



АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

4 [66] 2022



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:

14.10.2022

Формат 60×84/8.

Усл. печ. л. 7,44. Тираж 100 экз.

Заказ № 26-2022.

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

Журнал включен в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по специальностям

17.00.01 — Театральное искусство (искусствоведение),

17.00.02 — Музыкальное искусство (искусствоведение),

17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура (искусствоведение),

17.00.09 — Теория и история искусства (исторические науки)

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

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

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

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

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

Главный редактор:

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

Заместитель главного редактора:

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

Редакционный совет:

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

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

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

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

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

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

Амрахова Анна Амраховна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)

Валькова Вера Борисовна — доктор искусствоведения, профессор РАМ (Москва)

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

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

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор МГК (Москва)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

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

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

Editor-in-Chief:

Sidneva 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, Researcher (Nizhny Novgorod)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 2220–1769

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

Founded 2009.

Frequency: 4 times a year.

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

Free price.

Make-up graphic:

A. S. Platonova

Cover designer:

V. A. Muzychenko

Press-corrector:

L. A. Zelexson

Date of publication:

14.10.2022

Format 60×84/8.

Pr. sh. 7.44. 100 copies .

Order No. 26-2022.

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.2022.66.4.001

Проблемы теории и истории музыки

<i>Петри Э. К.</i> Сэмюэл Пипс — английский меломан	8
<i>Шемсетдинова Д. М.</i> Антитеза язычества и христианства в балетах Валерия Кикты «Владимир-Креститель» и «Андрей Рублев»	18
<i>Москвина О. А.</i> «Аллилуия» С. Губайдулиной: славословие в жанре requiem	24

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

<i>Кривицкая Е. Д.</i> «Будьте любезны обеспечить мне место в вашем классе». О педагогической деятельности Леонида Когана	31
<i>Сяо Цяосун.</i> Особенности становления камерно-инструментального ансамбля в Китае (1916–1949)	37

Вопросы этномузыкологии

<i>Чжао Цзэхуа, Брагина Н. Н.</i> Претворение народных традиций в творчестве китайского композитора Ван Лисана на примере Сонатины для фортепиано	46
---	----

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Сиднева Т. Б.</i> Межпарадигмальность как ключевая особенность мышления Сергея Прокофьева	53
--	----

Content

DOI: 10.26086/NK.2022.66.4.001

Problems of music theory and history

<i>Petri E. K.</i> Samuel Peeps — English music lover	8
<i>Shemsetdinova D. M.</i> The antithesis of paganism and christianity in Valery Kikta's ballets "Vladimir the Baptist" and "Andrei Rublev"	18
<i>Moskvina O. A.</i> "Alleluia" by S. Gubaidulina: doxology in the requiem genre	24

Problems of theory and history of performing arts

<i>Krivitskaya E. D.</i> "Would you be so kind as to make sure, I have a place in your class". About the teaching activities of Leonid Kogan	31
<i>Xiao Qiaosong.</i> Features of the formation of chamber and instrumental ensemble in China (1916–1949)	37

Questions of ethnomusicology

<i>Zhao Zehua, Bragina N. N.</i> The Chinese composer Wang Lisan's Sonatina for Piano as an example of the implementation of folk traditions and patterns in his works	46
--	----

Music in its artistic parallels and relationships

<i>Sidneva T. B.</i> Interparadigm as a key feature of Sergey Prokofiev's thinking	53
--	----

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 4 (66). С. 8–17.

Actual problems of high musical education. 2022. No 4 (66). P. 8–17.

Научная статья

УДК 78.073

DOI: 10.26086/NK.2022.66.4.002

Сэмюэл Пипс — английский меломан

Петри Эльвира Корнеевна

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

Аннотация. В предлагаемом исследовании рассматривается литературный памятник XVII века — «Дневник Сэмюэла Пипса» — в ракурсе музыкальных занятий автора дневника. Приверженность Пипса музицированию и разнообразие его музыкальных интересов позволяют считать этого английского вельможу меломаном.

В статье делается попытка «озвучить» дневник, чтобы получить более полное представление об увлечениях меломана столь далеких времен. Приводятся нотные примеры пьес из репертуара Пипса, анализируются его отзывы о композиторах, исполнителях, музыкальных стилях; впечатление, которое производит на него театр; характеризуются теоретические труды о музыке, занимавшие ум Пипса; дается информация о музыкальном контексте его времени. Контекст оказался богатым и охватывающим все слои населения, традиция эта сложилась еще в елизаветинскую эпоху.

Автор статьи приходит к выводу, что существует некоторое типологическое сходство в занятиях музыкой дилетантов разных времен, например, недостаточно критическое отношение к результатам своей деятельности и опора в занятиях на гедонистическую функцию музыки. Среди отличий по отношению к современности отмечается стремление любителей XVII столетия к практическим занятиям музыкой (а не пассивному слушанию).

Ключевые слова: Пипс, псалмы, англиканский хорал, танцы, баллада, полифония, итальянская и французская музыка, меломан

Для цитирования: Петри Э. К. Сэмюэл Пипс — английский меломан // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 4 (66). С. 8–17. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.002>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

Samuel Peeps — English music lover

Petri Elvira K.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
e-petri@mail.ru

Abstract. The proposed study examines the literary monument of the 17th century — "The Diary of Samuel Peeps" — from the perspective of the attitude of the author of the diary to music. Commitment to music-making and a variety of musical interests allow us to consider this English nobleman a music lover.

The article attempts to "voice" the diary in order to get a more complete picture of the music lover's hobbies of such distant times. Musical examples of pieces from Pips's repertoire are given, his reviews about composers, performers, musical styles are analyzed; the impression the theater makes on him; the theoretical works on music that occupied the mind of Pips are characterized; information about the musical context of his time is given. The context turned out to be rich and embracing all segments of the population, this tradition has developed back in the Elizabethan era.

The author of the article comes to the conclusion that there is some typological similarity in the music lessons of amateurs of different times, for example, an insufficiently critical attitude towards the results of their activities and reliance in classes on the hedonistic function of music. Among the differences in relation to modernity, the desire of fans of the 17th century to engage in practical music (and not passive listening) is noted.

Keywords: Peeps, psalms, Anglican chant, dances, ballad, polyphony, Italian and French music, music lover

For citation: Petri E. K. Samuel Peeps — English music lover. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;4(66); 8–17 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.002>.

Илл. 1. Д. Хейлз. Сэмюэл Пипс

Биографии композиторов, исполнителей, музыкальных критиков, их эпистолярное наследие, даже краткие замечания, оставленные на полях рукописей и партитур, вызывают общий интерес. Они (в это хочется верить!) помогают лучше проникнуть в тайны содержания музыки, «зашифрованного» в звуках. Источники полученной таким образом информации, обладают для нас разной степенью репрезентативности. Если попытаться выстроить иерархическую лестницу, на верхней ступеньке будут находиться композиторы, а на нижней скромно расположатся любители музыки, меломаны, такой музыкальный «плебс». И это элемент в системе музыкального искусства тоже совершенно необходимый, профессионалы ведь работают не для себя, по крайней мере, в теории...

Биографий любителей музыки не пишут, но история сохранила одну очень любопытную автобиографию англичанина XVII столетия Сэмюэла Пипса! Джентльмен вел дневники, текст шифровал, и когда удалось расшифровать его записи (в начале XIX века) и увидеть, сколь важное место в жизни Пипса занимала музыка, стало понятно, что перед нами — биография меломана. Первым это заметил Ромен Роллан, который перевел фрагменты рукописи Пипса и включил материал в сборник в честь Хуго Римана, изданный в 1909 году.

Сэмюэл Пипс (1633–1703) — сын лондонского портного. Карьерой он был обязан одному своему влиятельному родственнику. Расцвет ее приходится на Реставрацию (возвращение Карла II на престол). С 1665 года Пипс — главный инспектор флотского Комитета снабжения, с 1672 года — секретарь Адмиралтейства. Его избрали членом Королевского научного общества, а на некоторое время — и его президентом. Трижды обвиненный в заговоре, он провел несколько месяцев в Тауэре, но был оправдан и вернулся работать в Парламент. Добавим, что Пипсу пришлось

пережить лондонскую чуму, англо-голландскую войну и Большой Лондонский пожар 1666 года, когда сгорело две трети домов.

Пипс был человеком энергичным, образованным, незаурядным. Во всех жизненных перипетиях он сохранял оптимизм и увлеченность самыми разными делами: наукой и философией, театром, литературой, модой, наконец. Ему было, что шифровать в дневнике и кроме политических высказываний, дневник не должен был попасть на глаза жене: к женщинам Пипс тоже был равнодушен. Но вот его слова: «Я рассудил, что музыка — единственное удовольствие, которое я имею в этом мире, и самое большое, на которое я только могу надеяться, и лучшее в моей жизни» [1, с. 264].

В задачу статьи входит попытка «озвучить» дневник Пипса-меломана: выявить, какой музыкой он интересовался, в чем состояли его музыкальные занятия, что ему нравилось, а что не вызывало энтузиазма, представить контекст его музыкальных увлечений.

Пипс играл на разных музыкальных инструментах, в его доме была собрана целая коллекция, которой он гордился: шесть виол, четыре скрипки, лютня и теорба (басовая разновидность лютни), спинет (родственный клавесину инструмент), клавесин, флажолет. Любимый инструмент — флажолет. Это разновидность флейты. Английский флажолет имеет шесть отверстий на лицевой стороне и высокий строй в две октавы, начиная с ре второй. «Вечером оставался долго в саду, играя при лунном свете на флажолете», — такие заметки в дневнике встречаются неоднократно.

Не меньше игры на флажолете Пипс любит пение. В этом искусстве он хочет совершенствоваться, имеет даже учителя-итальянца. Делает попытку приохотить к пению свою молодую жену (Пипс женился в 23 года на девушке, которой было 15 лет). Оба берутся за дело с энтузиазмом, но Пипс быстро обнаруживает, что у его жены фальшивая интонация, даже итальянский учитель не может исправить этого недостатка. Но вот горничная жены, ее служанка, камеристка и мальчик-паж имеют прекрасные чистые голоса. Это позволяет Пипсу устраивать в саду по вечерам настоящие концерты для себя и соседей, которые по такому случаю «открывают окна в своих домах».

Пробует Пипс и сочинять музыку, его любимый жанр — ария. Этим термином в XVII веке называли чаще всего обычную строфическую

песню. В его время в Англии существовали разновидности таких арий: придворные, духовные, серьезные. Близкие по жанру вокальные пьесы (но в многоголосном изложении), входят в сборники английских композиторов Т. Морли (1597) и Д. Доуленда (1600).

Пипс обычно ограничивался сочинением только мелодий, а аккомпанемент к ним присоединял кто-либо другой, например, придворный органист мистер Хингстон, или доктор Чайльд. Это не лишало Пипса уверенности в превосходном качестве созданной им музыки: «Даунинг, который любит и понимает музыку, всеми силами хотел получить мою арию «Красота» и превозносит ее над всем, что когда-либо слышал; и без всякого хвастовства я знаю, что эта ария хороша» [1, с. 262]. Получить «хорошую прессу» по поводу своих сочинений такому важному вельможе, видимо, было не очень сложно.

Интересовала Пипса и теория музыки. Он прочитал «Введение в музыку» Т. Морли («очень хорошая книга, но без метода»), «Введение в музыку» Д. Плейфорда², искал книгу о музыке французского философа Марсанна, который «отлично писал о музыке». Попробуем понять, какие идеи Марсанна привлекали Пипса.

Имя философа дошло до нас в несколько искаженном виде (перевод с французского на английский, а затем на русский язык), речь идет о Марене Мерсенне (1588–1648), соученике Рене Декарта по иезуитской школе. Среди работ Мерсенна — сочинения по математике, физике, метафизике, теории музыки. Особенно знамениты две его работы — «Трактат об универсальной гармонии» (1627) и «Универсальная гармония» (1637). Мерсенн проводит параллели между музыкой, математикой и теологией. Троиединство Бога он сопоставляет с делением музыки на диатонику (Бог Отец), хроматику (Бог Сын) и энгармонику. Неорганическая природа ассоциируется у него с низким регистром, живые существа — с высоким звучанием. Консонансы и диссонансы, он сравнивает с цветом и вкусом.

Мерсенн пишет о многих вопросах теории музыки: о природе звука, о законах пения, об анатомическом строении органов речи, интервалах, композиции и др. Он — сторонник одноголосной музыки, простота, считает философ, — главное условие красоты и совершенства [2]. Это должно было импонировать Пипсу-композитору.

А вот к «Трактату о музыке» Рене Декарта Пипс отнесся неодобрительно: «Паж читал мне

книгу о музыке Декарта, которую я не понимаю; и не думаю, чтобы тот, кто написал ее, тоже ее понял, хотя и был очень ученым человеком» [1, с. 263]. Однако Пипс не оставляет усилий разобраться с теорией музыки, его амбиции здесь высоки: «Весь вечер у себя в комнате; делал записи; обдумывал, как изобрести лучшую теорию музыки, чем та, что существует за границей; не сомневаюсь, что со временем непременно добьюсь этого» [1, с. 263].

Пипс обожает театр. Он упоминает в дневнике множество пьес, среди них шекспировские «Ромео и Джульетта» (критикует постановку) и «Сон в летнюю ночь» (не понравилась пьеса). Сцена сошествия ангела из оперы «Дева-мученица» так потрясает его, что он весь вечер не может думать ни о чем другом и не спит всю ночь. Такое сильное чувство, удивляется Пипс, он испытывал, только когда был влюблен в свою жену³.

«Дева-мученица» написана по трагедии Томаса Деккера и Филиппа Мессинджера (1622). Сюжет основан на житии св. Доротеи Кесарийской: мученичество первых христиан, казни, обращение в христианство закоренелых язычников, религиозные чудеса. Сцена, о которой пишет Пипс, это сцена казни Доротеи. Ее ведут на эшафот, и в это время появляется невидимый для всех, кроме Доротеи, ангел, который говорит ей о Рае. Издеваясь, гонитель святой, Теофил, просит Доротею прислать ему плодов из райского сада. В последнем акте оперы ангел появляется еще раз и приносит небесные фрукты Теофилу. Тот обращается в христианство. Теофила тоже казнят, но он идет на смерть в состоянии блаженства. К сожалению, автора музыки Пипс не называет.

Из дневника Пипса ясно, что не он один любит заниматься музыкой. Все его родственники и друзья тоже играют на разных инструментах, а также умеют петь. Музыка звучит в ресторане, в городском парке во время прогулки (арфа и скрипки), в деревне («несколько мещан превосходно пели на четыре или пять голосов»), на курорте, в морском плаванье («матрос — пьяница и мужлан — играет на арфе так, что мне думается, я никогда в жизни не услышу такой игры»). Однажды пришел к Пипсу что-то починить слесарь, невзрачный человек низкого происхождения, «не носящий перчаток», — замечает Пипс. У него оказался «великолепный бас». Его приспособили для пения, и он «превосходно исполнил свою партию в вокальном квартете» вместе с Пипсом и его друзьями [3].

Можно предположить, что Пипс ищет единомышленников, потому вокруг и собрались любители музыки. Но это не так, или не совсем так. Неумение петь, играть на музыкальных инструментах и танцевать считалось большим недостатком воспитания уже при Генрихе XVIII (1491–1547). Анна Клевская, его четвертая жена, не понравилась королю не только внешностью («фламандская кляча»), она и ничего из перечисленного выше делать не умела. Музицирование считалось благородным занятием, играть на лютне и клавире учили всех дворянских детей, мальчиков и девочек, причем добивались хорошего исполнения, а не просто любительского уровня. Требования к джентльменам предполагали умение петь и играть не только выученные пьесы, но и по нотам с листа. Придворное музыкальное искусство диктовало обществу высокие стандарты практического музыкального образования и грамотности [4].

Пипс редко упоминает в дневнике имена композиторов или названия сочинений. Но вот он хвалит игру на клавесине Эшуэлл, горничной своей жены. Она играет псалом. И псалмы часто в это время составляют для любителей основу музицирования, это музыка, которая у всех «на слуху», псалмы большинство англичан знает наизусть.

Реформы в английской церкви с XVI века шли под сильным влиянием кальвинизма. Пра-

вительство Оливера Кромвеля опиралось на самую радикальную ветвь протестантизма — пуритан индипендентов. Реформаторы пытались покончить с иконами, распятиями, церковным облачением священников, запрещали и свечи в церкви. Органы в большинстве церквей сняли, многие были проданы, другие переплавлены на драгоценную посуду. Сама служба сократилась, ее основой стали проповедь и пение псалмов. Полифоническое многоголосие исключалось, как и латынь, а мелодической основой псалмов нередко становились традиционные английские мелодии. Епископ собора в Солсбери считал, что богослужение, став понятным простым прихожанам, вернулось к людям: «Религия ныне более сильна, чем прежде. Практика участия в исполнении церковной музыки очень этому помогла. Теперь можно иногда увидеть, как в соборе св. Павла до шести тысяч человек обоюбого пола после службы все вместе поют и славят Бога» [5, с. 96].

Именно на этот период реформ пришлось детство и молодость Пипса, формирование музыкального вкуса. Приведем пример английского псалма, одного из самых популярных. Автор его неизвестен. Опубликован он был уже в 1623 году в Псалтыри Стернхольда и Хопкинса.

В современной нотации псалом выглядит следующим образом:

Пример 1. Псалом 100 (99) «Воскликните Господу, вся земля!»⁴



Нас эта мелодия не особенно увлекает. Аберрацию в наше восприятие вносит и временная отдаленность той музыки от современности. Слух консервативен по своей природе. Миллионы людей в Европе и России воспитаны на музыке эпохи романтизма, именно она, обращенная к чувствам и эмоциям человека, находит отклик в их душах и сердцах. Хоралы же имели другое содержание, они обращены к Богу и Вечности.

Когда этот псалом поют шесть тысяч человек в унисон, он, конечно, производит сильное впечатление. Но оно вызвано не эстетическим чувством, а состоянием духовного религиозного подъема, усиленного, согласно законам психоло-

гии, во много раз в такой большой толпе. Какое-то «эхо» пережитого, видимо, сохраняется и вне церкви, при пении и игре псалмов в приватной обстановке.

Однако в дневниках Пипса неоднократно упоминается и о пении на несколько голосов. Все не так было однозначно с суровыми кальвинистскими требованиями. Уже при Елизавете проявляли терпимость к их нарушению. Хору Королевской капеллы, например, позволялось петь многоголосную музыку. Здесь сложился стиль англиканского хорала [5].

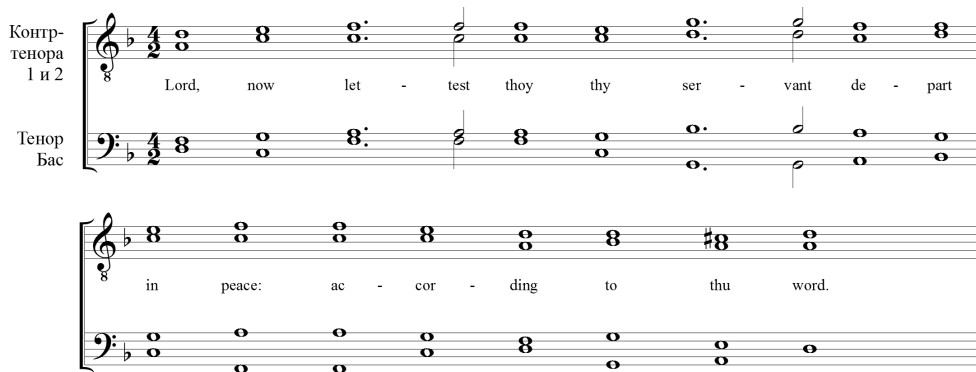
Такие хоралы создавались исключительно для мужского хора, в качестве *cantus firmus* а в

партии тенора помещался псалом или фрагмент Библейского текста. Эта музыка обладает своеобразной суровой красотой.

В капелле работал целый ряд выдающихся композиторов — Томас Томкинс, Уильям Берд, Джон

Булл, Уильям Лейтон и др. Королевской капелле следовали и некоторые крупные соборы других городов — Дублина, Кентербери, Эксетера, Солсбери, Йорка. Здесь во время службы использовали и музыкальные инструменты, в основном духовые.

Пример 2. Англиканский хорал («Ныне отпускаеши раба Твоего»)



После казни короля Карла I и прихода к власти Кромвеля Королевская капелла была упразднена. Следующие 20 лет были для музыки безвременьем, пуританские принципы отношения к музыке утвердились по всей стране. Многие музыканты эмигрировали, другие погибли в ходе революции.

В 1660 году, после Реставрации монархии, Карл II восстановил Королевскую капеллу, удвоил число хористов и вернул из эмиграции некоторых музыкантов. Они принесли с собой зарубежный опыт работы в разных светских жанрах. Светские тенденции теперь укрепляются в английской духовной музыке.

Пипс любит и танцы. Приведем фрагмент из дневника. «Явился учитель танцев; я стоял и смотрел, как он обучает мою жену; закончив с ней, заявил, что мне необходимо научиться танцу под названием coranto, и, поддавшись его настойчивым уговорам, а также назойливым просьбам жены, я взялся за дело, в результате чего вынужден был заплатить ему 10 шиллингов за первый урок. <...> Я вознамерился учиться этой премудрости, тратя на нее никак не больше месяца-двух в году» [3].

Популярны были куранты Фрэнсиса Каттинга (ок. 1550–1595), одного из известных лютнистов елизаветинских времен, легкие и грациозные.

Пример 3. Тема Куранты Ф. Каттинга



Для домашних развлечений предназначались консорты Мэтью Локка — композитора, которого Пипс любил и с которым был знаком. Словом «консорт» в Англии обозначали ансамбль из раз-

ных инструментов или же вокальный. Примером может служить Куранта Локка. Это изящная танцевальная пьеса. В Реформацию полифония тоже вернула утраченные права.

Пример 4. Фрагмент Куранты М. Локка

Мэтью Локк (ок. 1621–1677) — английский композитор и теоретик. Много работал в области театральной музыки. Его считают одним из предшественников и учителей Г. Перселла.

Консорт играли на тех инструментах, что были под рукой, в таких ансамблях и Пипс принимал участие. Английские консоорты для струнных инструментов XVI–XVII веков являются одним из достижений классической эпохи старинной английской музыки. «Причем, увлечение инструментальной музыкой превосходило увлечение музыкой вокальной. Вокальные пьесы, такие как мадригалы и арии, на деле чаще не пелись, а исполнялись инструментально. Об этом говорят свидетельства современников, а также количество рукописей инструментальных пьес, число которых превосходило число произведений, представляющих светскую вокальную музыку» [6].

Кроме куранты популярными танцами были павана и гальярда, их обычно исполняли последова-

тельно. Павана — плавная, а гальярда (от фр. Gai-larde — смелый, дерзкий) — подвижная, с включением прыжков, по тем временам эротического элемента. В одной из фигур гальярды дама, опираясь на плечи кавалера, который держит ее за талию, подпрыгивает вверх. Платье чуть приподнимается, созерцание «красоты» становится доступным для всех присутствующих. И павана, и гальярда пришли из времен Елизаветы, при Кромвелле танцы считались чуть ли не преступным деянием.

В качестве примера приведем фрагменты паваны и гальярды одного из самых известных английских композиторов Джона Доуленда⁵. Доуленд, будучи меланхоликом, подписывал сочинения псевдонимом «Несчастный англичанин». Он приобрел известность как автор светской музыки (хотя духовную тоже писал) и создатель сольной лирической песни (арии). Доуленд был не только композитором, но и певцом, а также и прекрасным лютнистом.

Пример 5. Павана Дж. Доуленда (фрагмент)



Пример 6. Гальярда Дж. Доуланда (фрагмент)



Отзыв Пипса об инструментальной музыке: «Должен признаться: из-за того ли, что я слышу ее редко, или из-за того, что человеческий голос ценнее, я не испытываю от нее ни малейшего удовольствия. По-моему, два голоса стоят целых двадцати инструментов» [1, с. 273]. Неудивительно, что Доуланда он не упоминает.

