационные переключения и соединение контрастного музыкального материала образует оригинальную структуру второй части, в которой темы проходят в сложном контрапунктическом диалоге.



Андре Жоливе, будучи опытным публицистом и критиком, сформулировал свое понимание кризисной послевоенной ситуации французской музыкальной жизни в статье «Пробуждение муз». Манифестацией же выхода из создавшейся критичной ситуации стало послевоенное творчество самого композитора, в котором присутствуют принципиально новые для самого Жоливе эстетические векторы, нацеленные на утверждение в музыке новой классической эпохи. Именно верность своему пути «нового классицизма», синтезирующему базисные традиционные законы музыкальной культуры, уходящей корнями в барочный и классический период, и смелость

свободы музыкального эксперимента под эгидой главенства мелоса апробирует предложенную в статье «Пробуждение муз» концепцию. При этом Андре Жоливе утверждает идею коммуникативно-социальной роли музыки, заметно демократизируя свой композиторский язык. Главенство мелодии, джазовые ладовые конструкты, трансформация инструментального языка в сторону традиционной французской песенности отвечает основной коммуникативной роли музыки, пронизывающей все творчество Андре Жоливе. Чрезвычайно ценно, что Концерт для флейты и струнных 1949 года, воплотивший в музыке идеи «нового классицизма», прочно вошел в репертуар

музыкантов всего мира и является популярным среди исполнителей и по сей день. Наряду с репертуарной популярностью концерта, он включен в качестве обязательного на самых крупных флейтовых конкурсах мира. Все это подтверждает актуальность и продуктивность выбранного композитором пути.

Список источников

1. *Kayas L.* Andre Jolivet. Paris: Fayard, 2005. 604 p.
2. *Darlison A.* Program note for André Jolivet «Cinq Incantations pour Flûte Seul» from a concert by flutist Andrew Darlison. URL: <http://www.andrew-darlison.co.uk/notes/joli.ht> (Accessed 14 September 2022).
3. *Куницкая Р. И.* Французские композиторы XX века: Очерки. М.: Советский композитор, 1990. 208 с.
4. *Jolivet A.* Le Réveil des muses // *La Revue Musicale*. 1946. No. 198. P. 39–41.

References

1. Lucie, K. (2005), *Andre Jolivet*, Fayard, Paris, France.

2. *Darlison, A.* (2022), *Program note for André Jolivet «Cinq Incantations pour Flûte Seul» from a concert by flutist Andrew Darlins*, available at: <http://www.andrew-darlison.co.uk/notes/joli.ht> (Accessed 14 September 2022).
3. *Kunickaja, R. I.* (1990), *Francuzskie kompozitory XX veka: Oчерki* [French composers of the 20 century: Essays], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
4. *Jolivet, A.* (1946), "Le Réveil des muses", *La Revue Musicale*, no. 198, pp. 39–41.

Информация об авторе

Е. А. Рогозин — доцент кафедры деревянных духовых инструментов

Information about the author

E. A. Rogozin — Associate Professor of the Department of Woodwind Instruments

Статья поступила в редакцию 04.09.2023; одобрена после рецензирования 21.09.2023; принята к публикации 25.09.2023.

The article was submitted 04.09.2023; approved after reviewing 21.09.2023; accepted for publication 25.09.2023.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 40–47.
Actual problems of high musical education. 2023. No 3 (70). P. 40–47.

Научная статья

УДК 78.09

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.005

Исполнительство на эрху и виолончели в системе китайского музыкального образования

Петрова Анастасия Михайловна¹, Александрова Людмила Викторовна², Чжоу Вэй³

^{1,2} Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Новосибирск, Россия

³ Городской профессионально-технический колледж Уси, Уси, Китай

¹ E-mail: maxalt@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3122-8484>

² E-mail: alura4556@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3607-7593>

³ E-mail: 675358974@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3837-6660>

Аннотация. Статья посвящена выявлению общих компонентов исполнительской техники при игре на китайском традиционном инструменте эрху и западноевропейской виолончели. Доказывается, что общность рассматриваемых приемов является определяющей для освоения двух типологически различных инструментов. Подобная взаимосвязь обусловлена самой исполнительской практикой, сложившейся и многократно апробированной в Китае на протяжении XX–XXI веков. Ее сущность заключается в концепции последовательного освоения струнных смычковых инструментов: на первом этапе обучения — это эрху, и только после — виолончель. Благодаря конструктивному подобию и сходству исполнительских приемов, переход с эрху на виолончель происходит спокойно и без потерь в технике. На примере пьесы «Эрцюань Ин Юе» («Отражение луны в источнике Эрцюань») Хуа Яньцзюнь (Абин), авторы исследуют и сравнивают исполнительские приемы игры на эрху и виолончели. Актуальность темы концентрируется на пересечении уникальности самой практики взаимодействия европейского и традиционного инструментария в контексте общности и непрерывности музыкального обучения, что является нетипичным опытом для российского музыкального образования, но характерным для китайского. В заключение изложены выводы о поэтапном формировании техники исполнителя при переходе с исполнения на эрху на обучение игре на виолончели.

Ключевые слова: эрху, виолончель, Абин, табулатура, исполнительские приемы, техника правой руки

Для цитирования: Петрова А. М., Александрова Л. В., Чжоу Вэй. Исполнительство на эрху и виолончели в системе китайского музыкального образования // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 3 (70). С. 40–47. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.005>.

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Performing the erhu and cello in the Chinese music education system

Petrova Anastasiya M.¹, Alexandrova Lyudmila V.², Zhou Wei³

^{1,2} Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Russia

³ Wuxi City Vocational and Technical College, Wuxi, China

¹ E-mail: maxalt@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-3122-8484>

² E-mail: alura4556@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3607-7593>

³ E-mail: 675358974@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-3837-6660>

Abstract. The article is devoted to identifying common components of performing technique when playing the Chinese traditional instrument erhu and the Western European cello. It is proved that the commonality of the techniques under consideration is decisive for the development of two typologically different tools. Such a relationship is due to the performing practice itself, which has developed and been tested many times in China throughout the 20th and 21st centuries. Its essence lies in the concept of sequential mastery of stringed bowed instruments: at the first stage of training, it is the

erhu, and only after that, the cello. Thanks to the constructive similarity and similarity of performing techniques, the transition from erhu to cello occurs calmly and without loss in technique. Using the example of the play “Erquan Ying Yue” (“Reflection of the Moon in the Erquan Spring”) by Hua Yanjun (Abin), the authors explore and compare performance techniques of playing the erhu and cello. The relevance of the topic focuses on the intersection of the uniqueness of the very practice of interaction between European and traditional instruments in the context of community and continuity of musical education, which is an atypical experience for Russian music education, but characteristic of Chinese. In conclusion, the conclusions about the gradual formation of the performer's technique during the transition from performing to erhu to learning to play the cello are presented.

Keywords: erhu, cello, Abin, tablature, performance techniques, right hand technique

For citation: Petrova Anastasiya M., Alexandrova Lyudmila V., Zhou Wei. Performing the erhu and cello in the Chinese music education system. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023;3(70); 40–47 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.005>.

Исполнительство на западноевропейских струнных смычковых инструментах в Китае в настоящее время является одним из приоритетных направлений музыкального искусства страны. Об этом свидетельствуют многочисленные концерты, конкурсы и фестивали, которые проводятся в стране на базе музыкальных школ и вузов ежегодно¹. Несмотря на то, что безусловными лидерами уже несколько десятилетий подряд остаются фортепиано и академический вокал, скрипка, альт и виолончель все более укрепляют свои позиции в современной китайской музыкальной жизни. Существенную роль в этом процессе сыграло также творчество национальных композиторов, в рамках которого только за последние 30 лет было создано огромное количество сочинений для струнных инструментов в различных жанрах — миниатюры, сюиты, концерты, трио, квартеты, квинтеты² и т. д. Помимо этого, важное место в музыкальной жизни Китая занимают известные сольные исполнители на струнных инструментах, получившие признание во всем мире — Лю Сыцин, Нин Фэн (скрипка), Ма Юю (виолончель) и др. Именно благодаря деятельности этих «исполнителей-лидеров» (термин С. А. Айзенштадта) популярность западноевропейских струнных смычковых инструментов в Китае растет, что, в свою очередь, способствует увеличению спроса на музыкальное обучение в китайском обществе³.

Китайский исследователь Юй Ялун отмечает, что «интерес к искусству игры на виолончели в Китае постоянно расширяется» [2, с. 115], что привлекает к исполнительству на инструменте различные слои китайского общества (не только детей, но и пожилое поколение). Между тем освоение виолончели, как известно, является довольно сложной задачей и, помимо тонкого слуха и известных исполнительских трудностей, требует приложения больших физических сил и хоро-

шей растяжки пальцев. Все это порой становится практически непреодолимой проблемой для большинства китайских любителей музыки и особенно детей. Именно поэтому освоению виолончели в Китае довольно часто предшествуют несколько лет игры на традиционном китайском эрху, как наиболее близком по своим исполнительским и конструктивным характеристикам инструменте.

В настоящее время пара эрху-виолончель является наиболее устоявшейся в практике музыкального образования Китая. Юй Ялун в своей статье ставит вопрос о причинах привлекательности западного инструмента среди китайской общественности. В их числе «близость звучанию традиционных китайских смычковых инструментов, возможность исполнения произведений национальной музыки, выступление в национальных оркестрах и оперных труппах» [2, с. 115]. Представляется, что в сознании китайских любителей музыки виолончель имеет весьма широкую область применения и от того не привязана исключительно к сфере академического искусства (в отличие от скрипки, прочно ассоциирующейся с элитарным западноевропейским музыкальным искусством).

В связи с этим встает ряд важных в теоретическом, практическом и методико-педагогическом плане проблем, касающихся особенностей перехода с традиционного национального инструмента на академический западноевропейский. Помимо этого, закономерно возникают и сопутствующие вопросы, связанные с техниками правой и левой руки, штриховыми приемами игры, репертуаром и т. д. В рамках настоящей статьи невозможно охватить все аспекты, поэтому авторы ставят своей целью выявление типологически схожих и различных компонентов исполнительской работы виолончелиста и исполнителя на эрху. Собственная концертная практика одного

из авторов статьи⁴ показала, что способы ведения смычка и позиции левой руки на обозначенных инструментах во многом схожи, что позволяет быстро и успешно осуществлять переход с эрху на виолончель.

Эрху (кит. 二胡, в пер. на рус. «эр» — два, «ху» — смычок) — старинный китайский струнный смычковый инструмент, один из символов традиционной китайской музыкальной культуры. Несмотря на его широкое распространение в современном Китае, изначально эрху не являлся ханьским⁵ инструментом — как принято считать, он произошел от другого струнного смычкового музыкального инструмента *сицинь* (溪琴)⁶. Точная дата появления сициня в Китае неизвестна, но ученые предполагают, что произошло это более тысячи лет назад⁷. В период правления династии Сун (960–1279 гг.) в результате эволюции сицинь появился целый ряд новых струнных смычковых инструментов (таких как баньху, сыху, цзинху и др.), среди которых был и эрху. Удивительно то, что за свою более чем тысячелетнюю историю бытования эрху претерпел мало изменений. Лишь в период правления династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912), по свидетельству китайского исследователя Лю Гэ, «начинается бурное развитие смычкового инструментария, чему способствовал активный интерес к драме и концертному жанру» [4, с. 35]. Китайский исследователь Лю Цзюньли объясняет характер подобного исторического пути принадлежностью эрху традиционному китайскому образу жизни — «со времени своего рождения инструмент занимал скромное положение и испытал на себе череду проб и ошибок» [5, с. 100].

В конце XIX — начале XX века в Китай активно проникает западноевропейская академическая и популярная музыка, что приводит к постепенному расшатыванию консервативных взглядов китайского общества. Именно в этот период интерес к исполнительству на эрху значительно возрастает, в чем немаловажную роль сыграла близость его исполнительских возможностей с техникой игры на западноевропейских струнных смычковых инструментах, в частности, виолончели. В это же время появилось много талантливых исполнителей-самоучек, среди которых наибольшей известностью до сих пор пользуется слепой музыкант Абин (1893–1950).

В тот же переходный период (рубеж XIX–XX веков) другой известный исполнитель на эрху и пипе Чжоу Шаомэй (1885–1938) впервые в исто-

рии инструмента изменил способ игры на нем. В частности, он экспериментировал с силой натяжения волоса на смычке, играл в разных позициях и т. д. Это позволило значительно расширить исполнительские возможности эрху и поставить его в один ряд с виртуозными западноевропейскими инструментами. Ученик Чжоу Шаомэя Лю Тяньхуа (1895–1932) продолжил поиски своего учителя в деле усовершенствования эрху. Он стал использовать металлические струны⁸, изменив при этом их настройку. Также благодаря Лю Тяньхуа расширился репертуар для эрху: он сам создавал произведения, в которых старался раскрыть все его виртуозные возможности⁹. Вскоре эрху занял одну из лидирующих позиций в китайском традиционном инструментарии и исполнительстве, а Лю Тяньхуа был общепризнан как основатель современной школы исполнительства на эрху.

С распространением и закреплением в Китае европейской академической музыки, а также с началом формирования китайской композиторской школы в первой трети XX века, эрху все чаще стал входить в состав оркестров (как традиционных, так и европейских), становиться частью ансамблей (наиболее часто в дуэте с фортепиано), или же присутствовал на концертной эстраде в качестве солирующего инструмента. В настоящее время в Китае эрху является широко распространенным и востребованным инструментом. Подтверждением тому служит его богатый репертуар¹⁰, но также и множество адаптированных специально для эрху сочинений. Ярким тому примером является переложение Концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» («Влюбленные бабочки») классиков китайской композиторской школы Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана для эрху с симфоническим оркестром¹¹.

Сравнение двух инструментов — эрху и виолончели — выявляет, несмотря на безусловно различную культурно-историческую онтологию, много общего в строении (эрху¹², как и виолончель, относится к группе составных хордофонов согласно системе Хорбостеля – Закса), способах звукоизвлечения и средствах передачи художественной выразительности. В основе игры на эрху, как и на виолончели, лежит принцип разделения на технику левой руки (положение пальцев на шейке) и правой (отвечает за качество ведения смычка), что позволяет при переходе с одного инструмента на другой не «переучивать» руки. Помимо этого, оба инструмента имеют нетемперированный строй, поэтому проблема точного вос-

произведения интонации также является общей.

Между тем, присутствует и ряд важных специфических различий:

1. *Положение инструмента.* Исполнители ставят эрху на левое колено и держат напротив живота.

2. *Ширина мензуры.* У виолончели более широкая, поэтому исполнителю требуется некоторое время, чтобы приспособить пальцы.

3. *Фиксация музыкального материала.* Для эрху нотация представлена в виде табулатуры, в которой высота звука и метрические условия выражены через набор цифровых обозначений¹³. Однако на деле проблема чтения с листа решается посредством одновременного изучения двух систем звукофиксации — китайской традиционной и европейской классической.

В качестве примера сопоставления исполнительских приемов (техники правой руки) на эрху и виолончели авторы избрали пьесу «Эрцюань Ин Юе» (кит. 二泉映月, рус. «Отражение луны в источнике Эрцюань», 1950 г.), принадлежащую знаменитому китайскому исполнителю и автору сочинений для эрху Хуа Яньцзюню по прозвищу Абин (1893–1950). Данное сочинение является одним из самых известных и наиболее часто исполняемых произведений для эрху, входит в репертуар многих исполнителей и считается хрестоматийным¹⁴. Пьеса состоит из шести частей, имеет вступление и заключение. Анализ музыкального материала пьесы показал, что ее форма очень близка европейским вариациям, где тема звучит во вступлении, все последующие шесть разделов являются ее вариациями.

Ведение смычка. Так как пьеса изначально написана для эрху, то и ведение смычка отличается от виолончельного, и заключается оно в самом положении смычка на струнах. У виолончели смычок свободно перемещается по грифу и может быть снят с него, у эрху — смычок зафиксирован между струнами. Очевидным преимуществом эрху является большой диапазон движения смычка¹⁵. Однако, и здесь имеются некоторые схожие моменты, в частности, при подходе к кульминации, как на эрху, так и на виолончели, смычок может быть плотнее прижат к шейке. Это создаст дополнительное трение о струны и окрасит звучание в более насыщенные и драматические тона, усилит выразительность высказывания.

Смена смычка. Этот прием является одним из важнейших в практике виолончельного исполнения и игры на эрху. Анализ музыкального

материала пьесы показал, что начало и окончание мелодических фраз пьесы совпадают с динамическими волнами¹⁶, что, с одной стороны, облегчает задачу при исполнении, при котором смена смычка происходит плавно и естественно, с другой, может разрушить целостность формы, дробя построение на отдельные фразы. Виолончелисту при исполнении данной пьесы значительно легче сохранить цельность структуры, в чем существенно помогает ведение динамики: как правило, в конце каждой фразы исполнитель не снижает звучность, а наоборот, сохраняя силу звука, продолжает ее в следующей фразе.

При исполнении на эрху, напротив, повторить подобный прием гораздо сложнее из-за тонкости динамической нюансировки, свойственной данному инструменту. Эрху устроен таким образом, что сила его звучания весьма тонко реагирует на силу зажима струны. И в этом отношении эрху является более прихотливым инструментом, требуя от исполнителя продуманного подхода к технике левой руки. Между тем, именно это качество в дальнейшем, при переходе исполнителя на виолончель, позволяет весьма ответственно подходить к работе над нюансировкой и динамикой.

Смена позиции. В виолончельном варианте, как и при исполнении на эрху пьесы «Эрцюань Ин Юе», исполнителю приходится пять раз менять позицию, что может привести к известным трудностям, а именно, замедлению темпа и «смазыванию» интонации. Заблаговременная подготовка пальцев и смычка позволят этого избежать. Упражнения на смену позиций, которые используют виолончелисты, вполне подходят и для исполнителей на эрху. Более того, практика показала, что освоение этих упражнений происходит гораздо быстрее именно на эрху, так как инструмент обладает меньшей мензурой.

