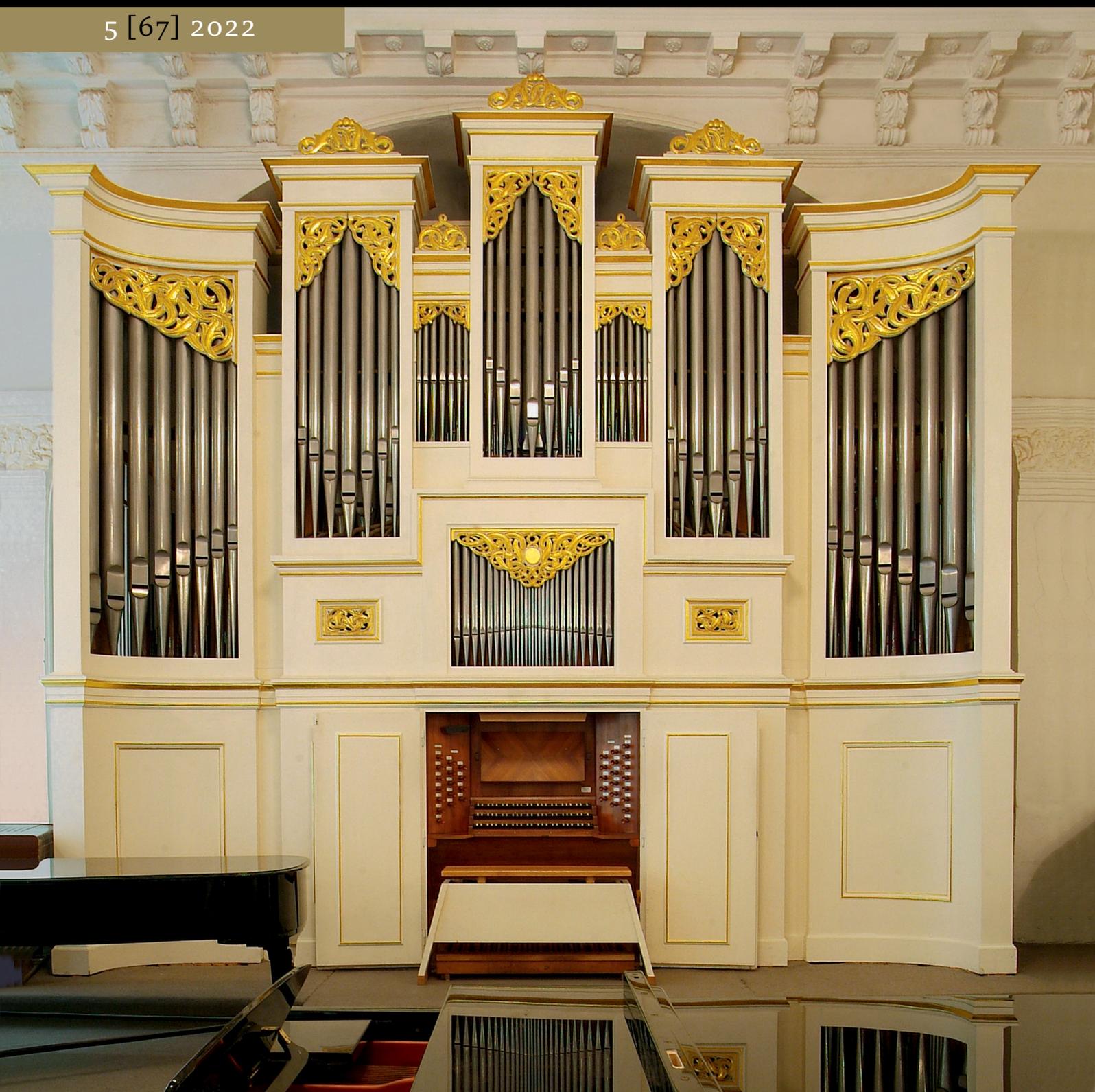
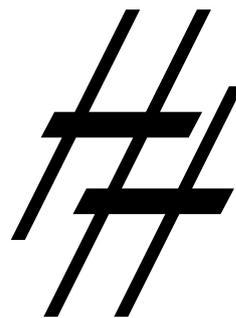




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

5 [67] 2022





НИЖЕГОРОДСКАЯ
ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ
М.И.Глинки

16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ
ПРОБЛЕМЫ
ВЫСШЕГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

16+

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

ACTUAL
PROBLEMS
OF HIGH
MUSICAL
EDUCATION

ISSN 2220–1769

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

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

Свободная цена.

Компьютерная верстка

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

Дата выхода в свет:

26.12.2022
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 7,44. Тираж 100 экз.
Заказ № 36-2022.

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

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным специальностям

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

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

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

Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.

Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

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

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

Главный редактор:

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

Заместитель главного редактора:

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

Редакционный совет:

Афасижев Марат Нурбиевич — доктор философских наук, профессор, 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 Артащессовна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

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

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

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

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

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

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

Manuscripts are double-blind peer reviewed.

Reviews are stored in the editorial office for 5 years.

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

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

Editor-in-Chief:

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

Senior Editor:

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

Board of advisory editors:

Afasizhev Marat N. — Doctor of Philosophical Sciences, Professor, 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:

26 December 2022

Format 60×84/8.

Pr. sh. 7,44. 100 copies .

Order No. 36-2022.

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.2022.67.5.001

Проблемы теории и истории музыки

<i>Зейфас Н. М.</i> К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 1: Соперник и Судия	8
<i>Левая Т. Н.</i> «Вечерний полет», или музыкальные лики соц-арта	15
<i>Сяо Линцзя.</i> Специфика вариационности в Третьем концерте для фортепиано с оркестром Сергея Прокофьева	20
<i>Федусова А. А.</i> «Разбитый кувшин» Виктора Ульмана: опера-буффа накануне трагедии	26

Проблемы теории и истории исполнительского искусства

<i>Му Цюаньчжи.</i> Роль зарубежных музыкальных традиций в развитии национальной скрипичной культуры Китая (на англ.)	37
---	----

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях

<i>Праздников Г. А.</i> Сергей Слонимский: нравственная доминанта творчества	44
<i>Сиднева Т. Б.</i> «Классическая» и «неклассическая» музыка: к определению понятий (на англ.)	54

Content

DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.001

Problems of music theory and history

<i>Zeyfas Natalya M.</i> On the problem of Historicism in the opera by M. P. Mussorgsky “Boris Godunov”. Part 1: The Opponent and the Judge	8
<i>Levaya Tamara N.</i> “Evening flight”, or musical faces of Sots Art	15
<i>Xiao Lingjia.</i> The Specificity of variation in the Third Piano Concerto by Sergei Prokofiev	20
<i>Fedusova Alina A.</i> Victor Ullmann's “Der Zerbrochne Krug”: opera buffa on the eve of a tragedy	26

Problems of theory and history of performing arts

<i>Mu Quanzhi.</i> The role of foreign musical traditions in the development of China's national violin culture	37
---	----

Music in its artistic parallels and relationships

<i>Prazdnikov Georgy A.</i> Sergei Slonimsky: the moral dominant of creativity	44
<i>Sidneva Tatiana B.</i> Classical and non-classical music: to the definition of concepts	54

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 5 (67). С. 8–14.

Actual problems of high musical education. 2022. No 5 (67). P. 8–14.

Научная статья

УДК 78

DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.002

К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 1: Соперник и Судья

Зейфас Наталья Михайловна

Академия хорового искусства имени В. С. Попова, Москва, Россия

E.mail: vanatal@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3205-8357>

Аннотация. Понятие историзма как категории художественного мышления формировалось в XIX веке в связи с бурным расцветом исторических наук и взрывом интереса к истории в разных слоях общества. В плеяде крупнейших композиторов, творчески осмысливших прошлое своих народов, М. П. Мусоргский занимает особое место.

Литературными истоками «Бориса Годунова» композитор назвал «Историю Государства Российского» Н. М. Карамзина и трагедию А. С. Пушкина, посвященную памяти основоположника новой отечественной историографии.

Отражая в художественной форме систематизированное Карамзиным сплетение конфликтов, Пушкин смешал историческое время, соединял реальные факты с вымышленными, изменял детали биографии исторических персонажей, создавал собирательные образы. В свою очередь Мусоргский, руководствуясь собственным пониманием сути событий и законами музыкальной драмы, менял место действия или объединял сцены, происходившие в разное время, вводил эпизоды, отсутствующие в трагедии, переосмысливал образы персонажей. При этом он опирался на свидетельства Карамзина и другие документы, что позволило высветить в опере драматургические линии, отсутствующие или только намеченные в трагедии.

В первой части работы прослежены две линии противостояния персонажей: Годунов – Шуйский как тайный претендент на престол и Годунов – летописец Пимен, вершащий суд над преступным царем и невольно оказывающийся одним из зачинателей смуты русской.

Ключевые слова: историзм, «Борис Годунов», Мусоргский, Пушкин, Карамзин

Для цитирования: Зейфас Н. М. К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 1: Соперник и Судья // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 5 (67). С. 8–14. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.002>.

PROBLEMS OF MUSIC THEORY AND HISTORY

Original article

On the problem of Historicism in the opera by M. P. Mussorgsky “Boris Godunov”. Part 1: The Opponent and the Judge

Zeyfas Natalya M.

V. S. Popov Academy of Choral Art, Moscow, Russia

E.mail: vanatal@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3205-8357>

Annotation. The concept of historicism as a category of artistic thinking was formed in the 19 century in connection with the rapid flourishing of historical sciences and the explosion of interest in history in different strata of society. In the galaxy of the greatest composers who have creatively comprehended the past of their peoples, M. P. Mussorgsky occupies a special place.

The composer called the “History of the Russian State” by N. M. Karamzin and the tragedy of A. S. Pushkin, dedicated to the memory of the founder of the new Russian historiography, the literary origins of “Boris Godunov”.

Reflecting in an artistic form the interweaving of conflicts systematized by Karamzin, Pushkin shifted historical time, connected real facts with fictional ones, changed the details of the biography of historical characters, created generalized images. In turn, Mussorgsky, guided by his own understanding of the essence of events and the laws of musical drama, changed the scene or combined scenes that took place at different times, introduced episodes that were absent in the trag-

edy, rethought the characters' images. On doing so, he relied on Karamzin's testimonies and other documents, which made it possible to highlight dramatic lines in the opera that were absent or only outlined in the tragedy.

In the first part of the article two lines of confrontation of the characters are traced: Godunov – Shuysky as a secret pretender to the throne and Godunov – the chronicler Pimen, who is conducting a trial of the criminal tsar and unwittingly turns out to be one of the instigators of the Russian stifles.

Keywords: historicism, “Boris Godunov”, Mussorgsky, Pushkin, Karamzin

For citation: Zeyfas N. M. On the problem of Historicism in the opera by M. P. Mussorgsky “Boris Godunov”. Part 1: The Opponent and the Judge. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;5(67); 8–14 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.002>.

Историческая тематика прочно утвердилась в опере начиная с «Коронации Поппеи» К. Монтеверди. Однако в XIX веке в ее трактовке произошел качественный сдвиг, обусловленный бурным расцветом исторических наук и взрывом интереса к истории в разных слоях общества, в том числе среди писателей, драматургов, художников. Именно в это время формируется понятие историзма как категории художественного мышления. В плеяде крупнейших композиторов, творчески осмысливших прошлое своих народов, М. П. Мусоргский занимает особое место, что признают даже историки. Например, Н. И. Костомаров не раз говорил о «Борисе Годунове»: «Да, вот это настоящая русская история!»¹.

В своей художественной трактовке образа царя и его эпохи Мусоргский опирался на два основных источника, указанных на титульных листах автографа [1, с. 126], — одноименную трагедию А. С. Пушкина (1826) и «Историю Государства Российского» Н. М. Карамзина, которая создавалась с 1804 г. до конца жизни автора (1826). Как известно, Пушкин посвятил трагедию — «с благоговением и благодарностью» — «драгоценной для россиян памяти Николая Михайловича Карамзина», который, по его словам, открыл отечественную историю, как Колумб Америку [2, с. 412]. Действительно, Карамзин создал исторический труд нового типа: основанный исключительно на документах и фактах, взятых из древних летописей, но при этом изложенный современным русским литературным языком (одним из создателей которого называют писателя) и пронизанный искренним переживанием драматической судьбы России. Отсюда начинается «золотой век» отечественной истории, блистательными памятниками которого стали «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского².

Неотъемлемым качеством исторического исследования Карамзин считал оценку и систематизацию описываемых событий и деяний. Он

писал в предисловии: «Не позволяя себе никакого изобретения, я искал выражений в уме своем, а мыслей единственно в памятниках; искал души и жизни в тлеющих хартиях; желал преданное нам веками соединить в систему, ясную стройным сближением частей <...> хотел представить и характер времени, и характер летописцев, ибо одно казалось мне нужным для другого. Историк не летописец: последний смотрит единственно на время, а первый — на свойство и связь деяний; может ошибиться в распределении мест, но должен всему указать свое место» [3].

Чтобы отразить в художественной форме запечатленное и систематизированное Карамзиным тугое сплетение реальных исторических событий и конфликтов, Пушкин отказался от единства времени и места, обязательных для распространенной тогда в России классицистской трагедии. Поэт взял за образец шекспировские драмы, выстроенные из небольших, порой внешне не связанных друг с другом сцен, разыгрывающихся в разное время в разных местах. Облекая «в драматические формы одну из самых драматичных эпох новейшей истории» [2, с. 461], он, по собственному признанию, «развивал» исторические характеры и события [2, с. 451], в частности смешал или сжимал историческое время.

Так первые сцены трагедии (Кремлевские палаты и Красная площадь³) датированы 20 февраля 1598 года, то есть днем накануне массового шествия с иконами Владимирской и Донской Богоматери к Новодевичьему монастырю с целью уговорить Бориса принять венец. Сразу после народной сцены у монастыря мы снова попадаем в Кремлевские палаты, где Борис уже царь. Реплика Воротынского («намедни») вроде бы указывает на дату 21 февраля⁴, тогда как первый торжественный въезд Годунова в Москву состоялся 26 февраля, а венчание на царство — 1 сентября.

После этого Пушкин делает перерыв в 5 лет, датируя сцену в келье 1603 годом, хотя соглас-

но Карамзину, решение принять имя Дмитрия Григорий Отрепьев принял не позже 1601-го, а бежал из Чудова монастыря вместе с иноками Варлаамом и Мисаилом в феврале следующего [3, с. 711]⁵. Таким образом в трагедии отражены полярные моменты царствования Бориса: внушавшее надежды начало и катастрофический конец. В отличие от Карамзина, Пушкин — как позднее и Мусоргский — не приводит свидетельств любви народа к Борису Годунову в первые два года его правления. Однако поэт и композитор полностью солидарны с историком, признавая неискупимую вину царя в убийстве царевича Дмитрия.

По примеру Шекспира, Вальтера Скотта и Виктора Гюго Пушкин воспользовался правом художника соединять реальные факты с вымышленными, изменять детали биографии исторических персонажей и создавать собирательный образ вымышленного героя. Наиболее яркий пример — инок Пимен, о котором, сам Пушкин писал: «Характер Пимена не есть мое изобретение. В нем собрал я черты, пленившие меня в наших старых летописях: простодушие, умиленная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое <...> совершенное отсутствие суетности, страстия» [2, с. 452].

В опере Мусоргского исследователи определяют соотношение авторского и пушкинского текста как 50 на 50 процентов. Это продиктовано не только личным взглядом на события и их участников, но и требованиями музыкальной драматургии. При всем новаторстве музыкальная драма делится на картины, каждая из которых разворачивается в одном месте, в течение реального времени. Для этого композитор зачастую меняет место действия по сравнению с трагедией Пушкина, объединяет сцены, происходившие в разное время в одном месте, вводит сцены или эпизоды, вовсе отсутствующие в трагедии. Так поступали либреттисты многих исторических опер. Однако, в отличие от предшественников и современников, «перекраивая» литературный источник, Мусоргский опирается на свидетельства Карамзина и другие исторические документы, дабы выявить «свойство и связь деяний»⁶.

Вторая картина Пролога — сцена коронации, которой в трагедии Пушкина нет. Зато у Карамзина описаны многократные пышные торжества по случаю сначала согласия Бориса Годунова принять венец, потом по поводу нескольких его въездов в Москву и прочих подготовительных мероприятий вплоть до 1 сентября. Даже патриарх

благословлял нового царя трижды — случай беспрецедентный в русской истории. У Карамзина Мусоргский взял и многократно повторяемые в этой картине возгласы «Да здравствует <...> Борис Феодорович!» и «Слава!». От пушкинского текста здесь остался лишь сильно измененный монолог Годунова, образующий контрастную середину сложной трехчастной формы.

Славения, шествия, колокольный перезвон — характерные атрибуты русских исторических и эпических опер, начиная с «Жизни за царя». Более того, хор «Слава», основанный на теме из сборника М. А. Балакирева, прямо перекликается с Прологом «Князя Игоря». Но А. П. Бородин рисует величественную картину русской архаики, тогда как Мусоргский высвечивает или намечает в сцене коронации драматургические линии и конфликты, которые в трагедии либо отсутствуют, либо не становятся ключевыми. Это, во-первых, трагическое одиночество преступного царя в момент достижения заветной цели, во-вторых, развитие образа подневольного народа, который в обеих картинах Пролога плачет и ликует из-под палки пристава. И наконец, это противостояние Бориса Годунова и Василия Шуйского. Начнем с последнего.

У Пушкина в первой сцене трагедии Шуйский с презрением говорит о притязаниях на престол Годунова, безмерно возвышенного Иваном Грозным всего лишь за двадцать лет до коронации [3, с. 614]:

Какая честь для нас, для всей Руси!
Вчерашний раб, татарин⁷, зять Малюты,⁸
Зять палача и сам в душе палач,
Возьмет венец и бармы Мономаха...

И даже предлагает «народ искусно волновать».

Зато сразу после коронации хитрый царедворец, наученный горьким опытом давней опалы рода Шуйских и собственной ссылки (1586–1591), затаивается, становится внешне лояльным Борису. Он еще не плетет заговоров, не переходит на сторону Дмитрия, не заставляет избрать себя царем — последним Рюриковичем на Российском престоле⁹. Напротив, едва получив от Гаврилы Пушкина¹⁰ весть о появлении в Польше Самозванца, Шуйский спешит лично сообщить ее царю, дабы отвести от себя подозрения в заговоре. Для Бориса эта весть — угроза его власти, но одновременно и луч надежды: ведь если малютка по какой-то случайности остался в живых, значит, царь невиновен. Вот почему он так пристрастно допрашивает Шуйского в сцене «Царские пала-

ты», угрожая злейшей казнью за искажение истины о гибели Димитрия¹¹. Однако до реального противостояния у Пушкина дело не доходит. Не доверяя «уклончивому, но смелому и лукавому» князю, Борис тем не менее посылает его 1 января 1605 года к войскам, сражавшимся с Самозванцем (о чем мы узнаем из реплики русского Пленника в сцене «Севск»). Соответственно, в сцене смерти Бориса Шуйский не участвует, но умирающий царь советует сыну избрать советника

Надежного, холодных, зрелых лет,
Любимого народом — а в боярах
Почтенного породой или славой —
Хоть Шуйского.

Совсем иначе у Мусоргского. Не декларируя ничего вслух, Шуйский под личиной лести и смирения целенаправленно готовит падение соперника, с которым его накрепко связала «бессовестная лживость», заклеянная Карамзиным [3, с. 666–667]. Признав причиной смерти царевича — вопреки единогласным свидетельствам горожан Углича — самоубийство, князь «честолюбивый, легкомысленный, умный, без правил добродетели» [3, с. 666], с одной стороны, попал в кабальную зависимость от Годунова, с другой же — обрел моральную власть над ним. По версии Мусоргского, Шуйский использует ее сполна.

В сцене коронации князь выступает доверенным лицом новоизбранного царя, полноправным распорядителем торжества.

Конфликт назревает в первой картине второго действия («Царские палаты» у Пушкина), когда Борису докладывают о гонце из Польши и встрече Шуйского с опальными боярами. В трагедии царь, отдав срочные распоряжения, встречает входящего словами:

Мне нужно, князь, с тобою говорить.
Но кажется — ты сам пришел за делом;
И выслушать хочу тебя сперва.

В опере Годунов яростно набрасывается на втайне ненавидимого сообщника:

А, преславный вития!
Достойный коновод толпы безмозглой, <...>
царского престола супостат,
наглый лжец, трижды клятву преступивший,
хитрый лицемер, льстец лукавый,
просвирия под шапкою боярской,
обманщик, плут!

Шуйский, видимо, привыкший к подобным взрывам ярости, спокойно (*Poco meno mosso*) приближается к Борису. Бурный доминантовый предыкт к *fis-moll* разрешается в ля-минорное

трезвучие перед возгласом «Царь!» (*fp*), после чего лейтмотив Шуского в безмятежном *pp* сопровождает «вести важные для царства твоего». Но остудив атакующий пыл противника, князь искусно «разогревает» его воображение и нечистую совесть, чтобы спровоцировать приступ безумия.

Общеизвестно, что тема безумия Бориса, гениально развитая Мусоргским, у Пушкина не поднимается. Однако ее истоки легко отыскать в строках Карамзина: «Настало время явной казни для того, кто не верил правосудию божественному в земном мире, надеясь, может быть, смиренным покаянием спасти свою душу от ада <...> Как бы действием сверхъестественным, тень Димитриева вышла из гроба, чтобы ужасом поразить, обезумить убийцу и привести в смятение всю Россию» [3, с. 710].

В отличие от трагедии, в опере царь настораживается при первых словах Шуйского и, «*приподнимаясь, тревожно*» спрашивает, чьим именем ополчился на Русь Самозванец. Льстиво начатый ответ боярина постепенно драматизируется триольным *ostinato* в нижнем регистре оркестра, и вокальная партия, неспешно поднимаясь, достигает кульминации в проведении лейтмотива убиенного царевича на словах «Димитрия воскреснувшее имя!», заставляющих Бориса «*вско-чить*» (у Пушкина этой ремарки нет).

В текст рассказа Шуйского о посещении трупа младенца в Угличе Мусоргский вводит штрихи, призванные усилить муки совести (чудная улыбка на непорочных устах покойного, спит, как в колыбельке, крепко сжав игрушку детскую). Поэтому Борис прерывает рассказ не «*спокойно*», как у Пушкина, а отчаянным криком «Довольно!» на увеличенном трезвучии — центральном элементе лейтмотива галлюцинаций.

Шуйский «*уходит, оглядываясь на Бориса*», и становится свидетелем им же подготовленной сцены галлюцинаций, которой нет у Пушкина.

Тем не менее князь по-прежнему остается «правой рукой» Бориса, сопровождает его на обедне в Соборе Василия Блаженного. При выходе из собора Юродивый напоминает Борису о незамолимом грехе. В трагедии блаженного отгоняют бояре. Мусоргский же вкладывает их слегка измененную реплику в уста Шуйского.

Развязка наступает в сцене в Грановитой палате. Композитор соединяет (и существенно дополняет) здесь фрагменты двух сцен трагедии — «Царская дума» (с участием Патриарха)

и «Москва. Царские палаты» (смерть Бориса). У Пушкина заседание думы происходит вскоре после вторжения войск Самозванца в Россию (в середине октября 1604), а умирает Борис, как известно, в апреле следующего года. В опере, благодаря сжатию во времени, *чрезвычайное заседание государственной думы* созывается на следующее утро после сцены в тереме, то есть дата смерти Бориса как бы сдвигается на полгода назад, когда Шуйский был еще в Москве. Это позволяет представить смерть Бориса результатом тщательно подготовленного сговора коварного князя с иноком Пименом.

Шуйский появляется на чрезвычайном заседании в момент, когда выясняется, что без его помощи «неладно вышло мненье» о мерах борьбы с Лжедмитрием. Извинившись за опоздание, лукавый князь повествует об увиденном накануне. В рассказе искусно сплетены несколько стадий нарастания напряженности от подлейшего «Я в щелочку случайно заглянул» до предкульминационного «Вдруг посинел», подстегиваемого выкриками хора («Лжешь! Лжешь, князь!»). Гениальная находка — появление Бориса на сопровождаемых лейтмотивом галлюцинаций словах «чур, чур» у Шуйского, с тем же текстом и на фоне того же лейтмотива. Совпадение рассказа и реальности — излюбленный прием романтической оперы, но Мусоргский придает ему неведомую доселе силу выразительности.

Однако главной целью Шуйского оказывается не посрамление безумного, но все еще могущественного царя, который грозит четвертовать его за лживую присягу о самоубийстве Дмитрия. Тайный претендент на престол вызывает свидетеля, чтобы переполнить чашу мук преступной совести и довершить начатое в сцене в тереме. Согласно Пушкину, Пимен был живым свидетелем убийства Дмитрия («Привел меня Бог видеть злое дело, кровавый грех») и рассказал об этом Отрепьеву. Мусоргский не использует его рассказ в сцене в келье, но уже здесь намечает в образе инока черточки, чуждые идеальному образу летописца, созданного Пушкиным.

Осуществляется это чисто музыкальными средствами. Во-первых, именно Пимен «вручает» Отрепьеву лейтмотив убиенного царевича, впервые проводимый оркестром на последнем слове реплики «Он был бы твой ровесник и царствовал». В сцене в келье окаянный Гришка лишь «примеривается» к этой теме (минорный вариант в оркестре на последнем же слове реплики «Ни-

кто не смеет и напомнить о жребии несчастного младенца»). Но уже во вступлении ко второй картине того же действия расширенный вариант лейтмотива становится еще и музыкальной характеристикой Самозванца, который распоряжается им по собственному усмотрению, обращая то в любовное признание, то в боевой клич.