Кроме Локка в дневниках назван Уильям Лоус (1602–1645). Оба композитора из тех, кого называли «модными». И Лоус, и Локк писали и светскую, и духовную музыку.

Пипс промолчал в дневниках о своем отношении к народной музыке. Но если он ее не любил, зачем же собирать большую коллекцию (пять томов!) народных баллад? Не хотел демонстрировать «плохой вкус»? Вполне возможно. Есть свидетельство современника Шекспира, уточнен-

ного поэта, национального героя Англии сэра Филипа Сидни, который признается «в собственной дикости»: старинная песня о Перси и Дугласе, исполняемая простолюдином, «голос которого столь же груб, как и слог песни», производит на него более сильное впечатление, чем звук боевого рога [7, с. 152–153].

Баллада, которую Пипс просто не мог не слышать, одно из самых знаменитых произведений английского фольклора — «Greensleeves» («Зеленые рукава»). Балладу пели, под нее и танцевали, в том числе при дворе. Авторство чаще всего приписывается Генриху VIII, отцу Елизаветы. Считается, что он посвятил песню Анне Болейн, матери Елизаветы, одной из шести его жен, казненной за мнимую или действительную измену.

Пример 7. Баллада «Зеленые рукава»



I have loved you so long de -
light - ing in your com - pa - ny.
Green - sleeves was all my joy.
Green - sleeves was my de - light.
Green - sleeves was my heart of gold. And
who but my la - dy had green - sleeves.

Песня существует во множестве вариантов и со временем обросла большим количеством куплетов (до 1800!), которые рассказывают о покинувшей героя возлюбленной, несмотря на разноо-

бразные подарки и оказанные ей услуги, которые в тексте подробно перечисляются.

Приведем фрагмент текста баллады (перевод С. Я. Маршака):

Твоим зеленым рукавам
Я жизнь без ропота отдам.
Я ваш, пока душа жива,
Зеленые рукава.

Я наряжал тебя в атлас
От головы до ног твоих,
Купил сверкающий алмаз
Для каждой из серег твоих.

Купил я красные чулки,
Расшитые узорами,
Купил тебе я башмачки
Нарядные, с подборами.

Я для тебя дышал и жил,
Тебе по капле отдал кровь,
Свою я душу заложил,
Чтоб заслужить твою любовь.

За что, за что, моя любовь,
За что меня сгубила ты?
Неужто не припомнишь вновь,
Того, кого забыла ты?

Купил гранатовую брошь,
Браслета два для рук твоих.
Таких браслетов не найдешь
Ты на руках подруг твоих.

Далее перечисление продолжается. Первый куплет повторяется после каждого следующего в качестве припева.

Повествовательная мелодика баллады отличается гибкостью, певучестью и грацией, ритм — легкой танцевальностью. Эту балладу Шекспир упоминает в «Виндзорских проказницах». К балладам, исконно народному жанру, образованная аристократия была равнодушна, угадывая в них корни своей национальной культуры.

Пристрастия Пипса в музыке мы можем выявить и «от противного»: он часто наводит критику на сочинения и исполнения, которые ему не понравились.

О полифонии: «Я все более и более убеждаюсь, что пение на несколько голосов есть вовсе не пение, а нечто вроде инструментальной музыки, потому что смысл слов, которых не слышишь, теряется, и особенно, потому что их соединяют с

фугированным стилем» [1, с. 273]. Неудивительно. 27 лет своей жизни Пипс провел в условиях крайнего аскетизма в отношении музыкальных стилей, полифония — атрибут «папистской» церковной службы — не поощрялась окружением.

Пипс не любит итальянскую музыку: «Вовсе не восхищен этой музыкой, от которой я ждал чего-то необычайного... Должен признаться, что это очень хорошая музыка, я хочу сказать, что ее композиция чрезвычайно хороша; тем не менее, она мне не нравится» [1, с. 273]. В этом контексте назван и конкретный представитель итальянского музыкального искусства — Джакомо Кариссими (1605–1647), автор месс, мотетов, ораторий, кантат. Отзыв Пипса о неизвестном нам вокальном произведении Кариссими двойственный: «...конечно, это было прекрасно, слишком прекрасно, чтобы я мог об этом судить».

Итальянских певцов он тоже не жалует: «Мистрисс⁶ Мануэль поет удивительно хорошо,

совсем в итальянском стиле. <...> Однако признаюсь, что я недостаточно очарован этим пением, чтобы восхищаться ею».

Через год: «В капелле королевы слушал пение итальянцев. Поистине, их музыка показалась мне совсем удивительной, превосходящей все, что делаем мы» [1, с. 273]. Пипс способен развиваться в музыкальном отношении, и это делает ему честь.

О французской музыке он высказывается решительно: «Без всякой предвзятости, я не нахожу в их ариях ничего, что превосходило бы наши. Я это заметил на примере многих скрипичных арий Батиста Люлли, великого современного композитора, сравнивая их с ариями Банистера» [1, с. 273]. Люлли не нуждается в представлении. Банистер (1630–1679) — скрипач и композитор, прошедший музыкальную подготовку во Франции, руководитель ансамбля Карла II «24 скрипки короля», автор музыки к пьесам Шекспира. В настоящее время ясно, что сравнения с Люлли он не выдерживает.

Современная английская музыка Пипсу тоже не нравится, особенно школы Кука. 13 февраля 1667 года Пипс слушал концерт капеллы и сделал запись: «Действительно, и по исполнению, и по композиции это было куда ниже того, что я слышал накануне⁷; я никак не мог этого предположить» [1, с. 276]. Генри Кук (1616–1672) воспитанник Королевской капеллы, композитор, хормейстер и певец был сначала роялистом, но после Реставрации вернулся в капеллу и во многом способствовал ее восстановлению. Среди его учеников Генри Перселл (ок. 1659–1695). Пипс нигде не упоминает о Перселле, единственном английском композиторе, чье творчество стоит вровень с крупнейшими европейскими фигурами. Но дневник Пипса заканчивается 1669 годом, Перселлу тогда было всего 10 лет.

Да, господин Пипс — меломан далекого времени. Но видимо, меломаны всех времен имеют некоторые общие черты, отличающие их от профессионалов.

- Пипс получает от музицирования удовольствие, но в личном творчестве к каким-либо художественным высотам не особенно стремится, удовлетворяется псалмами, песнями, танцами, тем, что составляло в его время «массовую культуру».
- Характерно, что и для музицирования он выбирает флажолет («свистульку»), когда в его коллекции имеются превосходные лютни, скрипки, клавесин.

- Наивная уверенность в совершенстве собственных сочинений, свойственная нашему джентльмену, весьма характерна и для современных меломанов.
- Среди критериев, по которым Пипс оценивает новую незнакомую музыку, у него постоянно возникает дилемма «понятно-непонятно». Эталоном при этом служит собственный музыкальный вкус и опыт.
- Пипс в музыке не только «практик», он пытается приобщиться и к теоретическим знаниям об этом искусстве. И — как и многие современные меломаны — не в состоянии справиться со сложностью возникающих перед ним проблем (отсюда и суровый приговор Декарту).

Нужно признать, что эстетические требования к музыке у Пипса довольно ограничены. В основном для него в этом искусстве самая привлекательная функция — гедонистическая. Вряд ли возможно поставить это в упрек Пипсу. Понятия «любитель музыки», «дилетант» прочно укрепились в обиходе с начала XVI века. Они в то время не имели уничижительного оттенка, напротив, служили для обозначения высокой и благородной *деятельности* личности. Об этом свидетельствует культурная атмосфера английского общества, к практическим занятиям музыкой стремятся все: от королей до простых рабочих. Особенностью же такой практики в Англии было то, что музыка, прежде всего, звучала для исполнителей, а не для слушателей.

Оказывает ли влияние музицирование всего общества на состояние музыкального искусства — вопрос интересный и дискуссионный, но в рамках данной статьи не представляется возможным в него углубиться.

Примечания

- ¹ В переводах встречается и другая транскрипция фамилии — Пепис.
- ² Джон Плейфорд — английский издатель, книготорговец, композитор.
- ³ Невольно вспоминается Пушкин: «Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает; / Но и любовь — мелодия».
- ⁴ Синодальный перевод.
- ⁵ В некоторых транскрипциях — Даулэнд. Это единственный композитор, которого упоминает Шекспир — в 8 сонете сборника «Страстный пилигрим».
- ⁶ То же, что госпожа, хозяйка дома.
- ⁷ Накануне Пипс слушал итальянцев.

Список источников

1. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 428 с.
2. Гудимова С. А. Музыка в трудах ученых XVII века // Культурология. 2017. № 4 (83). С. 98–108.
3. Петри Э. К. «Тебя пленяет Доуленд...» (музыка эпохи Шекспира) // Всемирная литература в контексте культуры: сб. науч. тр. по итогам XXVI Пуришевских чтений. М.: МПГУ; Киров: ООО «Радуга-Пресс», 2014. 188 с.
4. Пипс Сэмюэл. Дневник. URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/266479-semyuel-pips-dnevnik.html> (дата обращения: 16.03.2022).
5. Сидни Ф. Защита поэзии / пер. с англ. В. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.: Изд-во МГУ, 1980. С. 133–174.
6. Роллан Р. Музыкальная жизнь одного меломана времен Карла II (по дневнику Сэмюэла Пеписа) // Музыкально-историческое наследие. Вып. 3. М.: Музыка, 1988. С. 261–277.
7. Вайнрот М. Английская консортная музыка XVII века. URL: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/vainrot-english-consort.htm> (дата обращения: 06.04.2022).
3. Petri, E. K. (2014), "«Dowland Captivates You...» (Music of the Shakespeare Age)", *World Literature in the Context of Culture* [World Literature in a Cultural Context], MSPU Press, Raduga-Press, Moscow, Kirov, Russia, pp. 85–91.
4. Pips, Samuel, *Dnevnik*, [Diary], available at: <http://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/266479-semyuel-pips-dnevnik.htm> (Accessed 16 March 2022).
5. Sidney, F. (1980), "Protection of poetry", *Literaturnyye manifesty zapadnoevropeyskikh klassitsistov* [Literary Manifestos of Western European Classicists], Moscow State University Press, Moscow, USSR, pp. 133–174.
6. Rolland, R. (1988), "The musical life of a music lover during the time of Charles II (according to the diary of Samuel Peeps)", *Muzykalno-istoricheskoye naslediyе* [Musical and historical heritage], vol. 3, Muzyka, Moscow, USSR, pp. 261–277.
7. Vainrot, M. (1983), "English consort music of the 17th century", available at: <http://early-music.narod.ru/biblioteka/vainrot-english-consort.htm> (Accessed 06 April 2022).

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Статья поступила в редакцию 20.08.2022; одобрена после рецензирования 26.09.2022; принята к публикации 10.10.2022. The article was submitted 20.08.2022; approved after review 26.09.2022; accepted for publication 10.10.2022.

References

1. Wilson-Dixon, E. (2001), *Istoriya khristianskoy muzyki* [History of Christian music], Mirt, St. Petersburg, Russia.
2. Gudimova, S. A. (2017), "Muzyka v trudakh uchonykh XVII veka", *Kulturologiya* [Cultural Studies], vol. 4 (83), pp. 98–108.

Научная статья

УДК 782.1

DOI: 10.26086/NK.2022.66.4.003

Антитеза язычества и христианства в балетах Валерия Кикты «Владимир-Креститель» и «Андрей Рублев»

Шемсетдинова Динара Маратовна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
dinara.shemsetdinova@mail.ru

Аннотация. Балеты советского и российского композитора В. Г. Кикты «Владимир-Креститель» и «Андрей Рублев» являются знаковыми произведениями не только в контексте творческой биографии композитора, но и отечественной музыкальной культуры второй половины XX – начала XXI вв. в целом. В них образы Древней Руси нашли яркое и оригинальное претворение. В приведенной статье балеты Кикты рассматриваются сквозь призму противопоставления двух начал: языческого и христианского, которые проявляют себя как на идейно-смысловом уровне, так и на уровне музыкального языка. Автор предлагаемой работы ставит перед собой цель проанализировать балеты композитора «Владимир-Креститель» и «Андрей Рублев» в обозначенном аспекте. Нашими задачами стали рассмотрение жанрово-стилевых особенностей «языческой» и «христианской» сфер в данных сочинениях, а также выявление общих черт творческого почерка В. Г. Кикты и И. Ф. Стравинского. Кроме того, в статье выявляется сочетание в балетах Кикты архетипов языческой и христианской мистерий.

Подспорьем для написания статьи послужили монографические работы о творчестве В. Г. Кикты, а также обзорные публикации, посвященные проблемам неофольклоризма и нового религиозного движения.

Ключевые слова: Валерий Кикта, балеты, «Владимир-Креститель», «Андрей Рублев», язычество, христианство

Для цитирования: Шемсетдинова Д. М. Антитеза язычества и христианства в балетах Валерия Кикты «Владимир-Креститель» и «Андрей Рублев» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 4 (66). С. 18–23. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.003>.

Original article

The antithesis of paganism and christianity in Valery Kikta's ballets "Vladimir the Baptizer" and "Andrei Rublev"

Shemsetdinova Dinara M.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
dinara.shemsetdinova@mail.ru

Abstract. The ballets of the Soviet and Russian composer V. G. Kikta "Vladimir the Baptizer" and "Andrei Rublev" are significant works not only in the context of the composer's creative biography, but also in the domestic musical culture of the second half of the 20th – early 21st centuries in general. In these works, the images of Ancient Russia found a bright and original implementation. In this article, Kikta's ballets are considered through the prism of the opposition of two principles: pagan and Christian, which manifests itself both at the ideological and semantic level, and at the level of musical language. The author of the proposed work aims to analyze the composer's ballets "Vladimir the Baptizer" and "Andrei Rublev" in the indicated aspect. Our tasks were to consider the genre and style features of the "pagan" and "Christian" spheres in these works, as well as to identify the common features of the creative style of V. G. Kikta and I. F. Stravinsky. In addition, the article reveals the combination of archetypes of pagan and Christian mysteries in Kikta's ballets.

The article is based on monographic works on the creativity of V. G. Kikta, as well as Review publications devoted to the problems of neo-folklorism and the new religious movement.

Keywords: Valery Kikta, ballets, "Vladimir the Baptizer", "Andrei Rublev", paganism, Christianity

For citation: Shemsetdinova D. M. The antithesis of paganism and Christianity in Valery Kikta's ballets "Vladimir the Baptizer" and "Andrei Rublev". *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;4(66); 18–23 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.003>.

Образы русской архаики нашли яркое претворение в балете В. Кикты «Владимир-Креститель» (1990–1995) и «Андрей Рублев» (2016)¹. Духов-

ные искания исторической личности, противопоставление языческого и христианского — вот темы, их объединяющие. В этом смысле можно

говорить о воплощении в балетах композитора как традиций «Весны священной» Стравинского, связанных с языческой обрядовостью, стихийностью (дионисийское начало), так и идей «новой сакральности»: духовное возрождение, постижение истины и обретение внутренней гармонии (аполлоническое). Посмотрим, каким образом подобная антитеза отражена в балетах В. Кикты.

Языческая обрядовость, представленная в балетах композитора, является олицетворением старой, навсегда ушедшей в пучину истории дохристианской Руси, с ее тесной связью с первозданными силами природы, идолопоклонством, принесением кровавых жертв. Но, в отличие от «Весны священной», где язычество является главным и нерушимым законом мироздания, во «Владимире-Крестителе» и «Андрее Рублеве» оно предстает как враждебная христианству сила. В качестве примера приведем отрывок либретто балета «Владимир-Креститель»:

«Снова настал день принести жертву языческим богам. Верховный жрец просит начинать заведенный предками обряд. И пришел на капище Владимир указать своею рукою на избранницу богов, чтобы не переступить закон предков. Перед Владимиром поставили вереницу девушек в белых покрывалах. И указал он на одну из них... Подбитой птицей распростерлось на холодном камне языческого капища тело убиенной жрецами девушки.

И сразу сжалось сердце князя, и почувал он беду великую. Будто пронзенный стрелой барс, метнулся к девушке, сорвал покрывало. И лежала перед ним Весняна. Его любовь, его радость. Боль и гнев охватили Владимира, и потемнел свет для него. В его сознании возникает убиенный Ярополк и смеется ему в лицо: "Это кара тебе и за мою, и за другие смерти". Нестерпимо терзает видение убиенного брата душу Владимира.

В минуту наивысшей боли его растерзанного сердца Владимира вдруг осыял небесный свет. Будто новорожденного младенца, ангелы пеленают князя в белое покрывало. Состоялось крещение и очищение души. На свет явился новый человек, князь-христианин... Пришел конец языческим богам. Владимир проклинает Перуна и Дажьдбога, которые отняли у него самое дорогое — любовь, и наказывает дружине и народу снести ненавистных и жадных до крови и слез людских богов...» [1].

На уровне музыкального языка антитеза языческого и христианского во «Владимире-Крести-

теле» и «Андрее Рублеве» воплощена, прежде всего, в противопоставлении инструментального (оркестрового) и вокального (хорового) звучания.

Так, в балете «Владимир-Креститель» и его одноименной оркестровой версии — Симфонической летописи — яркий контраст динамичному оркестровому развитию составляет возвышенный умиротворенный хоровой эпизод — сцена Причастия, в Симфонической летописи служащий тихим финалом. Примечательно, что финалом балета является триумфальный «колокольный» эпизод.

Сумрачно и затаенно звучит в низком регистре начальное проведение темы Древней Руси, которая дается в тембре тубы на фоне ритмического остинато низких струнных и ударных. Подобное звучание темы передает суровую атмосферу языческой Руси, с ее жестокими нравами и кровавыми обычаями. Своевольным и беспощадным предстает перед нами и сам князь Владимир-язычник: «Буйствовала молодость, хмелела кровь Владимира от битв и войн. Единилось его сердце с безжалостными викингами, которые ради славы и наживы готовы были на все. И Владимир уподобился им, также пьянился боями и походами...» [1].

Тема «Владимира-Крестителя» имеет попевочную структуру (тематизм подобного типа отсылает к опыту «русского» Стравинского). Первая ее половина диатонична, она звучит в пределах кварты. Далее происходит нисходящее движение мелодии по хроматизму, что придает теме все более мрачный колорит.

Вся музыкальная ткань «Владимира-Крестителя» построена по принципу монотематизма. Композитор, будучи мастером оркестровки, наряжает основную тему в различные «тембровые одеяния». Так, например, примечательно идилическое «женственное» звучание темы в партии солирующей флейты на фоне легких колышущихся пассажей арфы и струнных, которое дано в противовес мрачному «мужскому» звучанию темы в низком регистре («Зажгла Весняна любовью зачерствевшее в боях и походах сердце князя»).

Ликующе и триумфально, в сопровождении колоколов и «возгласов» труб звучит преобразенная тема Древней Руси (финал балета), знаменуя собой принятие Владимиром Христианства.

Спокоен и монументален хоровой эпизод а cappella (финал Симфонической летописи), также построенный на теме Древней Руси.

Но если тематизм оркестровых фрагментов «Владимира-Крестителя» имеет попевочную

структуру, то в хоровом эпизоде тема изложена в духе православного песнопения: М. В. Цуканова в статье «"Андрей Рублев" В. Кикты в контексте авторского стиля» пишет о том, что здесь впервые в творчестве композитора появляется «важный символический образ — тема Креста» (*c-b-d-c*) [2, с. 149].

Важное в религиозно-философском смысле песнопение композитор повторяет также в V части оратории «Святой Днепр» (1993) во время сцены Крещения. Спустя четверть века, в балете «Андрей Рублев» лейттема Креста предстанет вновь — с присущим автору мастерством она варьируется как в хоровом, так и в инструментальном облике, снова выявляя свой сакральный животворящий смысл: «Сим победиши!» [2, с. 149]. Отметим, что фигура Креста, в сущности, и является тематическим зерном «Владимира-Крестителя».

Рассуждая о композиции балета «Андрей Рублев» и значении хора в нем, о некоторых особенностях стилистики, В. Кикта говорит: «Партитура соединяет симфонический оркестр и смешанный хор... Мне кажется, что звучание голосов а *carrella* помогает воссоздать атмосферу средневековья» [2, с. 148].

Обращаясь к творческой судьбе великого русского художника-иконописца святого преподобного Андрея Рублева (XIV–XV вв.), композитор создает многогранный образ средневековой Руси, включающий индивидуальные характеристики других героев (Юродивый, святой преподобный Даниил Черный), народные обрядовые картины, передает в звуках трагическую и суровую атмосферу времен владычества Золотой Орды над русскими землями.

Носителями образов, оппозиционных христианским, в балете «Андрей Рублев» становятся преимущественно инструментальные фрагменты, связанные с языческим культом (таковы, например, сцены вакханалии, хоровод девушек и народные плясовые сцены из I д.), а также тема Древней Руси, связанная еще и с душевными терзаниями Андрея² (тема эта заимствована из «Владимира-Крестителя» и красной нитью проходит через всю музыкальную ткань балета).

Народные сцены, символизирующие язычество, своей первозданной стихийностью и господством плясового начала вызывают очевидные параллели с «Весной священной» Стравинского. Так, суровое звучание и «втаптывающие» ритмы сцен вакханалии, безусловно, отсылают нас к

«Весенним гаданиям. Пляскам щеголих». В обоих случаях музыкой продиктованы особенности хореографии: гипнотическим, всеподчиняющим ритмом обусловлены движения «согнутых, словно придавленных к земле людей» [3]. Кроме того, поклонение земле в первой сцене вакханалии I д. отсылает нас к аналогичному моменту в «Вешних хоровах» «Весны священной». Ведущей ролью ритма объясняется широкое использование как Стравинским, так и Киктой, ударных инструментов. В. Кикта, как и многие композиторы XX столетия, трактует фортепиано исключительно как ударный инструмент. Еще одна точка пересечения балетов Кикты и Стравинского — хороводы. Хоровод девушек из I д. «Андрея Рублева» также является прямой отсылкой к «Вешним хоровам». С другой стороны, некоторые народные сцены «Андрея Рублева» вызывают ассоциации не столько с «Весной священной», сколько с ярмарочно-балаганными сценами «Петрушки».

Как уже отмечалось выше, Кикта унаследовал у Стравинского принцип тематической структуры (попевочный тематизм); но если для Стравинского на первом месте остается ритмическая и тембровая сторона, то для Кикты более важной является интонационно-мелодическая составляющая темы. Кроме того, нельзя не упомянуть о различии в методах тематического развития у двух композиторов: в отличие от «Весны священной», где ведущим принципом является мотивно-ритмическое дробление, в народных сценах «Андрея Рублева» преобладает метод интонационного варьирования³.

Иная сфера, представленная в балете «Андрей Рублев», — божественное, христианское начало, воплощенное в хоровых частях. Таковыми являются хоры а *carrella* «Русь средневековая», «Монолог» («Грезы Андрея»), «После орды» (I д.), два вокализа сопрано («Светлый распев I» и «Распев II»), хор в сопровождении оркестра «Апофеоз русского княжества», финальный хор а *carrella* «Не рыдай мене, Мати» (II д.).

Если языческая сфера — это царство ритма, образ стихийной пляски, то христианская, как уже было сказано выше, знаменует собой организующее, упорядочивающее, возвышающее начало. Отсюда преобладание в большинстве хоровых номеров высокого регистра, кантиленной мелодики, ведущая роль гармонии. Хоральная фактура и преимущественное звучание хора а *carrella* лишь усиливает связь музыки балета с православной церковной традицией.

Некоторые хоровые номера основаны на теме Древней Руси, интонационным зерном которой является фигура Креста. К таковым относятся обрамляющие балет хоры «Русь средневековая» и «Апофеоз русского княжества», образующие

интонационную и смысловую арку, а также два «Светлых распева».

Немаловажное значение в балете имеет тема Андрея, ставшая интонационной основой для хора «Грезы Андрея»⁴.