Содержание пьесы довольно сложно понять без знания контекста создания и жизненных обстоятельств ее автора. В китайской музыкальной науке «Эрцюань Ин Юе» позиционируется как сочинение о тяжелой жизни китайского народа в середине XX века. Автор стремился отразить в музыкальном материале своего сочинения горечь, боль и жажду свободы, которые испытывал сам, находясь на самом дне социума¹⁷. Именно поэтому, эмоциональность является необходимой частью исполнения рассматриваемой пьесы. Концентрация драматического начала всего цикла происходит в трех заключительных вариациях.

В практике исполнения, как на эрху, так и на виолончели, сложилась определенная традиция драматургического развития: тема и первая вариация — постулирование мысли, утверждение, вторая — развитие заявленного тезиса с постепенным нагнетанием драматизма, третья — лирика, успокоение, четвертая — внезапная тревога, трагическое ожидание, пятая — подход к кульминации с усилением чувства тревоги, шестая — собственно, кульминация, заключение — эмоциональный спад, пессимистический упадок и договаривание мысли.

В заключение необходимо вновь обратить внимание на общность многих моментов исполнительской работы на виолончели и эрху, что было показано на примере техники правой руки. Подобный опыт поэтапного освоения струнных смычковых инструментов — вначале более доступный для людей любого возраста эрху и только через несколько лет — виолончель — способствует полноценному формированию важных для профессионального музыканта качеств и более чуткому подходу к элементам музыкального материала произведений — динамике, артикуляции, фразировке и т. д. Исполнение произведений на двух стольких различных, но, в то же время, похожих, инструментах позволяет открыть новые грани образности и содержания, прокладывает дорогу для исполнительских экспериментов. При переходе с эрху на виолончель музыкант попадает в новую и, одновременно, знакомую среду, что не вызывает значительного стресса, а, напротив, сулит новые возможности.

Примечания

¹ Среди наиболее крупных такие конкурсы, как Национальный молодежный конкурс скрипачей, Конкурс скрипачей на кубок Реньинь, Международный конкурс скрипачей Циндао и др.

² Изучение отдельных жанров скрипичного искусства, как и творчество отдельных представителей китайской композиторской школы, работающих в области музыки для струнных инструментов, является актуальной областью музыковедения, о чем свидетельствует целый ряд тематических научных исследований российских и китайских музыковедов. Это научные труды Ло Цинь, Лю Цзюньли, Му Цюаньчжи, Петровой А. М., Синь Син, Шэнь Вэй и др.

³ О роли исполнителей-лидеров в культуре Дальневосточных стран см. подробнее в монографии С. А. Айзенштадта [1].

⁴ Чжоу Вэй — выпускник Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки (класс заслуженного артиста РФ, профессора кафедры струнных инструментов Е.З. Нилова), ныне преподаватель теории музыки Городского профессионально-технического колледжа Уси (КНР, провинция Цзянсу, г. Уси), один из соавторов данной статьи — свой путь исполнителя-виолончелиста начинал именно с эрху, что в дальнейшем позволило довольно спокойно и достаточно быстро освоить все основные исполнительские приемы игры на виолончели.

⁵ Ханьцы — самая крупная этническая группа Китая.

⁶ Подробнее об истории развития традиционного инструментария, в частности, струнных инструментов, см. в статье Н. Ю. Агеевой [3].

⁷ Происхождение сициня (как и монгольского моринхура) часто связывают с кочевниками — татабами, проживавшими на территории современной Маньчжурии.

⁸ Струны для эрху изготавливались из скрученных шелковых нитей.

⁹ Лю Тяньхуа принадлежит серия исполнительских упражнений и около 10 сольных пьес для эрху.

¹⁰ Китайский исследователь Ван Хуа и Смирнова М. В. ранжируют весь репертуар для эрху на две большие группы: традиционный и современный, где к последнему относятся «сочинения зарубежных композиторов, которые стали исполняться на эрху в XX веке. Также сюда необходимо отнести сочинения китайских музыкантов, которые уже в первой половине XX в. начинают создавать произведения на основе европейских образцов» [6, с. 62].

¹¹ Следует отметить, что бытование сочинения в варианте различных переложений является характерной чертой китайского академического музыкального искусства. К примеру, в творчестве китайского композитора Вэнь Дэциня, как указывает Дун Сицзэ, «Концерт для соны (2004) и Концерт для эрху (2005) имеют варианты для большого симфонического и для традиционного китайского оркестров» [7, с. 67].

¹² Эрху состоит из резонаторного корпуса (бобина), шейки — вариант грифа, головки, скобки, подставки, двух струн: внутренней (толстой) и внешней (тонкой), смычка, который находится между двумя струнами. Более подробно о строении, звукоизвлечении и истории эрху см. в статье Лю Цзюньли [8].

¹³ См. Приложение. Пьеса «Эрцюань Ин Юе». Традиционная нотация.

¹⁴ Как пишет китайский музыковед Чжэн Цзин, изначально данное сочинение было безымянным, автор исполнял его на улицах за деньги. Однако, вскоре «Эрцюань Ин Юе» услышали китайские музыковеды Цао Ань Хэ и Янь Инлю и записали на магнитофонную ленту. Исследователь отмечает, что игра Абина «была темпераментной, эмоциональной, что сильно отличалось от деликатного и изысканного стиля, присущей игре народных музыкантов провинции Цзянсу» [9, с. 49].

¹⁵ В среде музыкантов эрху часто называют «китайской скрипкой», что дало повод исследователям Лю Хуэйцзюань и С. В. Аникиенко провести в своей статье сравнение между западноевропейской скрипкой и китайским эрху [8].

¹⁶ Как отмечает Чжэн Цзин, подобный подход к фразировке является характерной чертой исполнительского стиля Абина.

¹⁷ Абин был странствующим слепым музыкантом, который зарабатывал себе на жизнь исполнением своих сочинений на эрху.

Список источников

1. *Айзенштадт С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Владивосток: Дальнаука, 2015. 238 с.
2. *Юй Ялун.* Развитие виолончельной школы в Китае. Творческая и педагогическая деятельность Ван Ляньсяня и Ситу Чживэнь // *Художественное образование и наука.* 2021. № 2 (27). С. 113–120.
3. *Агеева Н. Ю.* Об иноземном происхождении некоторых струнных музыкальных инструментов Китая // *Общество и государство Китая.* Мат-лы XXXVIII науч. конф. М.: Восточная литература, 2008. С. 187–198.
4. *Лю Гэ.* Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2012. 16 с.
5. *Лю Цзюньли.* Сравнительное исследование особенностей китайского народного инструмента эрху и классической европейской скрипки // *Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусства.* 2008. № 9. С. 95–100.
6. *Ван Хуа, Смирнова М. В.* Специфика репертуара современного исполнителя на эрху // *Университетский научный журнал.* 2020. № 54. С. 59–64.
7. *Дун Сицзэ.* Новое пространство китайской музыки: камерно-инструментальные жанры в творчестве Вэнь Дэцина // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* 2022. № 1 (55). 2022. С. 66–72.
8. *Лю Хуэйцзюань, Аникиенко С. В.* Классическая европейская скрипка и китайский народный инструмент эрху как представители струнных инструментов Востока и Запада // *Культурная жизнь Юга России.* 2022. № 4 (87). С. 14–19.
9. *Чжэн Цзин.* Исполнительское творчество Абина (из истории китайского искусства игры на эрху) // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* 2015. № 3 (37). С. 48–51.

References

1. *Ajzenshtadt, S. A. (2015), Fortepiannye shkoly stran Dal'nevostochnogo regiona (Kitaj, Koreja, Japonija)* [Piano schools of the countries of the Far Eastern region (China, Korea, Japan)], *Dal'nauka, Vladivostok, Russia.*
2. *Juj, Jalun (2021), "Development of the cello school in China. Creative and pedagogical activity of Wang Lianxian and Situ Zhiwen", Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], no. 2 (27), pp. 113–120.
3. *Ageeva, N.Ju. (2008), "On the Foreign Origin of Some Chinese Stringed Musical Instruments", Obshhestvo i gosudarstvo Kitaja* [Society and state of China], *Vostochnaya literatura, Moscow, Russia,* pp. 187–198.
4. *Lju, Gje (2012), "Traditional instruments in the general musical education of modern China", Abstract of Ph. D. dissertation, pedagogical sciences, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia.*
5. *Lju, Czjun'li (2008), "Comparative study of the characteristics of the Chinese folk instrument erhu and the classical European violin", Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstva* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Art], no. 9, pp. 95–100.
6. *Van, Hua and Smirnova, M. V. (2020), "Specifics of the repertoire of a modern erhu performer", Universitetskij nauchnyj zhurnal* [University Scientific Journal], no. 54, pp. 59–64.
7. *Dun, Siczje (2022), "New space of Chinese music: chamber instrumental genres in the work of*

- Wen Deqing", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], no. 1 (55), pp. 66–72.
8. Lju, Hujejczuan' and Anikienko, S. V. (2022), "Classical European violin and Chinese folk instrument erhu as representatives of string instruments of the East and West", *Kul'turnaja zhizn'*
- Juga Rossii* [Cultural life of the South of Russia], no. 4 (87), pp. 187–198.
9. Chzhjen, Czin (2015), "Performing creativity of Abin (from the history of the Chinese art of playing the erhu)", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], no. 3 (37), pp. 48–51.

Приложение
Application

Пьеса «Эрцюань Ин Юе». Традиционная нотация
The play "Erquan Ying Yue". Traditional notation

二泉映月

1=G (1 5 弦, 用中、老弦, 比一般二胡低五度) (曲谱原版)

♩ = 48–58

华彦钧 传谱
杨荫浏 记谱
储师竹、黎松寿 拟订指法

4/4 0. 6̣ 5̣ 6̣ 4̣ 3̣ | 2 - 2. 3̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 3̣. 5̣, 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ |

3̣. 5̣ 2̣. 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 1 - 1̣ 6̣ 1̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 1̣. 6̣ 1̣. 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣. 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 5̣ - 3̣ 5̣ 0 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ |

5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ | 3̣. 5̣ 3̣. 4̣ 3̣ 5̣ 2̣. 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ | 1̣ 1̣. 2̣ 3̣ 5̣ 1̣ 2̣ 5̣ 3̣ 6̣ | 5̣ - 5̣ 0 1̣ 0 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ |

5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣. 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ | 1 - 1̣ 6̣ 1̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 1̣. 6̣ 1̣. 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣. 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 5̣ - 5̣ 0 1̣ 0 5̣ 0 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ |

6̣ 1̣ 1̣ 3̣. 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ | 5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ | 3̣. 5̣ 3̣. 4̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ | 1̣. 6̣ 1̣. 2̣ 3̣ 5̣ 1̣ 2̣. 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ |

5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ - 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ | 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ | 5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 5̣ |

3̣. 5̣ 3̣. 4̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ | 1̣. 6̣ 1̣. 2̣ 3̣ 5̣ 1̣ 2̣. 5̣ 3̣ 6̣ | 5̣ - 5̣ 0 1̣ 0 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ | 5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣. 3̣ 5̣ 1̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ |

1 - 5̣ 1̣ 1̣ 2̣ | 3 - 3̣ 5̣ 6̣ 5̣ 1̣ 6̣ | 5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 3̣ 2̣ 6̣ 5̣ 6̣ 1̣ 2̣ | 3̣. 2̣ 3̣. 5̣ 6̣ 2̣ 3̣ 5̣ 2̣ 3̣ 5̣ |

1 - 1̣ 6̣ 1̣ 3̣ 3̣ 2̣ | 1̣. 6̣ 1̣. 2̣ 3̣ 3̣ 2̣ 1̣. 1̣ 6̣ 1̣ 2̣ 3̣ | 5̣ - 5̣ 0 1̣ 0 5̣ 0 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ | 6̣ 1̣ 1̣ 3̣. 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ 2̣ 7̣ 6̣ |

5̣. 3̣ 5̣ 5̣ 1̣ 6̣ 6̣ 5̣ 6̣ 5̣ 2̣ | 3̣. 5̣ 3̣. 4̣ 3̣ 5̣ 2̣. 3̣ 2̣ 1̣ 6̣ 1̣ 6̣ | 1̣. 6̣ 1̣. 2̣ 3̣ 5̣ 1̣ 2̣. 5̣ 3̣ 6̣ | 5̣. 6̣ 5̣ 5̣ 3̣ 5̣ 3̣ 5̣ 6̣ |

Вклад авторов

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

Александрова Л. В. — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования, написание текста (составление черновика рукописи).

Чжоу Вэй — участие в разработке концепции, проведение исследования, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

Petrova A. M. — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and cre-

ating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Alexandrova L.V. — participation in the development of the research concept (formation of an idea, development of key points of the concept), conducting research, writing a text (drafting a manuscript).

Zhou Wei — participation in the development of the concept, research, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work)

The authors declare no conflict of interests.

Информация об авторах

А. М. Петрова — кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания

Л. В. Александрова — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Чжоу Вэй — преподаватель

Information about the authors

A. M. Petrova — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Ethnomusicology

L. V. Alexandrova — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Theory and Composition

Zhou Wei — Teacher

Статья поступила в редакцию 22.09.2023; одобрена после рецензирования 25.09.2023; принята к публикации 25.09.2023.

The article was submitted 22.09.2023; approved after reviewing 25.09.2023; accepted for publication 25.09.2023.

Научная статья

УДК 786.2

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.006

Фортепианная транскрипция в китайской музыке 2000–2010-х годов: поиски жанровых контактов

Цюй Ва

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

E-mail: quwa2009@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3373-400X>

Аннотация. Предлагаемая статья впервые представляет сочинения современных композиторов КНР, созданные уже в текущем веке в жанре фортепианной транскрипции. Именно они позволяют судить о ведущих тенденциях (как общих, так и частных) в китайской музыке последних десятилетий. Сам жанр демонстрирует широкую картину не только композиторской, но и исполнительской практики. Кроме того, сложившись и достигнув своей кульминации в рамках европейского романтизма, именно транскрипция обеспечивает и стимулирует сегодня многогранный диалог пианистического искусства Китая с богатыми романтическими традициями других стран.

В качестве ведущей тенденции, характеризующей эволюцию фортепианной транскрипции в современной китайской музыке, мы рассматриваем наиболее эффективные опыты ее взаимодействия с другими музыкальными жанрами, в частности, сюитой и концертом для солирующего инструмента с оркестром. В статье представлены произведения китайских композиторов разных поколений: Чу Ванхуа, Чжу Цзяньэр, Хуан Анлун, Ма Шухао.

Цель предлагаемой статьи — определение и демонстрация ведущих тенденции в эволюции жанра фортепианной транскрипции в период 2000–2010-х годов.

Ключевые слова: современная китайская музыка, фортепиано, транскрипция, сюита, концерт

Для цитирования: Цюй Ва. Фортепианная транскрипция в китайской музыке 2000–2010-х годов: поиски жанровых контактов // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 3 (70). С. 48–55. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.006>.

Original article

Piano transcription in Chinese music 2000–2010: the search for genre contacts

Qu Wa

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: quwa2009@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-3373-400X>

Abstract. The proposed article presents for the first time the works of contemporary composers of the People's Republic of China, created already in the current century in the genre of piano transcription. It is they who allow us to judge the leading trends (both general and particular) in Chinese music of the last decade. The genre itself demonstrates a broad picture of not only composing, but also performing practice. In addition, having developed and reached its culmination within the framework of European Romanticism, it is transcription that provides and stimulates today a multifaceted dialogue of the pianistic art of China with the rich romantic traditions of other countries.

As a leading trend characterizing the evolution of piano transcription in modern Chinese music, we consider the most effective experiences of its interaction with other musical genres, in particular, the suite and concerto for solo instrument with orchestra. The article presents works by Chinese composers of different generations: Chu Wanhua, Zhu Jianer, Huang Anlong, Ma Shuhao.

The purpose of the proposed article is to identify and demonstrate the leading trends in the evolution of the genre of piano transcription in the period of the 2000–2010s.

Keywords: modern Chinese music, piano, transcription, suite, concert

For citation: Qu Wa. Piano transcription in Chinese music 2000–2010: the search for genre contacts. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023;3(70); 48–55 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.006>.

Неослабевающее внимание к жанру транскрипции со стороны китайских композиторов и исполнителей, многочисленных слушателей, из-

дателей и музыкальных критиков объясняется, на наш взгляд, спецификой его эстетики и безграничными стилевыми возможностями, а также

особым просветительским пафосом, присущим этому жанру. Именно он стал одним из важнейших художественных знаков китайской музыки последних 70 лет. Вместе с тем его можно рассматривать как своеобразное «зеркало» интенсивной эволюции национального искусства и индивидуального творческого облика его самых разных представителей. Свидетельством первого служит традиция коллективного творчества, сформированная в период культурной революции. Второе явление убедительно подтверждают наблюдения за стилем ведущих композиторов-пианистов Китая (Ван Цзянчжун, Инь Чэнцзун, Чу Ванхуа, Ли Инхай и др.). Вплоть до сегодняшнего дня фортепианная транскрипция играет в музыкальной культуре Китая роль художественного «моста», соединившего национальные традиции прошлого и настоящего: древнего фольклора (музыкального, поэтического и театрального) с современными достижениями концертного пианизма, популярную массовую музыку с неповторимыми открытиями индивидуального мастерства.

Изменения, наблюдаемые нами за два последних десятилетия, касаются, как правило, отбора исходного материала и целого комплекса технических и формообразующих приемов, характеризующих новые принципы трактовки инструмента и, вместе с тем, новые устремления китайских композиторов разных поколений.

Анализ большого объема музыкального материала убедительно доказывает, что фортепианные транскрипции китайских композиторов, написанные за последние двадцать лет достаточно разнообразны и оригинальны по своему стилистическому профилю. Однако нельзя не отметить качество во многом их объединяющее, а именно, поиски и эксперименты в сфере контактов с многочисленными жанрами инструментальной музыки и принципами концертного письма.

Заметим, что фортепианные транскрипции, опирающиеся на инструментальные приемы письма, возникли в китайской музыке значительно позднее, нежели те, которые основаны на вокально-поэтических первоисточниках. Отчасти это связано с тем, что авторам и исполнителям потребовалось на протяжении двадцатого века гораздо больше времени для формирования инструментальных принципов композиторского мышления, а также современной трактовки инструмента. Именно поэтому произведения самостоятельного чисто инструментального стиля активно заявили

о себе в китайской профессиональной практике лишь в 70-е годы XX века.