Не менее важное средство обличения Пимена как вдохновителя расстриги — реплики мужского хора за кулисами. Формально отдаленное пение — звуковой фон, естественный для монастыря. Но, по сути, хор за кулисами в сцене в келье (как впоследствии и в сцене смерти Бориса) — комментарии «от автора», аналог хора античной трагедии, который предостерегает героев от роковых поступков (напомним: в самом начале творческого пути Мусоргский писал музыку к трагедии Озерова «Эдип в Афинах»)¹².

В сцене в келье первую реплику Григория «Все тот же сон» сопровождает хор «монахов за сценой» со словами «Дух лжемудрия лукавый отжени». Это явное предостережение: ведь преследующий Отрепьева сон предвосхищает крах Самозванца. Менее чем через год после воцарения на троне, спасаясь от заговорщиков, уже ненавидимый народом временщик сорвется вниз с высокой башни. Его предадут жестоким мукам, а после смерти надругаются над трупом.

Когда Пимен благословляет Григория, как бы укрепляя его в безумном намерении, хор за кулисами опровергает это благословение («Боже мой, вскую оставил мя!»). А перед финальной репликой Григория вводится покаянная молитва, как бы во искупление грехов обоих участников этой картины и русской смуты в целом («Помилуй нас, Боже»).

Завершив свою летопись «Бориса преступлением вопиющим» (у Пушкина «Сей повестью плачевной»), Пимен является к царю, чтобы лично свершить суд Истории. Мусоргский вкладывает в его уста измененный текст рассказа Патриарха о чудесном исцелении слепого пастуха на могиле царевича Дмитрия.

В трагедии этот «рассказ в рассказе» продиктован самыми благими намерениями. Борис Годунов, ведущий заседание думы не только в здравом уме, но и с полным самообладанием, предлагает обсудить, как опровергнуть «коварные слухи», распространяемые Самозванцем, и предоставляет первое слово Патриарху. Для Патриарха чудесное прозрение пастуха — свидетельство подлинности святых мощей Дмитрия, а следовательно,

лживости слухов о его чудесном спасении. Шуйский же стоит в стороне и только заметив смещение царя, вмешивается, чтобы спасти неловкое положение.

Напротив, в опере он первым берет слово в ответ на обращение царя к думе и предлагает выслушать старца, ожидающего у красного крыльца. В Пимене, который *«входит и останавливается, пристально глядя на Бориса»*, нет ничего от «трогательного добродушия древних летописцев» [2, с. 452].

Выслушав рассказ, царь не *«отирает лицо платком»* и уходит, как у Пушкина, а с криком *«Ой! душно! душно! свету!» «падает без чувств на руки бояр»*. Таким образом, вымышленный поэтом персонаж у Мусоргского становится палачом царевубийцы.

В опере, в отличие от трагедии, Борис умирает на сцене под погребальный звон и пение мужского хора за кулисами. И тексты хора относятся к обряду погребения, а не к таинству схимы (перед кончиной русские цари постригались в монахи [1, с. 368]). Последняя же реплика хора (*«Вижу младенца умирающего»*) — это голос самой совести, все более громкое напоминание о страшном грехе. Вступая с ним в спор, царь *«вскакивает»*, но тут же *«хватается за сердце и падает в кресло»*. Вокальная партия переходит на отрывистый *«говорок»*, а потом и *«шепот»* над долгой паузой (*lunga*). Еле слышным шепотом произносится и реплика бояр *«Успне»*. Лишь оркестровое послесловие расширенным вариантом второго лейтмотива Бориса¹³ как бы отпевает грешника и упокоивает его душу.

Примечания

¹ Свидетельства В. В. Стасова в «Биографическом очерке» о Мусоргском и письме к А. А. Голенищеву-Кутузову приведены в масштабном исследовании Е. М. Левашова и Н. И. Тетериной [1, с. 126].

² Как отмечают Левашов и Тетерина, «у Мусоргского — как ни у кого другого из его русских коллег-музыкантов — круг общения с современными ему профессиональными историками был необыкновенно широк» [1, с. 79].

³ Так называлась до 1661 г. Соборная площадь Кремля. Будущая Красная площадь во времена правления Бориса Годунова именовалась «Пожар», или «Полое место» [4, с. 591].

⁴ Которую вскоре установят праздником Борисова воцарения [3, с. 686].

⁵ Карамзин утверждает, что именно Годунов первым «обнародовал историю беглеца чудовского вместе с допросами» его сообщников и сделал это, «чувствуя невозможность скрыть его явление от России и боясь молчанием усилить вредные толки» [3, с. 720]. Пушкин и Мусоргский заимствуют у историка отдельные детали биографии и описание внешности Григория Отрепьева, а также фигуры Мисаила и Варлаама. Согласно Карамзину, Варлаам позднее раскаялся и свидетельствовал об обмане Отрепьева, но его отправили к отцу Марины, пану Мнишку, который бросил беглого инок в тюрьму [3, с. 718].

⁶ Совокупность конкретных примеров использования Мусоргским материалов из «Истории» Карамзина отражена в Историко-литературных комментариях к изданию первой редакции «Бориса Годунова» в Полном академическом собрании сочинений композитора [1, с. 74].

⁷ Версия о происхождении рода Годуновых от татарского мурзы Чета, приехавшего на Русь в 1330 году, во времена Ивана Калиты, сегодня признана недостоверной, хотя в эпоху Карамзина и Пушкина была общепризнанной («потомок мурзы» у Карамзина [3, с. 680]).

⁸ В 1571 году Борис женился на Марии Григорьевне Скуратовой-Бельской, дочери Малюты Скуратова — одного из руководителей опричнины, прославившегося своей жестокостью.

⁹ Все эти события отражены в написанных Пушкиным 30 января 1829 г. «Набросках Предисловия к "Борису Годунову"» [2, с. 457–460].

¹⁰ В тех же «Набросках» поэт прослеживает дальнейший путь своего далекого предка после того, как «он и Плещеев с неслыханной дерзостью обеспечили успех Самозванца». Гаврила Пушкин — «один из семи начальников, защищавших» Москву в 1612 году, в 1616-м он заседает в Думе «рядом с Козьмой Мининым», а в начале следующего года оказывается «среди выборных людей, венчавших на царство Романовых» [2, с. 460].

¹¹ В 1591 году, вскоре после возвращения Шуйского из ссылки, Борис послал его в Углич для расследования обстоятельств этого дела.

¹² Об этой работе и о претворении в опере Мусоргского различных жанров древнегреческой драматургии и драматургических приемов античного театра подробно пишут Левашев и Тетерина [1, с. 168–185].

¹³ Он впервые проводится оркестром в Речитативе Бориса из Сцены в тереме на словах «На-

прасно мне кудесники сулят» и развивается в следующей за Речитативом Арии.

Список источников

1. Левашев Е. М., Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 744 с.
2. Пушкин А. С. Сочинения: в 3 тт. М.: Художественная литература, 1986. Т. 3: Проза. 527 с.
3. Карамзин Н. М. Предания веков: Сказания, легенды, рассказы из «Истории государства Российского» / сост., вступ. статья Г. П. Макагоненко; комм. Г. П. Макагоненко и М. В. Иванова. М.: Правда, 1988. 798 с.
4. Большая Российская энциклопедия: в 30 тт. М.: Научное издательство БРЭ, 2010. Т. 15. 767 с.

References

1. Levashev, E. M. and Teterina, N. I. (2011), *Istoricizm hudozhestvennogo myshleniya M. P. Mussorgskogo* [Historicism of artistic thinking of M. P. Mussorgsky], *Monuments of historical thought*, Moscow, Russia.

2. Pushkin, A. S. (1986), *Sochineniya* [Oeuvre], vol. 3: Prose, *Hudozhestvennaya literatura*, Moscow, USSR.
3. Karamzin, N. M. (1988), *Predaniya vekov: Skazaniya, legendy, rasskazy iz "Istorii gosudarstva Rossijskogo"* [Traditions of the ages: Tales, legends, stories from the "History of the Russian State"], *Pravda*, Moscow, USSR.
4. Osipov, Y. S. and Kravets, S. L. (ed.) (2010), *Bolshaya Rossijskaya enciklopediya* [Great Russian Encyclopedia], vol. 15, *Nauchnoe izdatel'stvo BRE*, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Зейфас Н. М. — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки

Information about the author

Zeyfas N. M. — Doctor of Arts, Professor of the Department of History and Theory of Music

Статья поступила в редакцию 26.09.2022; одобрена после рецензирования 10.10.2022; принята к публикации 14.10.2022. The article was submitted 26.09.2022; approved after review 10.10.2022; accepted for publication 14.10.2022.

Научная статья

УДК 78.04

DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.003

«Вечерний полет», или музыкальные лики соц-арта**Левая Тамара Николаевна**

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

E.mail: levgez@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1871-0444>

Аннотация. Статья посвящена вокальному циклу Бориса Гецелёва «Вечерний полет», созданному в 2001 году. Произведение написано на стихи поэта Игоря Иртеньева, к поэзии которого композитор испытывал немалый интерес и к которому не раз обращался в своем творчестве. Как и стихи Иртеньева, цикл Гецелёва вписывается в ситуацию соц-арта, характерную для постсоветского периода отечественной культуры.

Возникший еще в 1970-е годы, а расцветший в годы «перестройки», соц-арт являл собой обыгрывание характерных образцов советской иконографии. Первичной моделью для него являлся соцреализм — официальный стиль советской эпохи. В статье раскрываются специфические отличия соц-арта от соцреализма: иронический взгляд взамен взгляда серьезного, установка на интерпретацию модели и принцип диалога взамен монологического высказывания. Затрагивается также вопрос хронологических рамок соц-арта: хотя его черты заметны уже у позднего Шостаковича («Антиформалистический раек», вокальный цикл из журнала «Крокодил»), кульминационными в его развитии стали 1990 годы.

В статье приводятся примеры музыкального соц-арта, среди которых немалое место занимают вокальные циклы на стихи отечественных поэтов-постмодернистов. Среди них — и «Вечерний полет» Б. Гецелёва. Автор касается таких примет данного опуса, как техника «реди-мейдов» и цитирование, игра с советскими культурными мифами, миф о Чайковском, жанровые прообразы песен.

Ключевые слова: Борис Гецелёв, «Вечерний полет», вокальный цикл, соц-арт, культурные мифы

Для цитирования: Левая Т. Н. «Вечерний полет», или музыкальные лики соц-арта // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 5 (67). С. 15–19. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.003>.

Original article

“Evening flight”, or musical faces of Sots Art**Levaya Tamara N.**

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E.mail: levgez@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1871-0444>

Annotation. The article is devoted to Boris Getselev's vocal cycle “Evening Flight”, created in 2001. The work was written to the verses of the poet Igor Irtenev, to whose poetry the composer had considerable interest and to whom he repeatedly turned in his work. Like Irteniev's poems, Getselev's cycle fits into the situation of Sots Art, characteristic of the post-Soviet period of Russian culture.

Originating back in the 1970s and flourishing during the years of “perestroika”, Sots Art was a play on typical examples of Soviet iconography. The primary model for him was socialist realism, the official style of the Soviet era. The article reveals the specific differences between Sots Art and Socialist Realism: an ironic look instead of a serious look, an attitude towards the interpretation of the model and the principle of dialogue instead of a monologue statement. The issue of the chronological framework of Sots Art is also touched upon: although its features are already noticeable in the late Shostakovich (“Anti-Formalist Paradise”, a vocal cycle from the magazine “Crocodile”), the 1990s became the climax in its development.

The article provides examples of musical Sots Art, among which a considerable place is occupied by vocal cycles based on poems by Russian postmodernist poets. Among them — and “Evening flight” B. Getselev. The author touches upon such signs of this opus as the technique of “ready-mades” and quoting, playing with Soviet cultural myths, the myth of Tchaikovsky, genre prototypes of songs.

Keywords: Boris Getselev, “Evening Flight”, vocal cycle, Sots Art, cultural myths

For citation: Levaya T. N. “Evening flight”, or musical faces of Sots Art. *Aktualnye problemy vysshego muzykalno-obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;5(67); 15–19 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.003>.

Среди немалога числа вокальных циклов Бориса Гецелева «Вечерний полет» (2001) выделяется и как пример сотрудничества композитора с поэтом Игорем Иртеньевым, и как характерный образец музыкального соц-арта. Собственно, эти две особенности произведения тесно связаны между собой, поскольку «поэт-правдоруб», подобно другим представителям отечественного поэтического постмодерна, весьма склонен был к соц-артовским играм.

Напомним, что возникший в 1970-е годы, а номинировавший себя в эпоху «перестройки» и «гласности», соц-арт явил собой артистическое обыгрывание характерных образцов советской иконографии. Первичной моделью для него стал соцреализм — официальный стиль советской эпохи, преемственное родство с которым видно невооруженным глазом. Но и различия тоже очевидны: соц-арт так же отличался от соцреализма, как интерпретирующий стиль — от стиля автономного, как иронический взгляд — от взгляда серьезного, а диалог — от монолога. В противовес «исторически конкретному» соцреализму соц-арт к тому же имеет тенденцию к временной делокализации — и вот уже этот термин можно встретить в работах, посвященных авангарду 1920-х годов (В. Рожновский). Оставив в стороне подобную терминологическую аберрацию, отметим все же очевидную близость соц-артовскому варианту позднего Шостаковича, с его «Крокодилским» циклом и «Антиформалистическим райком». Атаки на «советский стиль» предпринимались, таким образом, еще в 1960-е годы, хотя и могли быть сравнимы тогда разве что с «ручной бомбой анархиста» (слова, употребленные однажды рапмовским критиком по поводу оперы «Нос»).

Что касается верхней границы рассматриваемого явления, то она также довольно расплывчатая. Легче обозначить кульминационную фазу в его развитии, которая пришлась на 1990-е годы. При этом нередко расширялся временной охват описываемых событий. Так, одним из вариантов обновленного литературного соцарта критики сочли «Поколение "П"» В. Пелевина, где разрабатывалась не столько классическая советская иконография, сколько ультрасовременные, постсоветские реалии. Этот пример можно дополнить оперой Л. Десятникова – В. Сорокина «Дети Розенталя» (2005), вторая картина которой разворачивается в 1993 году в Москве на площади трех вокзалов. Последний пример говорит о

том, что даже на пороге нового столетия соц-арт еще не стал вчерашним днем. Потому и Макс Фрай, небезызвестный автор «Азбуки современного искусства», включил его в разряд актуального творчества. «Соц-арт деконструирует язык власти, — читаем здесь, — в этом смысле он близок традиции политического анекдота — потому так и любим. До сих пор, между прочим» [1, с. 210] (сравним с малоаппетитной характеристикой в той же «азбуке» соцреализма: «...на мой вкус, так это просто гадость такая эсэсэровская, пресная, лживая и вездесущая, как все навязываемое "свыше" — что-то типа манной каши <...> без которой, однако, не было бы, к примеру, соц-арта» [1, с. 210]).

Каковы же были проявления соц-арта в музыке? Очевидно, все же менее системными и многочисленными, чем в литературе и изобразительном искусстве. Как резонно отмечала Е. Лианская, «спасительная невербальность в свое время оберегала музыку от маргинальных отношений с идеологией, а потому и рефлексия проявилась не столь очевидно» [2, с. 66]. Но тот же автор, убедительно включая соц-арт в постмодернистскую ситуацию, рассматривает сквозь эту призму такие значительные явления, как опера «Жизнь с идиотом» А. Шнитке – В. Ерофеева – И. Кабакова [3]. Судя по этому и ряду других примеров, главным катализатором отечественного соц-артовского направления оказался постсоветский модус чувствования, критико-ностальгическое восприятие недавней отечественной истории. Упомянутые 1990-е годы стали в этом смысле особенно урожайными.

«Симфонические этюды» А. Николаева (1996), основанные на имитации многообразных образцов отечественного масскульта — от песен времен гражданской войны до современной попсы, — рецензенты сравнили с кинодраматургическим повествованием, своего рода саунд-треком «волнующей ленты о превратностях судьбы нашего отечества». Пьеса украинского композитора В. Гончаренко «Мы строили коммунизм...» для двух труб, фортепиано и струнных была задумана и как «стилизация-реконструкция прошлого <...>, и одновременно как отходная ему» [4, с. 20]. Р. Щедрин включил в цикл «Российских фотографий» (1994) номер под названием «Сталин-коктейль», где в едином звуковом водовороте всплывают шаржированные гимны, стоны жертв, трескотня парадов, мелодия романса «Очи черные»... Интересна третья часть «Российских

фотографий» — струнная токката «Тараканы по Москве». Тут уж автор отсылался к современным проблемам: «Сегодня тараканы — бедствие Москвы, — читаем в его программном предисловии. — Их не берут никакие новейшие "антисредства". Тараканы живут своей собственной бурной жизнью, не считаясь с людским населением Москвы» [5, с. 14]. (Трудно сказать, насколько успешно решается ныне в городе Москве тараканья проблема, но как сакраментальный персонаж российско-советского коммунального быта таракан был мифологизирован еще во времена Достоевского и Обэриутов...)

Перечисленные примеры относятся к жанру программной инструментальной музыки. Между тем сильнейшим импульсом к соц-артовским играм служило привлекаемое и озвучиваемое слово. Здесь уже возникали сочинения иных, синтетических жанров, порой достаточно экстравагантные по замыслу. Слово могло служить в них ассоциативным намеком на переключку эпох (как, например, в кантате В. Тарнопольского «*Бруклинский мост, или Мое открытие Америки*» на тексты В. Маяковского) или выступать в специфически девальвированном виде, превращаясь в игру «пустопорожними смыслами» («*Зима священная*», «*Дети Розенталя*» Л. Десятникова). В связи с последним опусом уместно привести следующее высказывание Десятникова: «Для меня как композитора интереснее всего использование Сорокиным литературных "реди-мейдов": ситуаций, стилевых клише, в основном связанных с литературой сталинского периода. И в этом смысле он мне, конечно, чрезвычайно близок» [6, с. 17].

Возвращаясь к проблеме слова, заметим, что наиболее ревностную приверженность словесному компоненту демонстрировали авторы вокальных произведений, бравшие за основу поэтические образцы отечественного соц-арта. Пальма первенства в выборе текстов принадлежала здесь, несомненно, Д. Пригову и И. Иртеньеву. Приговский цикл о «милицианере» дал основу вокальной тетради Сергея Беринского «*Слезы геральдической души*», написанной в 1990 году. Любопытно, что фигура «милицианера», равно как и другие «маски» советского быта, продолжали занимать композиторское воображение и в более поздние годы, приобретая, правда, более явственный ностальгический оттенок — таков, к примеру, «*Грустный раек*» Марка Булошника (2015). Что же касается И. Иртеньева, то будучи не только «поэтом-правдорубом», но тонким, ироничным

лириком, он стал для современных музыкантов приблизительно тем же, кем для Шостаковича являлся Саша Черный.

Неудивителен в этом смысле интерес к Иртеньеву Бориса Гецелера — композитора, наделенного острым социально-гражданским чутьем и одновременно неиссякаемым чувством юмора. Его «*Вечерний полет*» — это серия философско-сатирических зарисовок, воспринимаемых как своеобразная отходная «совку». Вслед за стихами Иртеньева здесь узнаются разнообразные «реди-мейды» советского бытия: бодрый коллективистский задор («*Автобус*», «*Похвала движению*», «*Зима*»), неусыпная бдительность «органов» («*Камелия*»), нечто от морального кодекса строителей коммунизма (тот же номер); присутствует и постсоветское «дно» («*Подайте, граждане, поэту*»). Склонный к литературным «реди-мейдам», Иртеньев, конечно, не мог пройти мимо «солнца русской поэзии»: «свободы сеятель пустынный» во втором номере цикла отзывается в последнем номере не менее знакомым «зимы ждала, ждала природа». Поэтические аллюзии провоцируют на аллюзии музыкальные. И вот уже же при словах другого классика — «Под ним струя, но не лазури, / Над ним амбрэ, ну нету сил» («*Поэту*») гордо всплывает мелодия «Белет парус одинокий». Выразительная музыкальная цитата возникает в «*Камелии*», где знойное танго прерывается контрастными фрагментами, включая «тристан-аккорд» на словах «ну а любовь...». Однако больше всего музыкальных цитат демонстрирует «*Опыт биографии*», что не случайно — ведь речь идет здесь о «заядлом композиторе» П. И. Чайковском.

Фигура Чайковского в контексте соц-арта заслуживает, пожалуй, особого внимания. Карнально-игровое низвержение кумиров — давняя традиция. Примеры многочисленны — вспомним хотя бы хармсовские анекдоты про Пушкина. С соц-артом ситуация немного иная. В его основе — игра советскими культурными мифами, которые канонизировали великих классиков прошлого, превратив их в тиражированный продукт массового потребления. Не избег этой участи и Петр Ильич. Любопытно, что «советский» Чайковский как-то по-пионерски бесхитроушен. Повинен ли в этом сам автор «*Детского альбома*», или здесь сказался некий архетип школьного послушания, но такого рода аллюзии довольно часто сопровождают образ классика. В опере Десятникова – Сорокина в сцене, когда композиторы-дуб-

ли, окружившие колыбель Моцарта, вспоминают собственное детство и игрушки, подаренные им на кремлевской елке товарищем Сталиным, не кто иной, как Чайковский ностальгически затягивает «Эх, хорошо в стране советской жить». А у Гецелёва – Иртенёва пионерские отряды под звуки канонады «давали клятвы над Петром»...

Музыкально «Опыт биографии» выстраивается как своего рода викторина-монтаж подлинных цитат из Чайковского. Один за другим звучат фрагменты из медленной части Четвертой симфонии, романса «Он так меня любил», увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта», Баркароты из «Времен года», «Детского альбома» («Болезнь куклы»), Первого фортепианного концерта... При этом цитируемые хиты, наложенные на псевдонаучный абсурдистский текст («...ему позировал Шагал...»), вряд ли стоит рассматривать как акт кощунства: скорее, мы ощущаем иронический взгляд на мифологизированные культурные ценности, своего рода карнавальную игру, в которую вовлечен, кажется, и сам Петр Ильич¹...

Возвращаясь же к циклу в целом, отметим яркую портретность и театральную масочность его номеров, воплощенную как в поэзии, так и в музыке. Наряду с духоподъемными гимнами и маршами, этими главными жанровыми «скрепами» соцреализма, здесь периодически возникают то экспрессивное танго («Камелия»), то молитва («Поэту»), то меланхоличный вальсочек («Зима»). Последним, собственно, и завершается цикл «Вечерний полет», само название которого звучит метафорически — как закат удаляющейся в прошлое советской цивилизации...

Рассмотренный опус — не единственный случай обращения Бориса Гецелёва к поэзии Игоря Иртенёва (об особом пристрастии к этому поэту говорит уже то, что одно из его стихотворений композитор включил в цикл своих «Любимых строф»). Позже появятся новые циклы — «Суета сует» (2016) и «Застойно-элегическое» (2020). В сравнении с многофигурным соц-артовским «Вечерним полетом» в них больше самоиронии, или, иначе говоря, лирической сатиры — неслучайно в «Суете сует», кроме иртенёвских стихов, звучит еще и стихотворение Саши Черного, признанного классика этого жанра. Возможно, такая модуляция связана с тем, что со временем в прошлое уходил сам модус чувствования, свойственный постсоветской эпохе. Однако вряд ли сказанное свидетельствует о конце соц-арта как явления: неистребимая бактерия «советскости» способна

возродиться вновь и вновь, стимулируя художников к критическому взгляду на вещи и вызывая к их способности смеяться над абсурдизмом нашего бытия...



Борис Гецелёв, Игорь Иртенёв и певец Сергей Яковенко после премьеры «Вечернего полета» в московском Доме композиторов. 21 ноября 2002. Фото из архива автора

Boris Getselev, Igor Irteniev and singer Sergey Yakovenko after the premiere of "Evening Flight" at the Moscow Composers' House. November 21, 2002. Photo from the archive of the author

Примечание

¹ Сходной точки зрения в толковании этого номера придерживается Т. Б. Сиднева в статье «Поэтические персонажи вокальных циклов Бориса Гецелёва» [7].

Список источников

1. *Фрай М.* Азбука современного искусства // Искусство против географии. СПб.: GIF, 2000. С. 161–215.
2. *Лианская Е. Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодерна // Музыка в постсоветском пространстве: сб. статей. Н. Новгород: Изд-во ННГК, 2001. С. 64–69.
3. *Лианская Е. Я.* «Жизнь с идиотом» Альфреда Шнитке. К проблеме соц-арта // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып. 4. Н. Новгород: Изд-во ННГК, 2002. С. 85–94.
4. *Зинькевич Е.* В ожидании себя, или «Куда зовет взыскующий сущел» // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 15–22.
5. *Холопова В. Н.* Неизвестный Щедрин. О фестивале «Музыка и время» — и не толь-

ко // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 8–15.

6. Буклет к спектаклю «Дети Розенталя». М.: ГАБТ, 2005.
7. Сиднева Т. Б. Поэтические «персонажи» вокальных циклов Бориса Гецелева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 3 (53). С. 61–66.

References

1. Frei, M. (2000), "ABC of contemporary art", *Iskusstvo protiv geografii* [Art against geography], GIF, Saint-Petersburg, Russia, pp. 161–215.
2. Lianskaya, E. Y. (2001), "Domestic music in the postmodern perspective", *Muzyka v postsovetskom prostranstve* [Music in the post-Soviet space], Publishing House of NNGK, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 64–69.
3. Lianskaya, E. Y. (2002), "«Life with an Idiot» by Alfred Schnittke. To the problem of Sots Art", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 4, Publishing House of NNGK, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 85–94.
4. Zinkevich, E. (1996), "In anticipation of oneself, or «Where the seeking sushchel calls»",

Muzykalnaya akademiya [Musical Academy], vol. 1, pp. 15–22.