Пример 1. В. Г. Кикта. Балет «Андрей Рублев». «Грезы Андрея Рублева»

ГРЁЗЫ АНДРЕЯ РУБЛЁВА
Хоровой фрагмент из балета «Андрей Рублёв»

Невесомо, молитвенно, проникновенно В. КИКТА

The musical score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It is divided into three systems, each with a measure number in a box (1, 2, 3, 4). The first system is marked *p* and includes the instruction '(Закр. ртом)'. The second system is marked *mp* and includes '(Полузакр. ртом)'. The third system is marked *mf* and includes '(Откр. ртом)'. The tempo is indicated as 'Più mosso'.

Особый интерес вызывает хор «Не рыдай Мене, Мати, возурающи во гроби» [2, с. 150]; это скорбно-сокровенный эпилог балета, «выражающий символическое прощание с великим русским иконописцем и подводящий итог творческого пути преподобного и его духовных исканий» [2, с. 150]. Образно-тематическим источником

этого хора стал знаменный распев из Львовского ирмология. М. Цуканова пишет о том, что главным достижением этого творения является возвышенность и строгость в сочетании с современным взглядом автора. «Уникальный по своей сокровенной сущности знаменный напев из Львовского ирмология композитор обрабатывает, используя

идею сонорной композиции и тембро-фактурного письма, выявляя его красоту, интонационно-ладовое и ритмическое своеобразие. Автор открывает неведомые возможности обработки знаменного напева, соединяя различные по своей жанровой и стилистической принадлежности средства выразительности (строчное многоголосие, гетерофонию, полифонию, органнй пункт, остинато). При этом песнопение выдержано в подлинно церковном ключе и может естественно звучать в храмовом пространстве» [2, с. 151].

На примере названных выше сцен балета «Андрей Рублев» мы можем видеть, насколько контрастны у Кикты характеристики сфер языческого и христианского. Как и во «Владимире-Крестителе», оркестр в «Андрее Рублеве» является олицетворением земного начала в противоположность «божественному» звучанию хора.

Но есть и исключения в использовании этого принципа. К ним относятся: речитативный хор в сопровождении оркестра «Грядет Орда» (I д.), являющийся носителем образа иноземных захватчиков, Па-де-де влюбленных (образ любви, близкий, но не тождественный божественному началу, воплощен исключительно оркестровыми средствами), а также инструментальная хроматизированная тема «Райских врат»⁵, звучащая в сцене «Андрей и Даниил» (2 д.) и непосредственно связанная с божественной сферой (по мнению Цукановой, эту тему можно ассоциировать с постепенным, нелегким восхождением ко вратам, с образом «духовной лестницы») [2, с. 151].

В балете «Андрей Рублев» В. Кикта широко использует комплекс строго отобранных тематических символов-архетипов. Среди подобных устойчивых образований выделяются несколько различающихся по степени «узнаваемости» групп: цитаты, квазичитаты, темы-аллюзии и обобщенно-жанровые модели» [4, с. 32]. С этой точки зрения рассмотрим музыкальный материал народных сцен балета.

Так, например, одна из тем второй общей пляски (I д.) является подлинной цитатой русской плясовой «Уж ты, Порушка-Параня». К квазичитатам и темам-аллюзиям можно отнести первую тему Па-де-де влюбленных, отсылающую нас к русской лирической песне «Ходила младшенька», а две темы первой общей пляски (I д.) явно перекликаются с двумя календарно-обрядовыми песнями: масленичной «А мы просо сеяли» и колядной «Таусень».

Как и в «Весне священной» Стравинского, в двух рассмотренных нами балетах Кикты можно увидеть черты мистериальности [5].

Балеты «Владимир-Креститель» и «Андрей Рублев» сочетают в себе архетипы языческой и христианской мистерий. Назовем общие черты двух типов мистериальности. Прежде всего, это обрядово-ритуальная составляющая (жертвоприношение, хоровод, молитва и т. п.), идея избранничества (выбор жертвы во «Владимире-Крестителе» или высшая миссия художника в «Андрее Рублеве»), сон, видения, погружение в транс или экстаз («Грезы Андрея», сцены вакханалии). Важная черта, присущая исключительно языческой мистерии, — сакрализация танца. Для христианской мистерии характерно противопоставление божественного и земного, идеального и греховного, возвышенного и низменного (рассмотренные нами балеты Кикты построены на подобных антитезах).

Принцип повторности, характерный для языческой и христианской мистерий, нашел отражение в музыкальном языке «Весны священной» Стравинского и балетов Кикты (как уже упоминалось выше, это попевоочный тематизм, вариантный принцип развития).

Еще одной важной составляющей мистерии является символичность. Так, действие «Андрея Рублева» из событийного ряда переводится порой в категорию образов-символов. Принцип мышления символами в «Андрее Рублеве» проявляется как на уровне музыкального языка (тема Креста), так и сценографии (символика цвета); во многом символично звучат и использованные в либретто стихи русских поэтов.

Балеты В. Кикты «Владимир-Креститель» и «Андрей Рублев» гармонично сочетают в себе две тенденции отечественной музыки второй половины XX века: идеи нового фольклорного движения, предвестником которого был, в том числе, И. Стравинский, и духовного возрождения конца 80-х – 90-х годов. Взаимопроникновение фольклора и русской православной традиции является характерной особенностью не только балетов композитора, но и многих его сочинений других жанров.

Примечания

¹ Жанр балета является одним из ведущих в творчестве В. Кикты. Свой первый балет «Золотая пора» композитор написал еще в 1963 году, будучи студентом Московской консерватории.

Всего В. Киктой создано 15 балетов на различные сюжеты. Помимо названных выше в их число входят: «Данко» (1964), «Посвящение» (1973), «Фрески св. Софии Киевской» (1972–1995), «Муха-Цокотуха» (1978), «Дубровский» (1984), «Свет мой, Мария» (1985), «Легенда Уральских предгорий» (1986), «Святая Олеся (польская колдунья)» (1988), «Откровения» (1992), «Белая кокарда» (1995) «Пушкин... Натали... Дантес...», (1999), «Веселые игры» («Фавн») (2005), а также три фильма-балета: «Дубровский» (1985), «Откровения» (1992), «Маменька» (2003).

² М. Цуканова определяет эту тему как «образ врага», поскольку во «Владимире-Крестителе» и «Андрее Рублеве» она является олицетворением языческой Руси.

³ Подобный принцип работы с темой, как известно, характерен для многих русских композиторов. В этом отношении Кикту можно назвать продолжателем традиций М. И. Глинки.

⁴ Кроме того, эта тема звучит у оркестра в конце балета перед «Апофеозом русского княжества».

⁵ М. Цуканова пишет о том, что Кикта первоначально использовал данную тему в качестве музыкального материала концерта памяти Н. Н. Некрасова «У райских врат» для балалайки и оркестра народных инструментов (2012).

Список источников

1. *Кикта В.* Балет «Владимир-Креститель». URL: https://www.belcanto.ru/ballet_vladimir.html (дата обращения: 31.10.2021).
2. *Цуканова М. В.* «Андрей Рублев» В. Кикты в контексте авторского стиля // Вестник АХИ. 2016. № 6. С. 146–154.
3. *Михеева Л.* Стравинский. Балет «Весна священная». URL: https://www.belcanto.ru/ballet_printemps.html (дата обращения: 07.11.21).
4. *Николаева Е. А.* Валерий Кикта: звуки времени. М.: Музыка, 2006. 238 с.

5. *Куранова Ю. А.* Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп»): автореф. дис. ... канд. искусств. РАМ им. Гнесиных. М., 2017. 26 с.

References

1. Belcanto.ru (2011), Kikta, V., Ballet "Vladimir the Baptizer", available at: https://www.belcanto.ru/ballet_vladimir.html (Accessed 31 October 2021).
2. Tsukanova, M. V. (2016), "«Andrei Rublev» by V. Kikta in the context of the author's style", *Vestnik AHI* [Bulletin of the Academy of Choral Arts], no. 6, pp. 146–154.
3. Belcanto.ru (2011), Mikheeva, L., "Stravinsky. Ballet «Sacred Spring»", available at: [belcanto.ru/ballet_printemps.html](https://www.belcanto.ru/ballet_printemps.html) (Accessed 7 November 2021).
4. Nikolaeva, E. A. (2006), *Valeriy Kikta: zvukivremeni* [Valery Kikta: Sounds of Time], Muzyka, Moscow, Russia.
5. Kuranova, Y. A. (2017), "Modus mysterium in I. F. Stravinsky's musical theater ("Sacred Spring", "Persephone", "Flood")", Abstract of Ph. D. dissertation, musical art, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Д. М. Шемсетдинова — студентка композиторско-музыковедческого факультета

Information about the author

D. M. Shemsetdinova — Student of the Faculty of Composition and Musicology

Статья поступила в редакцию 10.09.2022; одобрена после рецензирования 11.10.2022; принята к публикации 11.10.2022. The article was submitted 10.09.2022; approved after reviewing 11.10.2022; accepted for publication 11.10.2022.

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2022.66.4.004

«Аллилуия» С. Губайдулиной: славословие в жанре requiem

Москвина Ольга Александровна

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
olmos1970@mail.ru

Аннотация. В статье автор делает попытку рассмотреть идею смерти в рубежном сочинении С. Губайдулиной («Аллилуия», 1990). Становление и структурирование этой идеи стали главным объектом внимания автора. Двойственное звучание придала теме смерти сама София Асгатовна, заявив о намерении «прославить» конец жизни, что в итоге породило уникальный жанровый синтез: requiem плюс аллилуия. В статье определены разные уровни и категории темы смерти. Один из них — «сюжетный» уровень, связанный с драматургическим развитием этой темы. «Сюжетность» коррелируется с религиозно-программными заголовками частей сочинения. В этом же ключе звучит гуманистическая идея насильственности любой смерти, высказанная в метамодернистском диалоге Губайдулиной и Чайковского. Следующая категория — жанровая. Она не исчерпывается отмеченным союзом аллилуии и реквиема, в жанровый конгломерат также внедрен скрытый жанр инструментальных пассивов, опробованный Софией Асгатовой в рамках религиозно-символической программности в инструментальных сочинениях 70–80-х гг. Наконец, тема смерти широко представлена на стилистическом уровне — она отражена в системе губайдулинской религиозной символики, связанной с евангельскими темами страдания, жертвоприношения, смерти, а также с апокалиптическими образами.

Ключевые слова: Губайдулина, «Аллилуия», идея смерти, жанровый синтез, религиозная символика

Для цитирования: Москвина О. А. «Аллилуия» С. Губайдулиной: славословие в жанре requiem // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 4 (66). С. 24–30. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.004>.

Original article

"Alleluia" by S. Gubaidulina: doxology in the requiem genre

Moskvina Olga A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
olmos1970@mail.ru

Abstract. In the article the author makes an attempt to consider the idea of death in the milestone essay by S. Gubaidulina ("Alleluia", 1990). Its formation, as well as a kind of hierarchy inevitably arising on this path of structuring, became one of the main thoughts of the study. Sofia Asgatovna herself gave the theme of death a dual sound, declaring her intention to "glorify" the end of life, which ultimately gave rise to a unique genre synthesis: alleluia and requiem. The article defines the categories of the theme of death: the "plot" level associated with the dramatic formation of the theme of death. The "plot" correlates with the religious-program headings of the parts of the composition. The humanistic idea of the violence of any death, expressed in the metamodernist dialogue between Gubaidulina and Tchaikovsky, sounds in the same vein. The next category is genre. It is not limited to the noted union of alleluia and requiem; the hidden genre of instrumental passions, tested by Sofia Asgatovna in the framework of religious and symbolic programming in instrumental compositions of the 70–80s, is also introduced into the genre conglomerate. Finally, the theme of death is widely represented at the stylistic level — it is reflected in the system of Gubaidulinsky religious symbols associated with the gospel themes of suffering, sacrifice, death, as well as with apocalyptic images.

Keywords: Gubaidulina, "Alleluia", the idea of death, genre synthesis, religious symbols

For citation: Moskvina O. A. "Alleluia" by S. Gubaidulina: doxology in the requiem genre. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;4(66); 24–30 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.004>.

«Аллилуия» — именно на таком написании заглавия и подчеркнуто «гласном», без краткого «й», произнесении слова хором настаивает автор — была написана в 1990 году. Композито-

ру остается два года до эмиграции, однако уже очевидно, что она в скором будущем состоится, и ожидание эпохального в жизни каждого «отъезжанта» события ложится определенным бреме-

нем на сочинения этого периода. Так или иначе, именно творчество является прямым или косвенным отражением и личных настроений художника, и духа времени, каким бы сомнительным по отношению к Софии Асгатовне не казался последний аргумент.

1990 — цифра символическая. Через год падет советский режим, и это событие, даже спустя десятилетия, останется для части современников «геополитической катастрофой». Если обходить стороной общественно-политические аллюзии, то трактовка произошедшего интеллигенцией, «передовым классом общества», к концу XX века потеснившим иные его слои в решении судьбоносных задач, лучше всего выражена в словах, приписываемых Виктору Пелевину: «Советский Союз улучшился настолько, что перестал существовать» [1].

«Лихие девяностые» станут идиомой значительно позже, и 1990 год, давший позднее название эпохе, пока только точка отсчета, «начало конца». То, что именно художники, как никто, чувствуют и фиксируют слом эпох, точно передают ощущение *fin de siècle*, известно давно; у всех в памяти многочисленные опусы, написанные накануне 1914 и 1939 гг. и отражающие вполне апокалиптические настроения. Накануне 1991 — для нас, соотечественников и современников, этот год, разумеется, не равен по значению мировой войне, но является все же судьбоносным, — написана и «Аллилуия» Губайдулиной.

Умонастроения Софии Асгатовны начала 1990-х годов отражены в ее более поздних словесных высказываниях: «И тут есть возможность идти в поле (в Германии. — *О. М.*), в отличие от Москвы и от Казани, где я прожила, в Москве — сорок лет, в Казани первые двадцать лет. И там, и там, в Москве больше, в Казани меньше — опасность, что нападут. Если человек идет один в лес, например. Но я все равно ходила в лес, до последнего времени. Потому что только там я и могу добиться полного состояния сосредоточенности, и когда в Москве оказалось это совершенно невозможно, криминальность настолько усилилась, что уже нельзя было, я оказалась без почвы. Именно в смысле сочинительства, а здесь я ее обрела. Эта почва, как ни странно — возможность гулять в одиночестве, быть среди деревьев, и не бояться» [2].

Судя по этому отрывку из интервью, причиной отъезда стал бытовой страх, несурязица и опасность обыденной жизни в Москве 1990-х.

Добавим сюда еще и осязательно нависшую перед отечественной художественной интеллигенцией угрозу нищеты: империя, стоящая на пороге гибели, о культуре думала в последнюю очередь. При этом, начиная со второй половины 1980-х, композиторы, прежде не угодные советской власти, в их числе представители «хренниковской семерки», в которую входила Губайдулина, активно исполнялись, публиковались, становились героями телепередач, желанными гостями на многочисленных фестивалях современной музыки и пр., иными словами, были всячески востребованы. «Обстоятельства времени и действия», начиная с 1990-х, оказались нелегкими практически для всех. Речь здесь идет не только об уходе из жизни, рано и неожиданно наставшем для А. Шнитке, Э. Денисова, А. Тертеряна, но и об эмиграции, воспринимающейся в советской традиции как аналог духовной смерти. Во всяком случае, примирить «здесь» и «там» с наименьшими потерями удалось небольшой части творцов, а истинно художественный результат имела «борьба без примирения», равно убедительно выраженная в поздней прозе нобелиата И. Бунина и нью-йоркских заметках эмигранта «третьей волны» Э. Лимонова. Как бы то ни было, разрыв духовных связей с прежней родиной не мог не сказаться на настроениях, взглядах, порой политически ангажированных, и — как конечном продукте композиторского творчества — на партитурах. Не обошлось и без размышлений на «вечные темы», хотя справедливости ради стоит сказать, что 1970–1980-е были лучшим для них временем. Тем не менее, 1990-е, во многом размениваясь по мелочам, ставят особый, эсхатологический акцент на диалоге художника с мирозданием. И тема смерти, вечная из вечных, приобретает особый статус. Написав «Аллилуию», С. Губайдулина высказалась и по этому поводу.

Как известно со слов самой Софии Асгатовны, ставших точкой отсчета многих исследовательских размышлений над «Аллилуией» всеми исследователями губайдулинского творчества, в основе концепции сочинения лежит мысль о смерти — наблюдении, переживании физической смерти, «расставании души с телом», свидетелем которой Губайдулиной довелось стать за несколько лет до написания сочинения. Приведем фрагмент беседы Э. Рестаньо с С. Губайдулиной.

«Э. Р.: Вы мне рассказывали, как приехали в Нью-Йорк познакомиться с городом, но неожиданно у Вас появилось непреодолимое желание

начать работу над реквиемом, который Вы обещали написать Вашей сестре несколько лет назад. Между тем получился не реквием, а "Аллилуия".

С. Г.: Идея реквиема уступила место идее Аллилуии — восхвалению, однако в действительности эти две противоположности находятся в *одном религиозном пространстве* (курсив мой. — О. М.). <...> Лично я воспринимаю это мое сочинение как реквием по всей истории человечества, как *Апокалипсис* (курсив мой. — О. М.)» [3, с. 92–93].

В этих словах — ключ к понимаю сочинения.

«Могу сказать Вам о состоянии моей души в момент встречи с физической смертью. Это случилось несколько лет назад, когда моя сестра потеряла мужа, и я поехала к ней, чтобы поддержать ее в такое ужасное время. Она должна была заниматься организацией церемонии похорон и беспокоилась по поводу того, что я оставалась дома одна с покойным. Для меня же эти часы пребывания один на один со смертью оказались очень важными: я стала лучше понимать себя. Я физически чувствовала присутствие смерти, была сконцентрирована и в то же время необыкновенно спокойна. Состояние моей души не окрашивали эмоции, потому что эмоция приходит от грусти и от боли, а я находилась вне чувствительности; мне казалось, что я вхожу в пространство вне жизни, пространство, которое ощущаю наполненным абсолютной серьезностью. Случилось великое переживание безмолвной встречи» [3, с. 58–59].

И далее: «когда у меня начался финансово сложный период, сестра решила прийти на помощь и как бы заказала мне Реквием, предоставив деньги, но не ограничив сроками. Она хотела, чтобы произведение было рождено подлинной внутренней необходимостью. Нужно много времени для достижения душевного состояния, неизмеримого с работой над Реквиемом. А во мне незаметно стала протаптываться какая-то другая тропинка. И я поняла: напишу Реквием, но это будет, наоборот, Аллилуия! То есть смерть, конец жизни, я буду прославлять!» [3, с. 59].

Как это часто бывает, результат получился интересным, парадоксальным и довольно серьезно отличающимся от авторских намерений. Так, подчеркнутая композитором безэмоциональность (нахождение «вне чувствительности») на деле обернулась свойственной губайдулинскому стилю экспрессивностью выражения; Аллилуии и как прославления жизни, и как гимна Смерти, так

и не прозвучало. И даже «переживание безмолвной встречи» обернулось подчеркнуто жизнеподобными, подчас натуралистически выписанными подробностями обряда погребения, задевающими, опять же, эмоциональные струны.

Семичастная «Аллилуия» написана для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов. Скрыбинская монументальность состава заявляет о себе далеко не сразу и становится ощутимой только в моменты кульминаций. С первых тактов вступает в силу цветовая символика, навеянная «Прометеем», но несущая иную мысль. Она подчинена идее жертвоприношения — сквозной идее Губайдулиной, вызревшей в сочинениях 1970–1980-х годов. В цвете, как и в звуке, композитор нашла близкое для себя страстное «звучание». Согласно законам физики, белый цвет, чтобы стать иным, любым из цветов радужного спектра, жертвует частью своих свойств. Самопожертвование белого цвета — одна из главных мыслей композитора; на этой основе составлена целая «гамма цветowych жертв», которой соответствуют числовые параметры¹. Цветовая партитура оказывает влияние на форму и драматургию сочинения: так, согласно замыслу автора, цветовые данные какой-либо части становятся основой звуковых пропорций последующей. Это может быть определенное количество тактов либо ритмическая пропорция, иными словами, цвет трактуется как ритм или структура (что далеко от скрыбинского гармонического «слышания» цвета). Интересно, что причиной такой детализации стала природа цветового слуха Губайдулиной, не вполне полагающаяся на звуковысотный принцип, а выбравшая основными тембровый, ритмический и, как следствие, структурный ориентиры.

Губайдулина хотела предпослать каждой части следующие названия: I — Исповедь и покаяние; II — Приготовление хлеба; III — Анафора; IV — Дисангелие; V — Мария прядет пурпурную багряницу; VI — Эпikleза; VII — Аллилуия. Однако в окончательной редакции партитуры заголовки были опущены, как, очевидно, слишком конкретизирующие восприятие, тем не менее, первоначальный замысел отнюдь не был утрачен. Он стремится отразить один из любимых губайдулинских сверхсюжетов о смерти и Бессмертии Богочеловека и связанного с ними жанра страстей Христовых, которые до момента написания «Аллилуии» София Асгатовна воплощала только в инструментальных жанрах. Второй жанр, реквием, упомянутый Губайдулиной в ин-

тервью, разумеется, не следует классической традиции, но абсолютно созвучен эмоциональному тону. К тому же, переживание смерти Христа здесь поддержано оплакиванием вполне конкретного человека (близкого родственника композитора).

Не ставя задачей скрупулезно рассмотреть драматургию «темы смерти» в масштабах, соответствующих столь крупному сочинению, как «Аллилуия» (что противоречило бы жанру журнальной публикации), отметим ключевые моменты ее звучания в партитуре. Помимо уже отмеченной генеральной идеи мученичества и смерти, связанной с двумя жанрами: явным — реквиема, и скрытым — пассионов, тема смерти отражена и в иных ракурсах. Отметим первый из них — линейный (или сюжетный), проясняющийся согласно принципу следования частей. Далеко не все части сочинения в данном смысле оказываются равнозначными; в каких-то тема смерти звучит более явственно, в других уходит на задний план, но драматургическую сцену окончательно не покидает никогда.

Скажем, первой части отводится функция введения, однако идея исповеди и покаяния, заявленная в нем, несет смысл, выходящий далеко за рамки «вводного слова». Часть настраивает на сдержанно-мрачный тон, который определит и основную «тональность» сочинения. Программный замысел «исповеди и покаяния» в относительно небольшой, вводной I части, конечно, не мог реализоваться полностью, да и итоговое отсутствие программных заглавий частей не заставляет искать точных примет задуманного, но не воплотившегося сакрального сюжета — тем более что он достаточно обобщен. Тем не менее, эмоциональный градус части вполне может быть соотнесен с задуманной программой. Интересны последние такты части — пример не сакральных автоцитат, взрослых в сфере религиозно-символической программности 70–80-х гг., которыми богата и «Аллилуия», а скорее высказывания в духе метамодернизма. Соло контрфагота (2 т. после ц. 22 до конца части) напоминает «почерк» Чайковского в знаменитой сцене смерти Графини из «Пиковой дамы». Нет ничего более далекого, чем пост(мета)модернизм и художественные принципы Губайдулиной, но здесь могла сыграть роль бессознательная «культурная память». Столь же не близок Софии Асгатовне жанр музыкального театра, откуда оказалась почерпнута аллюзия, да и Чайковского нельзя назвать в чис-

ле композиторов, исключительно повлиявших на творческую судьбу Губайдулиной. Есть, тем не менее, связующее звено между, казалось бы, непересекающимися вселенными — это *тема смерти, ее насильственности* (в философском смысле слова), одинаково убедительно звучащая у Чайковского и у Губайдулиной. Так, итогом части становится интерпретация *гуманистической идеи*, абсолютно естественная в рамках мировоззрения обоих художников, и, конечно, однозначно выходящая за рамки религиозного восприятия смерти. Смерть, вопреки мнению Софии Асгатовны, — не добрая².

Одна из самых действенных частей в цикле — Четвертая («Дисангелие»). Впервые с начала сочинения автор высказывается на конкретную тему — тему физической смерти, и, как сопутствующую ему, тему погребения. Отвлеченные философские размышления сменяются практически натурописными картинами похоронного обряда. Предположим, что их вдохновил не только евангельский миф, но и личные наблюдения художника: обряд погребения Губайдулина наблюдала — думается, не раз, — перед тем, как получить заказ на Реквием³.