Одним из оригинальных опытов сплава вокально-поэтического первоисточника и концертного инструментализма может служить Прелюдия для левой руки «Багровая река» («*满江红*», 2002)¹, написанная классиком китайской музыки Чу Ванхуа². Опубликованная в 2010 году, она является единственным сочинением в творчестве композитора, соединившим в себе черты транскрипции и программной прелюдии. Как и многие фортепианные транскрипции начала XXI века, эту пьесу характеризует сочетание созерцательной красочности импрессионистской природы и элементов медитативного пуантилизма. Вместе с тем ее отличает многообразие жанрово-стилистической трактовки материала и напряженный романтический тип развития. Разреженная воздушность фактуры достигается широким охватом регистров инструмента и преобладанием «пустых» созвучий.

По духу и характеру транскрипция Чу Ванхуа наиболее близка к Прелюдии и Ноктюрну для левой руки А. Н. Скрябина. Пианистическая техника здесь во многом также приближена к скрябинской, где ведущую «мелодическую» роль «играет первый палец». При этом, в пьесе почти отсутствует линейность, характерная для леворучных произведений Прокофьева или Равеля, а также фактурная многослойность, присущая аналогичным сочинениям Скрябина или Щедрина. Еще одной оригинальной особенностью авторского текста является полное отсутствие аппликатурных указаний, что предоставляет исполнителю абсолютную свободу. Кроме того, в нем Чу Ванхуа продолжает (как и в более ранних опусах) работать над стилизацией китайского национального инструментария. Сам композитор указывал на то, что, создавая эту оригинальную пьесу, он стремился к сонорно-колористическому подражанию игре на *nuna*³. Эффект звучания одного из древнейших китайских инструментов создается благодаря разнообразным переходам от кластерной вертикали к репетициям на одном звуке. Даже неудобные с точки зрения пианиста кварто-квинтовые созвучия, сопровождающие мелодический рисунок, обусловлены природой *nuna*.

Идея прелюдии уникальна для китайской музыки в целом. Дело в том, что композитора заинтересовала, на первый взгляд, чисто педагогическая проблема пианистического развития

левой руки, которой он посвятил специальную статью [1]. Однако, художественные задачи остаются здесь доминирующими. Отдельно стоит отметить близость прелюдии «Багровая река» к распространенному в китайской музыкально-поэтической традиции жанру *цытай*. Он возник из вокализированного «чтения» стихотворных текстов и отчасти напоминает псалмы, произносимые нараспев. Известны десятки версий текста «Багровая река», среди которых, например, варианты Юэ Фэя (1103–1141) — генерала династии Сун — и генсека Мао Цзэдуна. В истории китайской музыки сохранились четыре основных напева, с помощью которых озвучиваются около тысячи текстов. Масштабы *цытай* составляют от двух до семи иероглифов (см. [2]).

Как видим, представленная здесь миниатюра удачно сочетает в себе традиционные элементы древней поэтики Китая с современными принципами концертного пианизма, жанровое качество фортепианной прелюдии и транскрипции, а также причудливое сплетение звуковых образов народного и профессионального инструментов.

Нельзя обойти вниманием целую группу фортепианных транскрипций рассматриваемого периода, где черты различных жанров инструментальной музыки синтезированы настолько органично, что результатом этого стал сложный (многосоставный жанровый) облик концертного сочинения для фортепиано. Среди многочисленных образцов, демонстрирующих поиски китайских композиторов в сфере взаимодействия фортепианных транскрипций с другими жанрами инструментальной музыки, наибольший интерес на наш взгляд представляют две группы произведений: фортепианные сюиты и концерты для фортепиано с оркестром, выполненные, по сути, с опорой на жанровый стиль транскрипции.

Вполне естественно, что все сюиты такого рода объединяют многочастная структура цикла, принципы внутреннего контраста и общее драматургическое развитие, направленное к финалу.

Среди многообразных опытов такого рода представим здесь два: «Сон о Дунхуан» Хуан Анлун и «Впечатление о Южном царстве» Чжу Цзяньэр. Хочется отметить, что выбор данных сочинений далеко не случаен: они отличаются друг от друга, в первую очередь, типом исходного материала, приемами письма и, в целом, стилистическими задачами решаемыми авторами, принадлежащими разным поколениям музыкантов Китая.

Фортепианная сюита Хуан Анлун⁴ «Сон в Дунхуан» («敦煌梦»)⁵ создана на основе музыкального материала, входящего в партитуру одноименного балета⁶ того же автора. Используя многообразные возможности фортепиано, композитор демонстрирует избранные фрагменты своего сочинения. Благодаря общей образной ориентации на широкий диапазон причудливо фантастической эстетики балета с ее невероятно подвижной пластикой и театральным колоритом, Хуан Анлун создает контрастный, фактурно-красочный цикл сюиты-транскрипции. Примечательно, что сам балет получил большую известность не только в Китае, но и за его пределами. Созданный на рубеже 70–80-х годов XX века, он посвящен крупному ученому-археологу и художнику Чан Шухун (常书鸿, 1904–1994), одному из открывателей культуры Дунхуан. Отсюда становится понятным, почему и сюжет балета, и, следовательно, содержание сюиты пронизаны эстетикой сна, фантастическими образами и чудесными видениями.

В качестве материала для фортепианной сюиты Хуан Анлун выбирает из оркестровой партитуры балета три контрастных танца, что обусловило трехчастную структуру цикла: «Танец крылатых существ», «Танец в воздухе» и «Персидский танец». Циклообразующими принципами стали не только яркие темповые контрасты (*Vivo humoroso*, *Lento elegan*, *Allegro con moto*), но и приемы фактурной имитации, обилие синкопированных ритмов, игра крайних фортепианных регистров, а также устойчивые ритмические фигуры. Оригинальность этого сочинения заключается, в первую очередь, в том, что композитор сознательно отказывается от романтического подражания звучанию симфонического оркестра. На первый план он выводит огромный диапазон возможностей современного фортепиано. Предметом особого интереса автора становится сопоставление на протяжении всей сюиты фрагментов фортепианной игры без применения педали с эпизодами, «украшенными» плотной педализацией. При этом, вторые наполнены красочным колоритом, ощущением воздуха и ускользящих видений, благодаря импрессионистским приемам письма.

Первая же группа фрагментов («беспедальных») имеет ярко выраженный токкатный характер с его моторной ритмикой и «сухой» стаккато-вертикалью. Задействовав все фортепианные регистры на протяжении трех номеров сюиты, композитор отдает явное предпочтение крайним нередко без заполнения середины.

Отметим еще одну стилистическую деталь: не имитируя тембровые звучания инструментов симфонического оркестра, Хуан Анлун, тем не менее, демонстрирует во второй части сюиты красочную картину «музыкальной архаики». Обилие фортепианных арпеджио в их специфическом расположении узнаваемо имитирует звучание древнейшего национального инструмента *гуцинь*⁷. В свою очередь, многообразные репетиции и синкопированные фигурации создают (как и в прелюдии «Багровая река») впечатление о звучании еще одного из древнейших народных инструментов — *пина*. Заметим, что именно *пина* символизирует актуальную и любимую в Китае идею Шелкового пути, поскольку инструмент был завезен в Китай при династии Цинь (246–207 гг. до н. э.) из Восточной Азии по Шелковому пути.

Фортепианная сюита «Впечатления о Южном царстве» («南国印象») написана одним из старейших китайских композиторов Чжу Цзяньэр⁸. Пятичастный цикл⁹ основан на фольклорном материале, представляющем древнее искусство различных малочисленных народов юго-запада Китая. В этом отношении возникает параллель с сюитой-транскрипцией Чу Ванхуа «Восемь народных песен», созданной им в конце минувшего века. При выборе исходного материала Чжу Цзяньэр впервые привлек внимание к музыкальной культуре малых народов, ее оригинальности и многообразию.

В отличие от первой из рассмотренных сюит (Хуан Анлун), здесь отсутствуют яркие темповые контрасты: Moderato, Lento, Moderato, Senza misura con rubato, Allegro moderato. Однако показательно, что нечетные номера сюиты (№ 1, 3, 5) более динамичны и подвижны, нежели четные (№ 2, 4). Основной принцип контраста сюитного цикла решается в этом сочинении на других уровнях, не связанных с сопоставлением темпов или образов. Материалом для контраста становятся, в первую очередь, жанровые модели. Так, явные черты вальса характеризуют первую часть, колыбельной песни — вторую, скерцо — третью, прелюдии-ноктюрна — четвертую. Заключительная часть основана на жанровом синтезе, характерном для сюитных финалов. Кроме того, для нее характерны динамичное развитие, большая масштабность, чем в других номерах, и устремленность к развернутой коде. Помимо жанровых, на первый план в циклообразовании выходит система внутренних контрастов, связанных с различными компонентами фортепианного стиля. В

результате этого партитура сюиты приобретает свою красочную мозаичность, символизирующую пестроту и разнообразие многочисленных малых народов Юго-Запада Китая с их языковой и культурной замкнутостью и обособленностью друг от друга.

Вместе с тем, пятичастный сюитный цикл имеет черты более крупной сквозной формы. Так, вторая и третья части под названиями «Утешая ребенка» и «Детские игры» посвящены сфере детства.

К сквозным стилистическим признакам, характеризующим цикл, можно отнести постоянное противопоставление («игру») тональных и атональных эпизодов, разнообразие ритмических решений (от регулярной акцентности до времяизмерительности).

Как нам кажется, само понятие транскрипции Чжу Цзяньэр интерпретирует иначе, нежели другие композиторы. Он уходит от традиционных представлений об этом жанре, не фиксирует внимание исполнителя и слушателя на романтической трактовке инструмента, а также на приемах игры, типах фактуры и концертном блеске фортепианного звучания. Для него важна концентрация внимания на исходном материале как на носителе культуры именно малых народностей с исторической возможностью их исчезновения. Эта идея нашла свое выразительное воплощение, к примеру, в коде второй части сюиты, где музыкальная ткань последовательно «истаивает», благодаря динамическому, интонационному и фактурному, а также регистровому *diminuendo*.

Надо сказать, что сюиту в целом характеризует стремление к минимальным средствам выразительности, линейности, нередко тихим звучаниям. В частности, вся вторая часть цикла выдержана в динамическом диапазоне от *ppp* до *mp*. Автор сознательно уходит от развернутых мелодических построений в сторону выразительности интонации или одной ритмической фигуры.

К числу индивидуальных качеств сюиты-транскрипции Чжу Цзяньэр можно отнести также и высокий уровень в ней конструктивного начала. Яркими примерами в этом отношении служат фрагменты третьей и пятой частей цикла, демонстрирующие одновременную игру на белых и черных клавишах с их явной дифференциацией.

Как видим, на примере сюиты Чжу Цзяньэр «Впечатления о Южном царстве» представлен иной, нежели у Хуан Анлун, опыт взаимодействия транскрипции с жанром фортепианной

сюиты, а также иные принципы отбора исходного материала и способов работы с ним. Еще раз обратим внимание на то, что в ней Чжу Цзяньэр органично синтезирует фольклорный материал, современные приемы фортепианного письма и композиторской техники. Контраст в их интонационном и ладовом профиле автор использует как один из основополагающих сюитных принципов. Важнейший аспект контраста внутри композиции составляет и взаимодействие вокальных первоисточников с имитацией звучания фольклорных инструментов (струнных, духовых, ударных) [3]. Комплекс современных технических приемов включает в себя не только ладотональные соотношения и диссонантную вертикаль, но и элементы современного полифонического письма, а также нотной графики. На последнее обстоятельство исполнителю необходимо обратить особое внимание.

Не менее оригинальную задачу решают произведения 2000–2010-х годов, представляющие собой сплав фортепианной транскрипции и концерта для фортепиано с оркестром. Самым ранним образцом этого типа можно считать Первый фортепианный концерт Es-dur Чжан Сяоху (张肖虎, 1914–1997 гг.), созданный еще в 1945 году. Идея взаимодействия именно этих жанров была опробована позднее в рамках коллективного творчества 1960-х годов. Речь идет о фортепианном концерте «Хуанхэ» [4], ставшим одним из знаковых сочинений китайской музыки XX века и вошедшим в концертный репертуар многих выдающихся пианистов Китая: Инь Чэнцзун, Чу Ванхуа, Кун Сяндун, Лан Лан, Ван Юйзця и др.

Среди современных примеров взаимодействия фортепианной транскрипции и концерта представим здесь яркий и оригинальный образец, принадлежащий молодому китайскому композитору Ма Шухао¹⁰ — концерт «Великий поход» («长征»). Сочинение было исполнено в 2019 году филармоническим оркестром Уханя под управлением Ло Илин. В качестве солиста выступил молодой пианист Гао Тиан (более подробно см. [5]).

Вполне возможно, что именно широкий профиль профессионального образования объясняет тяготение Ма Шухао к различного рода жанровому и стилевому «конструированию», а также музыкальным экспериментам. Показательно и то, что в качестве одного из подобных опытов выступает фортепианный концерт-транскрипция

«Великий поход». Создание и премьера этого концерта были приурочены к 85-летию военного события из истории Китая. Подчеркнем, что этот концерт, как и сочинение Инь Чэнцзун и Чу Ванхуа, имеет исходный хоровой материал — вокально-хоровую сюиту «Великий поход» («长征组歌»).

Автор концерта избирательно относится к исходному материалу, сохраняя в целом общую драматургию сюиты и акцентируя внимание на ее смысловых центрах. Говоря о смысловых центрах, имеется в виду динамичный драматизм первой части концерта, созерцательно-изобразительная лирика средней части и материал финальных номеров.

В финальном рондо удачно соединяются темы предшествующих частей с новым материалом, выполняющим функцию эпизода. Здесь композитор мастерски сочетает исходный материал со своим собственным тематизмом (средний раздел II части) и цитатами из других сочинений. При этом обилие разнообразного жанрово-стилистического материала не приводит к пестроте и «рыхлости» композиции. Стилиевое единство обеспечено, прежде всего, интонационным родством между темами.

В результате жанр транскрипции трактуется композитором достаточно свободно. Введение нового тематического материала не разрушает стройность композиции, а напротив, расширяет интонационное богатство тематизма и, следовательно, обильные возможности его многообразного развития.

Важным представляется и то, что концерт-транскрипция Ма Шухао очень быстро вошел в пианистический репертуар, прозвучав на разных концертных площадках КНР. Музыкальные критики объясняют успех этого сочинения удачным сплавом в нем «знакомого» музыкального материала и виртуозно-романтического характера звучания солирующего инструмента при достаточно классической оркестровой партитуре.

В качестве своеобразного диалога с представленным молодым композитором можно рассматривать одночастный концерт, созданный в жанре фортепианной транскрипции классиком китайской музыки Чу Ванхуа в 2018 году. На первый взгляд сочинение также, как и «Великий поход», посвящено историко-патриотической теме. Оно носит название «Моя Родина» («我的祖国»). В качестве тематической основы Чу Ванхуа выбрал песню из кинофильма «Шанганьлин» (фильм

1956 года; автор музыки — Лю Чи). В лучших традициях своего стиля композитор акцентирует внимание слушателя не столько на исходной теме (кстати, он достаточно ощутимо изменил ее даже в первом проведении), сколько на различных способах работы с ней: гармоническом обновлении, инструментализации, темброво-регистровом и фактурном развитии. К тому же в отличие от «Великого похода» Ма Шухао, работа над которым длилась 6 лет (2013–2019 гг), Чу Ванхуа написал свой концерт очень быстро — всего за два месяца. Сочинение Чу Ванхуа воспринимается как своеобразный музыкальный «афоризм» — краткое глубокое высказывание автора, мастера, обладающего огромным жизненным и творческим опытом.

Премьера этого концерта состоялась 13 ноября 2018 года. Он прозвучал в исполнении одного из ведущих коллективов КНР — Шанхайского филармонического оркестра под управлением Чжан И. В качестве солиста успешно выступил молодой пианист Сунь Инди (подробнее см. [6]).

Анализ приведенных сочинений убедительно свидетельствует о том, что при поисках многочисленных контактов фортепианной транскрипции с другими музыкальными жанрами (в частности, с прелюдией, сюитой и концертом) эффективно применяется широкий диапазон возможностей самой «исходной» модели (транскрипции) в контексте современных тенденций развития китайской фортепианной музыки. Они же стимулируют композиторов, представляющих разные поколения и эстетические взгляды к стилистическим поискам и созданию ярких произведений, обладающих художественными и исполнительскими перспективами.

О разностороннем и широком внимании к фортепианной транскрипции последних десятилетий и важной роли, которую этот жанр играет в современной китайской и зарубежной музыке, убедительно свидетельствует включение ее ярких образцов в концертный репертуар пианистов Китая и других стран. Заметим, что национальный исполнительский опыт представляют в этом отношении музыканты разных поколений. Среди инструменталистов, ставших на сегодняшний день классиками, можно назвать, в первую очередь, Инь Чэнцзун, Лю Шикунь, Чу Ванхуа, Бао Хуйцзяо, и др. Для этих музыкантов современная фортепианная транскрипция стала символом национальной культуры, поскольку она позволяет продемонстрировать различные стороны искус-

ства Китая. При этом, для них по-прежнему важны просветительский пафос, лежащий в основе жанра.

Не менее активно обращаются к фортепианной транскрипции XXI века пианисты среднего поколения, не знавшие тяжелых испытаний культурной революции: Чжао Иньинь, Хуан Ямэн, Сунь Инди и др. Освоение широкого диапазона музыкально-педагогических традиций позволяет музыкантам этой группы осмысливать фортепианные транскрипции китайских композиторов в мировом художественном контексте. Надо сказать, что современные образцы этого жанра и его «восприимчивость» по отношению к другим жанрам (в частности, сюите или концерту) дает множество возможностей для подобного рода интерпретаций. Важно и то, что эту традицию успешно продолжают исполнители молодого поколения: Лан Лан, Ли Юнди, Шэн Вэнью, Ван Юйцзя, Ма Шухао, Лай Итин и др. Играя сочинения двух последних десятилетий, молодые пианисты передают в первую очередь современный дух китайской фортепианной музыки: ее виртуозность и раскованную театральную пластику в сочетании с конструктивными элементами письма и современной трактовкой инструмента.