5. Kholopova, V. N. (1998), "Unknown Shchedrin. About the festival «Music and time» — and not only", *Muzykalnaya akademiya* [Musical Academy], vol. 2, pp. 8–15.
6. *Buklet k spektaklyu «Deti Rozentalya»* [Booklet for the play "Children of Rosenthal"] (2005), Bolshoi Theatre, Moscow, Russia.
7. Sidneva, T. B. (2019), "Poetic characters of Boris Getselev's vocal cycles", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 3 (53), pp. 61–66.

Информация об авторе

Левая Т. Н. — доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки, профессор

Information about the author

Levaya T. N. — Doctor of Art History, Head of the Department of Music History, Professor

Статья поступила в редакцию 05.10.2022; одобрена после рецензирования 19.10.2022; принята к публикации 17.12.2022
The article was submitted 05.10.2022; approved after review 19.10.2022; accepted for publication 17.12.2022.

Научная статья

УДК 78

DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.004

Специфика вариационности в Третьем концерте для фортепиано с оркестром Сергея Прокофьева

Сяо Линцзя

Чунцинский педагогический университет, Чунцин, Китай

E.mail: 59880190@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1618-2833>

Аннотация. Статья посвящена выявлению главных особенностей воплощения вариационности в Третьем фортепианном концерте Сергея Прокофьева, ставшем для композитора этапным в процессе гармонизации традиционных и новаторских приемов. Вариационность в творчестве композитора является одним из широко применяемых методов, он многообразно и последовательно воплощен в сочинениях различных периодов его творчества. Характерные для принципа вариационности возможности представления исходной темы в разных обликах, выявление ее потенциала и обнаружение скрытых качеств обусловили его важное значение для композитора. Автор статьи на примере второй части Третьего фортепианного концерта показывает диапазон образных метаморфоз, многообразие жанровых решений в вариациях, функциональное значение вариаций в цикле, анализирует интонационные и ладогармонические особенности, формообразующие элементы вариаций. В статье делается вывод об открытости вариационного метода, позволяющего интегрированно воплощать характерные концепционные и композиционно-драматургические особенности всего цикла концерта.

Ключевые слова: вариации, вариационность, Третий концерт для фортепиано с оркестром, Сергей Прокофьев, гавот

Для цитирования: Сяо Линцзя. Специфика вариационности в Третьем концерте для фортепиано с оркестром Сергея Прокофьева // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 5 (67). С. 20–25. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.004>.

Original article

The Specificity of variation in the Third Piano Concerto by Sergei Prokofiev

Xiao Lingjia

Chongqing Normal University, Chongqing, China

E.mail: 59880190@qq.com, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1618-2833>

Annotation. The article is devoted to identifying the main features of the embodiment of variation in Sergei Prokofiev's Third Piano Concerto, which became a landmark for the composer in the process of harmonizing traditional and innovative techniques. Variation in the composer's work is one of the widely used methods; it is embodied in various and consistent ways in the compositions of various periods of his work. The possibility of presenting the original theme in different forms, revealing its potential and revealing hidden qualities, characteristic of the principle of variation, determined its importance for the composer. Using the example of the second part of the Third Piano Concerto, the author of the article shows the range of figurative metamorphoses, the variety of genre solutions in variations, the functional significance of variations in the cycle, analyzes the intonation and harmonic features that form the elements of the variations. The article concludes about the openness of the variational method, which allows to embody in an integrated way the characteristic conceptual and compositional-dramatic features of the entire concert cycle.

Keywords: variations, variation, Third Piano Concerto, Sergei Prokofiev, gavotte

For citation: Xiao Lingjia. The Specificity of Variation in the Third Piano Concerto by Sergei Prokofiev. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;5(67); 20–25 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.004>.

В огромном композиторском наследии классика XX века Сергея Прокофьева фортепианная музыка занимает важное место. Исключительная пианистическая одаренность, виртуозное владе-

ние инструментом, «проницательное ощущение инструментальной специфики» [1, с. 7] фортепиано обусловили обращение к нему на протяжении всего творческого пути Прокофьева — с первых

детских опытов сочинения музыки до последних дней жизни.

Фортепианные произведения охватывают широкую панораму образов — от проникновенного «несколько застенчивого лиризма» [2, с. 440] до дерзких моторных «бунтарских» звуковых сфер и «всесокрушающей радостной энергии» [2, с. 440]. Богата и жанровая палитра: многочисленные камерные миниатюры, сюиты, девять сонат (десятая не окончена), пять концертов (также сохранились эскизы шестого концерта). Фортепианная музыка Прокофьева включает в себя как программные, так и непрограммные опусы, как оригинальные художественные произведения, так и авторские версии — транскрипции симфонических и театральных сочинений. И в каждой сфере происходила апробация стилевых открытий композитора, отражала его многоаспектный диалог с искусством прошлых эпох. В настоящее время не вызывает сомнений, что «фортепианные произведения Прокофьева открыли новую главу не только в русском, но и в мировом фортепианном творчестве. Композитор показал богатые возможности музыки для этого инструмента на пути взаимовлияния жанров. Так, например, воздействие симфонической, а особенно театральной музыки на фортепианную ни у кого не оказалось столь благотворно, как у Прокофьева <...>» [1, с. 9].

Среди других сочинений особое значение для понимания эстетики композитора и эволюции его стиля имеют концерты для фортепиано с оркестром. К жанру фортепианного концерта Прокофьев обращался в разные периоды жизни. Первый концерт создан в 1912 году, в студенческие годы. В 1914 году за исполнение этого концерта, несмотря на противоречивую реакцию публики («аплодисменты, шиканье и страшный шум» [3, с. 451]) профессорская комиссия консерватории присудила Прокофьеву золотую медаль и премию Антона Рубинштейна. Второй концерт для фортепиано с оркестром (законченный и исполненный автором в 1913 г.) имел скандальную репутацию, отраженную в критических статьях и фельетонах. Работа над Третьим концертом была начата в России в 1913 году и завершена композитором в 1921 году во время его пребывания во Франции. В Третьем концерте заметна связь с русской мелодической почвой, явно выражен национальный колорит. «Он не столь полемически декларативен, не столь юношески дерзок и задорен, как Первый. Нет в нем и высокой романтической патетики Второго концерта» [1, с. 127]. Сложна судьба Чет-

вертого концерта (для левой руки), созданного в 1931 году для однорукого австрийского пианиста П. Витгенштейна, но не исполненного при жизни композитора (преьера этого концерта состоялась только в 1956 году З. Раппом). Остался неосуществленным замысел авторского переложения сочинения для двухручного исполнения. Последний из завершенных Пятый концерт создан через год после Четвертого в 1932 году. Этот монументальный пятичастный цикл стал своеобразным обобщением экспериментов Прокофьева в жанре концерта и в то же время открыл новый этап позднего творчества, предвосхитив образные и интонационно-драматургические поиски, реализованные в последующих фортепианных сонатах, симфонических и театральных произведениях. Замысел Шестого концерта (для двух фортепиано и струнного оркестра) возник в 1952 году, Прокофьев предполагал посвятить сочинение выдающимся пианистам С. Рихтеру и А. Ведерникову. Однако этому замыслу не довелось осуществиться. Сохранились 24 страницы рукописи, свидетельствующие о продолжении поисков в раскрытии потенциала жанра.

О фортепианных концертах Прокофьева написано огромное число исследований — как при жизни композитора, так и в последующие годы. Вместе с тем прокофьевские опусы сохраняют непреходящий интерес и для понимания особенностей и эволюции его творчества, и в контексте понимания концертного исполнительского стиля Прокофьева, и для определения возможностей популярного классического жанра. Требуют дальнейшего обсуждения интонационный строй концертов, их ладогармонические особенности, специфика построения циклов, драматургические законы, скрепляющие композицию и многие другие вопросы.

На фоне проблем, еще не оснащенных должной исследовательской традицией, специальный интерес представляет реализация метода вариационности, широко представленного и многогранно воплощенного во всех концертах С. Прокофьева. Особый интерес в аспекте выявления главных принципов вариационного развития представляет Третий фортепианный концерт, в который наряду с общими принципами вариационности и принципами вариантного развертывания композитор включает жанр вариаций (II часть). В музыкальной науке традиционно различают вариационность как систему методов развития и вариации как форму, основанную на «измененном повторении» темы. «Вариационный метод — явление более широкое;

это феномен с неограниченным радиусом действия, применимый на любом масштабном уровне и в любых формах» [4, с. 54], при этом метод способен охватить практически все элементы музыкального языка, создавая открытое пространство экспериментов с исходным материалом.

Яркий, динамичный, жизнерадостный по своему образному строю Третий концерт (C-dur) — один из наиболее популярных в исполнительской и слушательской среде. В нем «богатое дарование Прокофьева достигло той степени развития и полноты выражения, на которой совмещаются неостывший пыл юношеского темперамента, дерзкий клич и вызывающий тон задорного наскока с наступающей мужественной зрелостью и мудростью, когда творческое сознание ищет устойчивого обоснования каждого мо-

мента оформления, когда техническое совершенство становится мастерством и когда сочность материала соперничает с виртуозным владением средствами воплощения» [5, с. 320–321].

II часть (*Пример 1*) по форме представляет собой вариации, «образующие цикл в цикле» [1, с. 133]. Тема вариаций является стилизацией гавота — французского танца галантной эпохи, с характерными «церемонными приседаниями и поклонами» [1, с. 133]. Эта тема вызывает прочные ассоциации с фортепианной пьесой Прокофьева 1906 года «Гавот», с III частью «Классической» симфонии, «Гавотом» из балета «Золушка». Сочетание утонченной изящности и грубости, церемониальной серьезности и комизма стилизации под старинный танец превратило гавот в один из привлекательных для композитора жанров.

Пример 1. Начало темы II части Третьего концерта С. Прокофьева
Example 1. Beginning of the theme. S. Prokofiev. Third concerto. II part

По масштабам тема небольшая (16 тактов) и представляет собой период из трех предложений, построенных на основе одного интонационного зерна. Оригинальность же формы темы заключается в том, что первое и третье предложения идентичны друг другу, за исключением каденций: в начале это — половинная каденция на бифункциональном аккорде, в конце — заключительная каденция с завершением на тонике. Таким образом, третье предложение можно рассматривать как репризу с небольшими изменениями, благодаря чему создается обрамление, придающее завершенность данной музыкальной структуре. Обратимся ко второму предложению, которое построено на интонациях своеобразной экспозиции (первого предложения). Масштабно второе

предложение в два раза больше, чем начальное и конечное. Оно состоит из 8 тактов, в то время как обрамляющие его предложения представляют собой четырехтакты.

С чем же связана такая структура? Ответ на данный вопрос можно найти, если обратиться к подробному анализу принципа интонационного развития, которым пользуется в среднем разделе темы Прокофьев. Структурная дробность, последовательное применение секвентного принципа, активное тональное развитие и мотивное преобразование интонационно-тематического зерна — все эти характерные для второго предложения признаки говорят о сложности построения темы вариаций. Композитор воссоздает «микро-трехчастность», сжатую до рамок периода,

причем второе предложение, по сути, выполняет роль разработки. Прокофьев в концентрированном виде представляет все этапы развития темы: экспозицию (первое предложение) — разработку (второе предложение) — репризу (третье предложение), тем самым, предвосхищая те методы работы с интонационным материалом темы, которые будут использованы во всей II части Концерта.

Очевидно, что композитор, создавая стилизацию гавота, соединяет характерную для старинного танца трехчастность с авторскими задачами создания темы-импульса для вариационного развития. Как и в других образцах прокофьевских гавотов, для темы II части Концерта характерны ясное следование классическим квадратным структурным нормативам в сочетании с применением новаторских гармонических сочетаний. Так, например, обратимся к каденциям темы вариаций во всех трех предложениях периода. И сразу можно отметить, что на четко обозначенном доминантовом трезвучии заканчивается только второе предложение; в первом разделе периода мы сталкиваемся с бифункциональным аккордом, сочетающим в себе тонические и субдоминантовые тоны; в конце темы доминантовая функция последнего аккорда перед тоникой сглажена из-за отсутствия вводного тона — VII ступени. Кроме того, после каденции звучит плагальное дополнение к периоду ($S^6/4-T$). Следует отметить, что плагальные кадансы одинаково характерны для всей части, и именно они скрепляют весь вариационный материал в единое целое. Так, в заключительных тактах цикла объединяются все ранее звучавшие в вариациях плагальные дополнения. Каденция же второго предложения в теме подчинена общей тенденции в подготовке репризы. Индивидуальность гармонического языка композитора в данном сочинении характеризуется использованием различных полигармонических сочетаний. Подобные созвучия в произведениях Прокофьева многообразны и отмечены яркими авторскими чертами. При дальнейшем разборе нам встретятся разнообразные полигармонические сочетания, начиная с бифункциональных аккордов и кончая политональными созвучиями. В самой же теме подобные аккорды — явление не единичное (особенно во втором предложении в секвенциях).

Идущие следом пять вариаций образуют цикл, в котором интонационное тематическое зерно получает активное развитие. Так, если еще

в первой вариации главный момент преобразований темы связан с гармоническими, тональными и фактурными изменениями, то в следующих разделах тема как таковая не сохраняется, из нее вычлняются характерные мотивы, элементы, интонации. Например, во второй вариации у соло трубы звучит начальное тематическое зерно, приобретающее призывные черты. Видоизмененные мотивы первой секвенции из второго предложения темы проходят в середине второй, третьей, пятой вариаций. В четвертой от темы остается только характерный ритмический рисунок. Кроме того, для всех без исключения вариаций характерно активное секвентное развитие. Следовательно, основной метод работы с исходным тематизмом в цикле — разработочный, что естественно для свободных вариаций, предполагающих весьма широкую трактовку темы и допускающих нерегламентированное варьирование структуры, изменение масштабов построения,вольное обращение с тонально-гармоническим планом темы, ее жанровые обновления. При сохранении узнаваемости интонационных контуров исходной темы, в свободных вариациях формируются сопутствующие принципы скрепления единства цикла.

Внутри свободных вариаций возникли и исторически утвердились две тенденции к группировке вариаций в более крупные блоки, которые соотносятся между собой по принципу строения сюиты (как, например, в Балладе Грига) или сонатно-симфонического цикла. Во II части Третьего концерта Прокофьева доминирует тенденция к группировке разделов по принципу строения сонатно-симфонического цикла, и каждая вариация, благодаря своей определенной жанровой основе, выполняет функцию той или иной части цикла. Так, первая вариация наиболее близка теме по характеру и жанру. В ней полностью сохраняются очертания темы, которая принимает лишь украшенный облик. Поэтому данную вариацию можно рассматривать как первую медленную часть сонатно-симфонического цикла, наполненную лирическими образами. Вторая вариация контрастна предыдущему разделу. Резко меняется образный характер темы, карикатурно искажаются ее интонации. Тема пронзительно звучит у труб, сопровождаемых вихревыми пассажами фортепиано. Нарочито «колкие» звучности (острое *staccato*, резкие акценты) вызывают ассоциации с фрагментами Первого фортепианного концерта или симфонической сюиты «Шут». Вторая вариация в сравнении с первой жанрово более

свободна. Своей токкатностью, этюдностью она близка следующей, то есть третьей вариации цикла. Их объединяет общая динамика (*f* и *ff*) и темп (во второй вариации *Allegro*, в третьей — *Allegro moderato*). И если продолжать аналогию с сонатно-симфоническим циклом — третья вариация выполняет функцию жанровой части (скерцо).

Четвертая вариация — это шедевр лирического дара композитора, она полярно противоположна предыдущему разделу. Уже темповое обозначение — *Andante meditativo* — настраивает на отрешенность музыки от мирской суеты, на общее звучание как будто «сквозь дымку». Характерные динамические нюансы вариации от *mp* к *pp* и *ppp*, оstinатное «покачивание» восьмыми в аккомпанементе, тембры засурдиненных медных, импрессионистические гармонии — придают вариации черты колыбельной. Данный раздел II части — лирико-психологический центр всего концерта. Соответственно, его роль аналогична медленной средней части в сонатно-симфоническом цикле — лирико-философская кульминация.

Последняя вариация может быть названа таковой очень условно, ибо непосредственной связи с темой она не имеет. Это — резко акцентный марш в стиле Прокофьева с подчеркнутой механичностью, подобный его раннему маршу ор. 12 или маршу из оперы «Любовь к трем апельсинам». Размер 4/4, заостренный пунктирный ритм, мелодия, построенная на квартовых интонациях, явная квадратность членения — все это характерные черты темы пятой вариации. Благодаря своей жанровой основе (марш, сменяющийся «плясом»), темпу (*Allegro giusto*), динамической кульминации в среднем разделе и местоположению в цикле пятая вариация подобна финалу внуртенного цикла.

Таким образом, пять вариаций II части концерта — это пять различных образных «превращений» одной танцевальной темы гавота. Тема вариаций открывает и завершает II часть, что позволяет ее рассматривать как вступление и коду, которые обрамляют весь цикл. Завершая вариационный цикл повторным проведением темы «под легкий, изящно пританцовывающий аккомпанемент острых фортепианных аккордов» [1, с. 137], Прокофьев «утверждает» ее в ритмическом увеличении. Классическая традиция завершения вариационного цикла возвращением темы во II части Концерта создает дополнительные скрепляющие цикл факторы.

В основе организации II части лежит принцип контрастного сопоставления пяти разделов с отчетливой фиксацией внешних граней. В чередовании красочных картин-вариаций, подобно кинематографическому эффекту смены кадров, проявляется типичная для Прокофьева «поэтика контраста». Прокофьевская поэтика контраста имеет тотальный характер, поскольку оппозиции проникают во все элементы музыкального языка, создавая полярность сопоставления моноладовости и полиладовости, тональности и атональности, четкой жанровой регламентированности и жанровой отвлеченности. В рамках данной поэтики сталкиваются динамические, тембровые, фактурные контрасты. Нужно отметить, что ее характерные особенности обусловили в фортепианном стиле композитора отказ от «опасности вытеснения всякого рода тематизма рамплиссажем» [6, с. 10].

Непременной особенностью сочинений композитора становится содержательная «плотность» музыкального материала. Так, во II части Третьего концерта Прокофьев уравнивает соотношение оркестра и фортепиано, сочетание внешней виртуозности и глубины образов. Композитор выстраивает вариационный цикл по принципу чередования партий, «интонирующих» тематические элементы. Во второй и третьей вариациях интонации темы проводятся в оркестре, на фоне виртуозно сложнейшей партии фортепиано. В четвертой оркестр уходит на второй план, давая возможность солисту «пропеть» мелодию данного раздела. Интонации темы в последней вариации звучат в тембровом «утолщении» одновременно и в партии фортепиано, и в партии оркестра (*tutti*).

Итак, на примере небольшого фрагмента из наследия композитора мы видим не только новаторские черты и в гармонии, и в формообразовании, и в образной сфере. Нам открывается сам характер новаторства Прокофьева, которое проявлялось в уникальной изобретательности работы с классическими и доклассическими языковыми средствами и традиционными принципами работы. «Прокофьев искал и находил классическое в неклассическом и неклассическое в классическом. Возможно, в понимании подвижности "пограничного" пространства творчества Прокофьева мы вступаем на путь к постижению гениальности композитора» [7, с. 90]. Крепкий сплав традиций и новаторства, умение вести диалог с мастерами прошлого сполна проявились и в методе вариационности, что ярко отражено во вто-

рой части Третьего концерта для фортепиано с оркестром.

Список источников

1. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 287 с.
2. Акопян Л. А. Прокофьев // Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 440–443.
3. Прокофьев С. Дневник 1907–1918. Париж: Издатель sprkfv, 2002. Т. 1. 891 с.
4. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
5. Глебов И. Третий концерт С. Прокофьева // Сергей Прокофьев. М.: Советский композитор, 1962. С. 320–321.
6. Акопян Л. А. Рамплиссаж как музыкально-теоретическая проблема. Часть 2 // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2 (52). С. 10–17.
7. Сиднева Т. Б. Граница классического и неклассического в мышлении Прокофьева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 4 (62). С. 85–91.

References

1. Delson, V. (1973), *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokofeva* [Piano creativity and pianism of Prokofiev], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
2. Akopyan, L. A. (2010), "Prokofiev", *Muzyka XX veka: Enciklopedicheskij slovar* [Music of the

20 century: Encyclopedic Dictionary], Praktika, Moscow, Russia, pp. 440–443.

3. Prokofev, S. (2002), *Dnevnik 1907–1918* [Diary 1907–1918], vol. 1, Sprkfv, Paris, France.
4. Kyuregyan, T. (1998), *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in the music of the 17–20 centuries], Sfera, Moscow, Russia
5. Glebov, I. (1962), "Third Concerto by S. Prokofiev", *Sergej Prokofev* [Sergei Prokofiev], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR, pp. 320–321.
6. Akopyan, L. A. (2019), "Ramplissage as a musical-theoretical problem. Part 2", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 2 (52), pp. 10–17.
7. Sidneva, T. B. (2021), "The border of classical and non-classical in Prokofiev's thinking", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 4 (62), pp. 85–91.

Информация об авторе

Сяо Линцзя — преподаватель Чунцинского педагогического университета

Information about the author

Xiao Lingjia — lecturer of Chongqing Normal University

Статья поступила в редакцию 05.11.2022; одобрена после рецензирования 01.12.2022; принята к публикации 17.12.2022. The article was submitted 05.11.2022; approved after review 01.12.2022; accepted for publication 17.12.2022.

Научная статья

УДК 782.7

DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.005

«Разбитый кувшин» Виктора Ульмана: опера-буффа накануне трагедии

Федусова Алина Алексеевна

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

E.mail: alina.fedusova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4262-7210>

Аннотация. Статья посвящена изучению оперы репрессированного композитора еврейского происхождения Виктора Ульмана (1898–1944) «Разбитый кувшин», созданной на основе одноименной комедии Генриха фон Клейста. Автор статьи ставит перед собой цель исследовать поэтику оперы «Разбитый кувшин», которая в ряду написанных в 1930–1940-е годы опер-антиутопий — «Падения Антихриста» и «Императора Атлантиды» — кажется отрешенной от трагической действительности интермедией. Возвращение к традициям оперы-буффа с ее характерными чертами — комедийным сюжетом, стремительным развитием действия, ограниченным количеством персонажей (представителей третьего сословия), большой ролью ансамблевых сцен, наличием речитативов, комической трактовкой партии баса — указывает на неоклассические тенденции в творчестве композитора. Жанр предопределил многие особенности произведения: комическое начало, заложенное в либретто (судья должен вынести приговор по собственному преступлению), усилено средствами музыки (звукоизобразительные элементы, жанрово-стилевые контрасты). Необычный комический эффект создает лейтмотив разбитого кувшина (символ совершенного злодеяния), который в драматургии оперы становится своего рода «макгаффином» — незначительным предметом, вокруг которого развивается все действие. В статье также затронут вопрос стилистического диалога, использования в опере цитат из симфонии-кантаты «Песнь о Земле» Г. Малера, которые приобретают смыслообразующее значение в рамках всего творчества Ульмана. Отказ от резкого обличения и сатиры в духе Zeitoper в «Разбитом кувшине» свидетельствует о стремлении композитора освободиться от воли обстоятельств — о стремлении, ставшим для него в концентрационном лагере Терезиенштадт главной движущей силой и стимулом жить и творить вопреки.

Ключевые слова: В. Ульман, Г. фон Клейст, Разбитый кувшин, опера-буффа, репрессированная музыка

Для цитирования: Федусова А. А. «Разбитый кувшин» Виктора Ульмана: опера-буффа накануне трагедии // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 5 (67). С. 26–36. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.005>.

Original article

Victor Ullmann's “Der Zerbrochne Krug”: opera buffa on the eve of a tragedy

Fedusova Alina A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E.mail: alina.fedusova@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4262-7210>

Annotation. The article is devoted to the study of the opera “Der Zerbrochne Krug” (“The Broken Jug”), created on the basis of Heinrich von Kleist's comedy of the same name, by a repressed composer of Jewish origin Victor Ullmann (1898–1944). The author aims to explore the poetics of “Der Zerbrochne Krug” which, in the series of anti-utopias written in the 1930s and 1940s — “Der Sturz Des Antichrist” (“The Fall of the Antichrist”) and “Der Kaiser von Atlantis” (“The Emperor of Atlantis”) — looks like a severed interlude from the tragic reality. A return to the traditions of opera buffa with its typical features — the comic plot, the fast-paced action, the limited number of characters (third class), the large role of ensemble scenes, the presence of recitatives, and the comic interpretation of the bass part — all point to the neoclassical tendencies in the composer's work. The genre predetermined many of the work's particular qualities: the comic beginning, embedded in the libretto (the judge must pass sentence on his own crime) is amplified by the means of music (sound figurative elements and genre and stylistic contrasts). An unusual comic effect is created by the leitmotif of the broken jug (a symbol of wickedness), which becomes a kind of “macguffin” in the opera's dramaturgy — a minor object around which the entire action develops. The article also covers the issue of dialogue in style, and the use of quotations from Mahler's “The Song of the Earth” symphonic cantata in the opera, which take on a semantic value throughout Ullmann's oeuvre. The rejection of Zeitoper — like satire in “Der Zerbrochne Krug” indicates the composer's wish to free himself from the will of circumstances, a wish that became his main driving force and incentive to live and create in spite of circumstances in the Theresienstadt concentration camp.