Второй раздел формы начинается со вступления в партии хора резчайшего тритона в гармоническом, не линейном изложении, усиленного низким регистром басового тембра (ц. 14). «Сухость, жесткость и мрачность», по наблюдению В. Холоповой [3, с. 270], достигается введением в партитуру партии ударных (1 т. до ц. 14), поначалу фоновой, но впоследствии достигающей сольного звучания. Ровная, зловещая в своей мертвенности остинатность ударных сопровождается агрессивными «щелчками» том-томов (с ц. 21). Перед нами — ошеломляющая своей наглядностью, прозаичностью и символичностью картина обряда погребения: ритмичный стук ударных легко уподобить забиванию гвоздей в крышку гроба (во всяком случае, так прощались с покойными в 70-е годы XX века — тогда, когда скончался муж родной сестры Софии Асгатовны: мысль о «доброй смерти» пришла в момент пребывания наедине с покойным).

VI часть — зона трагической кульминации, на ней ставится самый серьезный в сочинении временной (она занимает внушительную часть партитуры) и драматургический акцент. В. Холопова соотносит настроения части с реалиями Судного дня: с потерями, разрушениями, мраком, отчаянием, — с апокалиптическими видениями

[3, с. 271]. Шестой части был предпослан заголовок *Эпиклеза*. Суть эпиклезы в Литургии состоит в пресуществлении Святых Даров, когда просфора, вино и вода становятся Телом и Кровью Христовыми. Эпиклеза считается самым трепетным и торжественным моментом службы: это время напряженнейшего внимания, тишины и благоговения перед святыней. Как мы видим, смысл, вложенный Губайдулиной в звучание шестой части, явно входит в конфликт с ее первоначальным замыслом, однако, несмотря на то, что предпосланная программность была все же удалена композитором из окончательного варианта партитуры, имеет смысл рассуждать об этом противоречии всерьез. Не стоит забывать и о моментах, когда композитор идет на *намеренное* противоречие. В двойной сонате «Радуйся» третья часть названа *Credo* (как часть мессы, — напомним, в этом сочинении налицо жанровый синтез сонаты, мессы и пассионов). Парадоксальным образом композитор связывает понятие Веры с ее противоположностью — отступничеством. Части предпослан программный заголовок «Радуйся, Равви»; как известно, с этими словами обратился к Учителю Иуда в Гефсиманском саду, тем самым предав его в руки врагов [4, с. 65–83]. Свободное толкование Губайдулиной страниц Нового Завета хорошо известно; канонический текст Апокалипсиса в трактовке Губайдулиной/Айги (виолончельный концерт «И: Празднество в разгаре») также подвергается переосмыслению и, как минимум, осовремениванию [4, с. 84–105], однако в строгом и высшем смысле слова композитор никогда не идет на *психологический, нравственный* конфликт с первоисточником. Об этом стоит помнить, говоря и об «Аллилуие».

В. Холопова выделяет в VI части три тематических комплекса: 1) пассажи органа, поддержанные судорожным ритмом литавр и большого барабана (с начала части); 2) сухая тема струнных в низком регистре (с ц. 1); 3) дискретные реплики хора «Верую!» (3 т. после ц. 9). Трехжды повторенный — в динамическом, фактурном и эмоциональном «увеличении» — он продолжается кульминацией, отмеченной трескучими пассажами рояля и разветвленной гетерофонной *Sprechstimme* хоровой партии «Верую, беспредельно верую» (ц. 18). Важно отметить, что текст меняется впервые с начала сочинения, и закономерно, что это происходит именно в *Credo* (можно предположить, что текст в данном случае обозначает часть). Как и в Реквиеме Шнитке, *Credo* здесь «лишнее» (если судить по

жанру заупокойной мессы), и, как у Шнитке, оно фиксирует однозначный перелом, — однако не в направлении светлейшего гимна Вере, а в духе беспросветно-апокалиптического отчаяния. Трактовка Губайдулиной кажется неожиданной, однако знакомство с сонатой «Радуйся» позволяет считать авторское «Верую!» еще раз повторенным уроком понимания веры как преодоления, в первую очередь, человеческой сущности. Однако в этом преодолении силен и иной смысл, в чем-то более прямой и безыскусный — одолеваются внешние обстоятельства: сумбур, хаос, гибель привычного окружающего мира. Опять же, можно предположить, что для Софии Асгатовны библейский Апокалипсис предстал в виде полунищей бандитской Москвы накануне «лихих девяностых», от которого она укрылась в уютной Германии, но который забылся далеко не сразу.

В последних тактах части «цветовую радугу» сопровождает *quasi*-пасторальная звуковая партитура — катарсическое очищение происходит и на уровне слуха. Щебечущие мотивы деревянных духовых поддерживает континуальная застылость струнных и не противоречащий общему просветленно-аморфному состоянию «штрих» трубы (с ц. 44). В последнем такте высоту *b'* подхватывает орган (с этого звука *attacca* начнется заключительная часть), только укрепляя ассоциации с началом пьесы «In stose» (1979). Метафизическое «вертикальное время» композитора, опровергая принцип линейности и претворяя идею «все во всем», абсолютно согласуется с картиной посткатастрофического, «очищенного» сознания, представленной в *Эпikleze* — очень странной на поверхностный взгляд, но последовательно губайдулинской.

Седьмая заключительная часть (собственно «Аллилуия») представляет собой ожидаемый просветленный эпилог, попытку жизни после жизни, ищущей почву — и эта мысль также кажется безыскусной — в устоях православия: главной темой части являются строфы православного песнопения, вложенные в уста ребенка (партия дисканта). Шестикратное проведение темы, опять же, в традициях русской школы, не буквальное, но вариативное, подкреплено идеей «собираения камней» — в финале «Аллилуии» возникают аллюзии (порой весьма отчетливые) основных тем сочинения. Гетерофонная избыточность фактуры наряду с усилением динамики до *fffff* приводит к осязаемой кульминации (с ц. 25). Незадолго до нее (с ц. 24) в партию хора возвращается первоначальный текст «аллилуия»⁴, а, значит, и все свя-

занные с ним способы и «тональности», зачастую довольно мрачные, его произнесения. Общее финальное *diminuendo* наступает внезапно, и путь от *ffff* до *pp* занимает всего три такта (ц. 27). В последних четырех тактах «Аллилуии» на тоне *b*¹ солист-дискант произносит итоговое «Аминь»; ему вторит си-бемоль первых скрипок. Нужно сказать, что мгновенное и очень короткое финальное просветление далеко не уравнивает предыдущей разноголосицы, соответственно, под сомнение ставится само «благозвучие» финала. «Последнее слово» получилось диссонантным. На наш взгляд, можно подвергнуть сомнению мысль В. Холоповой о «гармонии финала», даже отдавая отчет в справедливости мысли о «закольцованности» финального *b*¹ и абсолютного умиротворения в партитуре *luce* (ровный неизменяемый светло-лиловый цвет, напоенный дыханием *crescendo* и *diminuendo* на протяжении всей части) [3, с. 273].

Нужно сказать, что просветленный катарсический финал как эффектная, но ожидаемая развязка, Губайдулиной почти не свойственен. Убедительным примером служит практически весь комплекс сочинений 70–80-х годов в рамках религиозно-символической программности. Среди них «Offertorium», виолончельное «Detto-II», «Семь слов» для виолончели, баяна и ансамбля струнных, написанное позже «И: Празднество в разгаре», чья апокалиптическая тематика прочно связана со страницами «Аллилуии», и др. Таким образом, сочинение продолжает ряд смысловых «многоочий», однако при этом, парадоксальным образом, скорее отвечает на вопросы, чем ставит их.

На уровне вертикальном, как бы сверхсюжетном, тему смерти продолжает — и обобщает — губайдулинская религиозная символика. Барочные фигуры *anabasis* и *catabasis* еще в партитурах 1970–1980-х гг. обрели черты символа, укрупнив размеры (на уровне части, к примеру) и усилив сакральное высказывание. Возникающий на их пересечении символ *креста* вообще является смыслообразующим для религиозно-философских построений Губайдулиной. Все перечисленные способы «символического письма» отражены и в хоровой «Аллилуие». Еще один евангельский символ, к которому часто обращается София Асгатовна, — тема Голгофы. В ц. 14 четвертой части («Дисангелие») ниспадающие фразы в партии струнных по слуховым ощущениям и графическому рисунку (партитуры Губайдули-

ной очень графичны, если не живописны) напоминают спуск с горы — и это прямая корреляция с темой Голгофы, сквозной в инструментальных сакральных сочинениях автора 70–80-х гг. Нет никакого сомнения, что Губайдулина, опираясь на Священное писание, размышляет о смерти. *Дисангелие* трактуется — в противоположность *Евангелию* — как дурная, не благая, весть, но от лица Бога, а не дьявола. Смерть героя в евангельской мифе — необходимое, хотя и тяжелейшее, условие для последующих Преображения, Воскресения и Вознесения.

Оставляя в стороне подробный анализ числовой и цветовой символики, отметим все же важный момент в драматургии цвета: в световой кульминации сочинения (ц. 42 шестой части) белый луч на фоне крошечного черного цвета (здесь никаких подтекстов нет — «черным по белому») рисует основные ритмические пропорции сочинения. В ц. 43 вступает радужная «гамма жертв» основных семи цветов: желтый, оранжевый, голубой, зеленый, красный, синий, фиолетовый⁵. Отметим, что отмеченная цветовая партитура соответствует шестой, кульминационной, части «Аллилуии», той самой «Эпиклезе», где тема смерти модулирует из состояния личного переживания в апокалиптическую вселенскую катастрофу.

Итак, тема смерти в «Аллилуие» С. Губайдулиной представлена в нескольких крупных измерениях. Одно из них — «сюжетное», напрямую связанное с религиозно-программными заголовками частей, которые автор в итоге не опубликовала, однако их влияние на смысл и драматургию сочинения неоспоримо. «Сюжетный» уровень расположен между двумя полюсами: смертью человеческой, уходом близкого человека, и смертью Богочеловеческой, завершивший земной путь Христа, — поистине сквозной темой губайдулинского богоискательства. Высокий эмоциональный тон композиторского высказывания, его порой запредельная экспрессивность вызывают ассоциации с апокалиптическими видениями, то есть со смертью самой цивилизации. Идея насильственности любой смерти, гуманистическая, по своей сути, убедительно высказана в метамодернистском диалоге Губайдулиной и Чайковского. Жанровая подоплека также определена: реквием (жанр «открытый», заявленный композитором в словесных высказываниях, но все же не помещенный в заголовок партитуры), и жанр скрытый — пассионы, опробованный Софией Асгатовной в рамках религиозно-символической программности

в инструментальных сочинениях 1970–1980-х гг. В «Аллилуйе», несмотря на наличие звучащего слова, жанр остается в сфере инструментальных пассионов, и только через десятилетие ему суждено будет воплотиться в «классические» страсти («Страсти по Иоанну», 2000). Наконец, тема смерти разветвленно представлена в системе губайдулинской религиозной символики, укрепившейся в жанрах инструментального творчества в последние два десятилетия существования СССР и играющей в «Аллилуйе» едва ли не большую роль, чем собственно сакральное слово.

Примечания

¹ Подробная схема цветowych «страстей» и соответствующих числовых значений приводится на страницах монографии В. Н. Холоповой [3, с. 226].

² С. Губайдулина: «Мое отношение к этому событию очень похоже на отношение Баха: *смерть добрая* (курсив мой. — О. М.). Честно говоря, я больше боюсь жизни, чем смерти. Это не значит, что я хочу умереть, я просто ее ожидаю» [3, с. 58].

³ Имеется в виду православный обряд, хотя о точном следовании православным канонам в эпоху развитого социализма речи, конечно, не идет. Подчеркнем, на практике.

⁴ Такой программный заголовок — «Аллилуйя» — был предусмотрен для заключительной части.

⁵ В. Холопова отмечает организацию цвета шестой части на всех уровнях: от более мелкого к более крупному («от ритма мотива к ритму формы») [3, с. 271–272].

Список источников

1. *Быков Д. Л.* Советская литература: мифы и соблазны. URL: <https://knizhnik.org/dmitrij-bykov/sovetskaja-literatura-mify-i-soblazny/4> (дата обращения: 24.10.2021).
2. *Губайдулина С. А.* Нельзя включаться в ненависть. URL: <http://russkoepole.de/ru/rubriki/tochka-zreniya/2024-sofiya-gubajdulina-nelzya-vklyuchatsya-v-nenavist.html> (дата обращения: 31.10.2021).

tochka-zreniya/2024-sofiya-gubajdulina-nelzya-vklyuchatsya-v-nenavist.html (дата обращения: 31.10.2021).

3. *Холопова В. Н.* София Губайдулина. М: Композитор, 2011. 367 с.
4. *Москвина О. А.* Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности: дис. ... канд. искусств. Н. Новгород, 2017. 287 с.

References

1. Bykov, D. L. (2019), "Soviet literature: myths and temptations", available at: <https://knizhnik.org/dmitrij-bykov/sovetskaja-literatura-mify-i-soblazny/4> (Accessed 24 October 2021).
2. Gubaidulina, S. A. (2020), "You can't get involved in hatred", available at: <http://russkoepole.de/ru/rubriki/tochka-zreniya/2024-sofiya-gubajdulina-nelzya-vklyuchatsya-v-nenavist.html> (Accessed 31 October 2021).
3. Kholopova, V. N. (2011), *Sofia Gubaidulina, Composer, Moscow, Russia*.
4. Moskvina, O. A. (2017), "Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious and symbolic programming", Ph. D. Thesis, Art History, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.

Информация об авторе

О. А. Москвина — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки

Information about the author

O. A. Moskvina — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory

Статья поступила в редакцию 15.08.2022; одобрена после рецензирования 26.09.2022; принята к публикации 10.10.2022.

The article was submitted 20.08.2022; approved after review 15.08.2022; accepted for publication 10.10.2022.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 4 (66). С. 31–36.
Actual problems of high musical education. 2022. No 4 (66). P. 31–36.

Научная статья
УДК 78.073
DOI: 10.26086/NK.2022.66.4.005

«Будьте любезны обеспечить мне место в вашем классе». О педагогической деятельности Леонида Когана

Кривицкая Евгения Давидовна

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия,
ekrivitskaia@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена педагогической деятельности выдающегося музыканта XX века, народного артиста СССР Леонида Когана. Цель работы — представить редкие документы, прежде всего касающиеся его работы в Московской консерватории. Он преподавал в своей альма-матер ровно 30 лет, пройдя все ступени: от ассистента выдающегося профессора А. И. Ямпольского до профессора и заведующего кафедрой скрипки. Л. Б. Коган воспитал десятки талантливых скрипачей, в том числе иностранных, которые затем несли славу русской исполнительской школы по всему миру. В статье цитируются ранее неопубликованные фрагменты писем студентов к Л. Б. Когану, которые хранятся в личном архиве его семьи. Великий музыкант щедро делился своим опытом — не только в классе в Московской консерватории, но и в формате мастер-классов, летних академий (во Франции, Италии, в США), искал к каждому ученику индивидуальный подход, находил нестандартные решения технологических и интерпретаторских проблем. Об этом свидетельствуют воспоминания тех, кому посчастливилось брать у него уроки. У Л. Б. Когана не было единой методики для всех, скорее, можно говорить о принципах, которые он исповедовал сам и прививал ученикам.

Ключевые слова: Леонид Коган, Московская консерватория, педагогика, музыка, скрипка

Для цитирования: Кривицкая Е. Д. «Будьте любезны обеспечить мне место в вашем классе». О педагогической деятельности Леонида Когана // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 4 (66). С. 31–36. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.005>.

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

"Would you be so kind as to make sure, I have a place in your class". About the teaching activities of Leonid Kogan

Krivitskaya Evgeniya D.

Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia,
ekrivitskaia@gmail.com

Abstract. The article is devoted to the teaching activity of the world famous musician of the 20th century, People's Artist of the USSR Leonid Kogan. The aim of the work is to present rare documents, first of all, concerning his work at the Moscow Conservatory. He taught at his Alma Mater for exactly 30 years, having passed all the steps: from the assistant of his outstanding professor A. I. Yampolsky to the professor and the head of the violin chair. Kogan educated dozens of talented violinists, including foreign ones, who then carried the glory of the Russian performing school all over the world. The article quotes previously unpublished fragments of students' letters to L. B. Kogan, which are kept in his family's personal archive. The great musician generously shared his experience — not only in class at the Moscow Conservatory, but also in the format of master classes, summer academies (in France, Italy, USA), looking for an individual approach to each student, finding non-standard solutions to technological and interpretative problems. This is testified by the recollections of those who were lucky enough to take lessons from him. L. B. Kogan did not have a uniform methodology for all, rather, it is possible to speak about the principles which he professed himself and instilled in his students.

Keywords: Leonid Kogan, Moscow Conservatory, teaching, music, violin

For citation: Krivitskaya E. D. "Would you be so kind as to make sure, I have a place in your class". About the teaching activities of Leonid Kogan. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;4(66); 31–36 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.005>.

В декабре 2022 года исполнится 40 лет, как ушел из жизни один из величайших скрипачей XX столетия Леонид Борисович Коган (1924–1982). Остались записи, которые позволяют наслаждаться его интерпретациями, судить о его художественных достижениях. Однако есть и еще одна область в искусстве, где он оставил глубокий след — это педагогика.

Есть музыканты, которые избегают преподавания, считая, что оно отвлекает от концертной деятельности, отнимает слишком много сил и энергии и даже порой вредит, если приходится общаться с плохо обученными студентами.

Существует и иная позиция: педагогика обогащает, помогает учителю увидеть «со стороны» технологические и художественные проблемы и избежать их в собственной игре. Общение с молодыми музыкантами «подпитывает», заставляет педагога быть «в тонусе», оставаться не зашоренным. По интервью и высказываниям Л. Б. Когана, а также многочисленным свидетельствам и письмам его учеников можно сделать вывод, что он принадлежал ко второй группе.

Преподавать он начал в 1952 году, в возрасте 27 лет, за год до окончания аспирантуры в Московской консерватории в классе у своего главного и фактически единственного педагога А. И. Ямпольского. К этому моменту Коган был сформировавшимся музыкантом, только что вернувшимся с триумфальной победой на Международном конкурсе скрипачей королевы Елизаветы в Брюсселе (1951).

В архиве Московской консерватории хранится личное дело Л. Б. Когана-педагога. Из него мы узнаем фактологию. Л. Б. Коган был зачислен на должность преподавателя 10 декабря 1952 года. Нагрузка распределялась следующим образом: А. И. Ямпольский — семь студентов и два аспиранта; Ю. И. Янкелевич — 10 студентов и педагогическая практика; Л. Б. Коган — три студента. В приказе читаем: «Когана Леонида Борисовича допустить к преподавательской работе на оркестровом факультете по классу скрипки с 10.12.1952 на условиях почасовой оплаты, установив ему объем педагогической нагрузки до конца 1952/53 уч. года 240 акад. часов» [1, л. 1].

После окончания аспирантуры по законам СССР Л. Б. Коган должен был получить распределение. В октябре 1953 года он получает «Удостоверение № 11», в котором «Главное управление по делам искусств Министерства культуры СССР направляет на должность ассистента кафедры струнных инструментов Московской консерватории» [1, л. 9]. А с 15 января 1954 года он «зачислен на полставки, нагрузка 480 часов. Оклад 525 рублей из расчета стаж менее 5 лет, полный оклад 1050 р. в месяц» [1, л. 11].

20 октября 1955 ему присваивают звание заслуженного артиста РСФСР, 31 мая 1958 года — ученое звание доцента, а с 23 июля «доцент Л. Б. Коган [получает], как не имеющий ученой степени, стаж педагогической работы в вузе: до 10 лет, месячный оклад 2300 руб. 1/2 ставки 1150 рублей» [2, л. 40].

Педагогическая карьера Л. Б. Когана складывается успешно: 5 июля 1958 года он уже утвержден в должности профессора, 14 сентября 1963 года он получает ученое звание профессора. С 1 января 1973 года он — заведующий кафедрой скрипки. Среди учеников, прославивших отечественную скрипичную школу, Валентин Жук, Владислав Иголинский, Илья Калер, Андрей Корсаков, Сергей Кравченко, Ирина Медведева, Виктория Муллова, Эдуард Татевосян, Нана Яшвили.

«Я профессор Московской консерватории. В классе у меня семнадцать студентов и аспирантов из разных стран мира», — сказал Коган в интервью АПН в 1972 году [2, с. 199]. Действительно, к Л. Б. Когану стремились попасть молодые скрипачи со всего света. На основании архивных материалов деканата по работе с иностранными учащимися Московской консерватории выявлено 15 иностранных студентов, с которыми в разные годы занимался Л. Б. Коган. Первым в классе появился скрипач из Китая — Шэнь Чжун Го, учившийся в 1960–1964 годах. Трое музыкантов приехали из Болгарии: Боян Данаилов (1965–1967), Евгения-Мария Попова, прошедшая полный курс в 1975–1981 годах. Елена Недева, стажировавшаяся в 1981–1982 годах. В 1966 году к Л. Б. Когану поступили две японские студентки Екко Сато, которая училась в его классе в ЦМШ, а затем продолжила образование в Московской кон-

серватории в 1966–1971 годах, и Токуэ Хисако (1966–1968). По одному студенту было из ГДР (Петер Кребс, 1964–1974), Венгрии (Жужанна Ковач, 1971–1972) и Франции (Изабель Флори, 1971–1974). Трое студентов из Югославии: Александр Стайич (1963–1965), Владимир Шкерлак (1963–1965) и Юлка Петрович (1973–1977). Четверо — из Чехословакии: Ела Шпиткова (1971–1981), Андреа Шестакова (1970–1978), Йиндржих Паздера (1974–1979) и Олдрич Глинка (1977–1982).

Многие молодые скрипачи «влюблялись» в искусство Л. Б. Когана, слушая его записи, попадая на его живые выступления во время многочисленных гастрольных туров или побывав на его мастер-классах¹. Потом в СССР вдогонку летели письма: «Мое горячее желание сбылось бы, если я мог бы учиться у вас, товарищ Профессор, поэтому очень прошу вас, будьте любезны обеспечить мне место в вашем классе»².

«Я хотел бы — хотя бы в письме — поблагодарить вас за ваше усилие, терпение и такт, с которыми вы работали со мной. Работа была сложная, часто было трудно — и вам, и мне. Однако вы научили меня, что такое игра на скрипке, открыли мне новые горизонты, вернули почву под ногами. За это вам большое, большое спасибо», — написал по окончании курса в Московской консерватории в 1979 году Йиндржих Паздера³.

«Не сможете ли вы рекомендовать Прагоконцерту, фестивалю "Пражская весна", или Чешской филармонии за предоставления возможности участвовать хотя бы раз в году в программах крупных концертов — как дома, так и за границей. Был бы вам бесконечно признателен, если это вас особо не затруднит, поговорить обо мне в заграничных агентствах и тем самым помочь мне вступить на международную арену, — просил Олдрич Глинка в письме от 14 мая 1982 года. — Разрешите заранее поблагодарить вас за помощь в моей концертной деятельности, на моих концертах буду всегда с гордостью показывать результаты моей учебы в Москве, и вас буду навсегда помнить не только как выдающегося исполнителя и прекрасного педагога, но и как хорошего, доброго человека. Ваш верный Олдрич Глинка».

«Когда работаю, я часто вспоминаю Ваши замечания на уроках. Все, чему я научился у Вас, очень мне помогает в педагогической и исполнительской работе. Пользуюсь случаем еще раз высказать свою глубокую благодарность и признательность за все, что Вы сделали для

меня», — признавался в письме 14 декабря 1967 года Боян Данаилов.