Среди зарубежных исполнителей, в репертуаре которых современные транскрипции китайских композиторов звучат неоднократно, хотелось бы привлечь внимание к именам Ричарда Клайдермана, Романа Еизера и Фредерика Чиу. Названные имена убедительно свидетельствуют не только об актуальности фортепианной транскрипции для китайской музыки, но и о многочисленных возможностях ее дальнейшего развития в композиторской и исполнительской практике КНР и других стран мира.

Примечания

¹ https://www.bilibili.com/video/BV19f4y1C7nf/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click

² Чу Ванхуа (1941 г. р.) — современный китайский композитор-пианист, признанный национальным классиком; ныне проживает в Австралии.

³ *Puna* — китайский 4-струнный щипковый инструмент типа лютни.

⁴ Хуан Анлун (黄安伦 1949 г. р.) — композитор, дирижер и педагог. Выпускник Центральной консерватории (по фортепиано класс Лоу Цяньмэй, Шао Юаньсинь, по композиции класс Чэнь Цзы). До своего отъезда в Америку в 1980 году Хуан

Анлун работал в различных театральных коллективах. В 1986 году окончил Йельский университет. Ныне композитор живет и работает в Канаде. Хуан Анлун — автор многочисленных опер и балетов, произведений для симфонического оркестра и различных камерных составов, музыки к театральным постановкам и кинофильмам, фортепианных и хоровых сочинений.

⁵ Дунхуан — название одного из древнейших городов северо-запада Китая, заново открытого в результате археологических раскопок Чан Шухун по следам Шелкового пути.

⁶ Балет «Сон в Дунхуан» был отмечен разнообразными наградами, в том числе в 1981 году удостоился Первой премии Министерства культуры Китая, а также этот балет был включен в число «Выдающихся музыкальных сочинений китайских композиторов XX века» в 1994 году. В том же году под управлением самого композитора музыка балета была исполнена и записана коллективами симфонических оркестров острова Тайвань и Московской филармонии. Ссылка на аудиозапись: https://www.bilibili.com/video/BV1iM4y1Y7ph/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.

⁷ *Гуцин* или *цисяньцин* — это один из самых древних китайских традиционных инструментов, относится к семейству цитры группы струнных щипковых музыкальных инструментов.

⁸ Чжу Цзяньэр (朱践耳, 1922–2017 гг.) — композитор, музыкально-общественный деятель и пианист, автор большого количества симфоний и оркестровых сюит, струнных квартетов и других камерных сочинений. Музыкант получил профессиональное музыкальное образование лишь в 38 лет, став студентом и выпускником Московской консерватории в классе известного советского композитора С. А. Баласаняна (1955–1961). Чжу Цзяньэр в 1985 году был избран Председателем Союза композиторов Китая.

⁹ «Танец цветов» («花之舞»), «Утешая ребенка (Колыбельная)» («哄娃娃调 (摇篮曲)»), «Детские игры» («童嬉»), «Любовная песня» («情歌») и «Алили» («阿里里»). Ссылка на ноты и запись: https://www.bilibili.com/video/BV1Pb4y1C7cx/?spm_id_from=333.337.search-card.all.click.

¹⁰ Ма Шухао (麻书豪, 1983 г. р.), окончив в 2004 году магистратуру Прайнера (Германия, класс Герхарда Стелза (Gerhard Stalze)), успешно продолжил обучение в Белорусской государственной академии музыки (Белорусия, 2008–2010 гг.). В

2019–2020 годах музыкант прошел стажировку в Центральной консерватории Пекина (в классе Го Вэньцин). В настоящее время Ма Шухао является аспирантом Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки. На сегодняшний день Ма Шухао создал уже десятки сочинений для фортепиано.

Список источников

1. 储望华. 小议—左手//《钢琴艺术》, 人民音乐出版社, 北京, 2004年, 第02期, 32页。(Чу Ванхуа. Немного о левой руке // Фортепианное искусство. 2004. № 2. С. 32.)
2. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. М.: Восточная литература, 2006. Т. 3: Литература. Язык и Письменность / ред. М. Л. Титаренко и др. 2008. 855 с.
3. Цюй Ва. Традиционные музыкальные инструменты в фортепианной интерпретации современных китайских композиторов // Музыка. Искусство, наука, практика. 2016. № 2 (14). С. 25–37.
4. Цюй Ва. Из истории коллективного творчества китайских композиторов в 60–70-е годы XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. № 1 (27). С. 29–33.
5. Чжуан Цзюньцзе. Творчество Ма Шухао в контексте современной фортепианной музыкальной культуры Китая // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9. № 1. С. 108–118.
6. 姜方. “一条大河波浪宽”今晚,脍炙人口的《我的祖国》有了钢琴协奏曲版本//文汇。2019。(Цзян Фан. «Бурлящие волны великой реки» — известная песня «Моя родина» сегодня представлена в виде фортепианного концерта // Вэньхуэй. URL: <https://wenhui.whb.cn/third/baidu/201911/13/302784.html> (дата обращения: 01.09.2023).)

References

1. Chu, Wanghua (2004), "Small discussion — left hand", *Gangqin yishu* [Piano art], no. 2, p. 32.
2. Titarenko, M. L. (ed.), (2008), *Duhovnaya kul'tura Kitaya: enciklopediya v 5 t* [Spiritual culture of China: encyclopedia in 5 vols], T. 3: *Literatura. Yazyk i Pismennost* [Vol. 3: Literature. Language and Writing], Vostochnaya literatura, Moscow, Russia.
3. Qu, Wa (2016), "Traditional musical instruments in the piano interpretation of modern Chinese

- composers", *Muzyka. iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, science, practice], no. 2 (14), pp. 25–37.
4. Qu, Wa (2013), "From the history of collective creativity of Chinese composers in the 60-70s of the twentieth century", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], no. 1 (27), pp. 29–33.
 5. Chuang, Junjie (2021), "The work of Ma Shuhao in the context of modern piano music culture of China", *Vestnik muzykalnoj nauki* [Bulletin of Musical Science], vol. 9, no. 1, pp. 108–118.
 6. Jiang, Fan (2019), "'The seething waves of the Great River' — the famous song 'My Homeland' is presented today in the form of a piano concert'", available at: <https://wenhui.whb.cn/>

third/baidu/201911/13/302784.html (Accessed 01 September 2023).

Информация об авторах

Цюй Ва — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

Information about the authors

Qu Wa — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Pedagogy and Performance

Статья поступила в редакцию 04.09.2023; одобрена после рецензирования 25.09.2023; принята к публикации 25.09.2023.
The article was submitted 04.09.2023; approved after reviewing 25.09.2023; accepted for publication 25.09.2023.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2023. № 3 (70). С. 56–61.
Actual problems of high musical education. 2023. No 3 (70). P. 56–61.

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.007

Литературные и музыкальные лики постиронии

Кожевникова Виктория Александровна

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

E-mail: dvuu@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7112-8445>

Аннотация. Постирония в контексте современности представляет собой многоликое эстетическое явление. Интерпретация сущности постиронии способна трансформироваться в зависимости от социокультурной принадлежности реципиента, его художественного опыта. Определяющим же свойством феномена является некое промежуточное состояние между искренностью и иронией, причем, в каждом отдельном случае степень выраженности того или иного компонента может быть различной.

Постирония как особая грань комического, предполагающая включение лирического компонента в ироническое высказывание, претерпевает множество трансформаций в художественном и научном сознании. Лишь частично закрепившееся в исследовательском пространстве, это определение уходит корнями в XX век и имеет смысловые параллели с такими литературными феноменами, как «противоирония» и «лирическая сатира». Сложность и многоликость постиронии как эстетического явления подтверждается, в частности, сквозным характером его бытования в литературе и музыке XX века. Хронологически и стилистически далекие явления — поэзия сатириконцев и литературный соц-арт, музыка Дмитрия Шостаковича и Леонида Десятникова, Бориса Гецелёва и Сергея Беринского — оказываются близкими в своем художественном воздействии, благодаря специфическому сочетанию иронической отстраненности и лирико-субъективного взгляда автора.

Ключевые слова: постирония, лирическая сатира, сатириконцы, обэриуты, соц-арт, Шостакович, Десятников, Гецелёв

Для цитирования: Кожевникова В. А. Литературные и музыкальные лики постиронии // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 3 (70). С. 56–61. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.007>.

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND RELATIONSHIPS

Original article

Literary and musical facets of post-irony

Kozhevnikova Victoria A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E-mail: dvuu@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7112-8445>

Abstract. Post-irony in the context of modernity is a multifaceted aesthetic phenomenon. Interpretation of the essence of post-irony is capable of transformation transformed depending on the sociocultural affiliation of the recipient and his artistic experience. The defining property of the phenomenon is a certain intermediate state between sincerity and irony, and in each individual case the degree of expression of one or another component may be different.

Post-irony, as a special facet of the comic, which involves the inclusion of a lyrical component in an ironic statement, undergoes many transformations in artistic and scientific consciousness. Only partially established in the research space, this definition is rooted in the 20th century and has semantic parallels with such literary phenomena as «counter-irony» and «lyrical satire». The complexity and diversity of post-irony as an aesthetic phenomenon is confirmed, in particular, by the cross-cutting nature of its existence in the literature and music of the 20th century. Chronologically and stylistically distant phenomena — the poetry of satiricalists and literary social art, the music of Dmitry Shostakovich and Leonid Desyatnikov, Boris Getselev and Sergei Berinsky — turn out to be close in their artistic impact, thanks to the specific combination of ironic detachment and the lyrical-subjective view of the author.

Keywords: post-irony, lyrical satire, satiricalists, oberiuty, social art, Shostakovich, Desyatnikov, Getslev

For citation: Kozhevnikova Victoria A. Literary and musical facets of post-irony. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023;3(70); 56–61 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.007>.

Постирония в контексте современности представляет собой многоликое эстетическое явление. Значение термина «постирония» адаптивно и способно трансформироваться в зависимости от социокультурной принадлежности реципиента, его художественного опыта. Определяющим же свойством феномена является некое промежуточное состояние между искренностью и иронией, причем в каждом отдельном случае степень выраженности того или иного компонента может быть различной.

Как предмет научного интереса постирония получила особое внимание со стороны зарубежных ученых, прежде всего литературоведов. В российском культурном пространстве (преимущественно в медиасфере) термин нашел распространение в связи с нашумевшим рэп-баттлом между Оксимироном и Славой КПСС (2017). Подчеркнем, однако, что, став новым трендом в молодежной среде, значение слова было воспринято весьма поверхностно и неточно.

Несколько позже, в начале 2020-х годов, к анализу термина обратились отечественные исследователи. Отметим интерес к указанной проблематике со стороны филологов [1], журналистов [2], стремление обозначить закономерности существования постиронии в интернет-пространстве и медиа.

О постиронии как музыковедческом термине впервые заговорила композитор и искусствовед Настасья Хрущева. Итогом ее исследовательских исканий стала книга «Метамодерн в музыке и вокруг нее» [3], где автор сформулировала связь постиронии с принципом осцилляции (*oscillatio* — колебание, качание). По мнению Н. А. Хрущевой, постирония является своего рода реакцией на постмодернистскую иронию и носит более выраженный концептуальный, символический характер. «Постирония — это дважды перевернутое прямое высказывание. Постирония — это высказывание, притворяющееся ироничным, но имеющее в виду и прямой смысл. Постирония — это травестия иронии. Постирония — это ирония над иронией» [3, с. 17].

Частично закрепившееся в современном научном пространстве понятие «постирония»

не возникло само по себе: оно уходит корнями в XX век, имея смысловые параллели с литературным феноменом «противоиронии». Данный термин был предложен филологом Владимиром Муравьевым в 1990 году в предисловии к поэме Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» [4, с. 8].

Объединяющим упомянутые явления фактором служит осциллирующий эффект — характерное колебание между иронией и искренностью: «Противоирония так же работает с иронией, как ирония — с серьезностью, придавая ей иной смысл. Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность — но уже без прежней прямоты и однозначности. <...> Противоирония отказывается сразу и от плоского серьеза, и от пошлой иронии, давая новую точку зрения» [5]. На наш взгляд, различие между постиронией и противоиронией состоит в специфических смысловых нюансах. Термин «постирония» фиксирует внимание на хронологической принадлежности явления (пост-ирония — после иронии). «Противоирония» же указывает на иное, в отличие от иронии, *качество* высказывания (против иронии, обратный иронии эффект).

Попробуем обнаружить еще более ранние явления, обладающие семантическими сходствами с интересующим нас феноменом постиронии. Подобного рода прецеденты вновь обнаруживаются в области литературоведения. Имеется в виду понятие «лирической сатиры», закрепившееся в научной мысли в связи с творчеством поэтов-сатириконцев еще в начале XX века. Специфическое сочетание лирического и комического поэты «Сатирикона» унаследовали от символистов. «Традиционно в сознании символистов лирика и ирония воспринимались как "два способа отношения к миру"» [6]. Неслучайно поэзия сатириконцев стала литературной основой для множества музыкальных сочинений композиторов XX века. Тонкое ощущение этой амбивалентности позволяло авторам балансировать между ироническим и лирическим ракурсами высказывания.

Феномен, обозначенный исследователями как «лирическая сатира», нашел непосредственное

выражение в стихотворных опусах Саши Черного — одного из самых известных сатириков. Прежде всего, внимание к этой тенденции поэт отражает в названиях своих дореволюционных книг: «Сатиры» (к слову, последний цикл стихов здесь назван «Лирические сатиры»), «Сатиры и лирика».

Сопоставление далеких, на первый взгляд, образных полюсов обнаруживается и в строках отдельных стихотворений:

Щиплю в раздумье струны **лиры**
и никну скорбно головой.
Ах, дайте тему для **сатиры**
Цензурной, новой и живой! [7]

Здесь проявляется еще одна черта, свойственная лирической сатире и собственно лирике, — речь от первого лица, «открытое включение автора в структуру художественного текста» [8]. Данный литературный прием позволяет продемонстрировать не только объект, но также авторское отношение к нему. Современница поэта Елена Колтоновская так характеризовала эту специфическую двойственность: «Какая странная сатира! Сатира-шарж, почти карикатура, и вместе с тем — элегия, интимнейшая жалоба сердца, словно слова дневника» [9].

Примечательно, что «Сатиры» Саши Черного оказались привлекательными в плане их музыкального воплощения, где открылась возможность подчеркнуть новые, подчас неожиданные оттенки их смысла. Имеется в виду вокальный цикл Дмитрия Шостаковича, в котором композитор намеренно усиливает сатирическое начало, порой доводя его до гротеска. Обратим внимание на музыкальные приемы, используемые автором в цикле. Господство «сатиры» над «лирикой» подчеркнуто здесь гротескным преувеличением деталей, цитированием полублатного «Чирика», примитивными стилизациями классических музыкальных образцов, нарочитым снижением высокого. Вместе с тем номера вроде «Пробуждения весны» могут восприниматься как лирические откровения в контексте целого.

Кроме того, центральный эпизод романа «Потомки» способен интерпретироваться как квинтэссенция философской идеи о «несбыточности любых светлых надежд» [9]. Этот фрагмент не лишен внутренней патетики, что мешает воспринимать номер «Потомки» исключительно как сатиру на «пошляка-эпикурейца»¹. Противоречие между высказанными в стихах «вечными вопросами» и легкомысленным, нарочито простым музыкальным сопровождением создает смысловую

амбивалентность, свойственную в том числе методу лирической сатиры. В связи с этим примечательно следующее замечание композитора: «Считаю столь же необходимым и человеческим смех в музыке, как необходимы лирика, трагедия, пафос и другие "высокие жанры"» [11, с. 131].

«Смех в музыке» нашел свое воплощение в опусах Шостаковича и благодаря другим, еще более экстравагантным литературным источникам. Так, образцы абсурдистской поэзии из романа «Бесы» Ф. Достоевского (1872) легли в основу вокального цикла «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» (1975). Чувствительные признания поэта-графомана, запечатленные в номере «Любовь капитана Лебядкина», соседствуют здесь с драматичной историей Таракана, поданной в комическом ключе.

Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...

Совсем иначе этот же сюжет в 1934 году преподносит Николай Олейников — представитель Объединения реального искусства (считается, что именно в поэзии Лебядкина начали формироваться те образы и литературные приемы, которые позже нашли воплощение в стихотворениях обэриутов).

Таракан сидит в стакане.
Ножку рыжую сосет.
Он попался. Он в капкане
И теперь он казни ждет <...>
Таракан к стеклу прижался
И глядит, едва дыша...
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.

Обращаясь к поэтике абсурда, Олейников создает собственную версию комического сюжета. История, на первый взгляд граничащая с бессмыслицей, превращается здесь в своеобразный лирический реквием, поэтическое *lament* по страдальцу-таракану. Прибегая к «вечным» словам и образам (душа, смерть), автор концентрируется на общефилософском ракурсе высказывания. Подходящим в этой связи кажется комментарий Л. Гинзбург по поводу баллады Олейникова «Чревоугодие»: «Всякому настоящему поэту нужны высокие слова, отражающие его томление по истинным ценностям. Как ему добыть новое высокое слово? Он их не придумывает, он берет вечные слова <...> и впускает их в галантерейную словесную гущу» [12].

Совмещение абсурдного сюжета и авторского сопереживания, аллюзия на «творчество» графомана Лебядкина и вместе с тем обращение к вечным философским проблемам вновь способствуют возникновению смысловой амбивалентности. Подобный синтез, безусловно, схож с методом постиронии.

Линия преемственности, связывающая на первый взгляд далекие явления (поэзию сатириконцев, капитана Лебядкина и обэриутов) находит оригинальное претворение в последующие десятилетия XX века. Так, интерес к поэзии обэриутов воплотился в сочинении композитора Леонида Десятникова. Вокальный цикл «Любовь и жизнь поэта» (2005) на стихи Н. Олейникова и Д. Хармса соединил в себе барочные принципы развития, аллюзии на искусство романтиков и постмодернистскую иронию. Музыковед Ольга Манулкина отмечала: «Через все романтические перипетии проходит наш герой: через конфликт с окружающим миром, борьбу с филистимлянами, утрату любви. Только уточнения XX века довольно весомы: жизнь подчиняется новому, по-новому неестественному порядку, а смерть становится явлением массовым, тиражированным и происходит по расписанию; и в гроб, появляющийся, как и у Шумана, к концу цикла, заколачивают — не песни и любовь, а самого героя» [13].