Keywords: V. Ullmann, H. von Kleist, “Der Zerbrochne Krug”, opera buffa, repressed music

For citation: Fedusova A. A. Victor Ullmann’s “Der Zerbrochne Krug”: opera buffa on the eve of a tragedy. *Aktualnye problemy vysshego muzykhnogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;5(67); 26–36 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.005>.

Имя репрессированного композитора еврейского происхождения Виктора Ульмана в России пока мало известно, но в мире его наследие уже обрело новую жизнь благодаря уникальной судьбе его последней обличительной оперы «Император Атлантиды или Смерть отрекается». Она была создана в 1944 году в немецком концлагере Терезиенштадт незадолго до трагической смерти композитора в Аушвице. Для реабилитации В. Ульмана не как жертвы Холокоста, но как действительно талантливого композитора, лучше ненадолго отойти от его последней оперы и обратиться к остающимся в ее тени предшественницам — «Падению Антихриста» (1935) и «Разбитому кувшину» (1942). К сожалению, партитура оперы-антиутопии «Падение Антихриста» еще не издана, но доступны ноты оперы-буффа «Разбитый кувшин». На ней мы и остановим свое внимание.

Эта одноактная опера была написана композитором в 1941–1942 годах, незадолго до депортации в Терезиенштадт. В это время в зонах политического влияния Германии (в предвоенные годы Ульман жил в Праге) действовали антисемитские законы. Композитор неоднократно пытался покинуть оккупированную Чехословакию, но получал отказы на визы. В этой сложной жизненной ситуации полной неопределенности у Ульмана и зародилась идея обратиться к комедии Генриха фон Клейста.

Фабула оперы «Разбитый кувшин» следующая: Писарь Лихт застаёт сельского судью Адама в крайне странном состоянии: лицо разбито, нет парика, он хромотает. На расспросы Лихта Адам рассказывает необычную историю о своем падении с печи. Лихт докладывает, что из Урехта с минуты на минуту прибудет судья Вальтер проверить деятельность Адама. Адам в панике. Прибывший судья Вальтер хочет присутствовать на сегодняшнем слушании. На суде Марта обвиняет жениха своей дочери Евы, Рупрехта в том, что он разбил ее любимый кувшин. Сам Рупрехт обвиняет Еву в неверности. Ева стойко хранит молчание. Судья Адам вместо того, чтобы найти виновного всячески пытается запутать дело. Но вопреки его усилиям, все узнают правду: ночью

судья Адам шантажировал Еву, а заставший их Рупрехт, не разобравшись, в порыве гнева поколотил предполагаемого любовника Евы. Адаму, оставшемуся неузнанным, удалось сбежать. В доме Марты найден парик Адама. Таким образом, невиновность Евы доказана. Адам сбегает из зала суда, влюбленные Ева и Рупрехт мирятся. Недовольна только Марта: преступление с кувшином так и осталось нераскрытым.

Что послужило поводом для обращения к сюжету комедии «Разбитый кувшин», созданной в далеком 1806 году и совершенно отстраненной от действительности Третьего рейха? В первую очередь, то, что пьесе Г. фон Клейста в тоталитарном государстве считали образцовым произведением, достоянием австро-немецкой культуры [1, S. 56]. Возможно, Ульман надеялся таким образом улучшить свое плачевное социальное, финансовое положение. Но возможно существовала иная причина: не последнюю роль могла сыграть вышедшая в 1937 году кинолента Густава Учицки по комедии Клейста с Эмилем Яннингсом в главной роли. Современному слушателю едва ли показалось бы это важным, если бы не одна историческая деталь: в 1937 году фильм отказались финансировать (по некоторым свидетельствам он даже был запрещен). Министр пропаганды Германии Й. Геббельс заподозрил в воплощении характера и внешности Адама пародию на самого себя [2, с. 117]. Нет достоверной информации о том, знал ли В. Ульман об этом остро-политическом факте. Но: тонкий ценитель литературы, penetrantный критик и хорошо эрудированный человек он мог сам увидеть эти портретные сходства. Если это так, то злободневность, как основная художественная установка композитора, прослеживается даже в этой, на первый взгляд, совершенно безобидной комической опере.

Впрочем, «Разбитый кувшин» не так безобиден. Произведение В. Ульмана включает в себе идею торжества правосудия: сказались несправедливость законов, с которой композитор сам столкнулся в 1930–1940-е годы. Очевидно, этим обусловлены и некоторые изменения, которые внес В. Ульман в либретто. В частности, он до-

бавил мораль в финальном секстете «Adam und Eve» (*grazioso*, 2 такта перед ц. 88): «Адам и Ева, эта древняя ложь всегда нова: она сорвала яблоко, он разбил кувшин. Если бы Ева однажды не сорвала яблоко, Адам не сказал бы сейчас ничего плохого. Но виноватому не нравится быть одному, он ищет, с кем бы разделить вину! Адам и Ева, да свершится справедливость, как тогда: не должен быть судьей тот, чье сердце нечисто, да свершится справедливость!» (“Adam und Eve, es ist ein alter Trug, immer doch neu: Sie brach den Apfel, er brach den Krug. Hätte einst Eve den Apfel nicht gebrochen, Hätt' heut' der Adam nicht Unrecht gesprochen. Doch wer mag schuldig sein, ist er nicht gern allein, Alle sind lieber zu zwein! Adam und Eve, fiat justitia damals wie ebenda: Richter soll keiner sein, ist nicht sein Herze rein, Fiat justitia!”). Библейские мотивы появляются в творчестве Ульмана в 1930-е годы под влиянием антропософии Р. Штайнера. Отметим, что намеки на притчу о грехопадении (говорящие имена героев) содержались уже в самой комедии Клейста, Ульман же развил эту линию в либретто. В целом, говоря о работе с литературным источником, можно отметить аккуратное отношение композитора к слову: хотя Ульман существенно сокращает диалоги, переставляет местами некоторые монологи, он, за исключением дополнения в финале, сохраняет авторский текст неизменным.

Кажется довольно необычным обращение В. Ульмана к традициям оперы-буффа, жанра популярного, но «неактуального» в XIX–XX вв. (по выражению Л. В. Кириллиной [4, с. 179]). Необычным не только потому, что время не соответствовало беззаботной и светлой буффонаде, но и потому, что Ульман находился под влиянием совсем других тенденций — прежде всего музыкального театра К. Вайля и Б. Брехта. Впрочем, нельзя не признать, что опера-буффа в первой половине XX века привлекала внимание многих композиторов — М. Равеля («Испанский час», 1907), Р. Штрауса («Кавалер розы», 1910; «Ариадна на Наксосе», 1912), Дж. Пуччини («Джанни Скикки», 1918), С. Прокофьева («Любовь к трем апельсинам», 1919); И. Стравинского («Мавра», 1922) [5, с. 47–65], что было связано с укреплением позиций неоклассицизма. С конца 1920-х годов жанр приобретает экстремальные черты, сближаясь с фарсом, цирком, варьете, балаганом [4, с. 185]. В. Ульман также оказался вовлечен в игру с оперной моделью прошлого. Но его обращение к буффонаде едва ли можно назвать «экс-

тремальным». Напротив, его опере свойственна умеренность, и, как кажется, она сохраняет статус высокой комедии.

Явная черта оперы-буффа — *ограниченное количество персонажей* (в «Разбитом кувшине» 11 действующих лиц, как в «Свадьбе Фигаро» В. А. Моцарта, но все события концентрируются вокруг одного — судьи Адама), причем все они являются представителями третьего сословия. *Демократичность* жанра воплощена с помощью элементов современной массовой музыки (например, танцевальный эпизод в увертюре, после ц. 26). И это неслучайно, ведь Ульман в 1930-е годы наряду с К. Вайлем развивал жанр *Zeitoper*. Для *Zeitoper* было типично смешение традиций академической и популярной музыки. Так, в «Разбитом кувшине» заметно влияние кабаре — кроме использования расхожих танцевальных интонаций, это проявляется в сближении вокала с речью, пестроте музыкального материала, молниеносном перевоплощении разнеженной сентиментальности в буффонаду и наоборот. Так, в увертюре (см. переход перед ц. 14) лирическая кульминация *Adagio* вдруг резко обрывается посредством введения полиаккорда *sforzando* у чембало и звучит в темпе *Allegro* лейтмотив разбитого кувшина у трубы (о нем речь пойдет ниже). Звуковой эффект призван вызвать изумление публики, «огорошить» ее.

Тесная связь со сферой буффонады прослеживается в *характеристиках героев* — судьи Адама, его разоблачителя Лихта, в меньшей степени — судьи Вальтера. Партия Адама поручена высокому басу-буффо, партия Лихта — тенору-буффо. В то же время, по сравнению с итальянским жанровым прототипом, значительно *большая роль отведена оркестру*. Именно оркестровыми средствами композитором созданы хлесткие музыкальные портреты. Так, главный герой Адам, ужасный брюзга, характеризуется неуклюжей мелодией солирующего фагота. Карикатурно изображен и его «ревизор» — судья Вальтер с помощью преувеличенно торжественной квартовой темы.

Буффонным персонажам противопоставлены герои, охваченные глубокими серьезными чувствами, — Рупрехт и Ева (Ульман сглаживает их отрицательные черты, представленные в комедии Клейста). Их арии, призванные оттенить основное действие, становятся лирическими центрами произведения. В *наличии выраженной любовной линии* состоит специфическое отличие опе-

ры-буффа, как высокой комедии, от других разновидностей комической оперы [4, с. 182]. Воссоединение влюбленных в опере-буффа XVIII века было незабываемым канонem, и Ульман возрождает его в «Разбитом кувшине».

Весьма характерно, что в этой опере лирическое неотделимо от комического. Так, одна из наиболее выразительных лирических тем, впер-

вые представленная в разделе Adagio вступления, построена на квартовом восходящем ходе (см. 5 т. и далее после ц. 10, *Пример 1*). Эта интонация заимствована из лейтмотива разбитого кувшина, квинтэссенции комического начала (сравнить *Пример 1* и *Пример 2а*). То есть лирическая сфера не просто связана с комической, но производна от нее.

Пример 1. В. Ульман. Опера «Разбитый кувшин». Увертюра, тема Adagio

Example 1. V. Ullmann. Opera "The Broken Jug". Overture, Adagio theme

The musical score is arranged in three systems. The first system includes Flute 1 and 2, Clarinet in Bb (1 and 2), Bass Clarinet in Bb, and Bassoon 1 and 2. The second system includes Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Cembalo. The third system includes Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is marked 'rit. molto' and 'Adagio' in 4/4 time. Dynamics range from 'pp' to 'p'. Performance instructions include 'Cantando' and 'uniti.'.

В «Разбитом кувшине» велика роль ансамблевых сцен — еще одна традиция оперы-буффа. В

сольных ариозо раскрываются преимущественно лирические образы, в ансамблевых эпизодах — ко-

мические. Например, характеристика Адама, человека с нечистой совестью, впервые дана в диалогической сцене в зале суда с Лихтом (Сцена в зале суда, ц. 1). По мере увеличения числа персонажей, с которыми взаимодействует Адам, все более детально вырисовываются его отрицательные качества. В. Ульман не выделяет для него сольной арии, при этом другой неживой «персонаж» — разбитый кувшин — удостаивается развернутой косвенной характеристики в ариозо Марты (Сцена в зале суда, Moderato, ц. 53).

Тем не менее, несмотря на явную связь с оперой-буффа, в строении «Разбитого кувшина» многое противоречит ее традициям. Это проявляется в *одноактности*¹, в *сквозном развитии действия*, в *декламационности* и *мелодической невыразительности вокальных партий*. Последнее в целом характерно для стиля Ульмана.

В музыке «Разбитого кувшина» *значительное место отводится лейтмотивам* (хотя они и не составляют разветвленную систему). Квинтэссенция комической сферы — это лейтмотив разбитого кувшина (для удобства мы вводим наиболее подходящее наименование лейтмотива; *Пример 2а*). Интонация-сигнал — типично ульмановская: построенная на восходящих угловатых движениях чистых кварт, она характеризуется афористичностью, рельефностью. Начальные хаотичные движения, воплощающие суету и переполох, завершаются нисходящим скачком на увеличенную квинту с остановкой на неустойчивом звуке *b*. Интересно, что те же принципы (превалирование квартовости, ладовая неустойчивость,

афористичность, заостренный ритм) воплощаются в главном лейтмотиве Громкоговорителя из оперы «Император Атлантиды». В этой связи можно говорить о стилевом единстве и органичности поздних опер Ульмана.

Лейтмотив разбитого кувшина пронизывает музыкальную ткань оперы, и становится символом преступления, нарушения миропорядка. Композитор с его помощью предоставляет «улики» внимательным слушателям: порой несвязанные детали, о которых говорят герои в момент звучания лейтмотива, разоблачают настоящего преступника, ловко уворачивающегося от правосудия.

Важно отметить особую роль разбитого кувшина и соответствующего ему лейтмотива в драматургии: он становится своего рода музыкальным макгаффином (кинематографический термин А. Хичкока, впервые употребленный им в 1939 году) — предметом, вокруг которого развивается все действие и который «кажется для персонажей необыкновенно важным», а для рассказчика «он никакого интереса не представляет». А. Хичкок указывает еще одно его важное свойство: «Макгаффину нет нужды быть важным или серьезным, и даже предпочтительно, чтобы он обернулся чем-нибудь тривиальным и даже абсурдным [6, с. 73–74]. Так и происходит в опере В. Ульмана. Значение кувшина для жизней героев чересчур преувеличено, тем не менее, именно он становится причиной всех бед, из-за чего действие оперы приобретает черты условности, карикатурности. Эту карикатурность лишь усиливает повторяемость лейтмотива разбитого кувшина в музыке.

Пример 2а. В. Ульман. Опера «Разбитый кувшин». Лейтмотив разбитого кувшина

Example 2a. V. Ullmann. Opera “The Broken Jug”. The leitmotif of the broken jug



Пример 2б. Г. Малер. Симфония-кантата «Песнь о Земле». Песня «Пьяный весной»

Example 2b. G. Mahler. Symphony-cantata “The Song of the Earth”. Song “The Drunkard in Spring”



К лейтмотиву разбитого кувшина примыкает лейтмотив разоблачения, впервые появляющийся в увертюре (т. 2 после ц. 24, *Пример 3*): он звучит, когда Адама подозревают во лжи. Его характер-

ные черты — однообразное движение восьмыми длительностями, монотонность гармоний, отсутствие мелодической выразительности. Здесь за счет повторений чеканного ритма создается

ощущение внутренней напряженности, которая не находит разрешения. Часто оба лейтмотива звучат одновременно. Так происходит в конце увертюры (ц. 24): перед лейтмотивом разоблачения у фаготов, валторн и малого барабана появляется лейтмотив разбитого кувшина у трубы, но в измененном виде: обратим внимание, что

последняя интонация нисходящей уменьшенной квинты сменяется здесь диатонически чистой квартой в «белом» C-dur: долгожданное снятие неустойчивости на уровне лада переключается с разрешением главной загадки сюжета оперы. Таким образом, увертюра становится проекцией всей оперы.

Пример 3. В. Ульман. Опера «Разбитый кувшин». Лейтмотив разоблачения
Example 3. V. Ullmann. Opera “The Broken Jug”. The leitmotif of exposure

The musical score for Example 3 is in 2/4 time, marked "a tempo, stretto" and "Allegro grazioso". It features woodwinds (Piccolo, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon), strings (Horn in F, Trumpet in Bb), and percussion (Snare Drum, Triangle). The woodwinds play a descending diminished fifth interval, while the strings play a diatonic fourth. The percussion includes a snare drum roll and a triangle.

Комическое проявляется в опере «Разбитый кувшин» на разных уровнях. Во-первых, на жанровом. Часто оно создается с помощью «передразнивания» высокого жанра (как указывает Л. Кириллина «отражение в отражении» — глубинный смысл оперы-буффа [4, с. 181]). Это происходит посредством соединения несоединимых элементов.

Яркий пример такого музыкального оксюморона — исполняемый Мартой «некролог кувшину». Здесь работает второй принцип действия комического начала, обозначенный А. Бергсоном, принцип «нечувствительности»: «комическое может возыметь воздействие, только если коснется совершенно спокойной, уравновешенной поверхности души» [7, с. 12]. В самом деле, некролог кувшину, который не имеет ровным счетом ника-

кой ценности ни для кого из героев, ни тем более для слушателей, представлен в виде развернутой самостоятельной «мемориальной» сцены, в которой подробнейшим образом Мартой описывается вся важность этой вещи (похожего эффекта добивается Дж. Пуччини в эпизоде притворного оплакивания родственниками Буозо в «Джанни Скикки» [5, с. 53]). Раздутая из ничего трагедия усилена средствами музыки. С помощью приема монтажа² воссоздаются образы счастливой и долгой «жизни» кувшина в разные эпохи. И в этот калейдоскоп музыкальных тем проникают интонации траурного марша.

Еще один пример. Дуэт служанки и Адама «Im Bücherschrank, Herr Richter, find ich die Perücke nicht», которому предшествовала грубоватая

сцена поисков документов, решен в жанре изящного вальса, причем литературный текст о пропаже парика Адама, сопутствующий музыке, тоже

вступает в противоречие с возвышенной природой вальса, и это парадоксальное сочетание не может не вызвать улыбку.

Пример 4. В. Ульман. Опера «Разбитый кувшин».

Дуэт служанки и Адама «Im Bücherschrank, Herr Richter, find ich die Perücke nicht»

Example 4. V. Ullmann. Opera “The Broken Jug”.

Duo of the servant and Adam “Im Bücherschrank, Herr Richter, find ich die Perücke nicht”

Mäßiges Walzer-Zeitmaß

Mäßiges Walzer-Zeitmaß
alle (arco)

Примечательны и отдельные юмористические элементы, создающие шутивную атмосферу оперы. В первую очередь, это многообразные приемы звукоизобразительности. Так вопрос Лихта о грехопадении Адама сопровождается *glissando* у скрипки, альта и виолончели (Пример 5).

Заслуживают внимания некоторые стилевые особенности оперы. Одна из главных черт ульмановского стиля — диалогичность. Это не эпигонство, не преемственность, но осмысление чужих стилевых атрибутов в качестве важных символов в собственном творчестве. Таковыми для Ульмана становятся два тематических элемента из песни «Пьяный весною» симфонии-кантаты «Песнь о земле» Г. Малера.

Первый обнаруживается в лейтмотиве разбитого кувшина — это аллюзия на начало вокальной партии — “Wenn nur ein Traum das Leben ist” («Если жизнь — только сон»). Тяжелое восхождение с охватом большого диапазона, созданное Г. Малером посредством темпа (ремарка *Pesante*), решено В. Ульманом иначе: не меняя темп, он увеличивает количество нот, устремленных к мелодической вершине и образующих восходящие кварттовые интонации. То есть, по сути, он добивается того же эффекта, что и Малер, но с помощью иных средств, по-своему. При этом ритм и мелодический рисунок первоисточника остается узнаваемым (сравнить *Примеры 2a* и *2b*).

Пример 5. В. Ульман. Опера «Разбитый кувшин»

Example 5. V. Ullmann. Opera "The Broken Jug"

The musical score is for the opera "The Broken Jug" by V. Ullmann. It features vocal parts for Licht and Adam, and instrumental parts for Violins (I, II), Viola, and Violoncello (I, II). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are in German: "Falls be - rührt... ge - wor - den. Ihr seid doch nicht? Nim?". The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano), and the word *solo* is used for the instrumental parts.

Если лейтмотив разбитого кувшина отражает комическую сферу оперы, второй тематический элемент из музыки Малера лирический. Взятый из оркестровой партии песни, он соответствует строчке текста «то откуда муки и страдания?» (перевод И. А. Барсовой [8, с. 315], примеры ба и бб). Этот мотив, измененный ритмически, но интонационно узнаваемый, появляется не только в опере «Разбитый кувшин» — в главной партии увертюры (см. 13–17 тт. после ц. 1, *Пример ба*), в теме Adagio увертюры, — но также в главной партии первой части Сонаты для фортепиано № 7, а затем в Песне Пьеро «Луна на ходулях обходит коньки крыш» из последней оперы Ульмана «Император Атлантиды».

Мотив сна (как и мотив опьянения), безусловно, был ключевым в художественном видении Ульмана (на это указывают образы второй части его Сонаты для фортепиано № 5, колыбельной Пьеро «Спи, дитя, спи. Я — твоя эпитафия» из оперы «Император Атлантиды» [9, с. 60, с. 164–165]). Интерес к сновидению, как мосту между жизнью и смертью, возник во многом под влиянием идей Р. Штайнера.

Мотив опьянения появляется не только в творчестве (см. например, песню Пьеро «Луна на ходулях обходит коньки крыш» из оперы «Император Атлантиды»), но и в высказываниях В. Ульмана (читаем во второй из двадцати шести рецензий Ульмана, созданных в Терезиенштадте, о себе и своих современниках: «Слишком много шума и вина, женщин и песен — это танец на будущих могилах — наших могилах. Мы же потягиваем шампанское, но наш разум остается ясен» [10, S. 54–55]).

Важно прояснить роль данных цитат из «Песни о Земле» в «Разбитом кувшине». Никакой связи с сюжетной линией оперы здесь не возникает. Учитывая этот эффект остранения, справедливо предположить, что перед нами ульмановская тайнопись, которая в более позднем творчестве оформится в сложный и разветвленный язык иносказаний. «Если жизнь — только сон, то откуда муки и страдания?» — не этим ли вопросом задавался и сам Ульман, когда работал над своей оперой-буффа? В соединении малеровских цитат и кроется ответ: «уйти от горестей жизни [курсив мой. — А. Ф.] (но не противостоять им) можно лишь в сон или в опьянение» (по выражению И. А. Барсовой) [8, с. 315].

Дальнейшая судьба оперы неудачна. Долгое время «Разбитый кувшин» оставался забытым. В 1996 году состоялась его премьера в Дрездене и Веймаре (дир. И. Йинон), в 1997 году — дважды он прозвучал в Берлине (дир. Г. Альбрехт). Три постановки осуществлены в 1998 году — в Халляйне и Праге (дир. А. Дркар), а также в Мюнхене (дир. И. Йинон). В 1999 году опера впервые поставлена в Вене (дир. Г. Альбрехт). В 2000 году было две премьеры — в Зальцбурге (дир. И. Йинон) и в Цюрихе (дир. неизвестен). В начале 2000-х годов интерес к «Разбитому кувшину» заметно падает: была осуществлена только одна постановка в Людвигсхафене (дир. И. Йинон) в 2003 году. И лишь спустя четыре года последовали новые показы — в 2007 году она прозвучала на оперной сцене в Генте (дир. Г. Альбрехт), семь раз в Мюнстере (дир. П. Мейзер), а в 2008 — четыре раза в Лос-Анджелесе (дир. Дж. Конлон). Девять новых представлений были осуществлены в 2012

году в Хильдесхайме (дир. В. Зейтцер) [1, S. 54, 79]; [11]. Можно утверждать, что «Разбитый кув-

шин» исполняется сравнительно нечасто и интерес к нему непостоянен.

Пример 6а. В. Ульман. Опера «Разбитый кувшин». Увертюра
Example 6a. V. Ullmann. Opera “The Broken Jug”. Overture

Пример 6б. Г. Малер. Симфония-кантата «Песнь о земле».
 Фрагмент оркестровой партии песни «Пьяный весною»

Example 6b. G. Mahler. Symphony-cantata “The Song of the Earth”.
 Fragment of the orchestral part of the song “The Drunkard in Spring”

Такое невнимание объяснимо несоответствием жанра оперы-буффа с ее легким музыкальным материалом и веселым содержанием тревожному духу времени Второй мировой войны. Отсутствие в ней кричащих намеков на зловещую повседневность, в которой существовал композитор, делают ее слишком отстраненной в отличие от «Падения Антихриста» и «Императора Атлантиды». Действительно, «Разбитый кувшин» воспринимается как незамысловатая интермедия в окружении двух опер, изображающих страшный в своей бесчеловечности антимир.

Но таков Виктор Ульман: он пишет комедию в мире, объятom предчувствием трагедии. В этом можно уловить дальние отзвуки раблезианского смеха, смеха, который «совершенно да-

лек от всяких вопросов преодоления зла в жизни», который «узаконивает всю эту комическую предметность» [12, с. 592], давая автору «острое ощущение победы над страхом», избавляя не только от внешнего, но и от внутреннего цензора [13, с. 105] в ситуации невозможности преодоления зла.

Несомненно, отказ от резкого обличения и сатиры в «Разбитом кувшине» свидетельствует о стремлении В. Ульмана *освободить* собственное творчество от воли обстоятельств — о стремлении, ставшим для него в концентрационном лагере Терезиенштадт главной движущей силой и стимулом жить и творить вопреки³. Может быть, со временем это произведение поможет многим увидеть в В. Ульмане не только узника концентрационного лагеря, но и талантливого компози-

тора, а в его творчестве — не только отражение эпохи, но и подлинное величие свободного искусства.

Примечания

¹ Одноактность характерна и для некоторых других образцов оперы-буффа XX века («Испанский час» М. Равеля, «Джанни Скикки» Дж. Пуччини).

² Этот прием найдет продолжение и в опере «Император Атлантиды». В песне Пьеро «Луна на ходулях обходит коньки крыш» противопоставлены воспоминания героя о прошлой жизни и его представления о жалком существовании сегодня.

³ Хотя и «Разбитый кувшин» уже был несвободен от внешних обстоятельств: в зарубежных исследованиях указывается, что краткость оперы обусловлена вовсе не замыслом автора, но невозможностью продолжать эту работу в связи с приказом о депортации, ограниченностью во времени, недостатком нотной бумаги [1, S. 61].