Многие иностранные студенты заняли лидирующие позиции в своих странах. Так, Шэн Чжунго завоевал статус самого известного в мире китайского скрипача, давая около 80 концертов, и выступая с прославленными европейскими музыкантами. Кроме гастрольных поездок, Шэн Чжунго часто выступал с докладами в различных вузах Китая, стремясь к развитию скрипичной музыки и к вовлечению в ее орбиту все большего числа слушателей. Евгения-Мария Попова стала лауреатом конкурсов Ж. Тибо в Париже, К. Флеша в Лондоне, Международного музыкального конкурса в Монреале. Преподает в Национальной академии музыки профессора Панчо Владигерова в Софии и так далее.

Чем же покорял учеников Л. Б. Коган? Конечно, он прежде всего заражал собственным примером. Известно, что он почти не расставался со скрипкой, многие описывают, как даже в разговоре с собеседником его пальцы беззвучно «играли» по струнам. Конечно, вдохновляли его собственные концертные выступления или показы на уроках. «Перед глазами до сих пор стоят его удивительные руки. Причем их нужно видеть не в концерте, а находясь рядом, наблюдая поразительную координацию движений (буквально "рысью"), ловкость и точность, присущие только его рукам. И в то же время предельная лаконичность и простота», — вспоминал Сергей Кравченко, один из учеников Л. Б. Когана, а ныне сам профессор Московской консерватории [2, с. 123].

Что касается системы преподавания, то сам Л. Б. Коган говорил так: «Метод работы с каждым учеником очень индивидуален. Со студентами одаренными обычно сразу можно просмотреть произведение, а затем перейти к частностям, объясняя те или иные фразы, куски. Ведь талантливому ученику нужно только не мешать, а помогать, способствовать выявлению его "я". Но есть и другие студенты, которые сами ничего не могут сделать, которым педагог должен "разжевать" каждую ноту. Для таких приходится даже писать подробнейшую аппликатуру, объяснять все» [2, с. 200].

В статье в журнале «The Strad» скрипач, педагог Аарон Розанд, незадолго до смерти, поделился впечатлениями от уроков Л. Б. Когана: «Я хорошо помню, как в 1970–80-х годах, когда мы с Леонидом Коганом давали мастер-классы в Ницце в Международной Летней академии, Коган

посвящал все время игре гамм и арпеджио, не допуская никакого другого репертуара. Хейфец религиозно занимался гаммами не менее часа в день. Поэтому я не могу преуменьшить эффект от ежедневной тщательной практики гамм...» [3].

Его ученик Андрей Корсаков также поделился подробностями, как проходили уроки Л. Б. Когана в Московской консерватории: «Обычно занятия проходили в 14-м классе, желающих послушать уроки Леонида Когана было очень много. Основной его принцип — требование неукоснительно соблюдать авторские указания, касающиеся темпов, динамики, характера. Леонид Борисович не раз повторял, что сыграть громче или тише, быстрее или медленнее, чем указано композитором, — еще не новаторство, творить же на основе авторского замысла — в этом наше назначение. Известной части слушателей, может быть, и понравится выдуманная, а точнее придуманная фраза, но не подкрепленная внутренней логикой, рассчитанная на внешний эффект, она не может быть по-настоящему убедительной. Коган всегда ратовал за высокую культуру, подлинную артистичность. Он совершенно не выносил неяршлого, неопрятного звучания инструмента. Какие бы сложные проблемы ни стояли перед исполнителями, качество звучания, логика построения фразы, точность интонации, — это были абсолютно незыблемые основы... Терпение его было поистине безграничным, он умел добиваться от студента максимального качества. В нем своеобразно сосуществовали мягкость, тактичность и непримиримость в отношении принципиальных музыкальных понятий. Особенно досадовал он, когда сделанный на предыдущем уроке фрагмент на следующем был сыгран не лучшим образом. Он всегда требовал самостоятельности в работе, своего мышления и очень огорчался, когда по игре студента было ясно, что голова в работе не участвовала, а все подчинялось только формальному заучиванию текста в надежде, что педагог все объяснит и подскажет. Он с удовольствием занимался работой над каким-то небольшим эпизодом или фразой, доводя их до совершенства, и бывал просто счастлив, когда встречал полное понимание и соучастие в этом нелегком процессе, в студенте он видел не просто исполнителя его пожеланий, а полноправного участника этого процесса. Случалось, что его указания, сделанные на разных уроках, дополнялись более утонченными требованиями, иной раз в чем-то противоречившими ранее предлагаемым им же. Но это не удивительно, если

вспомнить, как по-разному он сам на сцене интерпретировал одни и те же сочинения, и всегда это было органично и убедительно» [2, с. 116–117].

Прочитав вновь Сергея Кравченко: «Помню занятия с Еко Сато, приехавшей к Леониду Борисовичу из Японии еще ребенком в Центральную музыкальную школу, а затем ставшей студенткой... Еко играла Пятый каприс Паганини. Известно, сыграть средний эпизод с оригинальным штрихом безумно трудно. На предыдущем уроке у Еко очень ловко получался этот штрих, а на этот раз никак... Коган заставляет Еко играть раз за разом, ходит вокруг, нервничает, не может найти причины ухудшения. И вдруг резко останавливает ее и спрашивает: "Еко, скажите, на прошлом уроке было у вас на правой руке это кольцо?" "Нет, я его надела только сегодня". "Теперь мне ясно, почему штрих не получается. Ваша рука стала на несколько граммов тяжелее, снимите кольцо и попробуйте". Эффект был колоссален, штрих сразу же приобрел качество. Все мы, присутствующие в классе, были ошеломлены» [2, с. 121–122].

Кроме «официальных» учеников, были музыканты, которых Л. Б. Коган консультировал, не будучи их прямым педагогом. В частности, он прослушивал скрипачей накануне международных конкурсов, где он входил в состав жюри. Об этом не раз упоминает в своих дневниках Елизавета Гилельс — известная скрипачка, педагог и супруга Л. Б. Когана. О том, как это происходило, рассказал народный артист России, концертмейстер Российского национального оркестра Алексей Бруни. «Мне довелось близко общаться с Леонидом Борисовичем Коганом во время конкурса Паганини в Генуе в 1977 году. Он вез своего ученика Илью Груберта, а вторым участником конкурса от СССР был я. И Леонид Борисович предложил послушать меня перед началом состязания. Конечно, я сразу согласился. Он позанимался несколько раз, отнесся очень внимательно, по-доброму. Что касается меня, то я очень волновался, играя ему. Ведь он был одним из моих кумиров, его непревзойденное, одно из лучших в мире исполнение сочинений Паганини, наверное, сыграло в моей жизни судьбоносную роль и явилось одним из моментов, подтолкнувших к решению стать музыкантом. Играть перед ним мне было довольно тяжело психологически, слишком высок был его авторитет, и первые минуты даже руки дрожали. Но он очень умно и деликатно снял напряжение и разрядил обстановку. Занимался он спокойно, не повышая голоса. И мы хорошо общались.

Леонид Борисович прошел со мной несколько сочинений программы. В первый раз мы занимались над Третьим концертом Моцарта. Если говорить о чисто профессиональных советах, то, во-первых, он предостерегал здесь от пережимов в смычке, просил избегать грубого прикосновения. Во-вторых, предлагал обратить внимание на нетемперированную интонацию. Очень часто скрипачи полутоны играют недостаточно остро, и некоторые интервалы из-за этого вообще бывает трудно чисто подстроить.

Еще он слушал у меня Капризы Паганини — Десятый и Семнадцатый. Обращал мое внимание на всякие хитрости, чтобы, например, переходы в Десятом капризе выполнялись более ловко и незаметно, и независимо от расстояния, на которое перебрасывается смычок. Они должны были быть строго по времени одинаковы. Где-то он подсказал интересную аппликатуру. В Концерте Паганини советовал не форсировать звук и обратить внимание на то, чтобы оставлять некий "разрядочный" элемент — то есть, снимать напряжение в звуке после взятия. Это касалось экспрессивных мест, в частности разработки. Говорил, чтобы, когда идет напряженное развитие, эпизодически облегчать звук, чтобы давать ушам периодически "отдыхать".

Был один эпизод, который меня совершенно потряс. В Генуе в те дни стояла довольно жаркая и влажная погода, дожди шли непрерывно. Для инструмента это неблагоприятные условия, но что же сделал Леонид Борисович? Он взял мою скрипку и инструмент Ильи Груберта и положил их к включенной батарее. Я думал, что это категорически нельзя делать, что дерево может не выдержать таких перепадов температур, и лак, да и дека могут треснуть. Но инструменты у батареи чуть-чуть прогрелись, дерево просохло и стало лучше звучать.

Игру Леонида Когана отличали виртуозность и эмоциональный напор, а кроме этого он был необычайно привержен скрипке, был ее фанатом. Скрипка — это инструмент, не любящий ленивых. И Коган занимался необыкновенно много, фактически со скрипкой не расставался. Чтобы достигнуть такого высочайшего уровня, на каком он находился, нужно было огромное количество времени провести за инструментом, набить "кровавые мозоли". И его отношение к профессии вызывает восхищение. Для меня он был — абсолютный эталон, непревзойденный и непревзойденный»⁴.

Первый ученик Л. Б. Когана, Валентин Жук, думается, смог найти слова, передающие самую

суть педагогического облика Л. Б. Когана: «В классе со скрипкой в руках он ошеломлял еще сильнее, чем со сцены. Его надо было слышать вблизи. Он буквально потрясал своим звучанием, блеском, совершенством техники, глубиной выражения. Какой-нибудь неподдающийся пассаж, на который дома уходила уйма времени и сил, под его пальцами просто сверкал и казался совершеннейшей безделкой. При этом, он часто говорил: "А можно это играть и такой аппликатурой". И тут же, с аналогичным напором и блеском играл данный пассаж совершенно по-другому. Технологические "секреты", которыми он с нами делился, показывали его огромное и глубокое знание скрипки, а о масштабе его музыкального мышления, проникновении в сокровенные тайны музыки нечего было и говорить. На уроке он всегда открывал нам новые горизонты искусства» [2, с. 114].

Примечания

¹ Кроме основной нагрузки в консерватории, Л. Б. Коган также преподавал в Институте Кёртис (Филадельфия), на летних музыкальных курсах в Охриде (Югославия), в Ницце (Франция), Сиене (Италия) и др.

² Из письма венгерского скрипача Ласло Коте (1941–2009), отправленного 31 октября 1963 года. Автограф. Публикуется впервые. Здесь и далее цитируются письма из личного архива Л. Б. Когана.

³ Судьба Й. Паздеры сложилась удачно, он преподает в Пражской академии музыки.

⁴ Из личной беседы автора статьи с А. Бруни, 04.10.2022.

Список источников

1. Личное дело профессора Когана Л. Б. // Архив МГК имени П. И. Чайковского. Ф. 2. Оп. 24. Ед. хр. 2399. 122 л.
2. Леонид Коган. Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью / сост. В. Ю. Григорьев. М.: Советский композитор, 1987. 256 с.
3. Aaron Rosand on how to practise effectively // *The Strad*. 2019. 15 July. URL.: <https://www.thestrad.com/featured-stories/aaron-rosand-on-how-to-practise-effectively/5914.article> (дата обращения: 30.08.2022).

References

1. "Personal file of L. B. Kogan. The manuscript", Archive of the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Fund 2, Inventory 24, Item 2399.

2. Grigoriev, V. Y. (ed.) (1987), *Leonid Kogan. Vospominaniya. Pisma. Statii. Interviyu* [Leonid Kogan. Memories. Letters. Articles. Interview], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
3. The Strad (2019), "Aaron Rosand on how to practise effectively", available at: <https://www.the-strad.com/featured-stories/aaron-rosand-on-how-to-practise-effectively/5914.article> (Accessed 30 August 2022).

Информация об авторе

Е. Д. Кривицкая — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории

им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания

Information about the author

E. D. Krivitskaya — Doctor of Art History, Professor of the Department of the History of Foreign Music of the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Leading Researcher of the State Institute of Art Studies

Статья поступила в редакцию 05.10.2022; одобрена после рецензирования 12.10.2022; принята к публикации 12.10.2022. The article was submitted 05.10.2022; approved after review 12.10.2022; accepted for publication 12.10.2022.

Научная статья

УДК 785.7

DOI: 10.26086/NK.2022.66.4.006

Особенности становления камерно-инструментального ансамбля в Китае (1916–1949)

Сяо Цяосун

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

1606004809@qq.com

Аннотация. Статья посвящена первому этапу истории развития камерно-инструментальных жанров в китайской музыке XX века. Актуальность и новизна данной темы обусловлены, с одной стороны, успехами китайских композиторов в освоении данной жанровой группы в настоящее время, с другой стороны, — ее малой изученностью в современном зарубежном и российском музыковедении. Автор рассматривает период становления камерно-инструментальных жанров в Китае, делая акцент на ансамбле с участием фортепиано. В статье осмыслены культурно-исторические предпосылки развития интереса китайской аудитории к камерно-инструментальной музыке, начиная с XVI века, обозначена роль первопроходцев в данном направлении в первые десятилетия XX века (Сяо Юмэй, Хуан Цзы, Сянь Синхай), а также создателей классических образцов жанра камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано в 1930–1940-е годы (Ма Сыцун, Цзян Вэнье). Несмотря на последовавший период забвения, именно достижения начального периода послужили той почвой, на которой произошел расцвет жанра в 1980-е годы, а в последнее десятилетие XX века — укрепление его положения как одного из всемирно признанных достижений китайской музыки.

Ключевые слова: музыка XX века, камерно-инструментальные жанры, ансамбль, фортепиано, китайские композиторы

Для цитирования: Сяо Цяосун. Особенности становления камерно-инструментального ансамбля в Китае (1916–1949) // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 4 (66). С. 37–45. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.006>.

Original article

Features of the formation of chamber and instrumental ensemble in China (1916–1949)

Xiao Qiaosong

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,

1606004809@qq.com

Abstract. The article is devoted to the first stage in the history of the development of chamber instrumental genres in Chinese music of the 20th century. The relevance and novelty of this topic are due, on the one hand, to the success of Chinese composers in mastering this genre group at the present time, on the other hand, to its low level of study in modern foreign and Russian musicology. The author examines the period of formation of chamber-instrumental genres in China, focusing on the ensemble with the participation of the piano. The article comprehends the cultural and historical prerequisites for the development of the interest of the Chinese audience in chamber instrumental music, starting from the 16th century, the role of pioneers in this direction in the first decades of the 20th century (Xiao Yumei, Huang Zi, Xian Xinghai), as well as the creators of classical examples of the genre chamber-instrumental ensemble with the participation of the piano in the 1930s – 1940s (Ma Sytsun, Jiang Wenye). Despite the subsequent period of oblivion, it was the achievements of the initial period that served as the ground on which the genre flourished in the 1980s, and in the last decade of the 20th century, strengthened its position as one of the world-renowned achievements of Chinese music.

Keywords: music of the 20th century, chamber instrumental genres, ensemble, piano, Chinese composers

For citation: Xiao Qiaosong. Features of the formation of chamber and instrumental ensemble in China (1916–1949). *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;4(66); 37–45 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.006>.

Сочинения для камерно-инструментальных составов и прежде всего ансамбль с участием

фортепиано¹ занимают особое место среди прочих западных жанров, получивших с начала XX

века большое распространение в Китае. Однако в современном художественном сознании он оказался в тени более масштабных явлений оперной и симфонической музыки. Возможно, этим обстоятельством обусловлен тот факт, что ни зарубежной, ни российской музыкальной наукой тема трактовки китайскими композиторами камерно-инструментального ансамбля не исследована. Между тем, творчество многих современных авторов (Лин Хуа, Ця Дацунь, Ван Силян, Е Сяоган, Ян Лицин, Лю Чжуан и др.) подтверждает значительность достижений данной традиции. Цель данной статьи — рассмотреть период становления камерно-инструментального ансамбля в Китае, сделав акцент на ансамбле с участием фортепиано.

История освоения камерно-инструментального ансамбля началась в XVI веке, когда европейские инструменты были привезены в Китай (Гуанчжоу) христианскими миссионерами. Организуя приходы сначала в портовых городах, а затем и в глубине страны, в течение трех последующих столетий миссионеры неуклонно усиливали религиозную экспансию. Наиболее известные из них — итальянцы Микеле Руджери, Маттео Риччи и Теодорико Педрини, испанцы Мартин ле Рада и Джеронимо Марин, немец Адам Шалль фон Белль, португалец Томас Перейра, бельгиец Фердинанд Вербест, французы Йоахим Бове и Жан Жозеф Мари Амио. В созданных ими приходах звучала европейская духовная музыка. Отметим, что церковное пение сопровождалось не органом, которого в то время в Китае не было, а инструментальным ансамблем. Поэтому он стал одной из первых форм европейской музыки, с которой познакомились китайцы. В школах при церковных приходах новообращенных китайцев обучали пению в европейской манере, а также игре на музыкальных инструментах.

Примечательно, что Т. Педрини (1671–1746), помимо миссионерства, занимался сочинением музыки. Его ансамблевый цикл «Двенадцать сонат» для скрипки и басса континуо стал первым светским произведением европейского композитора, получившим известность в Китае [2, с. 39].

К данному периоду относится и появление в Китае предшественника фортепиано — клавинофорда. Его в дар императору Ваньли преподнес итальянец-иезуит Маттео Риччи (1552–1610) [3, р. 45]. Несмотря на то, что впоследствии такие инструменты привозили и другие миссионеры, нет достоверных сведений о том, что в Китае кла-

викорды участвовали в инструментальных ансамблях.

Первые фортепиано, как пишет Бянь Мэн, появились в Китае лишь в 1840-х годах. В результате Первой опиумной войны (1840–1842) крупные порты страны открылись для европейских торговцев. Один из коммерсантов привел в порт целый караван судов, груженных фортепиано. Впрочем, китайцев не заинтересовали столь непривычные инструменты, поэтому покупателей на них не нашлось и весь груз пришлось утопить [4, с. 7].

Гораздо более значимым итогом Опиумных войн стало появление в стране западных литераторов, музыкантов, художников и журналистов, на протяжении полувека знакомивших жителей Поднебесной с европейской культурой.росло число китайских музыкантов, освоивших европейские инструменты. Лучшим из них уровень игры позволял участвовать в организованных европейцами оркестрах — вначале духовых, а затем и симфонических. Исполнялась и ансамблевая музыка, так, в 1871 году на одном из концертов четверо китайских музыкантов исполняли переложение симфонии Гайдна для струнного квартета [5, с. 182].

С середины XIX века китайская культура все активнее впитывала европейские достижения, и к концу столетия наметился качественно новый уровень контактов китайской и западной цивилизаций. Со всей очевидностью встала проблема коренной модернизации всей китайской культуры с целью вхождения страны в круг современных держав. В 1898 году император Гуансюй в ходе «Ста дней реформ» обозначил принцип нового школьного образования: «брать за образец далекую Германию, учиться у близкой Японии» [6, р. 34]. В музыке этот принцип нагляднее всего воплотился в «школьных песнях» — жанровой разновидности коллективных песен, сочетавших заимствованную европейскую мелодию с новым — китайским — текстом. Сохранявшие популярность до 20-х годов XX века, «школьные песни» сыграли важную роль в популяризации фортепиано, так как исполнялись под аккомпанемент этого инструмента.

Тем не менее кардинальное решение проблемы модернизации музыкальной культуры было далеко от прямых заимствований, характерных для «школьных песен». Необходимость целостного постижения европейской музыки и, что немало важно, современных ее направлений, привела

целую плеяду молодых китайских композиторов и исполнителей в высшие учебные заведения Европы и Америки. Там и были воспитаны первые национальные кадры, соединившие в своем творчестве самобытное стилевое богатство китайской музыки с западными жанрами, формами и методами музыкальной композиции.

Уже в начале XX века будущие профессиональные композиторы Китая в процессе обучения за границей соприкоснулись с ансамблевыми произведениями. Первопроходцем в освоении инструментального ансамбля стал **Сяо Юмэй** (1884–1940). В 1902 году он поступил в Токийскую Высшую школу музыки, а в 1913 году продолжил обучение в Высшей школе музыки им. Ф. Мендельсона в Лейпциге. В Германии его наставником по композиции был Гуго Риман. Хотя количество произведений немецкого периода Сяо Юмэя сравнительно невелико, в их число входит написанный в 1916 году струнный квартет D-dur (op. 20), посвященный «госпоже Доре Морандольф». Как справедливо отмечает исследователь китайского струнного квартета Цзилинь Цзюнь, «данное произведение унаследовало стиль позднего барокко и раннего венского классицизма» [7, с. 11]. По мнению Пэн Чэна, его «нельзя назвать зрелым произведением, тем не менее, это было "новое слово" в китайской академической музыке» [8, с. 20]. Впрочем, в наследии композитора квартет так и остался единственным камерным инструментальным ансамблем.

В 1920-е годы из-под пера китайских композиторов не выходили значимые камерно-инструментальные сочинения, в силу чего данное десятилетие можно считать периодом изучения западной камерной музыки. Следующим шагом по направлению к созданию национальных образов жанра стали искания молодого композитора **Хуан Цзы** (1904–1938), который с 1924 по 1929 год получал музыкальное образование сначала в Оберлинском колледже, а затем в Йельском университете (США). В годы учебы в Америке он работал над струнным квартетом d-moll, однако это произведение не было закончено, что свидетельствует о сложности освоения музыки подобной направленности на этом этапе. Лишь в последующие 1930–1950-е годы длительный поиск первых десятилетий века привел китайских композиторов к появлению ряда полноценных произведений в жанрах камерного ансамбля европейского типа.

В плеяду первых китайских композиторов-профессионалов вошел, в частности, **Сянь**

Синхай (1905–1945), обучавшийся в 1919–1935 годах во Франции. Он создал два инструментальных ансамблевых произведения: скрипичную сонату d-moll (январь 1935 года, период обучения во Франции) и «Сарабанду» для струнного ансамбля (в апреле того же года, не издана). Как отмечает Лю Чживэй, «ноты струнного квартета D-dur Сяо Юмэя и скрипичной сонаты d-moll Сянь Синхая позволяют понять, что отдельные части этих произведений обладают несомненным своеобразием, но в некоторых частях собственный стиль композиторов еще не заметен, демонстрируя явное подражание западному музыкальному стилю» [9, с. 4].

Очевидно, проблема стилиевой зависимости от европейских образцов коснулась многих китайских авторов. Видный русский композитор, выпускник Парижской консерватории Александр Черепнин, который в 1934 году принял пост директора Шанхайской консерватории, в письме другу, музыковеду Григорию Шнеерсону, в частности, писал: «когда современные китайские композиторы начали сочинять для интернациональных инструментов (рояль, скрипка, оркестр), они писали музыку, никак не связанную с китайскими народными или традиционными источниками» [10, с. 213].

Качественно новый вклад в становление камерного инструментального ансамбля в Китае внесли **Ма Сыцун** (1912–1987) и **Цзян Вэнье** (1910–1983). В их творчестве появились первые образцы жанра, сочетавшие европейские и китайские стилевые элементы. Остановимся на них подробнее.

Оба музыканта прошли обучение композиции за рубежом. В 1933 году Ма Сыцун сочинил фортепианное трио, в 1938 году — струнный квартет F-dur, а в 1945–1949 годах — фортепианный квинтет. В свою очередь, Цзян Вэнье — автор трио для гобоя, виолончели и фортепиано (1937), фортепианного трио «В горах Тайваня» (1949, вторая редакция — в 1955 году), духового квинтета (1952) и духового трио (1960). К сожалению, ноты двух ранних трио Ма Сыцуна и Цзяна Вэнье изданы не были, что делает невозможными какие-либо суждения об этой музыке. Два ансамбля с участием фортепиано — фортепианный квинтет Ма Сыцуна и фортепианное трио «В горах Тайваня» Цзяна Вэнье оказали большое влияние на мышление китайских композиторов последующих поколений, надолго определив характер их творческих поисков. Поэтому квинтет

Ма Сыцун и трио Цзяна Вэнь можно считать классическими произведениями в данной жанровой группе.