Поэзия сатириконцев и обэриутов по целому ряду приемов и образов рифмуется с находками позднейшего литературного соц-арта. Неслучайно Таракан, ставший главным «героем» вышеприведенных стихотворных опусов, привлек внимание поэта-постмодерниста Дмитрия Пригова. В его трактовке абсурдистский сюжет приобретает, как и у Н. Олейникова, лирический оттенок, но с еще более выраженным экзистенциальным подтекстом. Примечательна здесь и постмодернистская цитатность — аллюзия на лермонтовские строки: «Сижу за решеткой в темнице сырой. Вскормленный в неволе орел молодой...»

Вот дождь идет, мы с тараканом
Сидим у мокрого окна
И вдаль глядим, где из тумана
Встает желанная страна <...>.

Будучи представителями неофициального, андеграундного направления, художники соц-арта выражали свои умонастроения открыто, но при этом с высокой долей концептуализма. Так, Пригов, по мнению И. Скоропановой, «обнажал несоответствие реальной жизни представлениям, внушаемым о ней пропагандой, разрушал миф о

выдающихся успехах советской литературы и о ее творцах как гордости Отечества» [14]. Ирония в его стихах граничит с субъективно-лирическими переживаниями. Это смысловое противоречие точно описал композитор Сергей Беринский: «Пригов, мне кажется, поэт, который сумел оплакать нашу советскую жизнь в самых смешных, даже глумливых стихах» [15, с. 14].

Коллега Пригова по московскому литературному клубу «Поэзия» — Игорь Иртенев — в своих стихах обращался к схожим проблемам и приемам. Тонкое осмеяние окружающей действительности сосуществует в его творчестве с ностальгией по утраченному. «Ирония, более чем любой другой литературный прием, есть художественно оформленная неуверенность в себе и окружающем мире. В этом заключены сила и слабость стилистического приема, прививающего иммунитет сразу и от глупости, и от дерзких художественных открытий. <...> Вот и Иртенев, устав от вопиющей бескрылости своего лирического героя, нет-нет да и воспаряет над родной землей со всеми ее вешними революционными водами» [16].

Стихотворения Д. Пригова и И. Иртенева воспринимаются как выразительные образцы эстетики соц-арта. Об этом свидетельствуют характерные сюжеты и образы, а также выражение субъективного взгляда на советскую реальность сквозь призму иронического высказывания. Примечательно, что упомянутые качества постмодернистской поэзии нашли художественное воплощение в сочинениях отечественных композиторов. Таковы, например, вокальные циклы Сергея Беринского («Слезы геральдической души» на стихи Д. Пригова) и Бориса Гецелева («Вечерний полет» на стихи И. Иртенева), которые, впрочем, могут составить отдельный предмет исследования.

Итак, постирония как особая грань комического, предполагающая включение лирического компонента в ироническое высказывание, претерпевала множество трансформаций в художественном и научном сознании. Не углубляясь в проблемы терминологии, отметим, что многоликость этого эстетического явления подтверждается, в частности, сквозным характером его бытования в литературе и музыке XX века. Хронологически и стилистически далекие явления — поэзия сатириконцев и литературный соц-арт, музыка Шостаковича и Десятникова — оказываются близкими в своем художественном воз-

действию, благодаря специфическому сочетанию иронической отстраненности и лирико-субъективного взгляда автора.

Примечание

¹ Именно так его характеризует В. Васина-Гроссман, рассматривая цикл Шостаковича с точки зрения сатиры на разные виды пошлости: «пошляк-эстет», «пошляк-народник» и т. д. [10, с. 237–238].

Список источников

1. Масалов А. Е. Пост-ирония и «мерцание»: к вопросу о некоторых типологических сходениях русского рэпа и актуальных поэтических практик // *Русская рок-поэзия: текст и контекст: сборник научных трудов / Уральский государственный педагогический университет. Екатеринбург; Тверь: [б. и.], 2020. С. 22–31.*
2. Зубков А. А., Лисик Т. В. Постирония как современное явление в отечественном интернет-пространстве // *Общество. Наука. Инновации (НПК-2020): сб. ст. : XX Всерос. науч.-практ. конф., 17.02.2020–26.04.2020: в 2 т. Киров: Вятский государственный университет, 2020. Т. 1. Гуманитарные и социальные науки. Электрон. текстовые дан. С. 247–253. URL: [http://vestnik43.ru/obschestvo-nauka-innovacii-\(nprk-2020\)-tom-1](http://vestnik43.ru/obschestvo-nauka-innovacii-(nprk-2020)-tom-1) (дата обращения: 01.09.2023).*
3. Хрущева Н. А. *Метамодерн в музыке и вокруг нее*. М.: Рипол-Классик, 2020. 304 с.
4. Муравьев В. С. Предисловие: [О противоиронии] // *Москва – Петушки / Вен. Ерофеев. М.: Интербук, 1990. С. 8–13.*
5. Противоирония // *Проективный философский словарь*. СПб.: Международная кафедра (ЮНЕСКО) по философии и этике Санкт-Петербургского научного центра, 2002. URL: <https://rus-philosophy-dict.slovaronline.com/83-%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F> (дата обращения: 01.09.2023).
6. Брызгалова Е. Н. *Творчество сатириконцев в литературной парадигме серебряного века: дисс. ... д-ра филолог. наук. Тверь, 2005. 429 с.*
7. Черный С. *Собрание сочинений в 5 т. Т. 1: Сатиры и лирика. Стихотворения. 1905–1916 / сост., подгот. текста и коммент. А. С. Иванова. М.: Эллис Лак, 1996. 464 с.*

8. Гинзбург Л. Я. *О лирике*. Л.: Советский писатель, 1974. 407 с.
9. Колтоновская Е. А. *Новая сатира // Сибирская жизнь. 1910. № 5. С. 3–18.*
10. Васина-Гроссман В. А. *Мастера советского романса*. М.: Музыка, 1980. 317 с.
11. Брежнева И. В. *Камерно-вокальное творчество Д. Д. Шостаковича: дисс. ... канд. искусств. М., 1986. 192 с.*
12. Гинзбург Л. Я. *Человек за письменным столом*. Л.: Советский писатель, 1989. 605 с.
13. Манулкина О. Б. *Постоянство веселья и грязи (о вокальном цикле Леонида Десятникова «Любовь и жизнь поэта» на стихи Даниила Хармса и Николая Олейникова) // Бездна. 1992. С. 139–147.*
14. Скоропанова И. С. *Русская постмодернистская литература: учеб. пособие. 3-е изд., изд., и доп. М.: Флинта: Наука, 2001. 608 с.*
15. Беринский С. *Что завершено, что в работе, что задумано? // Советская музыка. 1991. № 1. С. 14–15.*
16. Афанасьев С. *Игорь Иртенев — зеркало русской капиталистической революции // Октябрь. 1994. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/october/1999/4/igor-irtenev-zerkalo-russkoj-kapit> (дата обращения: 01.09.2023).*

References

1. Masalov, A. E. (2020), "Post-irony and "flickering": on the question of some typological similarities of Russian rap and actual poetic practices", *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst: sbornik nauchnyh trudov* [Russian Rock Poetry: text and context: collection of scientific papers], Ural State Pedagogical University, Yekaterinburg, Tver, Russia, pp. 22–31.
2. Zubkov, A. A. and Lisik, T. V. (2020), "Postironia as a modern phenomenon in the domestic Internet space", *Obshchestvo. Nauka. Innovacii (NPK-2020)* [Society. The science. Innovations (NPK-2020)], *t. 1 Gumanitarnye i socialnye nauki* [vol.1. Humanities and Social Sciences], Vyatka State University, Kirov, Russia, pp. 247–253, available at: [http://vestnik43.ru/obschestvo-nauka-innovacii-\(nprk-2020\)-tom-1](http://vestnik43.ru/obschestvo-nauka-innovacii-(nprk-2020)-tom-1) (Accessed 01 September 2023).
3. Khrushcheva, N. A. (2020), *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [Metamodern in and around music], Ripoll-Classic, Moscow, Russia.
4. Muravyev, V. C. (1990), "Preface: [On anti-irony]", Erofeev, V. (author), *Moskva – Petushki*.

- ki* [Moscow – Petushki], Interbook, Moscow, USSR, pp. 8–13.
5. Rus-philosophy-dict.slovaronline (2002), "Anti-irony", *Proektivnyj filosofskij slovar* [A projective philosophical dictionary], International Department (UNESCO) on Philosophy and Ethics of the Saint Petersburg Scientific Center, Saint Petersburg, Russia, available at: <https://rus-philosophy-dict.slovaronline.com/83-%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%8F> (Accessed 01 September 2023).
 6. Bryzgalova, E. N. (2005), "The work of the Satirikonians in the literary paradigm of the Silver Age", D. Sc. dissertation, philology, Tver State University, Tver, Russia.
 7. Cherny, S. (1996), *Sobranie sochinenij v 5 t. [Collected works in 5 vols], T. 1: Satiry i lirika. Stihotvoreniya. 1905–1916* [vol. 1: Satires and lyrics. Poems. 1905–1916], Ivanova, A. S. (ed.), Ellis Lak, Moscow, Russia.
 8. Ginzburg, L. Ya. (1974), *O lirike* [About lyrics], Sovetskij pisatel, Leningrad, USSR.
 9. Koltonovskaya, E. A. (1910), "New satire", *Sibirskaya zhizn* [Siberian Life], no. 5, pp. 3–18.
 10. Vasina-Grossman, V. A. (1980), [Masters of Soviet romance], Muzyka, Moscow, USSR.
 11. Brezhnev, I. V. (1986), "Chamber-vocal creativity of D. D. Shostakovich", Ph.D. dissertation, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, USSR.
 12. Ginzburg, L. Ya. (1989), *Chelovek za pismennym stolom* [The man at the desk], Sovetskij pisatel, Leningrad, USSR.
 13. Manulkina, O. B. (1992), "The constancy of fun and dirt (about Leonid Desyatnikov's vocal cycle "Love and the Life of a Poet" based on poems by Daniil Kharms and Nikolai Oleynikov)", *Bezдна* [Abyss], pp. 139–147.
 14. Skoropanova, I. S. (2001), *Russkaya postmodernistskaya literatura* [Russian postmodern literature], Flint, Nauka, Moscow, Russia.
 15. Berinsky, S. (1991), "What is completed, what is in the work, what is planned?", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 1, pp. 14–15.
 16. Afanasyev, S. (1994), "Igor Irtenev — Mirror of the Russian Capitalist Revolution", *Oktyabr* [October], no. 4, available at: <https://magazines.gorky.media/october/1999/4/igor-irtenev-zerkalo-russkoj-kapit> (Accessed 01 September 2023).

Информация об авторах

В. А. Кожевникова — студентка композиторско-музыковедческого факультета

Information about the authors

V. A. Kozhevnikova — Student of the Faculty of Composition and Musicology

Статья поступила в редакцию 10.09.2023; одобрена после рецензирования 15.09.2023; принята к публикации 25.09.2023. The article was submitted 10.09.2023; approved after reviewing 15.09.2023; accepted for publication 25.09.2023.

Научная статья

УДК 78.071

DOI: 10.26086/NK.2023.70.3.008

Фестивали Элисо Вирсаладзе в Телави

Каприн Александр Дмитриевич

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия

E-mail: kaprin.alexander@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9028-6713>

Аннотация. Статья посвящена Международному фестивалю камерной музыки «Дар Лозе» в Телави (Грузия), организатором и художественным руководителем которого явилась народная артистка СССР Элисо Вирсаладзе. Осмысливается роль в истории данного творческого мероприятия Олега Кагана и Натальи Гутман, также бывших в числе исполнителей в первые годы работы фестиваля.

Поэтапно прослеживается история «Дар Лозе» с 1984 по 2022 гг. Анализируются программы фестиваля, включающие не только концерты, но и большое количество культурно-познавательных и просветительских мероприятий: мастер-классов, семинаров по критике, «Беседы о музыке». Ежегодно участниками фестиваля становятся всемирно известные музыканты, исполняющие произведения разных жанров и эпох — от барокко до XXI века.

Все мероприятия неизменно проходят на высоком профессиональном уровне. Масштаб фестиваля, уровень исполнительского мастерства его участников, разнообразие мероприятий, его составляющих, сделали «Дар Лозе» важным для мировой музыкальной культуры, заметным «воспитательно-педагогическим» (определение Натана Перельмана) событием, территорией продуктивного сотворчества и крепкого содружества музыкантов разных стран.

Ключевые слова: Элисо Вирсаладзе, международный фестиваль, «Дар Лозе», камерная музыка, музыкальное просветительство

Для цитирования: Каприн А. Д. Фестивали Элисо Вирсаладзе в Телави // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2023. № 3 (70). С. 62–75. <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.008>.

Original article

Eliso Virsaladze Festivals in Telavi

Kaprin Alexander D.

P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia

E-mail: kaprin.alexander@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9028-6713>

Abstract. The article is devoted to the International Chamber Music Festival “Dar Loze” in Telavi (Georgia), the organizer and artistic director of which was People’s Artist of the USSR Eliso Virsaladze. The role in the history of this creative event of Oleg Kagan and Natalia Gutman, who were also among the performers in the first years of the festival, is being comprehended.

Gradually traces the history of “Dar Loze” from 1984 to 2022. The program of the festival, which includes not only concerts, but also a large number of cultural and educational events for the general public: workshops, seminars on criticism, “Talks about music”, is analyzed. Every year the participants of the festival become world-famous musicians performing works of different genres and eras — from the Baroque to the 21st century.

All events are always held at a high professional level. The scale of the festival, the level of performing skills of its participants, the variety of events, its components, made “Dar Loze” important for the world music culture, noticeable “educational-pedagogical” (the definition of Nathan Perelman) event, territory of productive collaboration and community of musicians of different countries.

Keywords: Eliso Virsaladze, international festival, “Dar Loze”, chamber music, musical educator

For citation: Kaprin A. D. Eliso Virsaladze Festivals in Telavi. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2023;3(70); 62–75 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2023.70.3.008>.

Э. К. Вирсаладзе хорошо известна во всем мире как яркая пианистка, виртуозный исполнитель классической музыки, замечательный педагог, но культурно-просветительская деятельность, которой она занимается большое количество лет,

на наш взгляд, в недостаточной степени нашла свое отражение научной литературе.

Элисо Константиновна принимала и принимает большое участие в разного рода фестивалях, но о своем детище — Телавском фестивале,

она говорит не очень много, хотя это уникальное культурное явление.

Говоря о зарождении идеи фестиваля «Дар Лозе»¹, Вирсаладзе отмечает дни участия в фестивале камерной музыки «Kuhmo Chamber Music Festival» в деревне Кухмо (Финляндия, ок. 500 км от Хельсинки), который был организован виолончелистом Сеппо Киманеном и его женой, скрипачкой Йошико Араи (Yoshiko Arai). Вначале в нем принимали участие только финские музыканты, затем фестиваль стал международным, одним из престижных европейских музыкальных мероприятий. Э. К. Вирсаладзе определяет Фестиваль в Кухмо как «молодежный фестиваль камерной музыки», атмосфера которого спланивала музыкантов. Многие из них в последствии становились партнерами в исполнении того или иного произведения. К примеру, сама Элисо Константиновна вспоминает, что именно на этом фестивале впервые исполнила первое и второе трио Шостаковича, но также и Большую сонату Регера для фортепиано с кларнетом. Ее партнерами по сцене были Олег Каган и Натальей Гутман, швейцарский кларнетист Эдуард Бруннер. С этими музыкантами она познакомилась именно на Фестивале в Кухмо, все они впоследствии стали ее большими друзьями.

Фестивальные дни в Кухмо были наполнены музыкой и общением с интересными талантливыми музыкантами. Тот творческий подъем, который испытали Вирсаладзе, Гутман и Каган в то время, зародил мысль о создании такого типа фестиваля в Советском Союзе. Э. К. Вирсаладзе согласилась с предложением Марии Николаевны Златолинской, «которая была "мотором" филармонии Грузии», что именно город Телави является «гениальным местом для проведения фестиваля» (там были и музыкальная школа, и драматический театр, и гостиница, и масса интересных исторических мест...).

В Телави, столице Кахетии, жил известный поэт Александр Чавчавадзе. Имея усадьбу в Цинандали, он приглашал известных поэтов, писателей, музыкантов. Проводились своего рода музыкально-литературные встречи. Бывал там и А. С. Грибоедов (муж дочери Нины поэта Чавчавадзе).

В 1984 году² мечта о создании фестиваля, подобного фестивалю в Кухмо, осуществилась. Первоначально хотели, чтобы фестиваль носил имя Г. Г. Нейгауза, музыканта, которого любили и знали в Грузии, но потом решили дать общее

название «Семинар-фестиваль камерной музыки "Дар Лозе"»³.

В один из буклетов фестиваля вошли слова грузинского поэта и государственного деятеля Ираклия Абашидзе: «Я не думаю, что какая-либо другая страна имеет такой народный словарь во славу виноградной лозы, как Грузия. Музыкальный гимн «თუბ ბებ ვებებო» («Ты виноградник»), созданный в XII веке, до сих пор трогает сердца слушателей, виноградная лоза возносится на высшую ступень веры» [1, с. 85].

Первый семинар-фестиваль проходил с 17 по 25 сентября 1984 года. Участниками проведения фестиваля в Телави были:

Государственный ансамбль песни и танца Грузии «Рустави»; Хор Телавского музыкального училища; Ансамбль старинной музыки «Хортус Мусикус» (Эстония); Камерный оркестр г. Рустави.

Квартеты:

Государственный квартет им. Бородина (Михаил Копельман — I скрипка, Андрей Абраменков — II скрипка, Дмитрий Шебалин — альт, Валентин Берлинский — виолончель); Государственный квартет Грузии (Константин Вардели — I скрипка, Тамаз Батиашвили — II скрипка, Нодар Жвания — альт, Отар Чубинишвили — виолончель); Струнный квартет Гостелерадио Грузинской ССР (Леван Чхеидзе — I скрипка, Гия Хинтибидзе — II скрипка, Арчил Харадзе — альт, Реваз Мачабели — виолончель);

Солисты: Элисо Вирсаладзе (фортепиано), Олег Каган (скрипка), Наталья Гутман (виолончель), Нелли Ли (сопрано);

Дирижеры: Ян Леус, Владимир Зива.