Список источников

1. *Reussner G.* Opern nach Werken von Heinrich von Kleist im 20. Jahrhundert: Othmar Schoeck, Viktor Ullmann, Hans Werner Henze: Masterarbeit / Université Paris-Sorbonne. Paris, 2015. 121 S.
2. *Древняк Б.* Кинематограф Третьего рейха / ред. А. И. Рейтблат. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 312 с.
3. *Kolben R.* Viktor Ullmann und die Anthroposophie // *Schriftenreihe Verdrängte Musik*. Band 12: Viktor Ullmann – Die Referate des Symposiums anlässlich des 50. Todestags. 14–16 Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien / Hrsg. von Hans-Günter Klein. Hamburg: Von Bockel verlag, 1994. S. 39–54.
4. *Кириллина Л. В.* Опера-буффа и XX век // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 179–188.
5. *Данько Л. Г.* Комическая опера в XX веке. Л.: Советский композитор, 1986. 176 с.
6. *Трюффо Ф.* Кинематограф по Хичкоку. М.: Эйзенштейн-центр, 1996. 213 с.
7. *Бергсон А.* Смех. М.: Искусство, 1992. 127 с.
8. *Барсова И. А.* Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975. 494 с.
9. *Федусова А. А.* Музыка в концентрационном лагере Терезиенштадт: дисс. ... канд. искусств. Н. Новгород, 2021. 362 с.
10. *Schultz I.* Viktor Ullmann: 26 Kritiken über Musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt. Neumünster: Bockel, 2011. 172 p.
11. Der zerbrochene Krug // Schott. URL: <https://en.schott-music.com/shop/der-zerbrochene-krug-no158156.html> (Accessed 13 October 2021).
12. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. 623 с.
13. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.

References

1. Reussner, G. (2015), "Opern nach Werken von Heinrich von Kleist im 20. Jahrhundert: Othmar Schoeck, Viktor Ullmann, Hans Werner Henze", Master dissertation, musical art, Université Paris-Sorbonne, Paris, France.
2. Drevnyak, B. (2019), *Kinematograf Tret'yego reykhya* [Cinema of the Third Reich], in Reitblat, A. I. (ed.), *Novoye literaturnoye obozreniye*, Moscow, Russia.
3. Kolben, R. (1994), "Viktor Ullmann und die Anthroposophie", *Schriftenreihe Verdrängte Musik*. Band 12: Viktor Ullmann – Die Referate des Symposiums anlässlich des 50. Todestags. 14–16 Oktober 1994 in Dornach und ergänzende Studien, in Hans-Günter Klein (ed.), Von Bockel verlag, Hamburg, Germany, pp. 39–54.
4. Kirillina, L. V. (1995), "Opera buffa and the 20th century", *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music], no. 3, pp. 179–188.
5. Dan'ko, L.G. (1986), *Komicheskaya opera v XX veke* [Comic opera in the 20th century], Sovetskiy kompozitor, Leningrad, USSR.
6. Tryuffo, F. (1996), *Kinematograf po Khichkoku* [Hitchcock Cinematography], Eisenstein-center, Moscow, Russia.
7. Bergson, A. (1992), *Smekh* [Laughter], Iskusstvo, Moscow, Russia.
8. Barsova, I. A. (1975), *Simfonii Gustava Malera* [Symphonies by Gustav Mahler], Sovetskiy kompozitor, Moscow, USSR.
9. Fedusova, A. A. (2021), "Music in the Theresienstadt Concentration Camp", Ph. D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia.
10. Schultz, I. (2011), *Viktor Ullmann: 26 Kritiken über Musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, Bockel, Neumunster, Germany.

11. Schott (2018), "Der zerbrochene Krug", available at: <https://en.schott-music.com/shop/der-zerbrochene-krug-no158156.html> (Accessed 13 October 2021).
12. Losev, A. F. (1978), *Estetika Vozrozhdeniya* [Aesthetics of the Renaissance], Mysl', Moscow, USSR.
13. Bakhtin, M. M. (1990), *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renaissance* [Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and the Renaissance], Khudozhestvennaya literatura, Moscow, USSR.

Информация об авторе

Федусова А. А. — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории музыки

Information about the author

Fedusova A. A. — Candidate of Art History, Lecturer at the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 15.11.2022; одобрена после рецензирования 09.12.2022; принята к публикации 17.12.2022.

The article was submitted 15.11.2022; approved after review 09.12.2022; accepted for publication 17.12.2022.

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Actual problems of high musical education. 2022. No 5 (67). P. 37–43.

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 5 (67). С. 37–43.

Original article

UDC 78.01

DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.006

The role of foreign musical traditions in the development of China's national violin culture

Mu Quanzhi

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

E.mail: muquanzhi@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2396-2213>

Annotation. Intercultural exchange is an essential factor in the dynamic development of national musical cultures in the modern globalized world. In this respect, the Chinese violin culture is not an exception. An important part of it was the education of Chinese violinist students abroad, because upon their return home they are the bearers of unique performing and methodological experience.

The starting point for the formation of China's violin culture was the Opium Wars of 1840–1860. Then comes the understanding that Western music has a positive effect on the development of Chinese society.

Along with mastering violin playing, there was a need to teach, organize educational institutions and concert infrastructure, create violin works, and make instruments. The process of awareness of the tasks took the whole second half of the 19 century and by the beginning of the new century had become a strategy of training violinists abroad.

During the Cultural Revolution, international musical contacts were interrupted, which negatively affected all areas of the Chinese violin art. Since the country's leadership announced the course of reform and openness, China has become the world leader in the number of students studying abroad.

There is also a counter movement: since the late 1970s, the best violinists of the world began to come to China with master classes and concerts. This process reflects the need for open intercultural interaction as a condition for the productive existence of a national tradition.

Keywords: Chinese violin culture, education, Chinese violinist students, Chinese musicians the national violin school, national art

For citation: Mu Quanzhi. The role of foreign musical traditions in the development of China's national violin culture. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education*. 2022;5(67); 37–43. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.006>.

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Научная статья

УДК 78.01

Роль зарубежных музыкальных традиций в развитии национальной скрипичной культуры Китая

Му Цюаньжи

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

E.mail: muquanzhi@yandex.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2396-2213>

Аннотация. Межкультурный обмен является важным фактором динамичного развития национальных музыкальных культур в современном глобализованном мире. В этом отношении китайская скрипичная культура не является исключением. Важной частью ее стало обучение китайских студентов-скрипачей за границей, ведь по возвращении на родину они являются носителями уникального исполнительского и методического опыта.

Отправной точкой формирования скрипичной культуры Китая послужили Опиумные войны 1840–1860 гг. Затем приходит понимание того, что западная музыка положительно влияет на развитие китайского общества.

Наряду с овладением игрой на скрипке возникла потребность в обучении, организации образовательных учреждений и концертной инфраструктуры, создании скрипичных произведений, изготовлении инструментов. Процесс осознания задач занял всю вторую половину XIX века и к началу нового века стал стратегией обучения скрипачей за рубежом.

В период Культурной революции прервались международные музыкальные контакты, что негативно сказалось на всех областях китайского скрипичного искусства. С тех пор как руководство страны объявило курс на реформы и открытость, Китай стал мировым лидером по количеству студентов, обучающихся за рубежом.

Существует и встречное движение: с конца 1970-х годов в Китай стали приезжать с мастер-классами и концертами лучшие скрипачи мира. Этот процесс отражает потребность в открытом межкультурном взаимодействии как условия продуктивного существования национальной традиции.

Ключевые слова: Китайская скрипичная культура, образование, китайские студенты-скрипачи, китайские музыканты, национальная скрипичная школа, национальная музыка

Для цитирования: Му Цюаньжи. Роль зарубежных музыкальных традиций в развитии национальной скрипичной культуры Китая // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 5 (67). С. 37–43. (На англ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.006>.

Introduction

International exchange is an essential factor in the dynamic development of national musical cultures in the modern globalized world. The Chinese violin culture is no exception. An important part of it is the education of Chinese students-violinists abroad, as they are the ones who, upon their return to the Motherland, are bearers of unique performing and methodological experience. This article focuses on the history of foreign education of Chinese violinists, as well as their contribution to the development of Chinese violin culture.

Materials and results

As the history of Modern European music shows, foreign education of digted musicians is, first of all, a forced measure resorted to by a number of countries in the period from the birth of secular music in them to the time of the foundation of the first national conservatories and academies of music. This *pre-conservatory* period was particularly significant in Eastern Europe. For example, in Russia one of the first professional composers Evstigney Fomin and the author of the first national opera Michail Glinka studied abroad.

At the same time, the training of young European musicians abroad continued after the formation of the national music education system. This process, characteristic of the later *post-conservative* period, varied in intensity depending on economic and political circumstances, but has retained its significance to this day.

The uniqueness of the training of Chinese musicians abroad is that this process was born, expanded and had a decisive impact on the development of national music in an unprecedented short time, namely during only the 20 century. It is known, that, the

Chinese musical culture was catching up with the accelerated pace, it absorbed and interpreted almost the entire European academic tradition. Therefore, young Chinese musicians abroad had to master the works of the styles of classicism, romanticism, impressionism and others almost simultaneously.

The subject of teaching Chinese violinists abroad by musical science is covered in fragments. The author of the fundamental research *Chinese violin music* [1]. Qian Renping in the corresponding sections of the second, third and fifth chapters describes three waves of Chinese violin students abroad – 1900–1919, 1920–1937 and 1949–1966. Turning to the discussion of the development of the national violin culture during the period of *reforms and openness*, the author does not analyze the phenomenon of foreign education of Chinese violinists, although it was during this period that its importance increased.

Few information about the training of several Chinese violinists abroad is contained in Luo Zhihui's dissertation *Concert Life in Contemporary China* [2, p. 87]. One of the objectives of this article is to create a complete picture of the education of Chinese violinists abroad, presented in its chronological sequence.

First, let's turn to the history of the issue and find out the prerequisites for the emergence of the tradition of teaching Chinese violinists abroad. The Opium Wars of 1840–1860 were the starting point. After the forced opening of the country, the Chinese have more widely come into contact with the advanced material and spiritual achievements of Western civilization, gradually coming to understand that Western music has a positive impact on the development of Chinese music and Chinese society. The violin playing has spread significantly in the country, which

contributed to the start and development of other areas of Chinese violin art. However, since all professional violinists and violin teachers were only Europeans, it is impossible to talk about the beginning of the Chinese violin art itself. It could take place only when the Chinese, in addition to playing the violin, could engage in related creative activities: teaching, organizing educational institutions and concert infrastructure, writing violin works, making instruments, etc. The process of realizing the tasks took the entire second half of the 19 century and by the beginning of the new century was formed into a strategy for teaching violinists abroad.

The first country where Chinese violinists studied was geographically close to Japan. It was significantly ahead of China in the development of Western music: in 1887, the Higher School of Music was opened in Tokyo. In the summer of 1901, the teacher of the branch of the Nanyang State School, Zeng Zhimin (志志志), together with his wife Cao Zhujin (曹汝锦), went to Japan. Zeng Zhimin initially studied law at Waseda University, and Cao Rujin studied Western painting and music. Cao Ruijin became the first student to study the violin in Japan. The new musical life that emerged after the Meiji Restoration captivated Zeng Zhimin, and forced him to switch from studying law to studying Western music. Zeng Zhimin entered the Tokyo School of Music in 1903. There he found a like-minded person in Gao Shoutian (高寿田), the first Chinese violin student to study violin abroad. After returning to China, Zeng Zhimin and Cao Rujin founded a boarding school in Shanghai in 1908, where they opened a music school. The music department of the boarding school was headed by Gao Shoutian. Under his leadership, an orchestra of forty people was created, which consisted of nine violinists. Although the boarding school and the music school existed for only five years, it played a significant role in the growth of self-awareness of Chinese musicians. For the first time, the founder of the orchestra and the conductor was a Chinese, a violinist by his main specialty [1, p. 46].

Another Chinese violinist, Ye Bo (叶伯), also went to study in Japan in the autumn of 1907. There he entered the Tokyo Conservatory to study piano, violin, study Western works, theory and history of Western music. In the spring of 1912, Ye Bo returned to his homeland, bringing with him a violin, many textbooks and sheet music. Back in Chengdu, he taught music at various educational institutions. It was Ye Bo Many students and self-taught people came to his house for advice on musical issues and

for information about Western musical instruments, including the violin, which he studied in Japan. In September 1914, the Sichuan Pedagogical Institute (the predecessor of Sichuan University) established nationwide higher music special courses. Ye Bo was invited to them as a professor. The courses taught vocals, musical forms, playing instruments, theory, harmony, the history of Chinese and Western music, and other subjects. Although later Ye Bo became known mainly as a theorist and historian of Chinese music, he also influenced the development of Western instruments by young people and made a great contribution to the spread and development of violin art in China, especially in remote southwestern regions [1, p. 46].

Qian Renping gives a list of the first Chinese students who mastered the violin at the Tokyo School of Music between 1902 and 1920 [1, p. 44]. It follows from this list that Chinese students did not enter this university every year, but the more valuable is the subsequent contribution in the homeland of each of them. In Japan studied: Cao Lujing (1904), Feng Kaimo and Yin Qihang (1907), Qin Lanzi (1909), Yang Zhichzhong (1910), Zheng Shenyin (1912), Chen Meng, Li Mu, Wu Xing and Zhang Tianchou (1913), Huang Congying (1914), Qin Xin (1916), Wu Wenwei (1918), Chen Yuzhou and Wang Suchang (1919). After studying abroad, the first Chinese students returned home one by one, and then contributed to the origin and development of the Chinese violin art. Although everything they did was at a relatively simple level, which is inevitable at the beginning, their names as true pioneers have been preserved forever by the history of Chinese violin art.

From 1920 to 1937, violin performance in China developed greatly. Much of the earliest professional music schools were established by returning violinists who also became violin teachers. International musical exchange also expanded. Since the 1920s, Chinese violinists began to travel to European countries to study. There they often conducted successful professional activities, which helped to increase the international cultural status of China.

The most significant figure of this period was the founder of the national violin school, Ma Sitsun (马思聪). He first came to France in 1923 at the age of eleven. During his first year abroad, he took private lessons, mastering the basics of violin playing. To obtain fundamental knowledge, the young man entered the branch of the Paris Conservatory in Nancy in 1925, where, in addition to his specialty, he strengthened his theoretical training and also mastered the piano and clarinet. For the performance of the Paganini

concerto on the exam at the end of the first year of study, Ma Sitsun received the highest mark.

In 1927 the musician was the first Chinese to enter the Paris Conservatory. His specialty teacher was Auguste Paul Oberdoerffer. Ma Sitsun studied brilliantly, and two years later the successes of the talented Chinese student even caused a resonance in the French press [3, p. 40–48]. In 1929, financial difficulties forced the musician to return home, but a year later he returned to the Paris Conservatory, where he completed his studies in 1931.

The subsequent creative activity of Ma Sitsun gave a powerful impetus to the development of the culture of the violin culture in several directions at once:

1. Performance. Ma Sitsun's performance in China on January 6 in 1930 was the first solo concert by a Chinese violinist in history. In addition, the musician persistently introduced the practice of public concerts, performing almost all violin classics for the Chinese public.

2. Teaching. In the 1930s, Ma Sitsun created musical educational institutions, and in 1950 he became the rector of the Central Conservatory, which he headed until 1966.

3. National repertoire. The first Chinese works were written in the genres of violin sonata, violin concerto, suite, program miniature.

These and other innovations were introduced by Ma Sitsun thanks to the knowledge and skills acquired in the West, in accordance with the models learned there.

The fate of other Chinese violinists who studied in Europe at that time is also interesting, since they also developed the Chinese violin art:

Chen Hong (陈洪) from 1926 to 1930, like Ma Sitsun, studied in France: his composition teacher was Alfred Bachelet, and his specialty was Paul Oberdoerffer. Returning to China in 1930, Chen Hong and Ma Sitsun organized a symphony orchestra at the Guangdong Provincial Drama Institute in Guangzhou. He also founded a music school, in which he combined the positions of director, teacher of music theory and playing the violin. After the closure of the Guangdong Provincial Drama Institute, Chen Hong, together with Ma Sitsun in 1932, founded a private conservatory in Guangzhou, where he held the position of vice-rector, and since 1933 — rector, successfully combining the leadership of the conservatory with teaching violin, music theory, solfeggio and harmony. He subsequently taught at the National School of Music, the National Con-

servatory in Nanjing, and the art department of Central University. After the founding of the PRC, Chen Hong taught for a long time in Nanjing — at the music departments of the university and the pedagogical institute. His monograph *Learning to play the violin* was published in the publishing house *Folk Music* in 1983. Chen Hong's contribution to the development of the musical culture of China was multifaceted, and his successes was outstanding [1, p. 63–64]. As a teacher and violinist, he played an important role in the development of Chinese violin art.

Xian Xinghai (冼星海) came to Paris in January 1930. He had to combine his studies with work as a low-income student. With the assistance of Ma Sitsun, he began to study violin with Oberdoerffer, who, having learned about the material difficulties of Xian Xinghai, began to teach him for free. Later, Xinghai studied harmony and counterpoint in Paris with the professor of the Conservatory Noël Gallon, as well as composition with the famous composer Vincent d'Indy. In 1934, the Chinese violinist entered the Paris Conservatory in the composition class of Paul Dukas. After the death of Duke in 1935, Xian Xinghai was forced to interrupt his studies and returned to his homeland through Great Britain. While studying in France, Xinghai, under the guidance of many famous musicians, significantly improved the level of violin playing, basic theory and composition. Abroad he created his first works, including the popular Violin Sonata in D Minor [1, p. 64–65].

Wang Guangqi (王光 祈) went to Germany in 1920 to study the German language and political economy. In 1922, he began studying the violin and soon abandoned political economy. With the idea that music and etiquette can lead the country to prosperity, he entered the Berlin School of Music to study violin, piano and music theory, where he studied for four years. In 1934, Wang Guangqi received a PhD degree from the University of Bonn for his research *The Theory of Classical Opera in China*. Although later Wang Guangqi is better known as a musicologist who made a huge contribution to the study of the history of modern Chinese music, playing the violin influenced his attitude to music, and contributed to scientific research [1, p. 65].

In wartime, despite the inevitable difficulties, the tradition of foreign education of Chinese violinists was not interrupted. Zhang Hongdao (张洪岛) who studied in France, later taught at the Central Conservatory until 1983 [4]. Zhao Zhihua (赵志华) received a violin education at the University of Texas and at the New England Conservatory (USA),

became a leading violinist of the Shanghai Symphony Orchestra, and then an associate professor at the Shanghai Conservatory. Chen Yuxin (陈又新) holds a Master's degree from the Royal Academy of Music (UK). In the post-war period, he led the Shanghai Conservatory and taught there as a professor.

After the establishment of the PRC in 1949, studying abroad for outstanding violin students became part of the state strategy for the development of the national violin art. Due to foreign policy factors, before the Cultural Revolution, China sent students mainly to friendly countries of the socialist camp. Huang Xiaohu (黄晓和), Lin Yaozi (林耀基), Sheng Zhongguo (盛中国), Han Li (韩里) and Zhu Li (朱丽) studied in the USSR; in Hungary — Yang Bingsun (杨秉孙), Wang Zhenshan (王振山) and Yuan Peiweng (袁培文); in Romania — Zhao Weijian (赵维俭).

After returning to China, these musicians significantly strengthened the foundation of violin teaching and performing. The outstanding teacher Lin Yaozi studied with Ma Sitsun at the Central Conservatory from 1954 to 1960, and from 1960 to 1962 — with Yuri Yankelevich at the Moscow Conservatory. In China, since 1963, he taught at the Central Conservatory, where he trained many bright violinists.

The peculiarity of this galaxy of Chinese violinists trained abroad is that its most talented representatives not only worked productively in China, but also won international competitions. Jan Binsun studied at the Liszt Academy of Music in Budapest (Hungary) from 1954, and from the winter of 1957 to April 1958 — in the USSR. After returning to China, he worked as a soloist of the Central Philharmonic Orchestra, taught violin at the Central Conservatory, and also led the Symphony Orchestra of the Central Philharmonic. His fame as a brilliant violinist was strengthened by international victories: in 1951, at the Third (Berlin, 1951), Fifth (Warsaw, 1955) and Sixth (Moscow, 1957) World festivals of youth and students, as well as at the International Tchaikovsky Competition (Moscow, 1958). Since 1954, Sheng Zhongguo studied at the Central Conservatory with a visiting Soviet specialist Semyon Mikityansky, and since 1960—at the Moscow Conservatory with Leonid Kogan. After returning to China, he worked as a soloist of the Central Philharmonic Orchestra and became famous as an outstanding violinist. In 1962, Sheng Zhongguo received a Diploma from the II International Tchaikovsky Competition in Moscow [1, p. 136–138].

During the Cultural Revolution (1966–1976), international musical contacts were interrupted, which negatively affected all areas of Chinese violin art.

During this period, the study of Chinese violinists was out of the question. The development of the national violin culture has slowed down for at least a decade and a half, considering the time it took to restore the lost positions.

After the proclamation by the Chinese leadership of the course of *reform and openness*, Chinese violinists resumed their studies abroad. The peculiarity of this period was that political factors ceased to influence the choice of the country of study by students. Therefore, today young Chinese violinists study both in the former countries of socialism and in the West.

Since the late 1970s, the best violinists of the world began to come to China with master classes and concerts. During these tours, they advertised the violin school of their country, which affected the subsequent decisions of Chinese students. For example, the American violinist Isaac Stern visited China in 1979, and Yehudi Menuhin in 1999. After Menuhin's visit, a group of talented young people entered his Violin School, which was opened in the UK. One of the students of that group was Lu Siqing (吕思清), who later became one of the most outstanding Chinese violinists of his generation Moscow [51, p. 108]. In 1989, he entered the Juilliard School (USA) in the class of Professor Dorothy Delay, and two years later he won the prestigious performing competition [6, p. 26].

Li Chuanyun (李传韵) entered the same Juilliard School in 1996, who by that time had become a violin prodigy. He studied with Dorothy DeLay and Itzhak Perlman: apparently the training was so productive that Professor DeLay called the Chinese *nugget the second violinist after Pearlman* [7, p. 708].

The 18 year old violinist Ning Feng (宁峰) took part in Menuhin's master class during his visit to China in 1999. The young man's performance so delighted the Master that he enthusiastically prophesied him a great musical future [8; 9]. Soon Ning Feng entered the Royal Academy of Music (Great Britain). He graduated it brilliantly in 2003. The highest score obtained by a Chinese student was given by examiners for the first time in the last two hundred years [9, p. 9]. The violinist's foreign education did not end there: being a laureate of prestigious international competitions, he entered the assistant program of the Berlin Higher School of Music named after H. Eisler.

Conclusions

In the 21 century, China has become the absolute leader in the number of students studying abroad. According to UNESCO, in 2017, 928 thousand 90 citizens of the country went abroad to study. This is almost three times more than that of India, which

occupies the second position [10]. According to the general trend, the foreign geography of training Chinese violinists has expanded as much as possible: they re-enter universities located on the territory of the former USSR, the countries of Eastern and Western Europe, and America. In Russia, the number of Chinese students majoring in violin is generally small — there are several people at the same time in some universities (in all courses). However, the stability of their admission and obvious academic success indicate that the Russian violin school preserves and multiplies pedagogical traditions that have repeatedly proven their competitiveness and effectiveness.

It is possible that in the coming years the flow of Chinese violinists who want to study abroad will decrease. The reason is the state's efforts aimed at improving the quality of music education in the country. The most significant result of these efforts is the opening of the Juilliard School in Tianjin (天津 茱莉亚 学院) in November 2015, which is the first foreign branch of the famous American university. The Juilliard School is known to be famous for the quality of violin education, and therefore there is reason to hope that the Tianjin Juilliard will also succeed in this.

Anyway, the picture of China's violin education is changing dynamically, and the words of Yasha Kheifets that *in twenty years a Chinese will become the greatest violinist in the world* [9] no longer seem to be an exaggeration.

References

1. Qian, Renping (2001), *Zhongguo xiaotiqin yinyue* [Chinese violin music], Hunan Art Publishing House, Changsha, China.
2. Luo, Zhihui (2016), "Concert life of modern China", Ph. D. dissertation, musical art, The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint-Petersburg, Russia.
3. Shi, Wa (2015), "A brief outline of Ma Sitsun's early writings", Master's dissertation, Liaoning Normal University, Shenyang, China.
4. Hebei Normal University (2015), "Zhang Hongdao", available at: <http://xyh.hebtu.edu.cn/a/2015/05/19/20150519141133.html> (Accessed 10 June 2020).
5. Ding, Xiaoyu (2011), "Oriental Paganini — famous violinist Lu Syqing", *Caijing jie* [Economy], vol. 4, pp. 108–109.
6. Wang, Lili (1996), "A sound from heaven that cleanses souls. Interview with violinist Lu Siqing", *Zhongguo rencai* [Talents of China], vol. 10, pp. 25–27.
7. Ding, Qinglong (2011), "Li Chuanyun, the holy fool with a violin", *Huaren shijie* [Chinese world], vol. 11, pp. 70–73.
8. Hu, Yangji (2008), "From student violinist to oriental Paganini. Interview with Ning Feng — Prize-Winner of the 51st International Paganini Competition", *Renmin yinyue* [Folk Music], vol. March 15, pp. 7–10.
9. Heifetz, Jascha (2018), "In twenty years a Chinese will become the greatest violinist in the world", available at: https://www.sohu.com/a/241594666_729473 (Accessed 10 June 2020).
10. McCarthy, Niall (2020), "The Countries With The Most Students Studying Abroad", available at: <https://www.statista.com/chart/3624/the-countries-with-the-most-students-studying-abroad/> (Accessed 19 June 2020).