Песенно-танцевальный тематизм для своего квинтета Ма Сыцун заимствовал из музыки регионального традиционного театра провинции Гуандун. Четыре главные темы сложной трехчастной формы наделены ярким национальным колоритом и представляют различные грани ли-

рического образа. Светлая задумчивая первая тема написана как безыскусная, в народном духе, мелодия альты в сопровождении бурдонной квинты виолончели. Яркий контраст вносит скерцозная вторая тема, ее живой образ развивается в третьей теме. Заключительная тема в исполнении фортепиано и альты переключается с первой: она звучит на фоне остинатных звуков скрипки и виолончели.

Пример 1. Ма Сыцун. Фортепианный квинтет, 1 часть. Первая тема

Пример 2. Ма Сыцун. Фортепианный квинтет, 1 часть. Вторая тема

Пример 3. Ма Сыцун. Фортепианный квинтет, 1 часть. Третья тема

Allegro

pizz mf

pizz mf

pizz mf

pizz mf

Allegro

170

175

180

Пример 4. Ма Сыцун. Фортепианный квинтет, 1 часть. Четвертая тема

Allegretto

p

mf esp

Allegretto

p

225

pizz

Четыре главные темы становятся основой для тематических трансформаций в остальных

пяти частях произведения. При этом композитор широко пользуется методом ритмических преоб-

разований тем, идущим от китайской традиционной музыки, с ней тесно связана и ладогармоническая сторона квинтета.

Структурные особенности квинтета отражают стремление Ма Сыцуна к созданию индивидуализированного произведения национального стиля. Так, композитор использует лишь формы, близкие народной музыке. Первая и четвертая части написаны в сложной трехчастной форме, пятая — в простой двухчастной, а вторая, третья и шестая — в форме рондо. Показательно, что в отличие от написанного семью годами раньше Струнного квартета, в Фортепианном квинтете Ма Сыцун вовсе не использует сонатную форму. В использованных же формах композитор, избегая тематической монотонности, нередко пропускает репризные проведения главной темы: так происходит в первых трех частях квинтета.

Шестичастное трио Цзяна Вэнье «В горах Тайваня» — отправная точка развития программной линии китайского камерного ансамбля с участием фортепиано. В произведении последовательно представлены яркие жанровые картины: величественный звон колокола (1 часть), задумчивый пастуший напев (2 часть), воинственный обрядовый танец (3 часть), антифонная народная песня (4 часть), игра на народных струнных инструментах (5 часть) и всеобщая жизнерадостная пляска в финале.

В отличие от Ма Сыцуна, Цзян Вэнье не заимствует, а стилизует народные мелодии. Тематизм его трио был вдохновлен песнями народности гаошань — коренного населения Тайваня. Особенности гармонии трио «В горах Тайваня» проявляются, прежде всего, в применении аккордов мелодической природы. Такие аккорды основаны, как и мелодии, на пентатонном звукоряде. Когда гармоническая вертикаль образуется из интервалов пентатоники, мелодическое развитие приобретает политональный характер. Аккорды мелодической природы движутся параллельно вслед за мелодией, причем структура всех аккордов одинакова. В результате мелодический голос выделяется благодаря аккордовому параллелизму, а функциональная сторона гармонии слабеет.

Характерно и то, что в гармоническую вертикаль Цзян Вэнье органично встраивает большие секунды. Возникающие кварто-секундовые структуры напоминают созвучия, извлекаемые в игре на китайских струнных инструментах, например, пипе. Сам строй пипы $A - d - e - a$ с включением большой секунды располагает к игре такими аккордами. Композитор особенно широко использует кварто-секундовые структуры в динамичных эпизодах, наполненных эмоциональным возбуждением. Использование полиаккордов и полиладов роднит музыку «В горах Тайваня» с исканиями импрессионистов и Бартока.

Пример 5. Цзян Вэнье. Фортепианное трио «В горах Тайваня».
1 часть «Прелюдия». Главная тема

1. 前奏
Largo maestoso
江文也曲 (1955年)

小提琴 Violino
大提琴 Violoncello
钢琴 Piano

V-no.
V-c.
Piano

Следует отметить, что в 30–40-е годы XX века к жанру камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано обращались и другие композиторы, однако их работы носили эпизодический характер, и могут оцениваться лишь как некая проба собственных творческих сил в новом для себя жанре. В целом, несмотря на появление новых сочинений, китайская камерная инструментальная музыка все еще находилась на стадии проб.

При сравнении динамики становления европейски ориентированных направлений китайской музыки в первой половине XX века обнаруживается заметное отставание камерных инструментальных жанров. На первый взгляд, это отставание выглядит необычно, поскольку премьерное исполнение любого камерного ансамбля по материальным затратам не идет ни в какое сравнение с премьерой симфонии, оратории или оперы. А между тем, в 1930–1940-е годы, несмотря на тяжелое социально-экономическое положение страны, связанное с противостоянием японской агрессии, в Китае были написаны и успешно исполнены и первые симфонии, и оратории, и оперы.

Причины затянувшегося этапа освоения камерно-инструментального направления следует искать как внутри самого жанра, так и вне его. Прежде всего, отметим некую элитарность, изначально присущую камерному ансамблю. В Европе, а затем и в России древо камерной музыки выросло на питательной почве любительского музицирования, центрами которого были аристократические салоны. Иная ситуация сложилась в Новом Китае: не было ни достаточного количества любителей, играющих на европейских инструментах, ни салонов, в которых камерно-инструментальные произведения могли бы прозвучать. Уместно привести слова авторитетного исследователя камерной музыки Л. Раабена: «Камерная инструментальная музыка в силу своей специфики всегда имела более ограниченную аудиторию, чем иные виды музыкального искусства; чаще всего она обращалась к слушателям, так или иначе связанным с музыкой. Поэтому и формы, и жанры, и приемы развития в этом виде музыки отличаются, как правило, большей утонченностью, большей субъективностью содержания» [11, с. 401].

Большая утонченность и повышенная субъективность содержания камерного ансамбля напрямую связаны с высоким профессионализмом композитора. Именно поэтому в наследии мно-

гих европейских композиторов второй половины XIX – первой половины XX века, оставивших свой след в истории камерно-инструментального ансамбля (Брамс, Чайковский, Рeger, Дебюсси, Равель, Барток, Шостакович), произведения данного вида относятся, как правило, к зрелому и позднему периодам творчества. Более того, освоение инструментальных жанров европейскими композиторами шло, как правило, от симфонии к камерному ансамблю, а не наоборот. Чайковский, Прокофьев и Барток создали зрелые ансамбли после написания ими первых симфоний. Первый струнный квартет был написан Шостаковичем в 1938 году — спустя 13 лет после первой симфонии². Можно предположить, что сами внутренние качества камерного ансамбля требуют от композитора творческой зрелости и высокого технического мастерства. Если это так, то молодые китайские музыканты, только недавно приступившие к освоению европейской композиции, вряд ли могли создать художественно ценные камерные ансамбли.

Важно и то, что даже при наличии профессионального мастерства автора камерного ансамбля этот жанр, как правило, не становился центральным в творчестве европейских композиторов. Как отмечает Е. Грушина, «камерно-инструментальный жанр <...> никогда не являлся основой творчества композиторов, находясь, скорее, на периферии их творческих интересов, в отличие от жанра, к примеру, большого инструментального концерта, сонатного жанра, виртуозной сольной инструментальной музыки, симфонических циклов» [12, с. 58]. Сказанное в полной мере относится и к китайским композиторам.

Камерный инструментальный ансамбль требует не только подготовленного композитора, но и подготовленного слушателя — тех самых «слушателей, связанных с музыкой», о которых писал в процитированном выше труде Л. Раабен. В предвоенном Китае 1920-х – первой половины 30-х годов даже в крупных городах, за исключением Шанхая и Харбина, не было широкой аудитории, способной по достоинству оценить концепцию европейского камерного ансамбля, изложенную в диалоге европейских же инструментов.

В годы войны (1937–1945) в Китае появились новые препятствия для распространения камерно-ансамблевой музыки. Во-первых, наиболее «европейские» Шанхай и Харбин были оккупированы, из-за чего просвещенная музыкальная аудитория страны еще более сократилась. Во-вто-

рых, и это главное, камерный инструментальный ансамбль оставался лирическим жанром. Он не вписывался в круг актуальной тематики, активизирующей подъем национального самосознания народа и связанной с открытым призывом к сопротивлению агрессорам³. Как отмечала Т. Гайдамович, «образы, воплощаемые в камерной музыке, почти всегда связаны с личными чувствами и переживаниями, с лирическим ощущением окружающего мира. Поэтому для произведений камерного жанра, при их подчас сложной форме, характерны, по сравнению с симфонической музыкой, бóльшая прихотливость в сменах настроений, изысканность, почти акварельная тонкость партитуры» [13, с. 5].

Итак, до конца войны камерные ансамбли в китайской музыке не появлялись. По справедливому наблюдению Лю Чживэя, «в течение долгого времени ансамблевая музыка как форма западной профессиональной музыки не оказывала серьезного влияния на народные массы и не имела популярности, сравнимой с популярностью симфонической, фортепианной музыки и художественной песни. В симфонической, фортепианной и песенной областях были написаны превосходные произведения, пользующиеся широкой популярностью, а в области ансамбля их не было. В этой связи, число ансамблевых концертов, ежегодно проводимых в нашей стране, оставалось сравнительно небольшим. Несмотря на то, что число композиторов, сочиняющих в ансамблевых формах, увеличивалось, их произведения все еще безоговорочно считались экспериментальными» [9, с. 4].

Между тем, первая половина XX века в европейской культуре, напротив, стала временем бурного развития камерно-инструментальной музыки. «В 1917–1945 годах историческая роль камерной инструментальной музыки резко возрастает по сравнению с предыдущими периодами развития европейского музыкального искусства: характерная для этих лет тенденция синтеза различных стилевых компонентов, структур и систем мышления проявляет себя в наибольшей степени именно в камерном инструментальном жанре» [11, с. 346]. Новые стилевые веяния коснулись лишь тех молодых китайских композиторов, кто обучался за границей, и в разной степени запечатлелись в их камерно-инструментальном наследии. Именно это обстоятельство стало той почвой, на которой произошел расцвет жанра в 80-е годы XX века.

Подводя итоги, отметим, что уникальность эволюции жанра камерно-инструментального ансамбля в Китае заключается в том, что после появления в конце 1940-х годов эталонных произведений наступило беспрецедентно долгое время забвения. В результате этого по окончании Культурной революции он оказался в положении догоняющего по отношению не только к мировым образцам камерного жанра, но и к другим направлениям китайской музыки. Однако в последние десятилетия XX века отставание было успешно преодолено, что позволило данному жанру стать впоследствии одним из перспективных и всемирно признанных достижений китайской музыки.

Примечания

¹ Под данным термином здесь подразумевается ансамбль, в котором фортепиано в различных комбинациях сочетается со струнными, духовыми и ударными инструментами. Термин является равным по значению «фортепианному камерно-инструментальному ансамблю», на что указывают исследователи данной ветви ансамблевого жанра (см.: [1, с. 3]).

² Едва ли не единственным исключением из этого ряда был Рахманинов, еще до окончания в 1895 году Первой симфонии написавший несколько ансамблей.

³ Заметим, что именно в военные годы был дан толчок к развитию китайской хоровой и оперной музыки, то есть видов, способных эффективно воздействовать на массовое сознание.

Список источников

1. Царегородцева Л. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: дис. ... канд. искусств. Тамбов, 2005. 224 с.
2. Си Чжэнгуань. О музыкальной жизни при императоре Канси // Музыкальные исследования. 1988. № 3. С. 39–49 (席臻贯《从康熙皇帝的音乐活动看〈律吕正义〉》音乐研究 1988年第3期 39–49页)
3. Melvin S. Rhapsody in red: how western classical music became Chinese. New York: Algora Publishing, 2004. 362 p.
4. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: автореф. дис. ... канд. искусств. СПб., 1994. 22 с.
5. Цянь Жэньпин. Китайская скрипичная музыка. Чанша: Хунаньское художественное издательство. 2001. 234 с. (钱仁平《中国小提琴

- 音乐》长沙:湖南文艺出版社, 2001 年出版 234 页).
6. Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Пекин: Изд-во народной музыки, 2012. 372 с. (汪毓和. 中国近现代音乐史. – 北京: 人民音乐出版社, 2012. 372页).
 7. Цзилнь Цзюнь. Исследование развития и национального характера китайского струнного квартета. Магистерская диссертация. Шаньдунский университет. Цзинань, 2018. 63 с. (吉林君. 中国弦乐四重奏的发展脉络及其民族化探索. 硕士学位论文. 山东大学. 济南. 2018. 63页)
 8. Пэн Чэн. Китайские композиторы XX века: обзор // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 4 (25). С. 19–23.
 9. Лю Чжизвэй. Анализ произведений Ма Сычуна, Тань Сяолия и Цзяна Вэнье. Магистерская диссертация. Тяньцзиньская консерватория, 2007. 131 с. (刘志晟. 马思聪、谭小麟、江文也重奏作品分析. 硕士学位论文. 天津音乐学院, 2007年. 131页).
 10. Цзо Чжэньгуань. Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. 336 с.
 11. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века, 1890–1945: очерки: в 2 ч. Ч. 2, кн. 3: 1917–1945. М.: Музыка, 1980. 589 с.
 12. Грушина Е. Камерно-инструментальная музыка в культурном пространстве XX столетия // Актуальные вопросы современной науки. 2014. № 38. С. 58–67.
 13. Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. М.: Музгиз, 1960. 55 с.
 - of Ph. D. dissertation, Art History, Saint-Petersburg, Russia.
 5. Qian, Renping (2001), *Chinese violin music*, Hunan Art Publishing House, Changsha, China.
 6. Wang, Yuhe (2012). *History of modern Chinese music*. Beijing: Folk Music Publishing House, 2012. 372 p.
 7. Jilin, Jun (2018), "A study of the development and national character of the Chinese string quartet", Master's Thesis, Musical Art, Shandong University, Jinan, China.
 8. Peng, Cheng (2012), "Chinese composers of the 20th century", *Aktualnye problem vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], vol. 4 (25), pp. 19–23.
 9. Liu, Zhiwei (2007), "Analysis of the works of Ma Sicong, Tan Xiaolin and Jiang Wenye", Master's Thesis, Musical Art, Tianjin Conservatory, China.
 10. Zuo, Zhenguan (2014), *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian musicians in China], Composer, Saint-Petersburg, Russia.
 11. Raaben, L. (1980), "Chamber instrumental music", *Muzyka XX veka, 1890–1945* [Music of the XX century, 1890–1945], vol. 2, No. 3: 1917–1945, *Muzyka*, Moscow, USSR.
 12. Grushina, E. (2014), "Chamber and instrumental music in the cultural space of the XX century", *Aktualnye voprosy sovremennoj nauki* [Actual problems of modern science], vol. 38, pp. 58–67.
 13. Gaidamovich, T. (1960), *Instrumentalnye ansambli* [Instrumental ensembles], Muzgiz, Moscow, USSR.

References

1. Tsaregorodtseva, L. (2005), "The evolution of the genre of a large chamber-instrumental ensemble with the participation of the piano", Ph. D. Thesis, Art History, Tambov S. V. Rachmaninov State Institute, Tambov, Russia.
2. Xi, Zhengguan (1988), "On the musical life under the Kangxi Emperor", *Yinyue yanjiu* [Musical Research], vol. 3, pp. 39–49.
3. Melvin, S. (2004), *Rhapsody in red: how western classical music became Chinese*, Algora Publishing, New York, USA.
4. Bian, Meng (1994), "Essays on the formation and development of Chinese piano culture", Abstract

Информация об авторе

Сяо Цяосун — соискатель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Information about the author

Xiao Qiaosong — Applicant of the Department of Music History of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

Статья поступила в редакцию 10.09.2022; одобрена после рецензирования 11.10.2022; принята к публикации 11.10.2022. The article was submitted 10.09.2022; approved after reviewing 11.10.2022; accepted for publication 11.10.2022.

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 4 (66). С. 46–52.

Actual problems of high musical education. 2022. No 4 (66). P. 46–52.

Научная статья

УДК 781.6

DOI: 10.26086/NK.2022.66.4.007

Претворение народных традиций в творчестве китайского композитора Ван Лисана на примере Сонатины для фортепиано

Чжао Цзэхуа¹, Брагина Наталья Николаевна²

^{1,2} Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия

¹ zhaozehuajim@yandex.ru

² nnbragina@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматривается одно из известных фортепианных сочинений Ван Лисана — Сонатины, созданной им в ранний период творчества. Образная самобытность и техническая оригинальность произведения демонстрируют уникальный опыт работы Ван Лисана с фольклорным материалом и особенности претворения национальных традиций через звуковую палитру и технические возможности фортепиано. Авторами был осуществлен комплексный анализ Сонатины Ван Лисана, включающий изучение каждой части произведения с точки зрения интонационного, тонального и гармонического плана, образной выразительности и драматической составляющей. На основе проведенного анализа авторам удалось выявить системные связи фортепианной музыки Ван Лисана с национальными и европейскими музыкальными стилями. В результате авторы пришли к выводу, что своеобразие фортепианного творчества композитора заключается в глубоком и многогранном раскрытии национальных традиций, китайского фольклора. Композитор использует европейские жанры и современные (для Китая того времени) композиторские техники, привнося индивидуальные черты с помощью интонационно-тематического материала, китайских национальных ладогармонических особенностей и образной специфики.

Ключевые слова: Ван Лисан, ранний период творчества, фортепианное искусство, Сонатина, народные образы и традиции

Для цитирования: Чжао Цзэхуа, Брагина Н. Н. Претворение народных традиций в творчестве китайского композитора Ван Лисана на примере Сонатины для фортепиано // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 4 (66). С. 46–52. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.007>.

QUESTIONS OF ETHNOMUSICOLOGY

Original article

The Chinese composer Wang Lisan's Sonatina for Piano as an example of the implementation of folk traditions and patterns in his works

Zhao Zehua¹, Bragina Natalia N.²

^{1,2} Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

¹ zhaozehuajim@yandex.ru

² nnbragina@yandex.ru

Abstract. The article deals with one of the famous piano compositions of Wang Lisan — Sonatina, created by him in the early period of creativity. The figurative originality and technical originality of the work demonstrate Wang Lisan's unique experience of working with folklore material and the peculiarities of the implementation of national traditions through the sound palette and the technical capabilities of the piano. The authors carried out a comprehensive analysis of Wang Lisan's Sonatina, including the study of each part of the work from the point of view of intonation, tonal and harmonic plan, figurative expressiveness and dramatic component. Based on the analysis, the authors were able to identify the systemic connections of Wang Lisan's piano music with national and European musical styles. As a result, the authors came to the conclusion that the originality of the composer's piano creativity lies in the deep and multifaceted disclosure of national traditions, Chinese folklore. The composer uses European genres and modern.

Keywords: Wang Lisan, early period of creativity, piano art, Sonatina, folk patterns and traditions

For citation: Zhao Zehua, Bragina N. N. The Chinese composer Wang Lisan's Sonatina for Piano as an example of the implementation of folk traditions and patterns in his works. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;4(66); 46–52 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.007>.

Сонатина (小奏鸣曲) является одной из первых значимых работ Ван Лисана, которая принесла ему большую известность в профессиональных творческих кругах [1]. Произведение изначально сочинялось специально для исполнения юными музыкантами. Следует отметить, что в Китае детской музыке всегда отводилась особая роль в духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения. Об этом говорят многие указы и государственные постановления, изданные в [2; 3] Однако, несмотря на усиленное внимание к детскому музыкальному образованию, в Китае ощущалась острая нехватка педагогического материала, особенно в области профессионального обучения игре на различных инструментах, в частности, на фортепиано. В связи с этим многие выдающиеся китайские композиторы XX века трудились над созданием новой академической детской музыки, расширяя ее репертуар и обогащая музыкальный язык в этой сфере.

Ван Лисан является одним из авторов, внесших весомый вклад в развитие национальной музыки детской направленности. Сейчас его произведения входят в фортепианный учебно-педагогический репертуар многих музыкальных учебных заведений Китая. В своих работах он умело использует китайские художественные образы и темы, совмещая их с техническими достижениями современных европейских средств музыкальной выразительности. Однако на данный момент отсутствуют серьезные исследования, посвященные изучению палитры художественных образов, а также способов работы с тематическим материалом, опирающимся на народные истоки, но с использованием европейских жанров и современных композиционных техник, в творчестве данного композитора. Задача данной статьи — восполнить пробелы в этой области знаний, раскрыть своеобразие фортепианного наследия Ван Лисана на основе одной из его ярких работ — фортепианной Сонатины как примера поиска синтеза восточных и западных музыкальных традиций.

В работе был применен комплексный метод исследования, сочетающий подходы источниковедческого и музыковедческого анализа. Были изучены современные исследования, затрагива-

ющие проблемы китайского фольклорного музыкального искусства. Для того чтобы выявить характерные особенности стиля композитора, авторами был осуществлен целостный анализ Сонатины, включающий изучение каждой пьесы сочинения с точки зрения жанровой специфики, тонального и гармонического развития, особенностей изобразительной и образной сферы, а также способа работы с фольклорным материалом.

Сонатина была создана Ван Лисаном в студенческие годы в качестве задания по классу композиции, которую он осваивал под руководством Сан Туна¹. Изначально произведение сочинялось специально для исполнения детьми на уроках в детской музыкальной школе при Шанхайском государственном музыкальном колледже.

В Сонатине Ван Лисан использует художественные образы и темы, близкие национальным традициям китайского этноса и народным меньшинствам Китая. Этим объясняется выбор средств музыкальной выразительности, которые придают произведению национальный колорит и живописность. Произведение включает в себя три части, каждая из которых имеет свое название²: «Под лучами солнца» (在阳光下), «После дождя» (新雨后) и «Танец горцев» (山里人之舞). В Сонатине сохраняется привычная структура (*Vivente – Sereno – Festivo*), соответствующая европейскому жанру сонаты, но в адаптированном варианте, при сохранении всех необходимых параметров. Однако образный строй Сонатины больше соответствует программной сюите, хотя и обогащенной элементами сонатности: отсутствие драматизма, светлый характер музыки и картинность, — подчеркивают «китайский» характер сочинения.

Весьма оригинально, с точки зрения структуры, представлена сонатная форма первой части («Под лучами солнца»): заключительная партия экспозиции (т. 80) написана в том же ладе, что и главная, и это придает всей форме черты рондо и более соответствует китайской фольклорной традиции, чем целенаправленное тональное развитие в традиционной европейской сонатной форме.

Главная партия первой части Сонатины интонационно очень близка фольклорным мелодиям, встречающимся в классическом китайском на-

родном инструментальном концерте «Сотни птиц поклоняются Фениксу»². Однако речь идет не о прямом цитировании, а о воссоздании впечатляющей художественной составляющей произве-

дения, использовании приемов игры на фортепиано, максимально имитирующих особенности богатой палитры звучания китайских народных инструментов.

Пример 1

1. 在阳光下
Under the Sunshine

作于1957年

Vivente (♩ = 160)

Главная партия первой части написана в форме периода с расширением, который повторяется дважды. Между повторениями имеется связка на новом музыкальном материале (т. 17–22). Вся тема проходит на фоне чередования двух интервалов:

квинты и терции, составляющих основу китайского Юй-лада. Эти интервалы в аккомпанементе главной партии имитируют игру на шэне (笙), подобные интервалы можно обнаружить и в аккомпанементе «Сотни птиц поклоняются Фениксу».

Пример 2

Ван Лисану удалось найти оригинальный способ звукоподражания: однообразное чередование одинаковых интервалов является имитацией воркования самца большой горлицы. Низкое и глухое, оно представлено постоянно повторяющимися интонациями одинаковой длины и громкости, причем за более высокими тонами следуют два более низких.

Художественная сторона ритмического рисунка основной мелодии главной партии также вдохновлена «Сотнями птиц...». Здесь композитор изобретательно имитирует звучание народных гонгов и барабанов (锣鼓), воспроизводя широко используемый в китайской музыке рассеянный ритм — саньбань⁴ за счет постоянной смены размера (3/4–5/8–3/4–5/8–2/4).