На фестивале в Телави проводился развернутый цикл мастер-классов по специальностям «фортепиано», «скрипка», «виолончель».

В план семинара-фестиваля входили экскурсии: к историческому памятнику «Шуамта», к историческому памятнику «Икалто», к памятникам Греми и Некреси, к памятнику Алаверди, экскурсия в Цинандали в Дом-музей А. Чавчавадзе, экскурсия по городу Телави. Было посещение 18 сентября Выставочного зала, где состоялось открытие выставки работ народной художницы ГССР К. Магалашвили. Состоялись встречи участников фестиваля с работниками сельского хозяйства Телавского РАПО⁴, встречи с самостоятельными коллективами. Наряду с этими мероприятиями был и календарный план концертов. Они проходили ежедневно в Драматическом те-

атре города Телави, а также в монастыре Икалто, в Храме Алаверди. Исполнялась музыка Баха, Бородина, Шостаковича, Моцарта, Мендельсона, Прокофьева, Брамса, Шуберта, Паганини-Денисова, Вивальди.

Второй семинар-фестиваль (1985 год) был посвящен памяти Генриха Нейгауза.

В Грузинском журнале «Советское искусство» (Тбилиси) Манана Ахметели пишет: «В октябре прошлого года во второй раз прошел Телавский фестиваль-семинар камерной музыки, основательницей которого является выдающийся музыкант Элисо Вирсаладзе. Влияние этого фестиваля велико. Это одно из важнейших эстетических и социальных событий. <...> Публика фестиваля, состоящая в основном из студентов и преподавателей из разных уголков Грузии, живет в поистине творческой атмосфере. Здесь они получают знания, питаются высоким искусством» [2, с. 130, 133].

В фестивале 1985 года приняли участие:

Солистки Тбилисского Государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили — Татишвили Цисана Бежановна и Гарсеванишвили Эльза Вахтанговна;

Солистка Государственного Академического Большого театра — Касрашвили Маквала Филимоновна;

Хор девочек Телавского музыкального училища, художественный руководитель и дирижер — Павел Демуришвили; Государственный квартет им. Бородина; Струнный квартет Гостелерадио Грузинской ССР; Государственный камерный оркестр Литовской ССР, основатель, художественный руководитель и дирижер — Саулюс Сондецкис; Ансамбль старинной музыки «Хортус Мусикус» (Эстония), созданный Андресом Мустоненом. Этот ансамбль исполнил музыку Средневековья (XII–XIV веков, Испания, Франция) и Возрождения (Франция, Нидерланды, Италия).

Музыковед Манана Ахметели отмечает, что «Певцы и инструменталисты этого замечательного ансамбля предлагают гостям фестиваля костюмированное театрализованное музыкальное представление, в котором оживают драгоценные рукописи, найденные в древних библиотеках и хранилищах. Этот материал проливает свет на итальянскую и французскую, английскую и немецкую, испанскую и голландскую, бургундскую и хорватскую музыкальную культуру XII–XIV веков. Здесь вместе со старинными музыкальными

инструментами, ставшими частью истории, впечатляюще воспеваются некогда жившие жанры светской и духовной музыки: мотет, лауда, качча, фроттола, вилланелла, мадригал. Исполняются баллады, лютневая музыка и танцевальные сюиты. Это мир, в котором музыка формировалась как искусство звука и постепенно устанавливала свои речевые формы и исходные закономерности. Ансамбль отдельно представил танцевально-карнавальную музыку XVI века» [2, с. 135].

В программах концертов приняли участие верные друзья и коллеги Элисо Вирсаладзе: Наталья Гутман (виолончель) и Олег Каган (скрипка).

В концертах прозвучали произведения Баха, Вивальди, Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Россини, Паганини-Денисова, Перголези, Шостаковича, А. Шнитке, О. Тактакишвили, С. Слонимского, М. Големинова, Т. Мансурян, С. Насидзе.

Репертуар, представленный на этом фестивале, подобран был так, что прослеживается стилистическая эволюция нескольких эпох. Мы слышим, как усложняется музыкальный язык, форма, структура. Нельзя не отметить музыку различных национальных школ и стилистических направлений. Так, на вечере 12 октября в концерте «Премьеры» прозвучали в исполнении Элисо Вирсаладзе и Натальи Гутман соната О. Тактакишвили и пять произведений Т. Мансурян. Ахметели пишет, что «эти произведения были посвящены Телавскому фестивалю, эти композиторы учитывали воспитательную функцию Телавского фестиваля, создавали свои произведения по классическим формам камерной музыки (соната, багатель)» [2, с. 135].

На фестиваль Э. К. Вирсаладзе пригласили известного музыканта, профессора Петербургской консерватории Натана Ефимовича Перельмана. С ним она дружила многие годы. Ей он был близок по мировоззрению и мировосприятию, она ценила его как большого музыканта, умеющего воспринимать музыку, точнее, «открывать» ее. «Он постоянно открывал в своих любимых композиторах новое, чего не слышал раньше...» [3, с. 63].

На фестивале, ведя семинарские занятия, он покорила всех обучающихся своим интеллектом, обаянием, юмором, юношеским задором. Именно на этом фестивале, посвященном Генриху Густавовичу Нейгаузу, он выступил как последователь его исполнительских и педагогических принципов. Уроки его были высокопрофессиональны,

проведены с безупречным музыкальным вкусом в традициях Петербургской музыкальной школы. Все присутствующие почувствовали, что «музыка была самым главным в жизни Натана Ефимовича. Она занимала первое место, и второе, и третье, и четвертое, и пятое. Все остальное второстепенно». Об этом вспоминает Э. К. Вирсаладзе [3, с. 63].

Ахметели пишет: «Именно на такой беззаветной любви к музыкальному искусству, истинно музыкальном мироощущении и основана работа и творческая программа Телавского фестиваля, что видно и по личности Элисо Вирсаладзе, и по творчеству собравшихся вокруг нее музыкантов» [2, с. 139].

Фестиваль 1987 года проходил в октябре. В журнале Советское искусство обозреватель пишет: «Тон фестивалю задавало прекрасное трио музыкантов — пианистка Элисо Вирсаладзе, скрипач Олег Каган и виолончелистка Наталья Гутман. Вместе с ними выступили старший представитель Ленинградской (Петербургской) фортепианной школы Н. Перельман, Литовский камерный оркестр под управлением С. Сондецкиса, Государственный струнный квартет Грузии (К. Вардели, Т. Батиашвили, Н. Жвания, О. Чубинишвили), В фестивале приняли участие ленинградская (Петербургская) певица Нелли Ли, хор девочек Телавского музыкального училища под управлением П. Демуришвили, швейцарский кларнетист Э. Бруннер, дуэт скрипача А. Михлина и пианистки Ц. Квернадзе, московский композитор и пианист В. Лобанов, Саратовский дирижер Ю. Кочнев, фольклорный ансамбль "Мтиеби" (Mtiebi) под руководством Э. Гараканидзе, дружественный Телави Ансамбль старинной музыки города Бибераха (Германия). Такому составу исполнителей позавидует любой международный фестиваль» [1, с. 86].

На фестивале состоялось подписание договора о продолжении дружеских и культурных связей между городами-побратимами (Телави-Биберах).

В фестивальном концерте принял участие ансамбль солистов Московской государственной филармонии под управлением Ю. Башмета. Башмет выступил как альтист и как дирижер. Были исполнены произведения Телемана, Шнитке, Чайковского, Хиндемита. В прессе об исполнении Башмета писали: «Когда слушаешь этого великого исполнителя, возникает ощущение, что все рождается спонтанно и что такое не может повториться. Кажется, что Башмет постоянно нахо-

дится «в состоянии музицирования», что накладывает отпечаток на его тон» [1, с. 88].

На фестивале были проведены открытые уроки по классам разных инструментов профессорами Одесской, Горьковской (Нижегородской), Киевской, Ленинградской консерваторий. Уроки проводили Н. Е. Перельман, Н. Г. Гутман, Э. Бруннер, Л. Н. Гинзбург, Б. С. Маранц, А. Х. Штерн, Нелли Ли.

Интересен был семинар по критике. Идея о проведении такого семинара появилась еще на первом фестивале, но была воплощена на втором и продолжена на последующих. Следует отметить, что такие семинары не проводились ни на одном музыкальном форуме. «Цель семинара критики — раскрыть потенциал будущих ценителей музыки, развить навыки критического мышления и уверенности в себе» [1, с. 89]. Руководителями семинара выступили московский критик В. Юзефович и Р. Цурцумия, они предложили студентам-музыковедам вынести на всеобщее обсуждение их рефераты (заранее подготовленные), а также рецензии на текущие Телавские фестивальные концерты.

Приглашенный на этот фестиваль Леонид Евгеньевич Гаккель, профессор Петербургской консерватории, прочел лекции «Рубинштейн и Ленинградская консерватория», «Виртуозы и виртуозность». На семинаре критиков он и Юзефович затронули многие вопросы, касающиеся современной музыкальной жизни, исполнительского искусства, проблемы традиции и новаторства.

К культурно-просветительско-познавательным программам следует отнести и выставку полотен Елены Ахвледиани и работы молодых художников Грузии, которые экспонировались в фойе драматического театра города. Там же были представлены фотоматериалы и документы о прошлых фестивалях. Была представлена и выставка «Г. Г. Нейгауз и Грузия», на которой демонстрировались письма, фотографии, афиши, ноты, книги и грампластинки известного музыканта.

Несомненна просветительская и педагогическая миссия Телавского фестиваля. Высказывались пожелания о том, чтобы фестиваль имел пропагандистский характер, где была бы организована выставка и продажа нот, книг, аудио- и видеодисков, альбомов, всего того, что обогащает духовную жизнь человека.

Следующий семинар-фестиваль камерной музыки «Дар Лозе» состоялся в 1988 году. Он был посвящен 100-летию со дня рождения Г. Г. Ней-

гауза. Музыкальными критиками фестиваль был отмечен как большое достижение национальной культуры Грузии. В одном из писем Н. Перельман пишет: «В сентябре наслаждался в Элисовском раю г. Телави (Алазанская долина). Изумительный ежегодный фестиваль "Дар лозе" с 2-го по 17-ое сентября, организуемый и вдохновляемый Элисо. Участвуют подлинные звезды: Нат. Гутман (замечательная), Башмет (гениальный альтист) и много других во главе с самой Элисо. Масса музыки, солнца, тепла» [3, с. 65].

В программе была представлена музыка А. Вивальди, В. Моцарта, Ф. Мендельсона, И. Брамса, М. Равеля, А. Берга, О. Мессиана, современного грузинского композитора Э. Санадзе.

На вопросы журналистов об особенностях Телавского фестиваля камерной музыки музыканты отвечали:

Э. Вирсаладзе: «Особенность Телавского фестиваля определяется в названии: "Камерный музыкальный семинар-фестиваль". Это единственный фестиваль в Советском Союзе, где выдающиеся исполнители не только слушают музыку, но и делятся своим многолетним опытом, секретами своей профессии и знакомят слушателей с сакральным миром...» [4, с. 9].

Т. Лифшиц говорит: «Фестиваль отличается разнообразием музыкальных программ, разнообразием репертуара, что помогает музыкантам, участвующим в фестивале, налаживать контакты. Так создается живое творческое сообщество, что особенно ценно для музыкантов» [4, с. 9].

Н. Перельман определяет этот фестиваль как воспитательно-педагогический. Он подчеркивает именно педагогический аспект, расширяющий круг молодежи, повышающий уровень местной культуры. В фестивале его восхищает участие музыкантов «с яркой богатой творческой индивидуальностью» [4, с. 9].

Э. Бруннер подчеркнул, что публика Телави не ищет сенсаций, атмосфера фестиваля «пронизана силой музыки и любовью к ней» [4, с. 9].

Д. Башкиров продолжает, что именно в Телави он встретил «квалифицированную, заинтересованную публику с четкой реакцией, мудро подобранным репертуаром и исполнителями» [4, с. 10].]

А. Михлин обращает внимание на то, что, наряду с большой эстетической функцией, этот фестиваль выполняет и очень важную просветительскую работу. Он говорит, что «это фестиваль камерной музыки в самом широком смысле этого слова» [4, с. 10].

Телавский фестиваль развивает идею творческой свободы, способствует развитию импровизационного начала.

Олег Каган подчеркнул, что «структура Телавского "семинара-фестиваля" берет свое начало от фестиваля в Кухмо (Финляндия), где выступали Элисо Вирсаладзе, Наталья Гутман и я. Нам очень понравилась эта идея, потому что она позволяет продемонстрировать молодость, полную демократию и открытие ранее неизвестных обществу талантов. Мы рады, что смогли реализовать эту идею в Советском Союзе с помощью Министерства культуры СССР Грузии, Филармонии, в частности, Э. Мачавариани и М. Златалинской» [4, с. 10].

Все музыканты говорили о том, что очень интересная фестивальная программа. Представлены разные эпохи и стили: от Барокко до современной музыки.

Участники фестиваля много дискутировали о том, как должен развиваться фестиваль дальше. Д. Башкиров сказал: «Чтобы сделать музыку доступной для людей, мы должны научить людей ее понимать. Было бы заблуждением отрицать это знание и обучение. Человека, который в жизни не читал ни одного образца классической литературы, нельзя просить о доступе к глубинам произведений Достоевского, Кафки, Пруста. Так почему же мы требуем от рядовых слушателей воспринимать Шостаковича, Хиндемита, Стравинского?» [4, с. 12].

Э. К. Вирсаладзе считает, что систему образования нужно менять, так как главное — это уровень и качество знаний: «Сама молодежь должна быть активной, требовательной, целеустремленной. <...> Рекламу, средства массовой информации нужно использовать с умом, эти каналы должны показывать молодежи истинные духовные ценности. Без этих знаний сложно представить современного цивилизованного человека. <...> Советую преодолевать пассивность, инертность, бороться с самодовольством, задача Телавского семинара-фестиваля — дать почувствовать молодежи всю серьезность педагогического процесса, бесконечность пути к совершенству... Мы будем считать себя счастливыми, если добьемся этого...» [4, с. 13].

Следующий фестиваль прошел в 1989 году. По традиции, уже сложившейся, Телавский фестиваль проходил в зале драматического театра города. Сохранилась и структура фестиваля, сочетающая в себе формы творческой и просве-

тительской работы: концерты, открытые занятия, семинары. Также значительное место в фестивальной жизни отведено, как и ранее, экскурсиям, проходящим в центрах национальной культуры Грузии: Цинандали, Грэм, Икалто, Шуамта и Алаверди, что, помогает создать атмосферу высокой духовной культуры, в целом обогащается жизнь фестиваля-праздника. По-прежнему фестиваль возглавляли выдающиеся музыканты: Элисо Вирсаладзе, Наталья Гутман (виолончель), Олег Каган (скрипка), Циала Квернадзе (фортепиано), Алексей Михлин (скрипка), Натан Перельман (фортепиано), Эдуард Бруннер (кларнет), Струнный квартет имени Бородина, Государственный струнный квартет Грузии и т. д.

Вирсаладзе стремилась создать фестиваль камерной музыки, удивительны ее слова, касающиеся проникновения в суть ансамблевого исполнения. Так, говоря о квартете имени Бородина, который принимал участие уже в пятый раз, она подчеркивает, что в квартете все равны, но восхищается виолончелистом Берлинским Валентином Александровичем, его восторженностью, любознательностью в отношении к музыке: «Надо внимательно проследить за его творчеством на сцене в момент исполнения, чтобы понять, как создается единое целое, единый организм, руководимый этим человеком. Этот процесс уникален...» [5, с. 287].

Интересная работа была представлена и Государственным струнным квартетом Грузии. Так, в их исполнении прозвучали «Семь слов Иисуса Христа» Гайдна. Партию чтеца в них исполняет народный артист Грузинской ССР Нодар Андгуладзе. Трио Шостаковича № 2 ор. 67 прозвучало в исполнении Н. Габуния (фортепиано), К. Варделя (скрипка) и О. Чубинишвили (виолончель). Фортепианный квартет Моцарта К 478 и Фортепианный квинтет Шумана ор. 44 были исполнены с участием Элисо Вирсаладзе.

Репертуар, представленный на фестивале, простирался от старинной музыки до опусов современных авторов. Звучали дуэты, трио, квартеты, квинтеты, секстеты.

Широко было представлено национальное вокальное искусство. Солисты Тбилисской оперы Темур Гугушвили и Эльдар Гецадзе исполнили отрывки из оперы З. Палиашвили «Абесалом и Этери».

Один из концертов был посвящен памяти О. Тактакишвили. Большое впечатление произвела Соната для скрипки и фортепиано, а также

«Поэма» в исполнении Н. Андгуладзе. Превосходно прозвучали старинные грузинские гимны в исполнении фольклорного ансамбля «Рустави».

На этом фестивале прозвучало очень много музыки для духовых инструментов. В фестивале приняли участие высококлассные инструменталисты-духовики. Вместе с Вирсаладзе они исполнили Квинтет Бетховена для фортепиано и духовых ор. 16.

Традиционно, аудитория Телавского фестиваля состоит из студентов и молодежи из разных уголков Грузии. На этом фестивале была широко представлена студенческая молодежь. Новообразованному студенческому симфоническому оркестру под управлением Автандила Мамацашвили, которому было доверено открытие пятого Телавского фестиваля. Они исполнили увертюру Россини из оперы «Сорока-воровка», интермеццо Масканы из оперы «Сельская честь», увертюру Верди из оперы «Сила судьбы» и фрагменты из оперы З. Палиашвили «Абесалом и Этери». А студенческий камерный оркестр Тбилисской консерватории под руководством Шавлега Шилакадзе исполнял музыку, начиная со старинных мастеров (Бах, Вивальди, Перголези, Рамо...), и заканчивая современными авторами (Берио, Уильямс...).

Как и ранее, в рамках фестиваля прошли открытые уроки музыкантов-наставников. Их проводили Элисо Вирсаладзе, Натан Перельман, Дмитрий Башкиров, Циала Квернадзе, Нодар Андгуладзе, Алексей Михлин, Валентин Берлинский, Эдуард Бруннер, Ливиу Варкол...