Список источников

1. *Цянь Жэньпин*. Китайская скрипичная музыка. Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2021. 234 с. (钱仁平。《中国小提琴音乐》。提琴：湖南文艺出版社。2001年出版 234页。)
2. *Ло Чжихуэй*. Концертная жизнь современного Китая: дисс. ... канд. искусств. СПб.: РГПУ имени А. И. Герцена, 2016. 213 с.
3. *Ши Ва*. Краткий очерк ранних произведений Ма Сицуня: дисс. магистра. Шеньян: Ляонинский педагогический университет, 2015. (石娃。《略伦马思聪的早期音乐创作》。硕士论文 辽宁师范大学。沈阳：2015年。)
4. Чжан Хундао (张洪岛). URL: <http://xyh.hebtu.edu.cn/a/2015/05/19/20150519141133.html> (дата обращения: 10.06.2020).
5. *Дин Сяююй*. Восточный Паганини — известный скрипач Лу Сыцин // Экономика. 2011. № 4. С. 108–109. (丁晓宇。《东方的帕格尼尼 王子—著名小提琴演奏家吕思》。财经界。2011年 04期 108 - 109页)
6. *Ван Лили*. Звук с небес, очищающий души. Интервью со скрипачом Лу Сыцином // Таланты Китая. 1996. № 10. С. 25–27. (王莉莉。《净化心灵的天籁—记音乐艺术家吕思清》。中国人才。1996年 10期 25 - 27页)
7. *Дин Цинлун*. Ли Чуаньюн, юродивый со скрипкой // Мир Китая. 2011. № 11. С. 70–73. (丁庆龙。《李传韵：琴中弱智音乐 顽童》。华人世界。2011年 11期 70 - 73 页)

8. *Ху Янцзи*. От студента-скрипача до восточного Паганини. Интервью с Нин Фен — лауреатом 51-го Международного конкурса имени Паганини // Фольклорная музыка. 2008. 15 марта. С. 7–10. (胡扬吉。《从“布衣琴童”到“东方帕格尼尼”——记第五十一届帕格尼尼国际小提琴比赛金奖得主宁峰》。人民音乐。2008-03-15, 7-10页)
9. *Хейфец Я.* Через двадцать лет этот китаец станет величайшим скрипачом в мире (海菲兹：从现在起再过二十年，最伟大的小提琴家将是中国人). URL: https://www.sohu.com/a/241594666_729473 (дата обращения: 10.06.2020).
10. *McCarthy N.* The Countries With The Most Students Studying Abroad. URL: [\[statista.com/chart/3624/the-countries-with-the-most-students-studying-abroad/\]\(https://www.statista.com/chart/3624/the-countries-with-the-most-students-studying-abroad/\) \(дата обращения: 19.06.2020\).](https://www.</div><div data-bbox=)

Information about the author

Mu Quanzhi — Candidate of Arts, Lecturer at the Department of Philosophy and Aesthetics

Информация об авторе

Му Цюаньчжи — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры философии и эстетики

The article was submitted 01.10.2022; approved after review 15.11.2022; accepted for publication 17.12.2022.

Статья поступила в редакцию 01.10.2022; одобрена после рецензирования 15.11.2022; принята к публикации 17.12.2022.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ И ВЗАИМОСВЯЗЯХ

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2022. № 5 (67). С. 44–53.

Actual problems of high musical education. 2022. No 5 (67). P. 44–53.

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.007

Сергей Слонимский: нравственная доминанта творчества

Праздников Георгий Александрович

Российский государственный институт сценических искусств, Санкт-Петербург, Россия

E.mail: 4kaf@rgisi.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3151-4971>

Аннотация. В статье рассматривается творчество отечественного композитора Сергея Михайловича Слонимского (1932–2020) сквозь призму его личностных нравственных ориентиров. О сущности своей музыки Сергей Михайлович говорил кратко: «Она преимущественно гуманитарна». Раскрывая смысл этого утверждения, автор статьи подчеркивает такие особенности творчества Слонимского, как отсутствие стилизации и всякого театрального перевоплощения, противостояние «индивидуального и банального», «личности и толпы», «идеала» и «пошлой реальности», сохраняющийся вопреки веяниям времени историзм. Последнее обусловило большое внимание автора к тому, как относится Слонимский к музыке прошлого — романтизму, григорианскому хоралу, художникам мировой величины — Листу, Чайковскому и др. Мир духа для Слонимского шире и важнее мира музыки, что подтверждают высказывания музыканта о тождестве художественной и человеческой совести, о свободе и ответственности. Обозревая отдельные эпизоды биографии Слонимского, автор прослеживает важнейшие черты его личности — дух свободолюбия, твердое достоинство художника, принципиальность, нередко жесткая прямота в выражении этической позиции, нравственная открытость, вера в справедливость и правду при сохранении высоких требований к себе. Автор проясняет позицию Слонимского по вопросу зависимости простоты или сложности музыки от силы творческого дарования.

Ключевые слова: Сергей Слонимский, личность композитора, этика, нравственность, творчество

Для цитирования: Праздников Г. А. Сергей Слонимский: нравственная доминанта творчества // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 5 (67). С. 44–53. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.007>.

MUSIC IN ITS ARTISTIC PARALLELS AND RELATIONSHIPS

Original article

Sergei Slonimsky: the moral dominant of creativity

Prazdnikov Georgy A.

Russian State Institute of performing arts, Saint-Petersburg, Russia

E.mail: 4kaf@rgisi.ru, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3151-4971>

Annotation. The article deals with the creativity of Sergey Slonimsky (1932–2020), a Russian composer, through the prism of his personality moral guidelines. Sergei Mikhailovich said briefly about the essence of his music: “It is predominantly humanitarian”. In explaining the meaning of this assertion, the author highlights such features of Slonimsky's creativity as the absence of stylisation and any theatrical reincarnation; the opposition between “the individual and the banal”, “the individual and the crowd”, “the ideal” and “trivial reality”; the historicism that persists against the trends of the time. The latter was responsible for the author's great attention to the way Slonimsky treats the music of the past — romanticism, the Gregorian chorale and the world-famous artists Liszt and Tchaikovsky among others. The world of the spirit for Slonimsky is wider and more important than the world of music, which is borne out by his pronouncements on the identity of the artistic and human conscience, on freedom and responsibility. Reviewing some episodes of Slonimsky's biography the author traces the most important traits of his personality — the spirit of contradiction, strong artist dignity, sharpness, often brutal straightforwardness, moral certainty and belief in his truth while maintaining high demands to himself. The author clarifies Slonimsky's position on the question of the correlation of the simplicity or complexity of music with the strength of the creative talent.

Keywords: Sergei Slonimsky, composer's personality, ethics, morals, creativity

For citation: Prazdnikov G. A. Sergey Slonimskiy: The moral dominant of creativity. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;5(67); 44–53 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.007>.

В одном из поздравительных текстов к 70-летию Слонимского композитор был назван Северным Леонардо. Это не совсем обычное сравнение нашего современника, проживающего рядом, доступного в приватном общении, с великим деятелем культуры Возрождения не показалось выспренным и претенциозным. Более того, его многократно припоминали в последующих разговорах о Мастере.

И в самом деле, Сергей Михайлович один из крупнейших композиторов, во многом определивший пути развития отечественной и мировой музыки XX–XXI вв., навсегда оставшийся в ее истории. Его творческое наследие огромно — 34 симфонии, 8 опер, 3 балета, множество инструментальных и хоровых сочинений, более 300 романсов, музыка для театра и кино. Его сочинения часто звучали и ныне звучат в России и за рубежом в превосходном исполнении выдающихся музыкантов: Ю. Темирканова, А. Янсона, В. Чернушенко, Г. Рождественского, М. Ростроповича, В. Юровского, К. Кондрашина, Ю. Симона, С. Сондецкиса, Дж. Майера (США), Э. Класа (Эстония) и десятков других столичных и нестоличных артистов.

Слонимский — превосходный пианист, не утративший мастерства и на восьмом десятке жизни, уникальный импровизатор, выдающийся педагог, музыкальный писатель, общественный деятель, просветитель... Громадный объем его культурной деятельности совершенно невозможно квалифицировать как сопутствующие сочинительству периферийные акции.

В его литературном наследии более 200 текстов — история, теория, критика, философия музыки, эссе, интереснейшее эпистолярное наследие.

Профессор Санкт-Петербургской консерватории, где он проработал с 1959 года до последних дней жизни, воспитал десятки отечественных и зарубежных композиторов и теоретиков, занимающих ныне заметное место в художественной культуре. Кафедрой композиции заведует его ученик Антон Танонов, избранный недавно председателем петербургского отделения Союза композиторов России.

Сергей Михайлович — один из лидеров неофольклоризма, многие годы проработал в секции фольклора Союза композиторов, а после смерти Ф. А. Рубцова руководил этой секцией.

Специального разговора заслуживают сочинения Слонимского для детей, широко известные и изданные не только в нашей стране, но и за рубежом. Многие из этих талантливых произведений вошли в репертуар профессиональных музыкантов. В 1993 году Сергей Михайлович был избран действительным членом Российской академии образования.

Объем его общественно-просветительской работы невозможно ограничить каким-либо институтами, но их тоже более, чем достаточно: организовал Музыкальное собрание¹ в Фонде культуры (потом «переместившийся» во Всемирный клуб петербуржцев), провел десятки встреч, посвященных Щербачеву, Клюзнеру, Гнесину, Салманову, Шебалину, Шапорину, Кабалевскому и др.), руководил секцией музыкальных театров Союза композиторов, работал в Академии образования... Газеты, журналы, радио, телевидение... Отказался баллотироваться в Верховный Совет (был выдвинут Союзом композиторов). А еще — написал письмо Президенту о ремонте консерватории, хлопотал об установке в Петербурге памятника Мусоргскому, о присвоении имени А. Шнитке московскому институту, о присвоении почетных и ученых званий коллегам...

Разные сферы деятельности Мастера нельзя суммировать или вычитать. Они взаимно проникают, органично и естественно обогащают друг друга, реализуя цельную жизнь композитора. Интерес к постижению сложного единства культурно-творческой деятельности Слонимского реализован в ряде серьезных исследований — статей, монографий, кандидатских и докторских диссертаций, курсовых и дипломных работ.

О сущности своей музыки Сергей Михайлович говорит кратко и вполне определенно: «Она преимущественно гуманитарна» [1, с. 37]. Впрочем, смысловое истолкование своего творчества для него неотделимо от общеэстетического понимания музыкального искусства. В предисловии, предваряющем его размышления о русской

музыке (от Глинки до Стравинского, Прокофьева, Шостаковича), существенным ее смыслом он называет «общегуманитарные аспекты» [2, с. 5].

Гуманитария имеет дело не просто с человеком, но с человеком в его реальном целостном бытии. Жизнь и творчество в понимании Слонимского — бесконечная взаимозависимая и взаимобратимая напряженная динамическая связь.

Повествуя о переживании собственного творческого процесса, Сергей Михайлович изначально отрицает стилизацию или театральное перевоплощение: «Для меня живые люди Гильгамеш и Вириная, Маргарита и Мария Стюарт, Магара и Босуэл, героини ахматовских стихов и Александр Герцович. <...> Множественность воплощений одной жизни...».

Этой «множественности» не могло быть, если бы в ней *одной* не было необходимого запаса ощущений, впечатлений, раздумий, тревог. «...Все, что ... узнал, понял, пережил, испытал в жизни, ушло в музыку, в сочинения...» [1, с. 126]. Реальная жизнь стимулирует композитора, дает пищу воображению, но и вновь созданный сотворенный мир, в свою очередь, неизбежно входит в дух и душу художника, становится фактом его биографии, содержанием, энергетическим зарядом, движущей силой творчества. «...Музыкальная речь для меня — это прямая речь, неважно, пишу ли я музыку на стихи или это просто инструментальная музыка» [3, с. 17].

Жизнь для Мастера — исходная точка, стимул, смысл и критерий творчества. Самые сложные движения духа нельзя понимать как что-то вневитальное или надвитальное. Человеческая жизнь «человекоразмерна» и в своих главных качествах определяется содержанием и мерой активности. Возможно *увеличение* жизни (по Л. Толстому — «движением от себя к Богу»), равно как и ее *сокращение* — глупым, бессмысленным, безответственным проживанием.

Всякая гуманитарная деятельность — не только теоретическое постижение мира, но форма реального жизнепроживания (как говорил В. Дильтей: «Жизнь постигает жизнь»). По признанию Слонимского в любимой им второй части Скрипичного концерта он «как в Кашеевом яйце видел свою судьбу» [1, с. 115], а противостояние «индивидуального и банального», «личности и толпы», «идеала» и «пошлой реальности», явленные в цикле симфоний, в «Икаре», «Мастере и Маргарите» считал своей «главной жизненной темой» [1, с. 128]. И даже симфонию — форму ин-

струментальной музыки, в наибольшей степени открывающую возможности больших жизненных обобщений, Мастер понимает как «великолепный дневник», как «исповедальный жанр» [4, с. 180].

Углубление в данную проблему непременно выводит нас к вопросам о сущности искусства и личности художника. В обширном литературном наследии Слонимского, в его многочисленных интервью эти сюжеты находят свое серьезное истолкование. С уверенностью можно сказать, что жизненный мир, мир духа для него шире и важнее мира музыки.

Строго говоря, на уровне «автономного» осознания и саму музыку не объяснить и художника не понять, ибо художник, конечно же, не сводим к «профессиональному» измерению. «...Он столь велик как пианист, — писал Альфред Шнитке о Святославе Рихтере, — именно потому, что он больше, чем пианист, — его проблемы располагаются на уровне более высоком, чем музыкальный» [5, с. 11]². А вот, вроде бы, совсем странные суждения Леонида Гаккеля о Чайковском, Малере, Шостаковиче: «У всех этих композиторов присутствует та широта дыхания, тот масштаб, когда понятие о хорошей и плохой музыке, перестает существовать» [7, с. 27]. (В самом деле — как-то язык не поворачивается говорить, например, о мастерстве Пушкина...)

В высшей степени показательным, что разговор о композиторском творчестве Слонимского начинается и завершается рассуждениями о нравственности, о незыблемости моральной субстанции, о губительности для музыканта этической индифферентности. «Для серьезного музыканта моральный критерий остается нерушимым». «Совестливый музыкант, *если он даровит*, создает человеческую, гуманную музыку. Если совесть, честь, благородство устарели, *тогда музыка не нужна*, ибо душа человека умерла» [8, с. 23]. При несомненном понимании исторически, профессионально обусловленных аспектах нравственного поведения Сергей Михайлович настаивает на главенстве фундаментальных оснований морали: «...Совесть одна, а не две. <...> Совесть заключается в том <...>, чтобы поддерживать добро, а не в том, чтобы *придерживаться* какого-нибудь направления. <...> Вот это и есть совесть, а совсем не *хроматическое или диатоническое*» [4, с. 66]³.

Сейчас перед нами не только отдельные нравственные и профессиональные оценки, обобщающие постулаты, но долгая завершенная жизнь выдающегося композитора. Жизнь, в которой не

только создавались произведения, но и творилась судьба, порой с подлинным мужеством одолевались сложнейшие обстоятельства. Вынося за скобки житейский пласт бытия художника, мы упрощаем не только понимание профессиональной деятельности, но и самой жизни, как непрерывного творения, порой требующей бесстрашия и нравственного подвига. Т. Манн в одном из писем заметил: «Таких людей как Геракл и Зигфрид, я считаю популярными фигурами, а не героями. Герои <...> — это "вопреки", это преодоленная слабость» [10, с. 13].

По свидетельству самого Слонимского, он рос хилым, болезненным, робким, застенчивым ребенком, был скован в незнакомой компании, совершенно не переносил высоты, мнительным оставался всю жизнь, не блистал в учебе — всегда отставал, боялся выйти на эстраду.

Не раз Сергей Михайлович говорил о своем позднем композиторском созревании. Профессионалы полагали, что из него получится критик, либо ученый-музыковед, либо пианист. Все мечты стать композитором — сбылись. Сочиненные симфонии, оперы, оркестровые и хоровые произведения, инструментальную музыку, романсы и песни он слышал в первоклассном исполнении, чувствовал, что его творчество вызывает человеческие симпатии, но, как замечал сам композитор, произошло это в «в возрасте Финна из "Руслана и Людмилы"» [11, с. 38].

Несомненным, однако, остается факт — войдя в большую музыку Первой симфонией (композитору было 25 лет), Слонимский сразу стал Слонимским.

Иное дело, что дальнейшая творческая жизнь складывалась совсем не просто. Официально (решением Союза композиторов) были запрещены к исполнению Первая симфония, Фортепианная сюита, кантата «Голос из хора», смычковый квартет «Антифоны», опера «Мастер и Маргарита», «Песнь песней». Предчувствуя предстоящие сложности с балетом «Икар» (Большой театр), Сергей Михайлович пишет в январе 1971 г. Эдисону Денисову: «Уверен, что в конце последует какая-нибудь неприятность или досадное недоразумение, без чего у меня никогда ничего не обходится» [12, с. 103]. Оказался прав. Сильно помогла поддержка Шостаковича.

Во всех острых ситуациях помогает сопротивляться природный (и выработанный!) дух противоречия, а еще — твердое достоинство художника, унаследованное от русской культуры.

Уже реакция на публичное высмеивание его первой зрелой вещи (даже еще не исполненной Первой симфонии) вполне показательна. При всей своей впечатлительности и склонности к преувеличенному переживанию неудач, молодой автор принимает решение: «идти не вправо, куда меня направляли, а резко влево. Ах так, я вам напишу такое, что симфония покажется благостной...» [1, с. 132]⁴.

Вот такое посвящение спустя полвека неосолднневший автор предпослал своей (изданной) Симфонии № 28: «Моим врагам, антимузыкальным критикам, постоянно помогающим автору-бретеру преодолеть скуку и лень, переплавлять гневную реакцию в творческую энергию. Чем больше брани и запретов — тем больше симфоний, тем заинтересованнее аудитория. Благодарный автор».

Конечно, в этих словесных эскападах есть бравада, злая ирония. Слонимский сам отмечал у себя «ехидство», склонность «позубоскалить» и даже «сбиваться на клоунаду» [12, с. 37, 47]. Но, в первую очередь, его резкость, нередко жестокая прямота связаны с глубоким умом, предельной нравственной определенностью и верой в себя. Верой, без которой не может быть художника. Осип Мандельштам определял поэзию как «сознание своей правоты» [13, с. 185].

Эта вера не имеет ничего общего со «стое-росовой» самоуверенностью и самовлюбленностью. Напротив, Слонимский часто дает себе достаточно жесткие и не самые справедливые оценки (наверное, не без некоторой доли кокетства): его книга о симфониях Прокофьева «ученическая и наивная», музыка «вымучена и весьма натужна», способность легко разжалобиться «мешает... быть твердым в своих решениях», «память неважная», «лектор я нукудышный»...

Однако, при всех этих оговорках он постоянно подтверждает основания своего «самостояния»: «Я знаю...», «я уверен...», «убежден...», «не сомневаюсь...»

Прямым следствием веры художника в себя является для Слонимского его отношение к свободе, в том числе к свободе стихийной — первейшему условию творчества. Мастер делает своим девизом понимание свободы как задания самому себе: доверять собственным ощущениям, не испытывать страха даже перед самым жестким неодобрением: «Писал я всегда то, что хочу, и так, как хочу. Не вижу причин изменять этому естественному праву» [11, с. 43]⁵.

Для композитора никогда свобода не отождествлялась со своеволием, никогда не понималась как свобода от ответственности — «основного признака человеческого духа» (М. Фриш).

Ответственный выбор — не только и не столько рациональное понимание ситуации (осмысление жизни), сколько поступок в самой жизни, занятая в ней позиция. Это «воплощающийся принцип» (Гегель), «самостоянье человека» (Пушкин), устойчивая жизненная стратегия, не адекватная художественному выбору, но и не противостоящая ему.

Одна из острейших проблем времени, требующая *всего человека*, а не только его профессиональной ориентации — место человека в Универсуме бытия. Старое и новое, вечное и современное — не столько проблема индивидуальных и профессиональных предпочтений, сколько важнейшее условие человеческой жизни. Исчезновение и разрушение универсальных ценностей, нравственных и эстетических устоев сопровождается ощущением бессмысленности существования — погружением в «экзистенциальный вакуум» (В. Франкл).

Одна из очевидных тенденций современной художественной культуры — отчуждение от общего, сущностного. В словнике тысячестраничного словаря «Постмодернизм» (Минск, 2001), трактующего около двух десятков разных форм искусства (визуальное, выразительное, кинетическое, машинное и др.) нет «искусства». Прилагательные без существительного! Нет слов «творчество», «художник», «произведение», «традиция».

Нынешний этап художественной культуры не просто время перемен, даже кардинальных — они были, будут и впредь, но некий тектонический сдвиг — и даже не в культуре, а в человеческом бытии. Мы живем в эпоху «конца истории» (Ф. Фукуяма), «крушения гуманизма» (В. Ерофеев), «конца культуры» (В. Бычков, С. Неретина), «смерти человека (М. Фуко), «исчезновения искусства» (Б. Гройс), «смерти автора» (Р. Барт). И «смерти читателя», ибо, по Барту, читатель — человек без истории, без психологии, без биографии — «он всего лишь некто», по-видимому, мало отличимый от электронного считывающего устройства.

Вот показательные «словесные блоки» (все из конкретных текстов): «отныне все...», «теперь уже...», «никто уже...», «совершенно иные цели и смыслы...», «нет больше...». «Пришло что-то иное, совсем новое... Прошлое отсечено» (Д. Бы-

ков). Искусство прошло «точку невозврата» (Вл. Мартынов).

Изменение и развитие — нормальный процесс, свойство всего сущего. Мы принимаем как данность постоянную переменчивость жизни, причем не только текучесть ее форм, но и «скольжение смыслов» (У. Эко). Вместе с тем, теоретически несостоятельно абсолютизировать трансформацию жизни и культуры. Меняется «что-то», о перемене чего мы и говорим, есть, несомненно, некая устойчивость этой «чтойности». Однако возможны видоизменения, разрушающие сам «вид», когда он перестает быть не только *тем, чем был раньше, но и самим собой*. Искусство безгранично, но не беспредельно. Слова «граница» и «предел» принадлежат одному синонимическому ряду, но полной синонимии не бывает. Пограничная полоса не только разъединяет, но и соединяет территории, она диффузна, предел же — это край, грань, за которой явление утрачивает свою самождественность.

Противостояние в культуре не только возможно, но и необходимо. Надо повторять банальные истины, если они истинны. « $2 \times 2 = 4$ — даже, если это говорит шизофреник» (В. Франкл). Но противостояние — не бегание с палкой за предметом критики, а постижение (насколько это возможно) объективного смысла сказанного и утверждение этого смысла своим жизненным и творческим поведением.

Эта затянувшаяся отвлеченно-теоретическая часть текста необходима. Важно понять, что речь идет не только о тех или иных суждениях художников, критиков, философов, но и о некой культурной тенденции, совсем не безобидной. Именно потому, что она отражает не только личные пристрастия, но абсолютизирует симптомы реально присущие культуре.

Впрочем, возможно, прав был В. М. Межуев, заметивший в давней дискуссии, что это не кризис культуры, а «просто другая культура, в которой человек живет только настоящим, одним мгновением ("тирания момента")» [14, с. 22].

Но есть другой образ культуры, где смелость, дерзость, непокорство сложным, но естественным образом соединяются с устойчивостью, порядком, традицией. «Я сторонник живой музыкальной нити, идущей буквально от древних времен, от античных и даже доантичных, к современной музыке» [4, с. 33]. Эти простые и совершенно непеременимые для Слонимского слова не только многократно произнесены и написаны,

но и подтверждены всем его творчеством. Интимно-родственное переживание музыкальных традиций давних эпох, явленных в партитурах новой музыки, представляют нам *историзм настоящего и настоящность минувшего*.

Прелесть творений Листа, по мнению Слонимского, в «неповторимом двуединстве» воплощенной новизны и воплощенной традиции [15, с. 12], а Шопен в музыке Баха и Моцарта выявлял и по-новому развивал самые смелые радикальные черты их стиля, фактуры, полимелодической и полиритмической ткани» [16, с. 12]. Поворот к подчеркнутой традиции в неоклассических сочинениях Стравинского «с привлечением богатства и ресурсов позапрошлого века, с учетом и опыта прошлого "романтического" века, явилось ...откровением и громадной школой для многих первоклассных творцов (курсив мой. — Г. П.)» [2, с. 105].

Сопряжение прошлого и настоящего в музыке — двунаправленное движение. Слонимский говорит о «молодеющей» на протяжении почти 200 лет музыке Шопена. После Дебюсси, Мессиана, Булеза, Шимановского, Лютославского, Скрябина, Прокофьева, Шостаковича люди понимают Шопена «еще глубже, используют тоньше и масштабнее...». Эта музыка «души, испытанной огнями войн и террора, запредельным падением и взлетами природы, согревает <...> неумирающим сердечным теплом» [16, с. 7, 11]⁶.