С т. 17 начинается связка, построенная на звучании ув. 1 (Пример 3). Образным содержанием выдержанного аккомпанемента является продолжение имитации голоса большой горлицы. Увеличенная прима, очень часто употребля-

емая китайскими композиторами в различных гармонических сочетаниях, использована здесь Ван Лисаном для воспроизведения обертоновых призвуков народных нетемперированных инструментов. Это позволяет композитору придать гармонии свежесть, остроту и фольклорный колорит.

Побочная партия (с т. 44) — Cantabile — в новом ладе: фа гун лад⁵ (F 宫调式), (или пентатоника F мажорного наклонения). Гамма содержит 4, 5, 6, 1 и 2 (фа, соль, ля, до и ре), в левой руке используются непрерывно чередующиеся интервалы чистой квинты гун-тона⁶ фа (宫音fa) и чжэнь-тона⁷ до (徵音dol) и интервалы чистой кварты цзюэ-тона⁸ ля (角音la) и юй-тона⁹ ре (羽音re) в фа гун ладе (F 宫调式) (Пример 4).

Диатоническая кантиленная мелодия побочной партии, как бы спокойно парящая над покачивающимся аккомпанементом, создает оттенок радостной атмосферы, не внося в музыку драматизма и конфликтности. Характер аккомпанемента сближает главную и побочную партии.

Пример 3



Пример 4



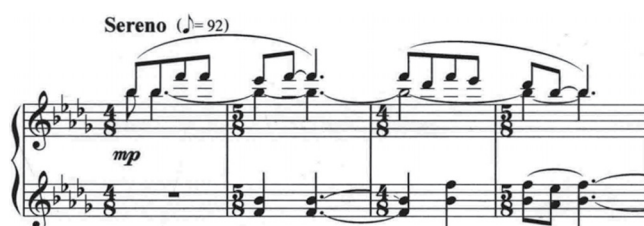
Разработка, начинающаяся с т. 77, строится на основе материала главной партии. Здесь автору удается придать мелодии интенсивное гармоническое развитие за счет постоянных смещений тональных центров на модальной основе в рамках китайской традиционной пентатоники, что подчеркивает национальный колорит произведения. Ван Лисан сумел весьма оригинально интерпретировать особенности европейского жанра: мотивное дробление мелодии, свойственное разработочным разделам сонат, здесь имеет особую, изобразительную функцию. Обрывки пентатонических мотивов звучат на фоне однообразного аккомпанемента — воркования горлицы, как световые блики, отраженные в воде, придавая музыке красочность, живость и яркость. Это весьма соответствует и придуманному позже названию части, в котором легко угадывается композиторский замысел.

В кульминации разработки (с т. 108) начинается реприза, звучащая особенно ярко, празднично и вдохновенно. Из репризы удалены все повторы, поэтому она очень сжата по сравнению с экс-

позицией. За ней быстро следует кода (т. 149), основанная на коротких мотивах из всех тем части с аккомпанементом в виде гудящего выдержанного баса (вновь подражание народному инструменту). Синтетический характер коды создает здесь как изобразительный, так и выразительный эффект: слушатель одновременно может услышать щебетание птиц, представить солнечные блики на воде, — и все это создает непринужденную атмосферу беспечного детского счастья.

Вторая часть («После дождя») проникнута лирическим чувством с оттенком общего наивно-радостного настроения. Она написана в простой трехчастной форме, в си бемоль юй-ладе (bB 羽调式). Здесь Ван Лисан опосредованно обращается к народному образу: без конкретного цитирования фольклорных источников ему удалось передать особый самобытный стиль звучания юньнаньских народных песен, в которых часто встречаются скачки на квинты. Именно так претворяется народная характерность в интонации начала данной части.

Пример 5



В выдержанных звуках в конце фраз легко угадывается имитация эффекта звучания юньнаньского народного духового инструмента — хулусы (葫芦丝). Весь строй темы второй части максимально точно имитирует тембраль-

ные особенности данного инструмента, исходя из его устройства¹⁰. Поскольку хулусы является результатом постепенной эволюции и адаптации шэна, то тембрально первая и вторая части сонаты очень близки, несмотря на темповый контраст.

Помимо имитации звучания народных инструментов, композитор задействует средства выразительности современного музыкального языка, которые также способствуют объединению цикла в единое целое. Например, лейтмотив второй части (с т. 20) представляющий собой трихордовую интонацию (м. 3 + б. 2) повторяется в похожих мелодических оборотах всех пластов фактуры: репризе и коде, а также лежит в основе всех тем финала Сонатины, где его роль значительно возрастает.

Третья часть («Танец горцев») является наиболее яркой и энергичной частью Сонатины. Программа указывает на то, что данная она основана на традициях народной танцевальной культуры, что также является жанровой особенностью многих финалов европейских сонат. «Танец горцев» написан в сложной трехчастной форме со вступлением и заключением, что придает форме симметричность и устойчивость. Опора на европейскую структуру так же, как и в первых двух частях, не снижает национального колорита финала, так как в основе тематизма запечатлена поэтика мелодий, близких сычуаньским народным песням.

Вступление начинается с мощных аккордов, имитирующих колоритное звучание гонгов и барабанов (Пример 6).

В этих аккордах автору удалось передать особую торжественную атмосферу, предваряющую

основное действие — танец горцев. Остро диссоциирующие вертикали с ув. 1 соответствуют характеру звучания китайских фольклорных ударных инструментов, а также имеют отсылку к первой части Сонатины, где аналогичный акустический эффект присутствовал в связующем фрагменте внутри главной партии. С первой частью финал также роднит свободная смена тактового размера.

В основной теме автор использует строй сычуаньских народных песен¹¹ [4] (Пример 7).

Акомпанемент имитирует звучание шэна, что также отправляет к тематизму первой части Сонатины.

Первый раздел части написан в трехчастной форме: аба, где первый период (а) повторяется дважды с неизменной мелодией, но варьированной фактурой: к основной мелодии добавляется выдержанный звук («е» третьей октавы). С помощью данного акустического эффекта композитор вновь обращается к опосредованному цитированию фольклорного элемента, имитируя звучание высокого духового инструмента, добавляя мелодии определенный колорит.

Середина первого раздела (с т. 38) — новая тема, но воспринимается как вариация на предыдущую благодаря упомянутой ранее трихордовой лейтинтонации, с которой начинается мелодия (Пример 8).

Пример 6



Пример 7



Пример 8



Влияние китайского фольклора отражается в виртуозной мелодии на основе трихордовой лейтинтонации, являющейся художественным воплощением грациозности и женственности, свойственной сычуаньским народным песням в стиле так называемой сычуаньской народной колоратуры¹².

Средняя часть финала (с т. 77) особенно ярко раскрывает мастерство Ван Лисана в контексте европейской музыкальной традиции. Для данной части характерно: дробление тем на отдельные выразительные мотивы, полифонические имитации, приемы обращения и ритмического увеличения темы, активное тональное движение, — традиционные приемы сонатных разработок. Однако в финале Сонатины данный раздел можно рассматривать только как развивающий, но не как полноценную разработку, так как сонатности здесь не возникает: отсутствие контраста между двумя темами первого раздела позволяют сблизить их и практически нивелировать мелодическую разницу. Сближению способствует также вкрапление лейтмотива, характерного для обеих тем, что обусловливает сокращение репризы (с т. 168). От первого раздела остается только период, построенный на основной теме, но продолжение интенсивного мотивного развития (использование секвенций, движение по далеким тональностям) придает репризе характер второго развивающего раздела. Такая активная мотивная работа пронизывает музыкальную канву энергичными ритмами, способствуя постоянному накоплению энергии и кульминации в конце репризы (т. 232–245), после которой повторяется материал вступления: ритмичные диссонансирующие аккорды на основе ув. 1. Музыкальная драматургия финала олицетворяет собой хореографическое действие, завершающееся всеобщим ликованием и ярким апофеозом.

Анализ фортепианной Сонатины Ван Лисана позволил выявить отличительные черты сочинения, являющиеся ключевыми для понимания начального периода творчества композитора. Данный опус является ярким примером слияния оригинального фольклорного содержания и европейских средств выразительности. Достоверное воссоздание звучания китайских народных инструментов (тембры, приемы игры) и звуков природы (пение птиц, пейзажные зарисовки), — все это придает сочинению национальный характер и картинность, поэтому произведение выделяется самобытной гаммой ярких художественных образов. Композитор обращается к классическому евро-

пейскому жанру и современным техникам композиции, обогащая звуковую палитру произведения народными интонациями и гармониями. Поскольку синтез национального и европейского — центральная черта китайской музыки XX века, то это позволяет характеризовать Ван Лисана как композитора-традиционалиста, творчество которого находится в русле основных тенденций китайской музыкальной культуры. Однако яркий мелодический дар, прекрасное чувство природы инструмента (фортепиано), умение лаконичными средствами достигать ярких выразительных эффектов, ставит Ван Лисана на одно из ведущих мест в череде авторов, решающих аналогичные задачи. При этом обращение к жанру сонатины — явление весьма редкое для китайской музыки и очень значимое с педагогической точки зрения: Сонатина позволяет уже в период ученичества овладеть навыками передачи национальной образности с помощью европейских выразительных средств, что делает ее значение непревзойденным.

Примечания

¹ Сан Тун (桑桐) — наставник и педагог Ван Лисана. Известный китайский композитор, учававшийся в свое время у таких известных композиторов как Арнольд Шенберг и Ян Френкель. Позже занимал должность декана факультета исследований в области композиции и гармонии Шанхайского государственного музыкального колледжа (20 ноября 1956 г. переформирован в Шанхайскую консерваторию).

² Названия частей были добавлены лишь в 1981 году, во время публикации, для облегчения понимания образного содержания произведения.

³ «Сотни птиц поклоняются Фениксу» (百鸟朝凤, A Hundred Birds Paying Homage to the Phoenix) — популярное в Китае концертное произведение на фольклорной основе, изначально являвшееся музыкальным сопровождением к древней Хэнаньской опере. Как самостоятельное инструментальное сочинение было представлено в нотном виде в 1953 г. Отличительной чертой произведения являются многочисленные звукоподражаниями голосов различных птиц, преимущественно обитающих на территории Китая.

⁴ Саньбань (散拍子) — свободные метр и темп.

⁵ Гун лад (宫调式) — китайский традиционный лад, тоника которого является гун-тоном.

⁶ Гун-тон (宫音) — один из пяти основных тонов, создающих китайскую традиционную пентатонику.

⁷ Чжэнь-тон (徵音) — один из пяти основных тонов, создающих китайскую традиционную пентатонику; чистой квинтой выше гун-тона.

⁸ Цзюэ-тон (角音) — один из пяти основных тонов, создающих китайскую традиционную пентатонику; большой терцией выше гун-тона.

⁹ Юй-тон (羽音) — один из пяти основных тонов, создающих китайскую традиционную пентатонику; большой секстой выше гун-тона.

¹⁰ Две боковые дудочки хулуся не являются открытыми, как у древнего сяо, и могут использоваться для исполнения чистой квинты. Однако средняя основная трубка имеет семь отверстий, что очень похоже на более поздние сяо и флейту. На ней можно играть как одну ноту, так и две ноты, а также мелодию с одним или двумя органами пунктами.

¹¹ Певческая манера большинства сычуаньских народных песен отличается акцентированием начала слова, ударением тактов музыкальной фразы, четким ритмическим интонированием и экспрессией в форме колоратуры.

¹² Сычуаньская народная колоратура (四川花腔) очень похожа на итальянское академическое колоратурное пение. В Китае это техника быстрого пения *staccatissimo*, при которой голос певца звучит таким образом, что кажется прерывистым, звонким и с модуляциями. Сычуаньская народная колоратура придает пассажам слуховой эффект плавных соединений между нотами, с быстрым темпом легато, похожим на фортепианный.

Список источников

1. Пу Фан. Исследование фортепианной композиции Ван Лисана // Музыкальное искусство. 1989. № 1. С. 31. (蒲方; 试论汪立三的钢琴创作[J]; 音乐艺术; 1989年01期).
2. Сюй Ч. Я. Дошкольное музыкальное образование. Пекин: Государственное музыкальное издательство, 1996. 256 с.
3. Королева Т. П. Общее музыкальное образование в Китае: тенденции и перспективы // Теория и практика применения информационных технологий в искусстве, культуре и музыкальном образовании: материалы III Международной интернет-конференции, 14 октября – 7 ноября 2008 г. Екатеринбург: Издательство УГППУ, 2008. С. 204–207.
4. Дан, Нань. Художественные особенности и развитие народной музыки в регионе Сычуань // Драматический театр. 2017. № 14. С. 73 (单南; 四川地区民族音乐的艺术特色与发展[J]; 戏剧之家; 2017年14期).

References

1. Pu, Fan (1989), "Study of Wang Lisan's piano composition", *Yinyue yishu* [Musical Art], vol. 1, P. 31.
2. Xu, Ch. Ya (1996), *Preschool musical education* [Doshkolnoe muzykalnoe obrazovanie], State Musical Publishing House, Beijing, China.
3. Koroleva, T. P. (2008), "General music education in China: trends and prospects", *Teoriya i praktika primeneniya informacionnyh tekhnologij v iskusstve, kulture i muzykal'nom obrazovanii* [Theory and practice of using information technologies in art, culture and music education], *III International Internet Conference*, Yekaterinburg, Russia, 14 October – 7 November 2008, pp. 204–207.
4. Dang, Nan (2017), "Artistic Features and Development of Folk Music in the Sichuan Region", *Xiju zhi jia* [Drama Theatre], vol. 14, P. 73.

Вклад авторов

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

Брагина Н. Н. — научное руководство; участие в разработке концепции исследования; написание текста.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Contribution of the authors

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

Bragina N. N. — scientific management; participation in the development of the research concept; writing the text.

The authors declare no conflict of interests.

Информация об авторах

Чжао Цзэхуа — аспирант кафедры теории музыки
Н. Н. Брагина — доктор культурологии, доцент кафедры теории музыки

Information about the author

Zhao Zehua — Postgraduate student of the Department of Music Theory
N. N. Bragina — Doctor of Cultural Studies, Associate Professor of the Department of Music Theory

Статья поступила в редакцию 23.09.2022; одобрена после рецензирования 11.10.2022; принята к публикации 12.10.2022.
The article was submitted 23.09.2022; approved after reviewing 11.10.2022; accepted for publication 12.10.2022.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 4 (66). С. 53–59.

Actual problems of higher music education. 2022. No 4 (66). P. 53–59.

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2022.66.4.009

Межпарадигмальность как ключевая особенность мышления Сергея Прокофьева

Сиднева Татьяна Борисовна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия,
tbsidneva@yandex.ru

Аннотация. Цель статьи — на основе определения многоаспектности художественных и интеллектуальных поисков Сергея Прокофьева представить межпарадигмальность как ключевое свойство его мышления. Межпарадигмальность понята в философско-культурологическом значении как актуальное сопряжение различных метастилевых универсалий, пересечение жанрово-стилевых моделей и взаимовлияние музыкально-языковых пластов. На основе методологически важных концепций Д. Лихачева, И. Барсовой, В. Медушевского в статье показано, что межпарадигмальность является не только главной характеристикой «рубежных» эпох и переходных периодов. Масштаб художника находится в непосредственной связи с множественностью пересечения парадигм, что воплощается на всех уровнях его творчества.

Для музыки Прокофьева характерно сопряжение множества векторов: контрапункт стилей, антиномии образных сфер, музыкально-языковой лексикон его сочинений. Вся вертикаль творчества гения свидетельствует о взаимодействии различных культурных парадигм. Многогранность одаренности композитора, пианиста, литератора, дирижера, его чувствительность к истории и актуальным процессам современной ему эпохи и в то же время внутренняя цельность, дают весомые аргументы для рассмотрения проблемы межпарадигмальности как ключевого свойства его художественного мышления. Основной вывод статьи заключается в том, что надвременной характер гениальности не является неким абстрактным качеством, но может быть представлен как результат множественности парадигмальных измерений творчества. И «солнечный гений» Прокофьева тому веское доказательство.

Ключевые слова: межпарадигмальность, Сергей Прокофьев, музыкальное мышление, классическая и неклассическая традиции, контрапункт стилей и образных сфер

Благодарности: Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-011-00859 «Творчество С. Прокофьева как феномен отечественной и мировой культуры».

Для цитирования: Сиднева Т. Б. Межпарадигмальность как ключевая особенность мышления Сергея Прокофьева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 4 (66). С. 53–59. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.009>.

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND RELATIONSHIPS

Original article

Interparadigm as a key feature of Sergey Prokofiev's thinking

Sidneva Tatiana B.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia,
tbsidneva@yandex.ru

Abstract. The article is aimed at identifying the multidimensional artistic and intellectual searches of Sergey Prokofiev by presenting interdiction as a key property of his thinking. The cross-sectionality is understood in philosophical and cultural meaning as the actual conjugation of different metastylistic universals, the intersection of genre-style models and the mutual influence of musical and linguistic formations. On the basis of methodologically important concepts of D. Likhachev, I. Barsova, V. Medushevsky in the article it is shown that interparadigm is not only the main characteristic

of "frontier" epochs and transitions. The scale of the artist is in direct connection with the multiplicity of intersections of paradigms, which is embodied at all levels of his creativity.

Prokofiev's music is characterized by the conjugation of many vectors: a counterpoint of styles, antinomy of figurative spheres, musical and linguistic lexicon of his compositions. The entire hierarchy of genius shows the interaction of different cultural paradigms. The multifaceted giftedness of composer, pianist, writer, conductor, his sensitivity to history and actual processes of the modern epoch and at the same time the inner integrity. They provide a solid argument for addressing the issue of interdisciplinary as a key feature of his artistic thinking. The main conclusion of the article is that the supertemporal nature of genius is not some abstract quality, but can be presented as the result of a plurality of paradigmatic dimensions of creativity. And Prokofiev's "solar genius" proves it.

Keywords: interparadigm, Sergey Prokofiev, musical thinking, classical and non-classical traditions, counterpoint of styles and figurative spheres

Acknowledgments: The research was carried out with the financial support of the Russian Foundation for Basic Research within the framework of the scientific project No. 20-011-00859 «Creativity of S. Prokofiev as a phenomenon of national and world culture».

For citation: Sidneva T. B. Interparadigm as a key feature of Sergey Prokofiev's thinking. *Aktualnye problemy vysshego muzykhnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;4(66); 53–59 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.66.4.009>.

Среди гениев разных эпох и традиций лишь немногие могут соперничать с Сергеем Прокофьевым по объему написанных о композиторе исследований. Да и сам он, как известно, щедро комментировал создание своих сочинений, их исполнительские истории, подробно и ярко описывал события своей жизни. Композиторское слово — проясняющее, комментирующее, направляющее, определяющее — всегда является важным вектором процесса адекватного понимания искусства творца.

Вместе с тем, труды последних лет о композиторе [1; 2] свидетельствуют, скорее, не о том, что есть еще «миллиметры», не освоенные исследователями, но и о том, что мы еще только приближаемся к постижению тайны гения. Одним из принципиальных оснований неисчерпаемости этого процесса является внутренняя многомерность творчества художника, его способность к воплощению «контрапункта» жанровых и стилизованных традиций, образно-символических сфер, «полифонии» музыкально-языковых принципов.

Симптоматично, что идея внутренней многопараметровости и сложно-иерархической природы искусства неоднократно — в разной терминологии и с различной аргументацией — получала обоснование в трудах многих исследователей. В понимании внутренней сложности художественного произведения методологически важными являются бахтинское обоснование полифоничности и диалогической открытости искусства, предполагающей создание «равноправными и равнозначными сознаниями» общего смыслового пространства [3, с. 195–196]. Д. С. Лихачев, обращаясь к изобразительному искусству и архитек-

туре, подчеркивал, что «одним из признаков художественного богатства» является «врастание» стилей друг в друга [4]. Характерным является исследование И. А. Барсовой творчества Малера с позиции сложного взаимодействия «классического» и «аклассического» типов мышления, а также ее замечание о Гёте, «объединившем в своей картине мира динамизм аклассического образа и гармоничность классики» [5, с. 20]. Среди многих примеров можно упомянуть и размышления В. В. Медушевского о полифоничности (наполненности «иностилистическими ассоциациями») феномена стиля, определенного им как «одна из самых совершенных и емких форм культурной памяти человечества» [6, с. 28]. Ю. М. Лотман экстраполирует значение пограничных, основанных на смешении различных влияний, «креолизованных» систем на целостное пространство культуры. Ученый аргументирует важный тезис о характерной для них «агрессии маргинальных форм» [7, с. 259], ставшей мощным стимулом развития (в частности, он пишет об авангарде, который пережил период «бунтующей периферии» и стал центральным явлением культуры XX века).

Продуктивность упомянутых концепций заключается в открывающейся возможности масштабной постановки проблемы изучения художественного творчества на парадигмальном уровне — охватывая всю вертикаль искусства: от первичных элементов музыкального языка до философско-мировоззренческих моделей.

Все эти (и близкие им) концепции позволяют поставить вопрос о межпарадигмальности как ключевой особенности художественного твор-

чества в целом и ее проявлении в музыкальном мышлении С. Прокофьева.

В гуманитарном знании категория «парадигма», как «метафора, позволяющая удерживать когерентность достаточно разнородных идей и представлений» [8, с. 10], утвердилась в единстве ее метаисторического, метастилевого и локально-исторического аспектов.

Наряду с устойчивостью во времени и однотипностью развертывания в культурном пространстве, одной из принципиальных констант парадигмы является ее открытость, способность к активным вторжениям на иные «территории» и всевозможным «смещениям». В данном смысле закономерно оказывается исследовательское внимание к пограничным «зонам», сферам взаимодействия различных парадигм. Методологически значимым следует полагать в этой связи понятие «межпарадигмальность», отражающее открытость и подвижность границ между парадигмами. Автору данной статьи ранее приходилось писать о межпарадигмальности как особом состоянии музыкальной культуры, предполагающем «пребывание в одновременности различных парадигм, пересечение самоопределившихся моделей творчества» [9, с. 25]. Среди ключевых параметров межпарадигмальности принципиальными являются равная «значимость и единовременная актуальность различных традиций искусства, эстетических ценностей, культурных модусов, множественность жанрово-стилевых моделей» [9, с. 25].

Понятие «межпарадигмальность», фиксируя моменты художественно-концептуальной, жанрово-стилевой, языковой пограничности, является адекватным именованию «остроты пребывания на «рубежах». Действительно, на грани столетий, «вблизи от круглых дат» процессы музыкального искусства «обнаруживают особую остроту и динамизм, сильнейшие жанровые и стилиевые мутации, дестабилизирующие сложившуюся систему художественных видов» [10, с. 255].

В то же время межпарадигмальность является значимым инструментом понимания и процесса творчества крупных художников не только рубежных эпох. Этот «инструмент» может стать универсальным для определения масштаба художественного мышления и объективного творческого результата.

Многогранность творчества Сергея Прокофьева открывает богатейшие возможности изучения творчества с позиции взаимодействия и

«смещения» парадигм. Прежде всего, межпарадигмальность проявляется на уровне уникальной множественности его одаренности, позволившей композитору, пианисту, литератору (писавшему рассказы, либретто к собственным оперным операм, поэтические и мемуарно-публицистические тексты), автору шаржей, мастеру гротескного искусства и т. д. быть включенным в различные сферы жизни и проявить высокую оригинальность творчества. Причем, каждая из этих сфер сама по себе далека от монолитности. Обратимся, например, к такой «периферийной» области творчества композитора, как рассказы, которые он создавал в стремительно короткие сроки (например, восемь рассказов в течение только одного — 1919 года). Жанр, который сам автор считал «передышкой, после которой работа пойдет только лучше» [11, с. 3], открывает нам известного и неизвестного Прокофьева — историка-энциклопедиста, мастера экспрессионистского высказывания, скептика-острослова, изобретателя ярких сюжетов. Примечательно, что сам создавая либретто для опер («Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Огненный ангел»), Прокофьев обосновывал это тем, что, «когда пишешь фразу, уже является и идея музыки» [11, с. 3]. В этих прокофьевских ремарках — понимание глубокой взаимосвязанности и взаимозависимости разных языков искусства, их единства. Святослав Прокофьев в Предисловии к рассказам упоминает примечательный факт о симфонической сказке «Петя и волк»: «... текст иногда называется народным — не это ли высшее признание литературного таланта Сергея Прокофьева?» [11, с. 3].