В своем интервью после фестиваля Элисо Константиновна сказала: «Студенты — взрослые люди, они должны играть то, что им близко и дорого <...> Я призываю молодежь к умеренности, не советую ставить сразу большие задачи, не следует предавать чувство реальности. Человек имеет больше всего времени для работы над собой в молодости. Эту возможность следует использовать максимально» [6, с. 29].

Фестиваль 1990 года был посвящен памяти О. Кагана, другу и соратнику, одному из первых основателей фестиваля.

Фестиваль 1991 года по традиции открылся исполнением гимнов и народных песен в исполнении хора девочек Телавской музыкальной школы. Заключительный концерт фестиваля прошел 15 сентября. В нем принял участие Киевский камерный оркестр, руководитель Роман Кофман. В программе Телавского фестиваля всегда был кон-

церт, на котором представлялись премьеры — это были новые или неизвестные произведения. Рамаз Карухнишвили, который родом из Телави, создал новое произведение, для флейты, солирующего сопрано и женского хора. Партию флейты виртуозно исполнил Зураб Гецадзе, хором руководил Павел Демуришвили. Прозвучал поэтический текст Якова Гогешвили очень проникновенно и очень профессионально. С блестящим мастерством были исполнены концерт Моцарта для гобоя с оркестром (Ливиу Варкол) и фортепианный концерт Бетховена В-dur (Элисо Вирсаладзе).

Неизменным было проведение открытых уроков (мастер-классов). Их проводили Роман Кофман (дирижер, известный в прошлом скрипач), Зураб Соткилава с певцами, Элисо Вирсаладзе с пианистами, Наталья Гутман с виолончелистами.

Незабываемым стал концерт 12 сентября, где были исполнены пять сонат Бетховена для виолончели и фортепиано и вариации на темы оперы Моцарта «Волшебная флейта» в исполнении Натальи Гутман и Элисо Вирсаладзе. Вся программа концерта 13 сентября в парке дома-музея Цинандали была посвящена музыке Моцарта. В концерте приняли участие квартет имени Бородина и Грузинский государственный квартет с участием Ливиу Варкол. За обширную концертную деятельность и культурно-просветительскую работу, за организацию Телавского семинара-фестиваля «Дар Лозе», Элисо Вирсаладзе в 1991 году была удостоена премии имени Захария Палиашвили.

В 1992 году семинар-фестиваль «Дар Лозе» проходил с 7 по 15 сентября. Участники фестиваля Э. Вирсаладзе, Н. Гутман, С. Мороз, квартет имени Бородина, Государственный квартет Грузии, ансамбль старинной музыки «Иберия-Консорт Кантус», Национальный симфонический оркестр Грузии, солисты Тбилисского национального театра оперы и балета имени З. Палиашвили (Цисана Татишвили — сопрано, Паата Бурчуладзе — бас, Ладо Атанелишвили — баритон) и артисты Телавского драматического театра.

В интервью, опубликованном в газете «Республика Грузия», Элисо Вирсаладзе подчеркивает, что «несмотря на большие трудности, фестиваль все же был организован». Н. Гутман продолжает: «...столько любви мы вплели в создание фестиваля, что было бы досадно потерять тот импульс, который был придан нашей работе. Правда, трудности есть везде, но нас это не пугает, потому что мы верим, что делаем хорошее дело» [7, с. 4].

К сожалению, последующие политические и социальные изменения в стране привели к тому, что Телавский фестиваль вынужден был прекратить свою деятельность.

Тем отраднее отметить слова Элисо Константиновны организатора фестиваля, сказанные ей спустя пять лет после закрытия фестиваля, в 1997 году в интервью этой же газете: «Я надеюсь, что "Дар Лозе" будет восстановлен, но не знаю, когда это будет возможно в будущем» [8, с. 10].

Возрождение Телавского фестиваля произошло в 2010 году. В это время фестиваль получает новый формат и новое название — «Международный музыкальный фестиваль в Телави». Это был первый фестиваль после перерыва, он проходил с 17 по 22 октября 2010 года. Фактически это был десятый телавский фестиваль. В интервью для газеты «Новое поколение», Элисо Вирсаладзе, основатель и художественный руководитель фестиваля говорит: «Я рада, что в 2010 году будет возрождена очень дорогая всем нам традиция. О программе фестиваля я не могу сказать заранее, но известно, что в Телави приедут музыканты из разных стран мира <...> Слушателям будет представлено много молодых исполнителей, фестиваль даст им уникальную возможность заявить о себе. Также пройдут мастер-классы с участием высококлассных музыкантов» [9, с. 8].

Нужно отметить, что преемственность традиций была сохранена. Это прежде всего было выражено в том, что были организованы мастер-классы ведущими музыкантами (Э. Вирсаладзе — фортепиано, Н. Гутман — виолончель, П. Верников — скрипка, Э. Бруннер — кларнет), проведены семинары для любителей музыки и музыковедов, а далее в том, что фестиваль продолжает свою просветительскую функцию, а также в том, что Грузинская музыка, всегда представленная на фестивалях, продолжает звучать «на международной арене». В этом фестивале, наряду с известными музыкантами, принимавшими и ранее участие в фестивале — Элисо Вирсаладзе, Эдуард Бруннер, Наталья Гутман, Андрес Мустонен, Тамаз Батиашвили, Нодар Жвания — впервые приняли участие скрипач Павел Верников, профессор Венского университета и дирижер, профессор Московской консерватории Анатолий Левин, а также молодые грузинские музыканты и музыканты из других стран. Специально был создан фестивальный оркестр. Программа фестиваля, как всегда, была очень интересна. Открылся фестиваль звучанием Симфонии № 7 Бетховена

под управлением Андреса Мустонена. Была дана камерная интерпретация симфонии, что было ново и интересно. В финале прозвучал Тройной концерт Бетховена в исполнении Э. Вирсаладзе (фортепиано), Н. Гутман (виолончель) и П. Верникова (скрипка). Это был прекрасный ансамбль, слушатели высоко оценили исполнительское мастерство музыкантов и гениальную музыку Бетховена. Грузинская музыка была представлена в первом концерте музыкой Гии Канчели. Была представлена премьера "Ех Contrario", а в финале — три хоровых произведения Иосифа Кечакмадзе и произведение Иосифа Барданашвили.

В интервью 2022 года, Анатолий Абрамович Левин вспоминает: «Концерты были очень интересные и в заключение этих концертов выступал хор. Как они пели — непередаваемо! Это всегда был заключительный аккорд, совершенно изумительный <...> На открытии и закрытии были не только камерные и симфонические концерты, там регулярно выступал грузинский национальный хор (Ансамбль Рустави). Он пел феноменально!»⁵.

Буквально через год, с 16 по 23 октября 2011 года в Телави прошел очередной международный музыкальный фестиваль. В нем приняли участие около 200 музыкантов. Фестиваль был более масштабным, по сравнению с предыдущим фестивалем. Были проведены шесть концертов (в Телавском государственном драматическом театре), также были проведены мастер-классы в Телавской музыкальной школе.

То, что являлось основной целью проведения фестиваля — оказать многогранное положительное влияние на развитие музыкальной культуры Грузии (и Кавказского региона), а, в связи с этим задач: популяризация классической музыки, повышение профессионального уровня музыкантов, открытие и продвижение новых имен в область музыкального искусства — это было выполнено.

В программах концертов звучали произведения Перголези, Боккерини, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Чайковского, Шумана, Шопена, Брамса, Массне, Леонавалло, Сен-Санса, Элгара, Маскани, Пуччини, Равеля.

Судя по программе фестиваля, мы видим, что были представлены произведения русских, западноевропейских и грузинских композиторов. Богатое жанровое разнообразие музыки. Звучала музыка симфоническая, камерная, оперная, хоровая, народная...

В фестивале, наряду с известными солистами, (Э. Вирсаладзе, Н. Гутман, Л. Батишвили),

приняли участие детский хор семинарии при музыкальном училище имени С. Цинцадзе в Гори, ансамбль народной песни «Цинандали», Квартет «Klezmerata Fiorentina» и Тбилисский симфонический оркестр под управлением Московского дирижера Анатолия Левина.

Один из концертов фестиваля — «Новое поколение» — был посвящен молодым талантливым музыкантам из трех стран (Грузия, Япония, Израиль).

В прессе было отмечено, что в фестивале приняли участие не только молодые музыканты, но и лауреаты престижных музыкальных конкурсов. Выступали солисты из Болгарии, Германии, Грузии, Израиля, России, Швейцарии, Японии...

Мастер-классы прошли в музыкальном театре Нико Сулханишвили в Телави по специальностям фортепиано, скрипке, кларнету, вокалу. Они проходили в период с 17 по 21 октября.

Элисо Вирсаладзе в интервью газете «Новое поколение», говорит, что «Я очень довольна тем, что чувствуют слушатели <...> судя по посещаемости, фестиваль ждали с большим нетерпением. Я рада, что у классической музыки так много поклонников и слушателей, поэтому мы не имеем права останавливаться и не проводить этот фестиваль в будущем» [10, с. 8].

В 2012 году международный музыкальный фестиваль был посвящен 50-летию концертной деятельности его основательницы, Элисо Вирсаладзе. Открытие концерта состоялось 27 сентября. В нем приняли участие музыканты из Азербайджана, Армении, Болгарии, Великобритании, Германии, Грузии, Испании, Казахстана, Кореи, Португалии, России, Швейцарии.

В Грузии широко отмечался юбилей Элисо Вирсаладзе: 70-летие со дня рождения и 50-летие концертной деятельности. Грузинский композитор и дирижер, руководитель Государственного симфонического оркестра Грузии Николоз Рачвели в интервью газете «Новое Поколение» говорит: «Для меня большое счастье, принять участие в концертах, посвященных ее юбилею, и вместе с Национальным симфоническим оркестром им. Евгения Микеладзе мы станем первыми ласточками для кутаисских слушателей и празднующих юбилей этой выдающейся пианистки. Я думаю, что это очень хорошая инициатива, это яркая и интересная программа, задействованы неординарные музыканты, а самое главное, что эти юбилейные концерты пройдут по всей Грузии» [11, с. 8].

В связи с этим в Цинандали была проведена презентация книги Мананы Ахметели «Элисо Вирсаладзе». Книга написана на грузинском, английском и русском языках [3].

Идея создания книги принадлежала «Центру защиты, развития и популяризации классической музыки», который успешно содействовал и содействует проведению Телавских музыкальных фестивалей.

Книга интересна тем, что в ней представлены воспоминания современников, высказывания известных музыкантов, письма, а также интервью Вирсаладзе разных лет. Когда читаешь книгу, создается впечатление того, что ты непосредственно беседуешь с Элисо Константиновной.

В дни фестиваля была представлена интересная разнообразная программа, в которой прозвучали произведения классической и романтической музыки.

12 октября состоялось открытие международного музыкального фестиваля Телави **2013 года**. Фестиваль, как и ранее, прошел при поддержке Министерства культуры и охраны памятников Грузии и организации «Центра защиты, развития и популяризации классической музыки».

Один из концертов был посвящен оперной музыке, где солистами выступили Мзия Ниорадзе и Тиффани Обани. В программе была представлена музыка Верди, Сен-Санса, Бородина, Мусоргского.

Концерты (их было шесть) сопровождал Международный фестивальный оркестр под руководством Ариэля Цукермана.

В рамках фестиваля прошла фотовыставка бельгийского фотографа Дерика Прагера.

Концерты камерной музыки состоялись 14, 17, 19 октября. В программе звучали струнный квинтет Шуберта и фортепианные квинтеты Шумана и Гуммеля. Особый интерес вызвал концерт камерной музыки «Бетховен, его друзья и ученики». Впервые звучали квинтет Данци, Квинтет Рейхи, а также септет Крейцера.

20 октября на заключительном концерте фестиваля звучали концерт Барданашвили для флейты и струнного оркестра, второй виолончельный концерт Шостаковича № 2 (ор. 126), пятый фортепианный концерт Бетховена (ор. 73).

Критики отмечают, что трудно передать те эмоции, которое вызвало исполнение Вирсаладзе третьего и пятого концертов Бетховена на фестивале. На вопрос «Почему именно Бетховен?» Элисо Константиновна ответила: «Сколько бы ты

ни играл Бетховена, ты никогда не добьешься желаемого результата, в нем всегда есть что-то новое» [12, с. 55].

Скрипач и дирижер Лев Маркиз сказал: «Телавский фестиваль дает возможность послушать музыкантов такого высокого уровня, и отношения с ними очень важны для грузинских слушателей, особенно молодежи» [12, с. 57].

Вирсаладзе всегда ратовала за музыкальное образование. В беседе с Русуданом Кутателадзе и Мзией Джапаридзе она говорит: «...если вы не собираетесь становиться профессиональным музыкантом, музыкальное образование все же необходимо, чтобы музыка занимала какое-то место в вашем образовании. Вы не можете обойтись без этого <...> музыка сама по себе настолько многогранна, она дает вам столько импульсов и столько возможностей, что другого объяснения этому нет» [13, с. 23, 25].

Традиционно прошли мастер-классы, их провели Элисо Вирсаладзе, Наталья Гутман, профессор Штутгартского университета музыки и искусств, скрипач Ингольф Тюрбан и кларнетист Эдуард Бруннер.

В 2014 году Телавский фестиваль отметил свое 30-летие. Фестиваль прошел с 11 по 18 октября. В концертах приняли участие разные поколения музыкантов мирового класса.

В Телави также проводились мастер-классы по различным специальностям, ибо они стали традиционными для Телавского фестиваля.

Незабываемыми для слушателей были концерты камерной музыки 12 и 16 октября, в которых прозвучала музыка Шенберга, Шуберта, Гайдна, Мартину и Гуммеля.

Фестиваль 2015 года, который проходил в Телави с 10 по 18 октября, был посвящен 100-летию со дня рождения выдающегося пианиста XX века Святослава Рихтера. Элисо Константиновна очень высоко ценила этого музыканта. Вирсаладзе говорит: «Когда Рихтер был жив, то самим фактом своего существования он удерживал общество музыкантов, да и всех тех, кто его знал и ценил, от чего-то плохого, низкого, пошлого. Личности такого масштаба высоко поднимают планку поступков и дел, указывают путь к истине, как будто освещающая и освящающая пространство вокруг себя. И все, кто попадает в их орбиту, начинают подтягиваться к этому уровню, стремятся ему соответствовать, начинают совершенствоваться и подчас превосходят отведенные им природой способности» [14].

Для преподавателей и юных музыкантов по традиции прошлых лет были даны мастер-классы по специальностям фортепиано, скрипка, кларнет.

Концерты камерной музыки прошли 10, 14, 15 и 17 октября. Струнный квартет Давида Ойстраха. В программе прозвучали Григ – струнный квартет op. 27, Паганини — Капризы № 17, № 20, № 24⁶, Моцарт — Фортепианный квартет К 478 g-moll, Моцарт — Квintет для кларнета и струнного квартета К 581, Чайковский — Секстет для струнных "Воспоминания о Флоренции" op. 70.

Посвящая Телавские фестивали выдающимся музыкантам-пианистам (так, 1985 — Нейгаузу, 2015 — Рихтеру), Вирсаладзе, тем самым, еще раз подтверждает свои слова о любимом инструменте фортепиано, говоря, что «...фортепиано вмещает в себя невероятное количество возможностей для исполнителя». Она считает, что «... жизни не хватит открыть все его богатства» [14].

11 октября впервые с сольным концертом выступила Элисо Вирсаладзе.

В рамках фестиваля было проведено 7 концертов, программа которых была разнообразной. В программе звучали шедевры мировой классической музыки, а также Грузинская профессиональная музыка. О концерте Каха Цабадзе для кларнета и струнного оркестра с ударными инструментами (премьера) Эдуард Бруннер сказал: «Когда я познакомился с концертом К. Цабадзе, я понял, что должен сделать выбор в пользу этого концерта. Это очень интересный стиль, очень мелодичный. Мне очень понравилось его исполнять, но я скажу, что это не легкое произведение. Думаю, я включу концерт в свой репертуар и предложу его слушателям в различных концертных залах Европы» [15, с. 63].

13 октября прозвучала оперная музыка Вагнера, Верди, Леонкавалло, Чилеа. Исполнители Яно Тамар (сопрано) и Витторио Вителли (баритон), Грузинским филармоническим оркестром дирижировал Заза Азмаипарашвили.

А на заключительном концерте 18 октября Элисо Вирсаладзе блистательно исполнила концерт для левой руки Равеля, op.82.

Фестиваль 2016 года, который проходил с 9 по 15 октября, был посвящен 70-летию юбилею со дня рождения скрипача Олега Кагана⁷.

Олег Каган был в числе первых музыкантов, участвовавших в организации Телавского фестиваля еще в 1980-е годы. Он был выдающимся музыкантом своего времени. Ученик Давида Ой-

страха, выпускник Московской консерватории, Олег Каган был удостоен звания заслуженного артиста РСФСР в 1986 году. Его друзьями и соратниками были выдающиеся музыканты Святослав Рихтер, Наталья Гутман, Юрий Башмет, Алексей Любимов и Элисо Вирсаладзе. Вирсаладзе говорит о большой дружбе и взаимопонимании Олега Кагана и Рихтера: «Они оба никогда ничего не утверждали, своего мнения никому не навязывали. В этом они были похожи, не случайно они стали такими близкими по духу людьми. И ведь это касалось и вопросов исполнительства. Ни один из них никогда бы вам не сказал, что нужно играть вот так и никак иначе. Всегда оставались и другие возможности интерпретирования, не было чего-то незыблемого. Но при этом каждое конкретное исполнение в законченном виде было таким, что казалось, лучше сыграть произведение невозможно. Ну, а в следующий раз находился уже какой-то другой вариант» [17].

Элисо Константиновна подчеркивает, что Олег Каган был высоконравственным и искренним человеком, великолепным музыкантом: «он без труда находил ключ к исполнению современной музыки. Он чувствовал и понимал ее так же хорошо, как чувствовал и понимал романтическую музыку или венских классиков. У него все и всегда получалось легко и естественно» [17].

Вирсаладзе с восхищением говорит о Кагане как об идеальном, выдающемся партнере. Для нее остались незабываемыми Телавские исполнения с ним Сонаты Франка и Фантазии Шуберта.