Смысловой, нравственный, эстетический потенциал культуры прошлого, продолжающей жить сегодня, поистине неисчерпаем. Как говорил Бахтин, античность не знала той античности, которую знаем мы. Скрытые временными покровами возможности культуры, только временное ее состояние. «Вчерашний день еще не наступил» (О. Мандельштам). Постоянная пульсирующая связь настоящего и прошлого обеспечивает реальную жизнь культуры, позволяет, а в чем-то и принуждает придерживаться нормы, как некой объективной ценности. По мнению нобелевского лауреата Т. Элиота, утрачивая привычку постоянно соотносить современные явления искусства «с классической мерой» мы делаемся провинциалами. Искажается мир ценностей, сиюминутное смешивается с вечным, мелкое с существенным. «Провинциализм <...> времени» [18, с. 257].

Идентичность культурных явлений обеспечивается многовековой традицией, где есть художник, произведения, музеи и концертные залы, слушатели и читатели. А. Шёнберг настойчиво

убеждает, что его сочинения — «додекафонические композиции, а не додекафонические композиции» (письмо Р. Колишу от 27 июля 1932 г.).

Обращаясь к таким неоклассическим опусам Стравинского как «Царь Эдип», «Персефона», «Аполлон-Мусагет», Слонимский отмечает «самое главное и ценное — сохранение и приумножение этической силы музыки, ее этической масштабности и обобщенности» [2, с. 105]. И это уже разговор не об использовании тех или иных техник⁷, не даже о стилевой преемственности, но о сфере смыслов, меняющихся (не только в музыке) несравнимо медленнее поверхностного слоя культуры. Шёнберг в конце жизни признавал, что еще много хорошей музыки может быть написано в До мажоре. Искусство никуда не торопится, «оно просто пребывает» (М. Кантор).

Осознание того, что развитие не отрицает минувшее, ничего не убивает и не истребляет, но «неизбежно включает в себя элемент консервативный», ибо «охраняет вневременное достоинство прошлого» [19, с. 174], а все настойчивее утверждается в культуре, возвращающейся «к континууму, к периодическому, регулярному» [20, с. 69].

Простым и точным образом определяет движение культуры В. С. Библер, сопоставив появление нового с ремаркой в старой пьесе: «Те же и Софья». Все на сцене, но с появлением вошедшего героя изменяется общая ситуация. Отношение старого и нового не «подлепреставленность», но сложное взаимопроникновение, живое напряженное состояние участвующих сторон. Это и есть нормальное бытие жизни и культуры, где актуальное иногда зримо, а чаще не явственно, связано не только с сегодняшним днем, но с вечностью, а вечность, в свою очередь, являет себя в злободневном выражении.

Художник, «преступивший» черту «традиционного» искусства, вовсе не обречен двигаться только в колее своих авангардистских произведений. После «Черного квадрата» Малевича и странных визуалистических фантазий Филонова оба художника пишут реалистические портреты. Рахманинов сочиняет свою музыку так, как, если бы рядом не было Шёнберга и Стравинского.

У Слонимского есть группа сочинений, которые он назвал «Воспоминаниями о XIX веке», веке — не вчерашнего, а позавчерашнего дня. Теперь к этому времени, по словам Слонимского, «можно возвращаться несколько «свежее», чем это было в XX веке. В XXI веке можно обращать-

ся и свободнее, и смелее к романтической традиции... [4, с. 179].

Художественный мир существует для Мастера целиком: можно творчески относиться к моделям искусства разных школ и периодов. Он предлагает обратиться к грегорианскому хоралу, провансальским трубадурам, средневековым мастерам и ренессансному искусству, к фольклору России и других стран... [8, с. 8–9]. Что для Слонимского совершенно неприемлемо — любые принуждения: «...время запретов, узких догм и "эстетики избежания" прошло» [2, с. 138]. Эта максима многократно повторяется Мастером устно и письменно, а, главное, утверждается его собственным творчеством. Слонимский считает неприемлемым любой фундаментализм — тональный, атональный, минималистический, тематический, атематический, песенный, антипесенный... Запреты на мелодию, тональную гармонию, тематизм, симфонию — реакционны и несовременны.

Как в прошлом, так и в настоящем Слонимский высоко ценит широту, особенно широту человека творческого. Он отмечает в Листе отсутствие слухового барьера, простительного для гения и очевидного у многих его современников. Не забывает, что самые крупные композиторы Бах, Моцарт были универсальны в своих вкусах. Но уточняет: «...Требовать от Чайковского, чтобы он до конца воспринимал Мусоргского, нельзя» [4, с. 44].

Слонимский различает, истолковывает и признает равнозначными несходные типы сочинительства. Мощнейшие сложные индивидуальности Монтеверди, Баха, Чайковского, Малера... «Однако и простая индивидуальность может быть творчески могучей — таковы Григ, Веберн, Кейдж, Ксенакис. Сила творчества не зависит от простоты или сложности музыки» [8, с. 10].

Мастер не остался в стороне от непростого взаимодействия в музыке второй половины XX века «академических» и «популярных», «элитарных» и «массовых» жанров. В сложном, пусть противоречивом, но едином мире музыки отношения разных ее пластов не только конфликтны, но и взаимодополнительны. Возможен «элитарный кич» (Н. А. Жукова), и убедительна позиция Л. А. Акоюна: подлинная музыка не может быть ни элитарной, ни массовой [21, с. 70–82]. «Симфония и песня, — уверен Слонимский, — это не антиподы, а родные сестры. Ведь и в фольклорной песне, и в симфонии звучит исповедь души» [3, с. 14]. Мастер полагал: нельзя писать симфо-

нии, не умея сочинить «Чижика-Пыжика». Он умел. Шлягером оказалась странная песенка «У кошки четыре ноги» («Республики ШКИД»), а идущая на титрах «По приютам я долго скитался» (с аккомпанементом на «зубариках») стала камертоном ко всему фильму. Владимир Высоцкий замечательно поет песню Слонимского в фильме «Интервенция». Или «Песня неудачника» на стихи Евгения Рейна — простая замечательная музыка в стиле городского романса. Вместе с тем, творческий багаж Сергея Михайловича в этой сфере музыки невелик.

Немногочисленны театральные и киноработы Мастера. Ему довелось сотрудничать с выдающимися режиссерами — дважды с Георгием Товстоноговым («Ревизор», «Тихий Дон»), с Робертом Стурюа (опера Слонимского «Видения Иоанна Грозного»), с замечательными мастерами кино Фридрихом Эрмлером, Геннадием Полокой, Александром Сокуровым... И всегда был успех.

Однако для Слонимского сфера киномузыки была лишь сопутствующим ремеслом, тогда как художественный долг всегда направлял его в область академическую. «Одно из двух — или тридцать две симфонии (на тот период. — Г. П.) и восемь опер, или сорок фильмов. Я выбрал первое» [22, с. 19]. Этот сознательный или бессознательный выбор определяется профессиональными установками и осуществляется во всех сферах жизни. И в его основе, конечно же, не рациональное распределение времени (оно — следствие), но целостное мировосприятие и мировоззрение человека, его жизненная позиция, нравственная зрелость, уровень вкуса. «Не имеют общих границ <...> сложная стихия Музыки и лихие примитивы, китч и популярность "звездной" музыки. Гуманное слишком задумчиво, а деловитое не верит слезам и мечтам. Умеет жить пошлостью» [1, с. 128]. О чем это? О музыке или о жизни?

Без всякого смущения и опасений быть зачисленным в лагерь «отступников», композитор говорит о некоторых современных сочинениях, состоящих из гамм или тянущихся аккордов-трезвучий (возможны варианты. — Г. П.): «Это надувательство (если честно говорить) <...> Я понимаю европейскую публику, которая устала притворяться, что она любит поствеберновскую паутину, в которой много бездарного...» [3, с. 23] Слонимский всегда различал музыку и «лабораторный поиск». За сорок с лишним лет до процитированного текста он пишет Эдисону Денисову о необходимости в принципиальном споре «до-

казать, что такие вещи, как "Плачи", Скрипичная соната и концерт Альфа, твои же романсы, вещи Сони (Губайдулиной. — *Г. П.*), "Антифоны" и др. есть не "экспериментальная" (лаборатория для автора), а концертная (для публики) музыка» (22.11.1971) [12, с. 115].

Художник очень широкого стилистического диапазона, Слонимский обладает строгой, можно даже сказать, жесткой вкусовой определенностью. Принадлежащие ему оценки тех или иных композиторов прошлого и настоящего могут смутить. Однако это *его* вкусовые пристрастия, *его* суждения. Признавая талантливость многих не близких ему произведений, он добавляет: «Но я не хочу так писать» [4, с. 40], оговаривая при этом невозможность и нежелание требовать от других следования его слуховым и творческим установкам.

Кажется, не осталось в сложной, долгой художественной жизни Слонимского неосмысленного музыковедами жанра, даже отдельных произведений, подведены итоги его творчества в целом. И сколько еще будет написано! И, думаю, никто из исследователей творчества Мастера не ограничивался холодным, строгим анализом, лишенным чувства симпатии, дружества, даже любви. А ведь не был Слонимский открытым «нараспашку» человеком и не каждый мог с легкостью к нему приблизиться. Но, согласитесь, часто ли может так написать о коллеге не восторженная девочка, а доктор наук, профессор Татьяна Зайцева: «Задумаемся на мгновение: разве не щедрая удача — быть петербуржцем, современником Слонимского? Это значит слышать и постигать многоликий мир вместе с художником. Это значит становиться зорче. Это значит жить полнее и ярче» [23, с. 180].

Примечания

¹ Ныне Собранию присвоено имя Слонимского.

² Читая дневники Рихтера, я обратил внимание, что по отношению к исполнению и артисту он наиболее часто употребляет совсем не эстетическое оценочное понятие — «честный». О Наталье Гутман — «воплощение честности в искусстве», об Олеге Кагане — «честный труд», «честное музицирование», «честно исполнил», «творческая честность». Замечательно, что возможны и такие оценки: «честно, но бездарная пошлятина», «честно сыграно, но меня совершенно не затронуло» [6, с. 197, 257, 308, 364, 413].

³ Ср.: Т. Адорно связывает «предельное напряжение совести художника» с последовательным использованием нового языка музыки [9, с. 46].

⁴ Чуть позже в одном интервью с некоторой долей иронии Сергей Михайлович скажет, что на примере своей скромной особы проводит эксперимент: «Может ли отдельно взятая творческая личность выстоять и активно работать в окружении гигантских общественных спрутов и концернов? Видимо, может...» [11, с. 46].

⁵ «Разные степени внутренней свободы и смелости мне очень любопытны» [4, с. 30].

⁶ Речь, разумеется, идет не только о персонализированных отношениях, но об общих закономерностях «обратной связи» времен. «Несомненно, Любимов исполнял бы Моцарта хуже, не переиграй он за последние годы столько произведений нововенской школы» [17, с. 65].

⁷ Хотя в новом творческом задании и технические приемы могут обрести другое качество: новая сонорная колоритность музыки Шопена — «новая фортепианность выросла не без учета достижений так называемых «акробатов рояля» рубежа 20–30-х годов XIX века» [16, с. 13].

Список источников

1. *Слонимский С.* Бурлески, элегии, дифирамбы: В презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 152 с.
2. *Слонимский С.* Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. СПб.: Композитор, 2004. 144 с.
3. От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: сборник статей по материалам Международного форума к 80-летию Сергея Слонимского (4–7 апреля 2012 года) / ред.-сост. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. СПб.: Edinburg, 2014. 594 с.
4. Сергей Слонимский — Собеседник / ред. Е. Долинская. СПб.: Композитор, 2015. 204 с.
5. *Шнитке А.* Святослав Рихтер // Музыка в СССР. 1985. Июль–сентябрь. С. 11–12.
6. *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники. М.: Классика, 2002. 480 с.
7. Наш собеседник — Леонид Евгеньевич Гаккель: интервью // Журнал любителей искусства. 1997. № 1. С. 26–28.
8. *Слонимский С. М.* Мысли о композиторском ремесле. СПб.: Композитор, 2006. 24 с.
9. *Адорно Т.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
10. *Манн Т.* Письма. М.: Наука, 1975. 465 с.

11. Сергей Слонимский. Фестиваль музыки / сост. Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор, 2002. 180 с.
12. Эдисон Денисов и Сергей Слонимский: переписка (1962–1986) / ред. Е. Купровская, Р. Слонимская. СПб.: Композитор, 2017. 180 с.
13. *Мандельштам О.* Собрание сочинений. В 4-х т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. Т. 1. 368 с.
14. *Запесоцкий А. С.* Культурология как наука: за и против (материалы обсуждения) / А. С. Запесоцкий, В. М. Межуев, А. А. Гусейнов // Вопросы философии. 2008. № 11. С. 3–31.
15. *Слонимский С. М.* Творческий облик Листа: взгляд из XXI века. Эссе современного композитора. СПб.: Композитор, 2010. 24 с.
16. *Слонимский С. М.* О новаторстве Шопена: к 200-летию со дня рождения Фридерика Шопена. СПб.: Композитор, 2010. 16 с.
17. *Шнитке А.* Субъективные заметки об объективном исполнении // Советская музыка. 1974. № 2. С. 63–65.
18. *Элиот Т. С.* Назначение поэзии. Киев. AirLand; М.: Совершенство, 1996. 352 с.
19. *Бердяев Н. А.* Философия свободы. М.: Правда, 1989. 608 с.
20. *Эко У.* Инновация и повторение: Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. Минск: БелИзд, 1996. С. 52–74.
21. *Акопян Л. О.* Музыка как отражение человеческой целостности // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М.: Издательство ГИИ, 1975. С. 70–82.
22. *Слонимский С. М.* Симфония дружит с песней // Российская газета. 5 июля, 2012. № 152. С. 19.
23. *Зайцева Т.* Слонимский и Петербург // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. СПб.: Композитор, 2003. С. 164–180.
4. Dolinskaya, Ye. (ed.) (2015), *Sergey Slonimskiy — Sobesednik* [Sergei Slonimsky — Interlocutor], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
5. Shnitke, A. (1985), "Svyatoslav Richter", *Muzyka v SSSR* [Music in the USSR], July-September, pp. 11–12.
6. Monsenzhon, B. (2002), *Rikhter. Dialogi. Dnevnik*. [Richter. Dialogues. Diaries], Klassika, Moscow, Russia.
7. "Our companion — Leonid Evgenievich Gakkel" (1997), *Zhurnal lyubiteley iskusstva* [Art lovers magazine], no. 1, pp. 26–28.
8. Slonimskiy, S. M. (2006), *Mysli o kompozitorskom remesle* [Thoughts on the composer's craft], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
9. Adorno, T. (2001), *Filosofiya novoy muzyki* [Philosophy of New Music], Logos, Moscow, Russia.
10. Mann, T. (1975), *Pis'ma* [Letters], Nauka, Moscow, USSR.
11. Slonimskaya, R. N. (ed.) (2002), *Sergey Slonimskiy. Festival' muzyki* [Sergei Slonimsky. Music Festival], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
12. Kuprovskaya, E. (ed.) and Slonimskaya R. (ed.) (2017), *Edison Denisov i Sergey Slonimskiy: perepiska (1962–1986)* [Edison Denisov and Sergei Slonimsky: correspondence (1962–1986)], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
13. Mandelstam, O. (1999), *Sobraniye sochineniy. V 4 t.* [Collected works. In 4 vols], vol. 1, Art-Business Center, Moscow, Russia.
14. Zapesotskiy, A. S. and Mezhuyev, V. M. and Guseynov, A. A. (2008), "Culturology as a science: pros and cons (discussion materials)", *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], no. 11, pp. 3–31.
15. Slonimskiy, S. M. (2010), *Tvorcheskiy oblik Lista: vzglyad iz XXI veka. Esse sovremennogo kompozitora* [Liszt's creative appearance: a view from the 21st century. Essays by a Contemporary Composer]. Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
16. Slonimskiy, S. M. (2010), *O novatorstve Shope-na: k 200-letiyu so dnya rozhdeniya Friderika Shopena* [About Chopin's innovation: to the 200th anniversary of Fryderyk Chopin's birth.], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.

References

1. Slonimskiy, S. (2000), *Burleski, elegii, difirambiy: V prezrennoy proze* [Burlesques, elegies, praises: In despicable prose], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
2. Slonimskiy, S. (2004), *Svobodnyy dissonans. Ocherki o russkoy muzyke* [Free dissonance. Essays on Russian music], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
3. Slonimskaya, R. N. (ed.) and Shitikova, R. G. (ed.) (2014), *Ot russkogo Serebryanogo veka k Novomu Rennansu: Sbornik statey po mate-*

17. Shnitke, A. (1974), "Subjective Notes on Objective Performance" *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 2, pp. 63–65.
18. Eliot, T. S. (1996), *Naznacheniyе poezii* [Purpose of poetry], Airland, Kyiv, Sovershenstvo, Moscow, Russia, Ukraine.
19. Berdyayev, N. A. (1989), *Filosofiya svobody* [Philosophy of freedom], Pravda, Moscow, USSR.
20. Eko, U. (1996), "Innovation and repetition: Between the aesthetics of modern and postmodern", *Filosofiya epokhi postmoderna* [Philosophy of the postmodern era], Bellzd, Minsk, Belorussia, pp. 52–74.
21. Akopyan, L. O. (1975), Music as a reflection of human integrity // Music as a form of intellectual activity. M.: Publishing House of State institute of Art, 1975. S. 70–82.
22. Slonimskiy, S. M. (2012), "Symphony is friends with the song", *Rossiyskaya Gazeta*, July 5, no. 152, p. 19.
23. Zaytseva, T. (2003), "Slonimsky and Petersburg", *Vol'nyye mysli. K yubileyu S. Slonimskogo* [Free Thoughts. To the anniversary of S. Slonimsky], Kompozitor, St. Petersburg, Russia, pp. 164–180.

Информация об авторе

Праздников Г. А. — кандидат философских наук, заведующий кафедрой философии и истории, профессор

Information about the author

Prazdnikov G. A. — Candidate of Philosophical Sciences, Head of the Department of Philosophy and History, Professor

Статья поступила в редакцию 01.11.2022; одобрена после рецензирования 15.12.2022; принята к публикации 17.12.2022.

The article was submitted 01.11.2022; approved after review 15.12.2022; accepted for publication 17.12.2022.

Original article

UDC 78.01

DOI: 10.26086/NK.2022.67.5.008

Classical and non-classical music: to the definition of concepts

Sidneva Tatiana B.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia

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

Annotation. The terms «classical» and «non-classical» are firmly established themselves in fundamentally different spheres of musical art: academic, avant-garde and experimental music, jazz, rock culture, pop art, commercial sound production. The purpose of the article is to define «classical» and «non-classical» as universal cultural paradigms that reflect the main processes in musical practice and theoretical reflection.

These paradigms have a local-historical and metahistorical dimension. In the local historical dimension, the classical paradigm reflects the formation of a centralized tonal-harmonic system, a strict hierarchy of musical language. The non-classical paradigm is associated with the energy of the breaking of the turn of the 19–20 centuries (the new organization of sound pitch, the introduction of new musical instruments), the modernist rejection of tradition, reflected in artistic experience and aesthetic manifestos.

In the metahistorical dimension of the classical paradigm, music is understood as a symbol of architectonic harmony and perfection. Non-classical reflects the zone of search, experiment, destruction of stability, which were present in music at different periods of its history.

The complexity of interaction between classical and non-classical in music led to their ability to coexist in one space, as well as the constant migration of the non-classical to the classical. It is confirmed by the logic of the development of various genre and style spheres of music.

Keywords: classical, cultural paradigm, musical practice and theoretical reflection, non-classical

For citation: Sidneva T. B. Classical and non-classical music: to the definition of concepts. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2022;5(67); 54– 59. <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.008>.

Научная статья

УДК 78.01

«Классическая» и «неклассическая» музыка: к определению понятий

Сиднева Татьяна Борисовна

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

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

Аннотация. Сегодня становится очевидным, что «классическое» и «неклассическое» проникли и прочно утвердились в принципиально различных, порой взаимоисключающих, сферах музыкального искусства: академической, авангардно-экспериментальной музыке, джазе, рок-культуре, поп-арте, прикладной и коммерческой звуковой продукции. Цель статьи заключается в определении «классического» и «неклассического» как универсальных культурных парадигм, отражающих магистральные процессы в музыкальной практике и теоретической рефлексии.

Данные парадигмы имеют локально-историческое, преходящее и вневременное (вечное и непреходящее) измерение. В локально-историческом измерении классическая парадигма отражает утверждение «философии стабильности» (И. Пригожин), которая в музыке проявляется в становлении централизованной тонально-гармонической системы, строгой иерархии музыкального языка и т. д. «Неклассическая» парадигма связана с энергией «слома» рубежа XIX–XX веков (новой организации звуковысотности, внедрением нового музыкального инструментария и т. д.), модернистским неприятием традиции, отраженными в художественном опыте и эстетических манифестах. Неклассическая парадигма в музыке отражает идеи «философии нестабильности».

В «вертикальном» (вневременном, метаисторическом) измерении в классической культурной парадигме музыка понимается как символ архитектурной стройности и совершенства. «Неклассическое» является, прежде всего, синонимом «современного» и отражает зону поиска, эксперимента, разрушения стабильности — которые присутствовали в музыке в разные периоды ее истории.

Закономерным следствием обозначенной сложности взаимодействия «классического» и «неклассического» в музыке является их способность «сосуществовать» в одном пространстве, а также постоянная миграция неклассического в классическое, что подтверждает логика развития различных жанрово-стилевых сфер музыкального искусства.

Ключевые слова: классическая музыка, культурная парадигма, музыкальная практика и теоретическая рефлексия, неклассическая музыка

Для цитирования: Сиднева Т. Б. «Классическая» и «неклассическая» музыка: к определению понятий // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2022. № 5 (67). С. 54–59 (На англ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2022.67.5.008>.

Introduction

In the modern lexicon, *classical* and *non-classical* are among the most common concepts and permeate art, science, the sphere of production, everyday life. The definitions *classical* and *non-classical* have penetrated and firmly established themselves in the characteristics of fundamentally different spheres of musical art: academic, avant-garde and experimental music, jazz, rock culture, pop art, applied and even commercial sound products. At the same time, the widespread use of these terms in application to music does not make them understandable. The ability to record a wide range of musical art phenomena (from academics to marginalists) makes it necessary and urgent to find ways to identify the basic parameters of *classical* and *non-classical* music and the key principles of their existence in culture.

The purpose of the article is to define *classical* and *non-classical* on the basis of their understanding as universal cultural paradigms that reflect the main processes in musical practice and theoretical reflection. In the context of the discussed problem, Merab Mamardashvili's concept of classical and non-classical *ideals of rationality* is methodologically important [1]; the concepts of *philosophy of stability* and *philosophy of instability*, introduced by Ilya Prigozhin [2]; the definitions of *reflective traditionalism* and *anti-traditionalism*, justified by Sergei Averintsev [3]; typological distinction between the aesthetics of identity and the aesthetics of difference, described by Yuri Lotman [4]. In music science, a significant tool for studying the dialectic of *classical* and *non-classical* has been developed in the studies of Karl Dahlhaus, Inna Barsova [5], Alexander Mikhailov [6], Yuri Kholopov, Larisa Kirillina [7].

The accumulated experience of understanding various aspects of this problem makes it possible to raise the question of the interaction of classical and non-classical in music holistically — in a *paradigmatic* dimension that can cover the entire vertical of the art of sounds.

Problem statement

The concept of *paradigm* turns out to be consistent in the field of semantic attraction of classical and nonclassical dialectics. On the basis of the ancient and medieval interpretation of the paradigm as *absolute knowledge*, as well as the ideas of Tomas Kuhn, who defined the historically transient parameters of the scientific paradigm, the concept of *cultural paradigm* has been established in modern humanitarian knowledge.

The cultural paradigm is a complex hierarchical integrity formed by the internal unity of ideas, intuitions, feelings that permeate everyday life, morality, religion, ideology, philosophy, art. The cultural paradigm includes, along with theoretical concepts, non-reflective information and the realities of practical experience. Over the past centuries, among the many trends, concepts and positions, two universal paradigms have been clearly identified and exist in active interaction, embodied both in artistic practice and in reflection on art: *classical* and *non-classical*.

These paradigms, having established themselves at different times, having designated historically specific stages of artistic experience, having their own academic and marginal spheres, also reflect supra-temporal, metahistorical constants in the understanding of art. The complexity of their internal structure, based on the interaction of *horizontal* and *vertical* parameters, has led to the multidimensional interfacing of these paradigms in modern culture.

Materials and methods

The concept of *paradigm* has a fundamental methodological significance for the history and philosophy of music. This term is widely used in musicology when describing styles and genres, historical periods, fixing modern artistic processes (designated as the postmodern paradigm, post-postmodern, meta-modern, post-non-classical paradigm, etc.).

The paradigm method is highly productive for scientific research. It reflects, firstly, the desire to overcome thinking about music *in general* — with-

out taking into account its historical development. At the same time, the paradigmatic approach retains the attitude to the dialectic of the supra-temporal, the *eternal* and the historically transient.

Secondly, in identifying local models of artistic experience, this method allows us to avoid such difficult to rationalize metaphorical characteristics of art as *the spirit of the time, the spirit of music, the spirit of plastic, the atmosphere of the century, the semantic field of culture*, etc. Forming complex hierarchical system paradigms, create a counterpoint of artistic meanings and structures and allow us to detect unity in seemingly mutually exclusive trends of musical art.

Results and discussion

Despite the widespread definition of *classical music*, its boundaries are vague and blurred. If this term came into use in relation to literature and drama since late antiquity (for the first time Aulus Helius writes about the classics, II century), then in music it is approved much later, only by the beginning of the 19 century, since the widespread discussion of the opposition *classicism – romanticism*. The application of the *classics* in relation to the composer's work (first to the Viennese classics, and then to the *old masters*) coincided with an extended interpretation of the classics in the fundamental Hegelian concept of distinguishing *classicism – romanticism – symbolism*, with reflections on the classical in Goethe, the definition of the criteria of the *classics* in Charles-Auguste Sainte-Beuve.