Межпарадигмальность пронизывает метастилевую пласт мышления композитора. Интересно в этой связи понимание Прокофьевым классической и неклассической парадигм, воплощенное в сочинениях и разного рода комментариях. Пересечение, взаимодействие двух парадигм стало для композитора едва ли не главной темой его жизни. Об этом свидетельствуют произведения разных лет, отражающие неугасающий поиск «классического в неклассическом и неклассического в классическом» [12, с. 89]. Увлеченность этой темой щедро подтверждают Дневник, автобиографические тексты, эпистолярный.

Внутренняя многомерность «классического» постоянно находится в зоне внимания Прокофьева, оно вовлечено в понимание композитором оппозиций «традиционное — модернистское», «академическое и неакадемическое», «про-

стое – сложное», «эстетизм и антиэстетизм», «новый классицизм – неоклассицизм».

В пространство межпарадигмальности прокофьевского искусства вовлечены «осколки и брызги целостных стилей» (выражение В. Медушевского [6, с. 22]): барокко, романтизм, символизм, неоскифство, конструктивизм, футуризм. Причем межпарадигмальность предстает не как набор оппозиций или антиномий, но отражает их вращение, взаимное проникновение. Характерной для понимания мышления Прокофьева является интерпретация антиномии «романтическое-антиромантическое». Дерзкие конструктивистско-футуристические звучности ранних сочинений упрочили его скандальную известность как ниспровергателя традиций «домашнего» романтического XIX столетия. В то же время столь же очевидной была прочная связь Прокофьева с романтической философией. Интересно в этом отношении исследование О. В. Соколова о романтическом в инструментальной драматургии Моцарта и Прокофьева: «Обаяние прокофьевской романтики подчас ощущается вопреки сильной антиромантической установке, под эгидой которой творчество композитора развивалось с ранних лет» [13, с. 249]. Ученый находит «непреднамеренное», «подсознательное» стремление композитора к духу романтизма в «интroversивной трактовке сонатно-симфонического цикла» [13, с. 250], что проявляется в доминанте лирического и медитативного начала в первых частях, преобладании рефлексии над действием (характерно медленное вступление), воссоздании в цикле «лирической картины мира» [13, с. 253]. Таковы клавирные сонаты Моцарта (A-dur – К. 331; Es-dur – К. 282), Квintет g-moll, Квартет d-moll; таковы — Восьмая фортепианная соната, Первый скрипичный концерт, с лирическими центрами цикла, Симфония № 6 Прокофьева. Раскрывая разные аспекты лирики, композитор продолжает линию романтических симфонических концепций (характерный пример — возвращение тем Побочной (апофеозная, гимническая лирика) и Заключительной (таинственная, сказочная лирика) партий в коде финала Седьмой симфонии, последнего симфонического сочинения композитора.

Проводя удивительно тонкую параллель интroversивного толкования цикла у предвосхищающего романтизм Моцарта и продолжающего романтические традиции Прокофьева, находя прочные ассоциации в лирическом высказывании двух

гениев, исследователь доказывает «прогрессирующее развитие лирики» в искусстве Прокофьева, гармонично созвучное его стремлению «к моцартовскому эстетическому идеалу» [13, с. 262]. Таким образом, становится очевидным, что композитор XX века приходит от романтического лексикона к романтизму — уже на метастилевом уровне обобщения.

Продолжая изучение межпарадигмальности как процесса взаимного прорастания, взаимопроникновения антиномий во всей вертикали мышления Прокофьева, вновь обратимся к ранним его сочинениям. Увлеченность юного композитора конструктивистскими опытами и футуристическими экспериментами, казалось бы, не допускала пиетета перед символизмом, недолгая история которого ко второму десятилетию XX века неутомимо шла к своему завершению. Вместе с тем, существует много свидетельств об искренней, глубокой увлеченности искусством символистов. Восхищенный «исключительной музыкальностью речи» Бальмонта, в студенческие годы Прокофьев пишет женский хор с оркестром «Белый лебедь» на стихи поэта-символиста. На тексты Бальмонта написаны романсы «Есть другие планеты», «В моем саду», вокальный цикл «Пять стихотворений» ор. 36, поэтической основой кантаты «Семеро их» стал перевод заклинания, осуществленный Бальмонтом, цикл фортепианных пьес «Мимолетности» ор. 22 предваряется бальмонтскими строками («*В каждой мимолетности вижу я миры, / Полные изменчивой, радужной игры*»). Напомним, что Третий фортепианный концерт посвящен поэту, сочинившему (во время авторского исполнения фрагментов еще не завершенного концерта) экспромт с характерным посвящением «Ребенку богов, Прокофьеву» (Цит. по: [14]). Об увлеченности символистскими исканиями свидетельствуют переписка Прокофьева с А. Н. Скрябиным, восхищение его музыкой (в письме 1909 г. Мясковскому читаем: «Если бы Вы знали, как интересны последние произведения Скрябина...»), посвящение ему юношеского опуса Симфонической картины «Сны».

Для обоснования межпарадигмальности мышления Прокофьева имеет значение его отношение к авангардной культуре. Композитора не только «нельзя в полной мере отнести к авангардной культуре» [15, с. 11], вписать «в стереотипы авангарда», но и надо учитывать, что сам авангард антиномичен: «левый» нигилистический настрой, стремление развенчать прошлое

сочетался с прочной привязанностью к традиции. В контексте манифестов-деклараций показателен текст Прокофьева «Музыкальные инструменты футуристов» [15, с. 192–193], деловито-спокойный и практически ориентированный, напечатанный в 1915 году в журнале «Музыка» (№ 219). Лишенный разрушительного пафоса, текст полон критической оценки нового футуристического инструментария. Футуристические музыкальные изобретения, родиной которых стал Милан, он описывает с почти детским интересом, удивляясь тому, что это не ударные инструменты, отражающие поиск новых шумов, но имеющие «почти тянущиеся звуки, начиная от самых низких до самых высоких» [15, с. 192]. Композитор все же отмечает, что пока они «страдают недостаточной ясностью интонации, присутствием постороннего шума (не красивого шума, который ищут футуристы, а шума от несовершенства аппарата) и относительной слабостью звука» [15, с. 193]. Бедность средств и «техническая незрелость» — таков вердикт композитора. В этой беспощадной диагностике заключена чрезвычайно значимая черта мышления Прокофьева: соединение «детской» познавательной увлеченности и «взрослого» критического анализма, восторженности и скептицизма, открытой доверительности и эмоциональной «закрытости». Возможно, в этих психологических нюансах также сокрыта установка на межпарадигмальность восприятия мира.

Как видим, межпарадигмальность сокрыта в крупных и малых «событиях» творчества, ее нельзя рассматривать линейно, как соединение разных парадигм. Она всегда — открытая различным влияниям и смещениям «креолизованная система» (термин Ю. Лотмана). Кроме того, межпарадигмальность как особенность мышления композитора требует дальнейших обоснований и доказательств — на уровне образно-символических модусов творчества, в аспекте жанровых предпочтений, на композиционно-драматургическом уровне, на уровне внутреннего сопряжения различных традиций музыкального лексикона.

Ю. Н. Холопов в одном из ранних фундаментальных трудов («Современные черты гармонии Прокофьева») пишет о традиционной и новой трактовке Прокофьевым диссонанса, о новом понимании трезвучия, которое создает устойчивый «наиболее характерный для прокофьевской музыки фонический эффект» [16, с. 33], о полигармонии — «расслоении аккордов на относитель-

но самостоятельные части» [16, с. 98], о том, что «Тональная и Атональная музыка настолько тесно переплетены, в разных сочинениях, в разные периоды творчества, что границу определить невозможно "и на слух, и аналитически"» [16, с. 347]. Особый интерес — прочтение ставшего классическим труда с позиции межпарадигмальности...

Итак, с целью обозначения контуров межпарадигмальности мышления «солнечного гения» Прокофьева мы намеренно обратились к разным аспектам творчества композитора. Заданная тема является многовекторной и конечный смысл ее изучения состоит в том, что надвременной характер гениальности не является неким абстрактным качеством, но может быть представлен как результат множественности парадигмальных изменений творчества.

Список источников

1. С. С. Прокофьев. К 125-летию со дня рождения. Письма, документы, статьи, воспоминания / ред.-сост. Е. Власова. М.: Композитор, 2016. 544 с.
2. Раку М. Время Сергея Прокофьева. Музыка. Люди. Замыслы. Драматический театр. М.: Слово/Slovo, 2022. 432 с.
3. Бахтин М. М. Автор и герой эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
4. Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств. URL: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/0345_Istoricheskaya_poetika_russkoj_literaturi_DS_Lihachev_2001/003_004_Kontrapunkt_Stilej.pdf (дата обращения: 01.09.2022).
5. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2019. 584 с.
6. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Арсис: сб. ст. и материалов в честь В. В. Медушевского / ред.-сост. А. А. Амрахова. М.: НИЦ МГК, 2021. С. 9–28.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Семiosфера. История. СПб.: Искусство-СПб, 2004. 704 с.
8. Постнеклассика: философия, наука, культура / отв. ред. Л. П. Киященко, В. С. Стёпин. СПб.: Издательский дом «Мир», 2009. 672 с.
9. Сиднева Т. Б. Межпарадигмальность как состояние современной музыкальной культуры. Музыкальная наука в контексте культуры //

- Музыковедение и вызовы информационной эпохи: материалы Международной научной конференции 27–30 октября 2020 года / ред.-сост. Т. И. Науменко. М.: Издательство РАМ, 2020. С. 24–33.
10. Цукер А. М. Особенности музыкального гротеска // Единый мир музыки. Ростов: РГК, 2003. С. 14–26.
 11. Прокофьев С. С. Рассказы. М.: Композитор, 2003. 176 с.
 12. Сиднева Т. Б. Граница классического и неклассического в мышлении Прокофьева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 85–91.
 13. Соколов О. В. Романтическое в инструментальной драматургии Моцарта и Прокофьева // Избранное: сборник статей. Н. Новгород: ННГК, 2013. С. 249–262.
 14. Юзефович В. Бальмонт, Кусевицкий и Прокофьев // Заметки по еврейской истории. 2009. № 14 (117). URL: <https://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer14/Juzefovich1.php> (дата обращения: 02.09.2022)
 15. Прокофьев С. Музыкальные инструменты футуристов // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917) / авт.-сост. И. С. Воробьев. СПб.: Композитор-СПб, 2008. С. 192–193.
 16. Холопов Ю. Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967. 478 с.
- References
1. Vlasova, E. (ed.) (2016), *S. S. Prokofiev. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya. Pisma, dokumenty, statii, vospominaniya* [S. S. Prokofiev. To the 125th anniversary of his birth. Letters, documents, articles, memoirs], Kompozitor, Moscow, Russia.
 2. Raku, M. (2022), *Vremya Sergeya Prokofeva. Muzyka. Lyudi. Zamysly. Dramaticheskii teatr* [Time of Sergei Prokofiev. Music. People. Ideas. Theatre of Drama], Slovo / Word, Moscow, Russia.
 3. Bakhtin, M. M. (1986), "Author and hero of aesthetic activity", *Eстетика словесного творчества* [Aesthetics of verbal creativity], Iskusstvo, Moscow, USSR, pp. 9–191.
 4. Likhachev, D. S. "Counterpoint of styles as a feature of the arts", available at: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/0345_Istoricheskaya_poetika_russkoj_literaturi_DS_Likhachev_2001/003_004_Kontrapunkt_Stilej.pdf (Accessed 01 September 2022).
 5. Barsova, I. A. (2019), *Simfonii Gustava Malera* [Symphonies of Gustav Mahler], Izdatelstvo imeni N. I. Novikova, Saint-Petersburg, Russia.
 6. Medushevsky, V. V. (2021), "Musical style as a semiotic object", *Arsis: sbornik statei i materialov v chest V. V. Medushevskogo* [Arsis: collection of articles and materials in honor of V. V. Medushevsky], in Amrakhova, A. A. (ed.), Nauchno-izdatelskii centr Moskovskaya konservatoriya, Moscow, Russia, pp. 9–28.
 7. Lotman, Y. M. (2004), *Vnutri myslyashchih mirov: Semiosfera. Istoriya* [Inside the thinking worlds: Semiosphere. History], Iskusstvo-SPb, Saint-Petersburg, Russia.
 8. Kiyashchenko, L. P. and Stepin, V. S. (ed.) (2009), *Postneklassika: filosofiya, nauka, kultura* [Post-nonclassical: philosophy, science, culture], Izdatelskii dom «Mir», Saint-Petersburg, Russia.
 9. Sidneva, T. B. (2020), "Interparadigmality as a state of modern musical culture. Musical Science in the Context of Culture", *Muzykovedenie i vyzovy informacionnoi epohi* [Musicology and Challenges of the Information Age], *Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferencii* [Proceedings of the International Scientific Conference], in Naumenko, T. I. (ed.), 27–30 October 2020, Moscow, Russia, pp. 24–33.
 10. Zucker, A. M. (2003), "Features of the musical grotesque", *Edinyi mir muzyki* [United world of music], RGK, Rostov, Russia, pp. 14–26.
 11. Prokofiev, S. S. (2003), *Rasskazy* [Stories], Kompozitor, Moscow, Russia.
 12. Sidneva, T. B. (2021), "The boundary of the classical and non-classical in Prokofiev's thinking", *Aktualnye problem vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], Vol. 4 (62), pp. 85–91.
 13. Sokolov, O. V. (2013), "Romantic in the instrumental dramaturgy of Mozart and Prokofiev", *Izbrannoe: sbornik statei* [Selected: collection of articles], NNGK, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 249–262.
 14. Yuzefovich, V. (2009), "Balmont, Koussevitzky and Prokofiev", *Zametki po evreiskoi istorii* [Notes on Jewish History], Vol. 14 (117), available at: <https://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer14/Juzefovich1.php> (Accessed 02 September 2022).
 15. Prokofiev, S. (2008), "Musical instruments of the futurists", *Russkii avangard. Manifesty, deklaracii, programmnye stati (1908–1917)* [Russian avant-garde. Manifestos, declarations, policy articles (1908–1917)], in. Vorobyov, I. S. (ed.),

Kompozitor-SPb, Saint-Petersburg, Russia,
pp. 192–193.

16. Kholopov, Y. N. (1967), *Sovremennye cherty garmonii Prokofeva* [Modern features of Prokofiev's harmony], Muzyka, Moscow, USSR.

Информация об авторе

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

Information about the author

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

Статья поступила в редакцию 05.09.2022; одобрена после рецензирования 01.10.2022; принята к публикации 11.10.2022.

The article was submitted 05.09.2022; approved after reviewing 01.10.2022; accepted for publication 11.10.2022.

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 1 (63)

Из истории музыкальной науки Нижегородской консерватории

Левая Т. Н. Избранные статьи Витольда Лютославского в переводах с польского Бориса Гецелева

Проблемы теории и истории музыки

Афасижев М. Н., Федусова А. А. Образ адыга в русской литературе и музыке XIX века

Дьячкова М. А. Метаморфозы австро-немецкой сказочно-фантастической оперы 1930–1940-х годов в творчестве Й. Хауэра и К. Орфа

У Минмин. Историко-социальный контекст создания вокального цикла Ши Гуаннаня «Стихи героев революции»: к вопросу о культурных параллелизмах

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

Куклев А. В. О первых педагогах кафедры сольного пения Горьковской консерватории

Ван Тун. Музыка Иоганна Себастьяна Баха в судьбе пианистки Чжу Сяомэй

Му Цюаньчжи. Музыкально-просветительская деятельность Ма Сыцзюна

Вопросы этномузыкологии

Евдокимова А. А. Попевки с исоном в стихирах болгарского распева

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

Зусман В. Г., Зусман Н. Д. «Скрипка Ротшильда» как сюжет мировой культуры (Статья I)

Булычева Е. И. Античные реминисценции в мифопоэтике скульптуры Аристиды Майоля

Булычева Е. И. Трансформация традиций античной мифопоэтики в скульптуре XX–XXI веков

Булычева Е. И. Антуан Бурдель: новое прочтение античных мифов

Actual problems of high musical education. 2022. № 1 (63)

Из истории музыкальной науки Нижегородской консерватории

Levaya T. N. Selected Articles by Witold Lutosławski, translated from Polish by Boris Getselev

Problems of music theory and history

Afasizhev M. N., Fedusova A. A. The image of Adyghe in Russian literature and music of the 19 century

Dyachkova Marina A. Metamorphoses of the Austro-German fairy tale-fantastic opera of the 1930s – 1940s in the works of J. Hauer and C. Orf

Wu Mingming. The Historical and Social Context of the Creation of Shi Guannan's Vocal Cycle «Poems of the Heroes of the Revolution»: on the Issue of Cultural Parallel

Problems of theory and history of performing arts

Kuklev A. V. About the first teachers of the solo singing department of the Gorky Conservatoire

Wang Tong. Music by Johann Sebastian Bach in the fate of pianist Zhu Xiaomei

Mu Quanzhi. Musical and educational activities of Ma Sicong

Questions of ethnomusicology

Evdokimova A. A. Chants with ison in stichera of Bulgarian chant

Music in its artistic parallels and relationships

Zusman V. G., Zusman N. D. "Rothschild's violin" as a subject of world culture (Article I)

Bulycheva E. I. Antique reminiscences in the mythopoetics of sculpture by Aristide Majol

Bulycheva E. I. Transformation of the traditions of ancient mythopoetics in 20th and 21st century sculpture

Bulycheva E. I. Antoine Bourdelle: a new reading of ancient myths

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 2 (64)

Проблемы теории и истории музыки

Медведева Ю. П. Путешествия Пьера Лоти и их музыкально-театральные трансформации

Мастранджело Ф. Джакомо Пуччини в зеркале эпистолярного жанра

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

Векслер Ю. С. Советская Россия 1920-х годов глазами европейских музыкантов

Цареградская Т. В. И. Феделе. Hommagesquisse (2015) для виолончели соло: опыт анализа

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

Чжоу Ицюнь. «Китайская рапсодия» № 3 оп. 46 Хуан Аньлуна как первое оригинальное сочинение для саксофона китайского композитора

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

Ситалова А. Н. Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки

Чан Вионг Тхань. Композитор До Зунг и его концерт для фортепиано с оркестром «Круговорот жизни и смерти»

Вопросы этномузыкологии

Забулионите А. К. И., Лу Шэнсинь. Формирование китайской этномузыкологии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци

Методологические проблемы искусствознания

Донин А. Н. Комплементарное использование музыки в преподавании истории искусств

Рецензии

Векслер Ю. С. «Другой материал» русской малерианы: о книге Ханса Волльшлегера

Actual problems of high musical education. 2022. № 2 (64)

Problems of music theory and history

Medvedeva Y. P. Pierre Loti's travels and their musical and theatrical transformation

Mastrangelo F. Giacomo Puccini in the mirror of the epistolary genre

Verba N. I. The Mythologeme of Water and the Motives of the Will In the second Sonata (Fantasy Sonatas, op. 19) by A. N. Scriabin

Veksler Y. S. Soviet Russia of the 1920s through the eyes of European musicians

Tsaregradskaya T. V. Ivan Fedele. Hommagesquisse (2015) for solo cello: an experience of analysis

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

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

Problems of theory and history of performing arts

Sitalova A. N. Principles of working with poems by Anna Akhmatova in vocal pieces of academic and mass music

Tran Vuong Thanh. Composer Do Dung and Piano Concerto "The circle of life and death"

Questions of ethnomusicology

Zabulionite Audra K. I., Lu Shengxin. Formation of Chinese ethnomusicology: relevance and prospects of Wang Guangqi's musical comparative studies

Methodological problems of Art history

Donin A. N. Complementary use of music in art history teaching

Reviews

Veksler Y. S. "Other material" of Russian research on Mahler: about the book by Hans Wollschläger

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 3 (65)

Проблемы теории и истории музыки

Сыров В. Н. Полька, или «невеселая» жизнь веселого жанра

Левая Т. Н. «Оттепель» и додекафония: ностальгические заметки (к публикации русского перевода книги Б. Шеффера «Классики додекафонии»)

Евдокимова А. А. «Хаос» Й. Славенски: возрождение ричеркара

Аникеева М. Д. Особенности сонорной фактуры в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века

Петри Э. К. Франц Лист. «Ленор»: сюжет, жанр и драматургия мелодрамы

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

Гуревич В. А. Жизнь и судьба музыканта (к столетию С. М. Хентовой)

Штром А. А. Авторские фортепианные сборники для детей В. Салманова и Г. Свиридова и их значение для современной фортепианной педагогики

Вопросы этномузыкологии

Харлов А. В. Частота лесного страха (музыкальное исследование одной былички)

Сережина Д. А. Роль И. А. Рупина в становлении русской национальной вокальной школы

Actual problems of high musical education. 2022. № 3 (65)

Problems of music theory and history

Syrov V. N. Polka or the "sad" life of a fun genre

Levaya T. N. "Thaw" and Dodecaphony: nostalgic notes (for the publication of the Russian translation of B. Schaeffer's book "Classics of Dodecaphony")

Evdokimova A. A. "Chaos" by J. Slavensky: the rebirth of the ricercar

Anikeeva M. D. Features of sonorous texture in the works of Russian composers of the last third of the 20th century

Petri E. K. Franz List. "Lenore": plot, genre and dramaturgy of melodrama

Problems of theory and history of performing arts

Gurevich V. A. The life and destiny of the musician (to the centenary of S. M. Khentova)

Shtrom A. A. V. Salmanov's and G. Sviridov's Piano Collections for children and their significance for contemporary piano pedagogy

Questions of ethnomusicology

Kharlov A. V. The frequency of forest fear (musical study of one bylichka)

Serezhina D. A. Rupin's role in the formation of the Russian national Vocal school

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 4 (66)

Проблемы теории и истории музыки

Petri E. K. Samuel Peeps — английский меломан

Шемсетдинова Д. М. Антитеза язычества и христианства в балетах Валерия Кикты «Владимир-Креститель» и «Андрей Рублев»

Москвина О. А. «Аллилуия» С. Губайдулиной: славословие в жанре requiem

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

Кривицкая Е. Д. «Будьте любезны обеспечить мне место в вашем классе». О педагогической деятельности Леонида Когана

Сяо Цяосун. Особенности становления камерно-инструментального ансамбля в Китае (1916–1949)

Вопросы этномузыкологии

Чжао Цзэхуа, Брагина Н. Н. Претворение народных традиций в творчестве китайского композитора Ван Лисана на примере Сонатины для фортепиано

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

Сиднева Т. Б. Межпарадигмальность как ключевая особенность мышления Сергея Прокофьева

Actual problems of high musical education. 2022. № 4 (66)

Problems of music theory and history

Petri E. K. Samuel Peeps — English music lover

Shemsetdinova D. M. The antithesis of paganism and christianity in Valery Kikta's ballets "Vladimir the Baptiser" and "Andrei Rublev"

Moskvina O. A. "Alleluia" by S. Gubaidulina: doxology in the requiem genre

Problems of theory and history of performing arts

Krivitskaya E. D. "Would you be so kind as to make sure, I have a place in your class". About the teaching activities of Leonid Kogan

Xiao Qiaosong. Features of the formation of chamber and instrumental ensemble in China (1916–1949)

Questions of ethnomusicology

Zhao Zehua, Bragina N. N. The Chinese composer Wang Lisan's Sonatina for Piano as an example of the implementation of folk traditions and patterns in his works

Music in its artistic parallels and relationships

Sidneva T. B. Interparadigm as a key feature of Sergey Prokofiev's thinking

ПРАВИЛА РАССМОТРЕНИЯ И ПУБЛИКАЦИИ СТАТЕЙ

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

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

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

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

Требования к рукописям статей, заявленных к публикации в журнале:

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

К рукописи прилагаются следующие документы:

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

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

Структура предоставляемого в редакцию текстового файла

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

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

nngk.izdaniya@yandex.ru

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

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

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