В Телавском фестивале 2016 года принял участие Европейский оркестр Бетховенской академии Кракова (Польша), дирижерами этого оркестра выступили польский дирижер Яцек Капшик и молодой грузинский дирижер Мириан Хухунаишвили. В числе молодых исполнителей был и ученик Вирсаладзе лауреат международных конкурсов Дмитрий Шишкин, который на открытии исполнил первый фортепианный концерт Шопена.

Интерес представил фортепианный дуэт Наны Димитриади и Наны Авалишвили, который прошел в Музее Александра Чавчавадзе в Цинандали 10 октября.

11 октября был представлен сонатный вечер. В концерте прозвучали сонаты для скрипки и фортепиано Моцарта (G-dur К 301) и Бетховена (№ 2 A-dur и № 9 A-dur «Крейцера») в исполнении скрипача Коли Блахера и Элисо Вирсаладзе.

«Исполнение скрипичных сонат Моцарта и Бетховена произвело одно из самых ярких впечатлений за всю историю этого фестиваля. Это был настоящий мастер-класс для тех, кто стремится исполнить или понять сонатную форму, кто стремится проникнуть в глубину содержания, воплощенного в форме, и почувствовать таинственные связи в музыкальной ткани, которые не так часто проявляются на поверхности. <...> В то же время их исполнение также импровизационно — оба всегда верны своим музыкальным убеждениям и принципам интерпретации, но никогда не следуют заранее намеченному плану, каждое последующее исполнение отличается, поэтому, будь то лирические или драматические части монументальной бетховенской "Крейцеровой" сонаты, при прослушивании которой не покидало чувство удивления» [18, с. 20, 23].

Фестиваль 2017 года был необычным. В этом году исполнилось 55 лет концертной деятельности Элисо Вирсаладзе. Грузинское правительство высоко оценило ее деятельность в развитии грузинской музыкальной культуры. На открытии фестиваля президент Грузии Георгий Маргвелашвили наградил Элисо Вирсаладзе орденом «Сияние».

Фестиваль открылся 7 октября и длился до 15 октября. В программе фестиваля было 6 концертов, которые прошли в Телавском государственном драматическом театре имени Важа-Пшавела и в Доме музея Александра Чавчавадзе в Цинандали. В эти же дни проходили и мастер-классы.

В рамках фестиваля отмечалось и 100-летие Тбилисской Государственной консерватории. Перед Телавскими зрителями выступили Тбилисские гости: Ирма Гигани, Струнный квартет девушек, Иосиф Джугашвили, Струнный квартет, Мариам Лолуа, Лизи Верховиашвили и Тбилисский хор девушек (рук. Омар Бурдули).

Не менее интересной была выставка афиш, посвященных творчеству Элисо Вирсаладзе. На ней были представлены афиши класса Анастасии Давидовны Вирсаладзе (1940-х – 1950-х годов), учительницы Элисо Константиновны.

Фестиваль 2018 года в Телави (столице Кахетии) проходил с 3 по 13 октября. Майя Кокочашвили, одна из представителей «Центра защиты, развития и популяризации классической музыки» в интервью в журнале Культура-плюс подчеркнула, что с точки зрения музыкального воспитания студентов, наряду с концертами, необходим мастер-класс: «Раньше мы думали, что

он (мастер-класс) носит более формальный характер, но наше мнение постепенно изменилось. Те, кто уже был вместе с нами на мастер-классе Э. Вирсаладзе, пишут нам в течение года и просят повторить еще раз. Тамар Лорткипанидзе отвечает за образовательную часть фестиваля, она постоянно думает о развитии идеи международных мастер-классов. Наряду со студентами открытые уроки проводятся и для учащихся музыкальных школ» [19, с. 57].

В 2018 году мастер-классы проводили Элисо Вирсаладзе, Хатуна Кокочашвили (фортепиано), Себастьян Шварц (вокал), Давид Джапаридзе (ударные инструменты), Дениз Тахберер (скрипка).

Далее Меги Топуридзе (представитель «Центра») заметила, что по совету Элисо Вирсаладзе, студенты играют с опытными оркестрантами и дирижерами в собранном оркестре для фестиваля, что практически эквивалентно оркестровому мастер-классу. Она говорит: «Мы увидели, что незнакомые друг другу музыканты в собранном оркестре начинают играть музыку с совершенно другим настроением, исключая повседневную рутину, в сопровождении репетиций опытных оркестров. Это сделало музыкальный процесс куда более интересным и неожиданным» [19, с. 58].

По аналогии с концертами, которые проводил Рихтер в Пушкинском музее («Декабрьские вечера»), было решено, что, хотя бы один из концертов Телавского фестиваля должен всегда проводиться в доме-музее Александра Чавчавадзе в Цинандали. Такой концерт состоялся 9 октября. Исполнителем был молодой пианист из Румынии Даниэль Чобану. У него была интересная программа, в которой были представлены произведения А. Сильвестри, М. Мусоргского, Д. Энеску, А. Скрябина, И. Стравинского.

В 2019 году фестиваль проходил с 21 по 29 сентября. Были проведены семь концертов и более десяти мастер-классов. Новым для фестиваля явилось то, что состоялись «Беседы о музыке» в Телавском историческом музее. 25 сентября их провели грузинские культурологи Зураб Карумидзе и Заза Шатиришвили.

Женский камерный хор города Гори выступил в концерте хоровой музыки, который был посвящен 80-летию со дня рождения композитора Иосифа Кечакмадзе.

Интересным был концерт в Телавской музыкальной школе юного пианиста Цотне Зедгини-

дзе, исполнившего второй концерт Шостаковича ор. 102, три клавиристка Шенберга ор. 11 и свое сочинение «Аттила».

Праздничными были все дни фестиваля, а особенно — заключительный концерт, где были исполнены концерт Шумана в исполнении Вирсаладзе и первый виолончельный концерт Шостаковича в исполнении А. Бузлова.

К сожалению, по причине пандемии в 2020 году фестиваль не мог состояться.

В газете «Республика Грузия» было дано сообщение, что, учитывая текущую эпидемиологическую ситуацию в стране и исходя из приоритетов Министерства культуры, спорта и молодежи Грузии, «в этом году фестиваль изменит свой формат и временно переедет в Тбилиси» [16, с. 12].

Сроки проведения были с 17 до 22 октября. Прошли запланированные концерты и мастер-классы. Мастер-классы проводили Э. Вирсаладзе, Х. Кокочашвили, А. Баранов (скрипка), А. Рудин (виолончель и камерный ансамбль). Концерты проходили в залах Тбилисской консерватории имени В. Сараджишвили. На заключительном концерте 22 октября прозвучало трио Чайковского ор. 50 и Трио Моцарта G-dur K 564 в исполнении Э. Вирсаладзе, А. Баранова и А. Рудина.

В 2022 году отмечалось 80-летие со дня рождения Элисо Константиновны. Тысячи людей поздравили ее с юбилеем. Телавскому фестивалю исполнилось 38 лет. Концерты проходили в городе Телави, как и прежде, в зале Телавского драматического театра. Были продолжены «Беседы о музыке» в Телавском историческом музее. В концертах и мастер-классах приняли приглашенные скрипачи Стелла Чен, Тимоти Чой и Андрей Баранов, виолончелисты Алексей Шадрин, Александр Рудин и Александр Рамм.

Прозвучавшие концерты для скрипки Брамса и Бетховена, виолончельные концерты Шумана и Дворжака, фортепианный концерт Шопена №1 стали незабываемыми для слушателей Телавского фестиваля.

В 2023 году планируется проведение Телавского фестиваля с 23 по 30 сентября. Фестиваль будет посвящен 140-летию со дня рождения Анастасии Вирсаладзе. Фестивальным оркестром (как и прежде) будет руководить А. Цукерман.

Таким образом, мы видим, что культурно-просветительская работа, проводимая на международных фестивалях камерной музыки в городе Телави, проводится на высочайшем профессиональном уровне.

В фестивалях принимают участие всемирно известные музыканты, являя собой образец классического искусства.

Нельзя не отметить педагогическую миссию Телавских фестивалей, незабываемыми для слушателей стали мастер-классы и семинары, проводимые на фестивалях.

По определению Н. Перельмана, фестиваль можно считать «воспитательно-педагогическим». Одной из целей проведения фестивалей было оказание влияния на развитие музыкальной культуры Грузии (Кавказского региона). Возникшие в связи с этим такие задачи, как популяризация классической музыки, повышение профессионального уровня музыкантов, открытие новых имен. Мы можем констатировать, что задачи эти были выполнены, а цель достигнута.

Содружество музыкантов разных стран, возникающее на фестивале в период их сотворчества, обогащает мировое музыкальное искусство.

Примечания

- ¹ Вирсаладзе Э. Интервью 26 января 2023 года в Москве (из личного архива А. Каприна).
- ² В Кухмо в это время отмечался 15-летний юбилей фестиваля камерной музыки.
- ³ Виноградная лоза воспринимается как символ счастливой жизни и изобилия.
- ⁴ РАПО — районное аграрно-промышленное объединение
- ⁵ Левин А. Интервью 3 августа 2022 (из личного архива Каприна А. Д.).
- ⁶ Аранжировку каприсов Паганини для квартета сделал Ф. Белугин).
- ⁷ С 2000 года в Москве ежегодно проводится Московский Международный музыкальный фестиваль «Посвящение Олегу Кагану».

Список источников

1. *Маруашвили Л.* Встречи в Телави // Советское искусство [საბჭოთა ხელოვნება]. 1988. № 2. С. 85–91. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/113263> (дата обращения: 04.08.2023).
2. *Ахметели М.* Эстетические и этические идеалы Телавского музыкального фестиваля // Советское искусство [საბჭოთა ხელოვნება]. 1986. № 1. С. 130–142. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/110009> (дата обращения: 04.08.2023).
3. Элисо Вирсаладзе [ელისო ვირსალაძე] / ред. М. Ахметели. Тбилиси: Сезан, 2012.

- 222 с. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/6689> (дата обращения: 04.08.2023).
4. Задачи Телавского фестиваля // Советское искусство [საბჭოთა ხელოვნება]. 1989. № 6. С. 9–13. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/113472> (дата обращения: 04.08.2023).
 5. *Берлинский В.* Музыка — моя жизнь. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2010. 349 с.
 6. Телавский фестиваль камерной музыки. Интервью с Элисо Вирсаладзе // Советское искусство [საბჭოთა ხელოვნება]. 1990. № 3. С. 25–29. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/113267> (дата обращения: 04.08.2023).
 7. *Джимшеладзе Э.* Фестиваль «Дар Лозе» // Республика Грузия [საქართველოს რესპუბლიკა]. 1992. № 178 (457). С. 4. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/10160> (дата обращения: 04.08.2023).
 8. *Ойкашвили З.* Название конкурса — объективность // Республика Грузия [საქართველოს რესპუბლიკა]. 1997. № 254 (2627). С. 10. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/139502> (дата обращения: 04.08.2023).
 9. *Кобидзе Н.* Музыкальный фестиваль возобновился в Телави // Новое поколение [ახალი თაობა]. 2010. № 33 (5109). С. 8–12. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/131722> (дата обращения: 04.08.2023).
 10. *Иремашвили Э.* Международный музыкальный фестиваль стартует в Телави // Новое поколение [ახალი თაობა]. 2011. № 254 (5634). С. 8–12. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/141150> (дата обращения: 04.08.2023).
 11. *Иремашвили Э.* Элисо Вирсаладзе отмечает день рождения // Новое поколение [ახალი თაობა]. 2012. № 54 (5744). С. 8. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/174442> (дата обращения: 04.08.2023).
 12. *Джанаридзе М.* Приобщиться к высокому искусству // Музыка [მუსიკა]. 2014. № 1 (19). С. 54–61. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/40059> (дата обращения: 04.08.2023).
 13. *Джанаридзе М., Кутателадзе Р.* Интервью о музыкальном фестивале с Элисо Вирсаладзе // Музыка [მუსიკა]. 2014. № 1 (19). С. 20–29. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/40059> (дата обращения: 04.08.2023).
 14. *Юсова О.* Подлинное величие гения: Интервью Элисо Вирсаладзе к 100-летию Святослава Рихтера // Belcanto.ru. 2015. URL: <https://www.belcanto.ru/15021001.html> (дата обращения: 04.08.2023).
 15. *Нацваладзе М.* На Телавском международном музыкальном фестивале // Музыка [მუსიკა]. 2015. № 4 (25). С. 61–63. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/133998> (дата обращения: 04.08.2023).
 16. В Тбилиси стартовал проект Элисо Вирсаладзе «Музыкальный Фестиваль Телави» // Республика Грузия [საქართველოს რესპუბლიკა]. 2021. № 189 (9308). С. 12. URL: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/345038> (дата обращения: 04.08.2023).
 17. *Юсова О.* Олег для меня не окончен...: Интервью Элисо Вирсаладзе к 70-летию Олега Кагана // Belcanto.ru. 2016. URL: <https://www.belcanto.ru/16072301.html> (дата обращения: 04.08.2023).
 18. *Цховребадзе Ш.* Телави — Анатомия фестиваля // Культура плюс [კულტურა პლუს]. 2016. № 4 (6). С. 14–27.
 19. *Цховребадзе Ш.* Из Телави в концертный зал музея // Культура плюс [კულტურა პლუს]. 2018. № 4 (14). С. 52–61.

References

1. Maruashvili, L. (1988), "Meetings in Telavi", საბჭოთა ხელოვნება [Soviet art], no. 2, pp. 85–91, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/113263> (Accessed 04 August 2023).
2. Akhmeteli, M. (1986), "Aesthetic and ethical ideals of the Telavi Music Festival", საბჭოთა ხელოვნება [Soviet art], no. 1, pp. 130–142, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/110009> (Accessed 04 August 2023).
3. Akhmeteli, M. (ed.) (2012), ელისო ვირსალაძე [Eliso Virsaladze], Sezan, Tbilisi, Georgia, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/6689> (Accessed 04 August 2023).
4. "Objectives of the Telavi Festival" (1989), საბჭოთა ხელოვნება [Soviet art], no. 6, pp. 9–13, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/113472> (Accessed 04 August 2023).
5. Berlinsky, V. (2010), *Muzyka — moya zhizn'* [Music is my life], Center for Spiritual Revival of the Black Earth Region, Voronezh, Russia.

6. "Telavi Chamber Music Festival. Interview with Eliso Virsaladze" (1990), *საბჭოთა ხელოვნება* [Soviet art], no. 3, pp. 25–29, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/113267> (Accessed 04 August 2023).
7. Jimsheladze, E. (1992), "'Festival 'Dar Loze'", *საქართველოს რესპუბლიკა* [Republic of Georgia], no. 178 (457), p. 4, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/10160> (Accessed 04 August 2023).
8. Oikashvili, Z. (1997), "The name of the competition is objectivity", *საქართველოს რესპუბლიკა* [Republic of Georgia], no. 254 (2627), p. 10, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/139502> (Accessed 04 August 2023).
9. Kobidze, N. (2010), "The music festival has resumed in Telavi", *ახალი თაობა* [New generation], no. 33 (5109), pp. 8–12, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/131722> (Accessed 04 August 2023).
10. Iremashvili, E. (2011), "International music festival starts in Telavi", *ახალი თაობა* [New generation], no. 254 (5634), pp. 8–12, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/141150> (Accessed 04 August 2023).
11. Iremashvili, E. (2012), "Eliso Virsaladze celebrates his birthday", *ახალი თაობა* [New generation], no. 54 (5744), p. 8, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/174442> (Accessed 04 August 2023).
12. Japaridze, M. (2014), "Join high art", *მუსიკა* [Music], no. 1 (19), pp. 54–61, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/40059> (Accessed 04 August 2023).
13. Japaridze, M. and Kutateladze, R. (2014), "Interview about the music festival with Eliso Virsaladze", *მუსიკა* [Music], no. 1 (19), pp. 20–29, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/40059> (Accessed 04 August 2023).
14. Yusova, O. (2015), "The true greatness of a genius: Interview with Eliso Virsaladze on the occasion of the 100th anniversary of Svyatoslav Richter", *Belcanto.ru*, available at: <https://www.belcanto.ru/15021001.html> (Accessed 04 August 2023).
15. Natsvaladze, M. (2015), "At the Telavi International Music Festival", *მუსიკა* [Music], no. 4 (25), pp. 61–63, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/133998> (Accessed 04 August 2023).
16. "Eliso Virsaladze's project 'Telavi Music Festival'" (2021), *საქართველოს რესპუბლიკა* [Republic of Georgia], no. 189 (9308), p. 12, available at: <https://dspace.nplg.gov.ge/handle/1234/345038> (Accessed 04 August 2023).
17. Yusova, O. (2016), "Oleg is not finished for me...: Interview with Eliso Virsaladze on the 70th anniversary of Oleg Kagan", *Belcanto.ru*, available at: <https://www.belcanto.ru/16072301.html> (Accessed 04 August 2023).
18. Tskhovrebadze, Sh. (2016), "Telavi — Anatomy of the festival", *კულტურა პლუს* [Culture plus], no. 4 (6), pp. 14–27.
19. Tskhovrebadze, Sh. (2018), "From Telavi to the concert hall of the museum", *კულტურა პლუს* [Culture Plus], no. 4 (14), pp. 52–61.

Информация об авторах

А. Д. Каприн — соискатель кафедры истории и теории исполнительского искусства, концертмейстер Оперного театра МГК им. П. И. Чайковского

Information about the authors

A. D. Kaprin — Candidate of the academic degree of the Department of History and Theory of Performing Arts, Concertmaster of the Opera Theater of the Tchaikovsky Moscow State University

Статья поступила в редакцию 27.07.2023; одобрена после рецензирования 01.09.2023; принята к публикации 25.09.2023. The article was submitted 27.07.2023; approved after reviewing 01.09.2023; accepted for publication 25.09.2023.

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

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

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

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

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

Требования к рукописям статей, заявленных к публикации в журнале:

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

К рукописи прилагаются следующие документы:

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

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

Структура предоставляемого в редакцию текстового файла

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

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

nngk.izdaniya@yandex.ru

Печатный вариант рукописи подписывается автором (авторами), указывается дата и вместе с сопроводительными документами отправляется в редакцию по адресу:

**Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
издательский отдел.**

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