The key idea for the classical paradigm was the idea outside of the personal natural order, rationally comprehended and formulated. The triad «authenticity-truth-ideality» [1, p. 10–12] defined the classical attitude to a certain absoluteness of the point of view. The idea of the autonomy of art is confirmed, the idea of a professional artist is formed. The concept of an *artistic image* is introduced into the methodological apparatus of art cognition, which is genetically related to the ancient understanding of the mimetic nature of artistic creativity.

The classical paradigm records first and foremost the moment of organization, order, completeness. Its initial installations are aimed at the affirming of the typical — that which has been tested by experience, is logically justified and is devoid of everything random and unpredictable.

At the same time, the classical paradigm is not a system of rigid canonized school codes, *not a sense of the narrow space of correctness, but immeasurability and limitless, with the mark of perfection, com-*

prehensiveness and continuity that has received its through-organization [6, p. 295]. That is its enduring significance.

In the local-historical dimension, the classical musical paradigm is associated with the affirmation of a uniform-tempered system, a majeure-minor system as a centralized hierarchy with a functional differentiation of all musical and linguistic means. *The classical* is inseparable from the typification of instrumental techniques, the stabilization of architectonic and dramatic patterns. The highest achievement of the classical paradigm is the approval of the concept, composition and drama of the sonata-symphony cycle. In the symphonies of the Viennese classics, this highest form of dialectical thinking is tested, the semantics of the individual parts of the cycle is determined.

Almost simultaneously with the concrete historical dimension of the classical musical paradigm, its metahistorical aspect is confirmed, which is associated with *the horizon of absolute knowledge* [8]. It is characteristic that the understanding of the classical in its metastyle meaning — as *exemplary, perfect*, reflecting the fundamental experience of art — we find already in Forkel's book about Bach, as well as in the general assessment of the art of the old masters by theorists of that time.

The tradition of the metahistorical use of the term has a rich history. It is noteworthy, in this regard, for example, the importance of Schubert in Schnittke's work. It is characteristic of the exact remark of Evgenia Chigareva, who writes *that the Schubert intonation for the composer is rather a certain standard, an ethical and aesthetic reference point, and not a specific musical given* [9, p. 255].

The proportionality of the classical with the authoritative tradition, the historical memory of culture allowed this concept to become the fundamental basis of various stylistic, genre constants in music and the initial criterion of almost all its trends and directions. The twentieth century confirms the importance of the concept of a *classic*, and gives this status already during the lifetime of musicians representing a wide genre and style spectrum of art: from Schoenberg, Shostakovich, Hindemith, Prokofiev — to recognized masters of jazz, rock music, author's song, pop.

At the same time, the definition of *classical music* is primarily addressed to the academic layer of art — in all its aesthetic and stylistic diversity. First of all, this is due to the high level of symbolization of language, the concentration of archetypal thought forms, the level of generality of musical patterns.

If the classical is defined at least in the most general outlines, then identifying the *non-classical* in music and the key principles of its existence is a much more difficult task.

In the local-historical dimension, the non-classical paradigm is associated with the energy of *breaking* the turn of the 19–20 centuries. Further, throughout the twentieth century and in the first decades of the 21, the definition of non-classical remains the main characteristic of the era.

This is confirmed by radical changes in musical thinking (from the new organization of sound pitch, the introduction of new musical instruments — to the rethinking of music as such).

Among the constants of the non-classical paradigm are the principle of the greatest resistance, destructive pathos, already stated in the manifestos of futurism, surrealism, Dadaism. The actual rejection of the transcendent mood of Romanticism and symbolism, which is formulated, for example, in Jean Cocteau's manifesto *The Cock and the Harlequin* (1918), is characteristic: *Enough of clouds, nebulae, aquariums, undines and scents of the night — we need earthly music, the music of everyday life* [10, p. 19].

A new musicality associated with the appeal to the real sound environment is being approved. Militant Italian futurism asserts the art of urban noises (Russolo, Marinetti, Pratella), Russian cubo-futurism appeals to the primeval and primordial sounds, ego-futurists are carried away by the smooth melodiousness of *powdered, silk-rustling poetry*. In the second half of the twentieth century, the metamorphoses of the sound image of the epoch were strengthened by experiments of specific music (Cage, Varese), spectral music (Griese, Muray).

A new organization of sound pitch caused by the *erosion of tonality* (Levon Hakobyan's metaphor). The meaning of this «break» was «the emancipation of dissonance», overcoming the set boundaries of tonality and the approval of individualized systems and, above all, serial dodecaphony (Webern, Schoenberg, Berg, Stravinsky, etc.). Pierre Boulez, linking the serial idea with an ever-expanding Universe, records that in the twelve-tone *music went from the world of Newton to the world of Einstein. The idea of tonality was based on a universe subject to the law of universal gravitation* [11, p. 45].

In non-classical music, there is a radical rethinking of the traditional system of genres, which was established by the twentieth century. In this regard, it is interesting to compare Beethoven's bagatelles

(1802), which became an example of classical architectonics, with Webern's bagatelles (1911), which recorded the avant-garde sophistication of musical structures, as well as with the *bagatelle epic* by Valentin Silvestrov, which reflected the postlude orientation of his music and the characteristic attraction of the composer of the late twentieth century to a *new simplicity*. The genre of the unpretentious miniature turns out to be hypersensitive to the metamorphoses of musical thinking and reveals hidden abilities for metamorphoses.

New musical instruments, a special text recording system, increased requirements for interpretation and psychophysiology of perception — these and many other qualities indicate the approval of a non-classical paradigm in music. The second wave of the avant-garde, which unfolded from the middle of the twentieth century, turned out to be disproportionately more radical in relation to tradition. If earlier events took place on the *threshold* (as a kind of transitional state) and the general awareness of oneself was *on the eve*, then the post-war avant-garde came close to the *boundary of art and non-art*. The work of Peter Ablinger, who defines music as *a universal analyzer of reality*, is symptomatic, in the cycle of plays *Voices and Piano* it is embedded in the primary elements of sound and creates acoustic photographs through their digital transformation [12, p. 160].

In the metahistorical dimension the *non-classical* is, first of all, synonymous with the *modern* and reflects the zone of search, experiment, destruction of stability — which were present in music at different periods of its history (suffice it to recall the harsh criticism by contemporaries of the works of Beethoven, Brahms, Liszt, Tchaikovsky, Prokofiev, later recognized as classical masterpieces). The chronological boundaries of modern music are indeterminate, the main criterion remains the existence in the zone of topical discussion and the ability to expand artistic experience. The difficulty of understanding modern art lies in its striving for the future — ambiguous, indefinite, marked by the elusiveness of the final meaning, but always attractive. *The future is a minus structure, it is a continuous significance in the absence of a certain value <...>. It is opaque precisely because it is open. It is dark, although it does not obscure anything* [13, p. 284].

The twentieth century opens a special connection between the historical and metahistorical dimensions of non-classics: the experiment becomes a strong tradition of culture [14, p. 71].

Conclusions

Informative richness and «mutual tolerance» of different traditions, styles, genres, techniques have become the defining features of the modern era, for which it is difficult to define only as non-classical.

The diversity and multilingualism of the musical map of the world allow us to speak about an unprecedented synthesis of classical and non-classical — a synthesis that allows for the simultaneous coexistence of fundamentally different creative tasks, value criteria, and mechanisms for the functioning of art.

A natural consequence of the total conjugation of the two paradigms in music is not only the constant migration of the non-classical into the classical (which was typical for past epochs), but also the mosaic mixing of their features.

This makes it necessary to re-raise the question of determining the constitutional foundations of music.

References

- Mamardashvili, M. (2010), *Klassicheskij i neklassicheskij idealy racionalnosti* [Classical and non-classical ideals of rationality], ABC, Saint-Petersburg, Russia.
- Prigogine, I. (1991), "Philosophy of instability", *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy], vol. 6, pp. 46–57.
- Averintsev, S. (1996), *Ritorika i istoki evropejskoj literaturnoj tradicii* [Rhetoric and the origins of the European literary tradition], Languages of Russian culture, Moscow, Russia.
- Lotman, Y. (1998), *Ob iskusstve* [About art], Art-SPb, Saint-Petersburg, Russia.
- Barsova, I. (2019), *Simfonii Gustava Malera* [Symphonies by Gustav Mahler], N. I. Novikov Publishing House, Saint-Petersburg, Russia.
- Mikhailov, A. (1997), *Yazyki kultury: uchebnoe posobie po kulturologii* [Languages of culture. Textbook on cultural studies], Languages of Russian culture, Moscow, Russia.
- Kirillina, L. (1996), *Klassicheskij stil v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: Samosoznanie epohi i muzykalnaya praktika* [Classical style in music of the 18th-early 19th centuries: Self-awareness of the era and musical practice], MGK, Moscow, Russia.
- Derrida, J. (2000), *O grammatologii* [About grammar], Ad Marginem, Moscow, Russia.
- Chigareva, E. (2021), "Schubert intonation in the music of Alfred Schnittke", *Dialektika klassicheskogo i sovremennogo v muzyke: novye vektory issledovaniya* [Dialectics of Classical and Contemporary in Music: New Vectors of Research], NNGK, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 253–259.
- Cocteau, J. (2000), *Petuh i Arlekin: Libretto. Vospominaniya. Stati o muzyke i teatre* [Rooster and Harlequin: Libretto. Memories. Articles about music and theater], Prest, Moscow, Russia.
- Peysner, J. (1978), *Boulez. Composer. Conductor. Enigma*, Schirmer Books, New York, USA.
- Lavrova, S. (2018), "Music of speech and musical speech in the work of Peter Ablinger", *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta: Iskusstvovedenie* [Bulletin of St. Petersburg University. Art History], vol. 2, pp. 157–169.
- Epstein, M. (2000), *Postmodern v Rossii: Literatura i teoriya* [Postmodern in Russia: Literature and Theory], R. Elinin Publishing House, Moscow, Russia.
- Savenko, S. (1999), "Avant-garde as a tradition of music of the 20 century", *Iskusstvo XX veka: dialog epoch i pokolenij* [Art of the 20 century: dialogue of epochs and generations], vol. 2, UNN Publishing House, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 71–76.

Список источников

- Мамардашвили М. Классический и неклассический идеалы рациональности. СПб.: Азбука, 2010. 288 с.
- Пригожин И. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. № 6. С. 46–57.
- Аверинцев С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.
- Лотман Ю. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 704 с.
- Барсова И. Симфонии Густава Малера. СПб.: Издательство Н. И. Новикова, 2019. 584 с.
- Михайлов А. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 909 с.
- Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996. 192 с.
- Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad Marginem, 2000. 512 с.
- Чigareва Е. Шубертовская интонация в музыке Альфреда Шнитке // Дialeктика классического и современного в музыке: новые векторы исследования. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2021. С. 253–259.
- Кокто Ж. Петух и Арлекин: Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре. М.: Прест, 2000. 864 с.

11. *Peyser J.* Boulez. Composer. Conductor. Enigma. New York: Schirmer Books, 1978. 303 p.
12. *Лаврова С.* Музыка речи и музыкальная речь в творчестве Петера Аблингера // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. Искусствоведение. 2008. Вып. 2. С. 157–169.
13. *Эпштейн М.* Постмодерн в России: Литература и теория. М.: Издательство Р. Элинина, 2000. 368 с.
14. *Савенко С.* Авангард как традиция музыки XX века // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: в 2 т. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1999. Т. 2. С. 71–76.

Information about the author

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

Информация об авторе

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

The article was submitted 01.10.2022; approved after review 15.11.2022; accepted for publication 17.12.2022.

Статья поступила в редакцию 01.10.2022; одобрена после рецензирования 15.11.2022; принята к публикации 17.12.2022.

**Указатель публикаций в журнале
«Актуальные проблемы высшего музыкального образования» за 2022 год**

<i>Аникеева М. Д.</i>	Особенности сонорной фактуры в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века	№ 3 (65). С. 28–38
<i>Афасижев М. Н., Федусова А. А.</i>	Образ адыга в русской литературе и музыке XIX века	№ 1 (63). С. 15–23
<i>Булычева Е. И.</i>	Античные реминисценции в мифопоэтике скульптуры Аристиды Майоля	№ 1 (63). С. 69–73
<i>Булычева Е. И.</i>	Трансформация традиций античной мифопоэтики в скульптуре XX–XXI веков	№ 1 (63). С. 74–78
<i>Булычева Е. И.</i>	Антуан Бурдель: новое прочтение античных мифов	№ 1 (63). С. 79–83
<i>Ван Тун</i>	Музыка Иоганна Себастьяна Баха в судьбе пианистки Чжу Сяомэй	№ 1 (63). С. 44–47
<i>Векслер Ю. С.</i>	Советская Россия 1920-х годов глазами европейских музыкантов	№ 2 (64). С. 30–38
<i>Векслер Ю. С.</i>	«Другой материал» русской малярианы: о книге Ханса Волльшлегера	№ 2 (64). С. 94–99
<i>Верба Н. И.</i>	Мифологема воды и мотивы воли во Второй сонате (Сонате-фантазии, соч. 19) А. Н. Скрябина	№ 2 (64). С. 20–29
<i>Гуревич В. А.</i>	Жизнь и судьба музыканта (к столетию С. М. Хентовой)	№ 3 (65). С. 49–55
<i>Донин А. Н.</i>	Комплементарное использование музыки в преподавании истории искусств	№ 2 (64). С. 89–93
<i>Дьячкова М. А.</i>	Метаморфозы австро-немецкой сказочнофантастической оперы 1930–1940-х годов в творчестве Й. Хауэра и К. Орфа	№ 1 (63). С. 24–29
<i>Евдокимова А. А.</i>	Попевки с исоном в стихирах болгарского распева	№ 1 (63). С. 55–61
<i>Евдокимова А. А.</i>	«Хаос» Й. Славенски: возрождение ричеркара	№ 3 (65). С. 19–27
<i>Забулюоните А. К. И., Лу Шэнсинь.</i>	Формирование китайской этномузыкологии: актуальность и перспективы музыкальной компаративистики Ван Гуанци	№ 2 (64). С. 77–88
<i>Зейфас Н. М.</i>	К проблеме историзма в опере М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Часть 1: Соперник и Судия	№ 5 (67). С. 8–14
<i>Зусман В. Г., Зусман Н. Д.</i>	«Скрипка Ротшильда» как сюжет мировой культуры (Статья I)	№ 1 (63). С. 62–68
<i>Кривицкая Е. Д.</i>	«Будьте любезны обеспечить мне место в вашем классе». О педагогической деятельности Леонида Когана	№ 4 (66). С. 31–36
<i>Куклев А. В.</i>	О первых педагогах кафедры сольного пения Горьковской консерватории	№ 1 (63). С. 38–43
<i>Левая Т. Н.</i>	Избранные статьи Витольда Лютославского в переводах с польского Бориса Гецелера	№ 1 (63). С. 3–14
<i>Левая Т. Н.</i>	«Оттепель» и додекафония: ностальгические заметки (к публикации русского перевода книги Б. Шеффера «Классики додекафонии»)	№ 3 (65). С. 14–18
<i>Левая Т. Н.</i>	«Вечерний полет», или музыкальные лики соц-арта	№ 5 (67). С. 15–19
<i>Мастранджело Фабио</i>	Джакомо Пуччини в зеркале эпистолярного жанра	№ 2 (64). С. 15–19
<i>Медведева Ю. П.</i>	Путешествия Пьера Лоти и их музыкально-театральные трансформации	№ 2 (64). С. 8–14
<i>Москвина О. А.</i>	«Аллилуия» С. Губайдулиной: славословие в жанре requiem	№ 4 (66). С. 24–30
<i>Му Цюаньчжи</i>	Музыкально-просветительская деятельность Ма Сыцуна	№ 1 (63). С. 48–54
<i>Му Цюаньчжи</i>	Роль зарубежных музыкальных традиций в развитии национальной скрипичной культуры Китая (на англ.)	№ 5 (67). С. 37–43
<i>Петри Э. К.</i>	Франц Лист. «Ленор»: сюжет, жанр и драматургия мелодрамы	№ 3 (65). С. 39–48
<i>Петри Э. К.</i>	Сэмюэл Пипс — английский меломан	№ 4 (66). С. 8–17
<i>Праздников Г. А.</i>	Сергей Слонимский: нравственная доминанта творчества	№ 5 (67). С. 44–53
<i>Сережина Д. А.</i>	Роль И. А. Рупина в становлении русской национальной вокальной школы	№ 3 (65). С. 76–81
<i>Сиднева Т. Б.</i>	Межпарадигмальность как ключевая особенность мышления Сергея Прокофьева	№ 4 (66). С. 53–59
<i>Сиднева Т. Б.</i>	«Классическая» и «неклассическая» музыка: к определению понятий (на англ.)	№ 5 (67). С. 54–59

<i>Ситалова А. Н.</i>	Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки	№ 2 (64). С. 64–68
<i>Сыров В. Н.</i>	Полька, или «невеселая» жизнь веселого жанра	№ 3 (65). С. 8–13
<i>Сяо Линцзя</i>	Специфика вариационности в Третьем концерте для фортепиано с оркестром Сергея Прокофьева	№ 5 (67). С. 20–25
<i>Сяо Цяосун</i>	Особенности становления камерно-инструментального ансамбля в Китае (1916–1949)	№ 4 (66). С. 37–45
<i>У Минмин</i>	Историко-социальный контекст создания вокального цикла Ши Гуаннаня «Стихи героев революции»: к вопросу о культурных параллелизмах	№ 1 (63). С. 30–37
<i>Федусова А. А.</i>	«Разбитый кувшин» В. Ульмана: опера-буффа накануне трагедии	№ 5 (67). С. 26–36
<i>Харлов А. В.</i>	Частота лесного страха (музыкальное исследование одной былички)	№ 3 (65). С. 68–75
<i>Цареградская Т. В.</i>	И. Феделе. <i>Hommage</i> (2015) для виолончели соло: опыт анализа	№ 2 (64). С. 39–51
<i>Чан Вионг Тхань</i>	Композитор До Зунг и его концерт для фортепиано с оркестром «Круговорот жизни и смерти»	№ 2 (64). С. 69–76
<i>Чжао Цзэхуа, Брагина Н. Н.</i>	Претворение народных традиций в творчестве китайского композитора Ван Лисана на примере Сонатины для фортепиано «Китайская рапсодия» № 3 ор. 46 Хуан Аньлуна как первое оригинальное сочинение для саксофона китайского композитора	№ 4 (66). С. 46–52
<i>Чжоу Ицюнь</i>		№ 2 (64). С. 57–63
<i>Шемсетдинова Д. М.</i>	Антитеза язычества и христианства в балетах Валерия Кикты «Владимир-Креститель» и «Андрей Рублев»	№ 4 (66). С. 18–23
<i>Штром А. А.</i>	Авторские фортепианные сборники для детей В. Салманова и Г. Свиридова и их значение для современной фортепианной педагогики	№ 3 (65). С. 56–67
<i>Юй Тяньтянь</i>	Китайская рок-музыка 1980-х годов и ее лидер Цуй Цзянь	№ 2 (64). С. 52–56

ARTICLE INDEX
scientific journal Actual problems of high musical education. 2022

<i>Afasizhev Marat N., Fedusova Alina A.</i>	The image of Adyghe in Russian literature and music of the 19 century	1(63); 15–23
<i>Anikeeva Maria D.</i>	Features of sonorous texture in the works of Russian composers of the last third of the 20th century	3(65); 28–38
<i>Bulycheva Elena I.</i>	Antique reminiscences in the mythopoetics of sculpture by Aristide Majo	1(63); 69–73
<i>Bulycheva Elena I.</i>	Transformation of the traditions of ancient mythopoetics in 20th and 21st century sculpture	1(63); 74–78
<i>Bulycheva Elena I.</i>	Antoine Bourdelle: a new reading of ancient myths	1(63); 79–83
<i>Donin Alexander N.</i>	Complementary use of music in art history teaching	2(64); 89–93
<i>Dyachkova Marina A.</i>	Metamorphoses of the Austro-German fairy talefantastic opera of the 1930s – 1940s in the works of J. Hauer and C. Orff	1(63); 24–29
<i>Evdokimova Alla A.</i>	Chants with ison in stichera of Bulgarian chant	1(63); 55–61
<i>Evdokimova Alla A.</i>	“Chaos” by J. Slavensky: the rebirth of the ricercar	3(65); 19–27
<i>Fedusova Alina A.</i>	Victor Ullmann's “Der Zerbrochne Krug”: opera buffa on the eve of a tragedy	5(67); 26–36
<i>Gurevich Vladimir A.</i>	The life and destiny of the musician (to the centenary of S. M. Khentova)	3(65); 49–55
<i>Kharlov Andrey V.</i>	The frequency of forest fear (musical study of one bylichka)	3(65); 68–75
<i>Krivitskaya Evgeniya 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	4(66); 31–36
<i>Kuklev Andrey V.</i>	About the first teachers of the solo singing department of the Gorky Conservatoire	1(63); 38–43
<i>Levaya Tamara N.</i>	Selected Articles by Witold Lutosławski, translated from Polish by Boris Getselev	1(63); 3–14
<i>Levaya Tamara N.</i>	“Thaw” and Dodecaphony: nostalgic notes (for the publication of the Russian translation of B. Schaeffer's book “Classics of Dodecaphony”)	3(65); 14–18
<i>Levaya Tamara N.</i>	“Evening flight”, or musical faces of Sots Art	5(67); 15–19
<i>Mastrangelo Fabio.</i>	Giacomo Puccini in the mirror of the epistolary genre	2(64); 15–19
<i>Medvedeva Yulia P.</i>	Pierre Loti's travels and their musical and theatrical transformation	2(64); 8–14
<i>Moskvina Olga A.</i>	“Alleluia” by S. Gubaidulina: doxology in the requiem genre	4(66); 24–30
<i>Mu Quanzhi.</i>	Musical and educational activities of Ma Sicong	1(63); 48–54
<i>Mu Quanzhi.</i>	The role of foreign musical traditions in the development of China's national violin culture	5(67); 37–43
<i>Petri Elvira K.</i>	Franz List. “Lenore”: plot, genre and dramaturgy of melodrama	3(65); 39–48
<i>Petri Elvira K.</i>	Samuel Peeps — English music lover	4(66); 8–17
<i>Prazdnikov Georgy A.</i>	Sergei Slonimsky: the moral dominant of creativity	5(67); 44–53
<i>Serezhina Diana A.</i>	Rupin's role in the formation of the Russian national Vocal school	3(65); 76–81
<i>Shemsetdinova Dinara M.</i>	The antithesis of paganism and christianity in Valery Kikta's ballets “Vladimir the Baptiser” and “Andrei Rublev”	4(66); 18–23
<i>Shtrom Anna A.</i>	V. Salmanov's and G. Sviridov's Piano Collections for children and their significance for contemporary piano pedagogy	3(65); 56–67
<i>Sidneva Tatiana B.</i>	Interparadigm as a key feature of Sergey Prokofiev's thinking	4(66); 53–59
<i>Sidneva Tatiana B.</i>	Classical and non-classical music: to the definition of concepts	5(67); 54–59
<i>Sitalova Anastasia N.</i>	Principles of working with poems by Anna Akhmatova in vocal pieces of academic and mass music	2(64); 64–68
<i>Syrov Valery N.</i>	Polka or the “sad” life of a fun genre	3(65); 8–13
<i>Tran Vuong Thanh.</i>	Composer Do Dung and Piano Concerto “The circle of life and death”	2(64); 69–76
<i>Tsaregradskaya Tatiana V.</i>	Ivan Fedele. Hommagesquisse (2015) for solo cello: an experience of analysis	2(64); 39–51
<i>Veksler Yulia S.</i>	Soviet Russia of the 1920s through the eyes of European musicians	2(64); 30–38
<i>Veksler Yulia S.</i>	“Other material” of Russian research on Mahler: about the book by Hans Wollschläger	2(64); 94–99

<i>Verba Natalia I.</i>	The Mythologeme of Water and the Motives of the Will In the second Sonata (Fantasy Sonatas, op. 19) by A. N. Scriabin	2(64); 20–29
<i>Wang Tong.</i>	Music by Johann Sebastian Bach in the fate of pianist Zhu Xiaomei	1(63); 44–47
<i>Wu Mingming.</i>	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	1(63); 30–37
<i>Xiao Lingjia.</i>	The Specificity of variation in the Third Piano Concerto by Sergei Prokofiev	5(67); 20–25
<i>Xiao Qiaosong.</i>	Features of the formation of chamber and instrumental ensemble in China (1916–1949)	4(66); 37–45
<i>Yu Tiantian.</i>	Chinese rock music of the 1980s and its leader Cui Jian	2(64); 52–56
<i>Zabulionite Audra Kristina I., Lu Shengxin.</i>	Formation of Chinese ethnomusicology: relevance and prospects of Wang Guangqi's musical comparative studies	2(64); 77–88
<i>Zeyfas Natalya M.</i>	On the problem of Historicism in the opera by M. P Mussorgsky “Boris Godunov”. Part 1: The Opponent and the Judge	5(67); 8–14
<i>Zhao Zehua, Bragina Natalya 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	4 (66); 46–52
<i>Zhou Yiqun.</i>	Huang Anlun's “Chinese Rhapsody” No. 3 op. 46 as the first original composition for saxophone by a Chinese composer	2 (64); 57–63
<i>Zusman Valery G., Zusman Natalia D.</i>	“Rothschild's violin” as a subject of world culture (Article I)	1(63); 62–68

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