16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

2 [48] 2018

№ 2 [48] 2018

Главный редактор
Т. Б. Сиднева

Зам. главного редактора
О. М. Зароднюк

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

Компьютерная верстка
А. С. Платонова
Корректор
Л. А. Зелексон

Учредитель и издатель
ФГБОУ ВО
«Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки»

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

http://www.nnovcons.ru
E-mail:
nngk.izdaniya@yandex.ru

Содержание

Проблемы теории и истории музыки
Ключко С. И. Метаморфоза западноевропейской невменной нотации в эпоху перехода от устной к письменной профессиональной музыкальной традиции 3
Пчелинцев А. В. Фольклорный первоисточник как объект аранжировки в контексте эволюции методов трансформации народной песни в творчестве Н. А. Римского-Корсакова 9
Пальян Г. И. Личность и творчество Фанни Хензель в контексте немецкой культуры первой половины XIX века 14
Гуревич В. А. Мариинский театр — век двадцать первый 19

Проблемы теории и истории исполнительства
Кривицкая Е. Д. Дебюсси-пианист 23
Лежнева И. В. Влияние клезмерской исполнительской культуры на русскую скрипичную школу на рубеже XIX–XX веков 31

Восток и Запад: исследования китайской музыкальной культуры
Татаринова Т. Л., Дай Юй. О некоторых особых ладах в китайской традиционной музыке 36
Фань Юй. Философия тайцзи в творчестве китайского композитора Чжао Сяошэна 39
Чжу Тин. Аарон Авшаломов. Жизнь и творчество композитора в условиях эпохи перемен 43
Пан Ифэй. О значении жанра «школьной песни» для новой музыки Китая XX столетия 48
Сунь Лу. Жанр народной оперы в творчестве Ван Цуцзе и Чжан Чжуоя 51
Медведева Ю. П., Му Цюаньчжи. Между Востоком и Западом: Скрипичный концерт Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана «Влюбленные–бабочки» («Лян Чжу») 55
Чан Вионг Тхань. Рапсодия «Вьетнам» До Хонг Куана: диалог с европейской традицией 62
У Вэй. Музыкальная деятельность в Чунцине в период антияпонской войны (во временной столице Чунцин) 70
Дин И. Производство фортепиано в Китае на современном этапе 79

© Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, 2018

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

© *Ключко С. И., 2018*

УДК 781.24

МЕТАМОРФОЗА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ НЕВМЕННОЙ НОТАЦИИ В ЭПОХУ ПЕРЕХОДА ОТ УСТНОЙ К ПИСЬМЕННОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

В начале II тысячелетия западноевропейская невменная нотация постепенно утрачивает синкретические свойства, в ней усиливается роль дискретности. Изменения графики, характерные для перехода от невменного к квадратному письму, рассматриваются в контексте эволюции музыкального мышления.

Ключевые слова: невмы, устная и письменная традиция, синкретизм, интонирование, континуальное и дискретное

В многовековом процессе становления западноевропейской музыкальной культуры особое место занимает сложный исторический этап, связанный с переходом от устной (бесписьменной или, в зависимости от ракурса рассмотрения, *до*-письменной) к письменной профессиональной традиции. Начало этого периода, охватывающего несколько столетий, принято относить к Каролингскому возрождению (VIII–X вв.). И если григорианский хорал, длительно господствовавший в профессиональной среде и бытовавший в полуустной или *устно-письменной* (термин С. Б. Лупиноса) форме, рассматривается как выражение психологии средневекового европейца [7, с. 51], то способы его записи должны были отражать изменения в этой психологии.

Для изучения специфики устно-письменной традиции актуальной является проблема соотношения континуальных и дискретных свойств музыкального мышления, которая в течение последних десятилетий привлекает к себе внимание отечественных исследователей[1]. Основополагающим свойством устного типа мышления признается доминанта континуальности, в то время как в письменном мышлении преобладают дискретные свойства[2]. Последняя треть первого тысячелетия нашей эры — эпоха зарождения западноевропейского музыкально-теоретического знания. Она характеризуется рядом специфических признаков, свидетельствующих о тенденции к доминированию в мышлении дискретности. По словам Н. И. Ефимовой, это «эпоха рационализации знания, эпоха теоретической рефлексии на певческую практику своего времени, эпоха выработки терминологического аппарата науки, эпоха аналитизма и начала теоретического абстрагирования» [4, с. 14–15].

Переход от континуального к дискретному, который определяется в качестве ведущей парадигмы музыкального мышления *ученых* средневековья [11, с. 8], нашел свое *практическое* отражение в динамике развития нотационных систем. В качестве одного из проявлений этой парадигмы рассматриваются изменения, происходившие в модально-мензуральной нотации XII–XIII вв. [11, с. 8]. Но поскольку исторические рамки переходного процесса шире, чем указанный период, необходимо выявить специфические «мутационные» черты на более ранней стадии — в невменной нотации, лежащей у самых истоков современного нотного письма.

Уже само появление способов фиксации музыки свидетельствует о способности к дифференцированному восприятию звукового континуума, к «разложению» интонационного профиля мелодии на отдельные элементы. С психологической точки зрения любой письменный знак есть проявление дискретного начала: для того, чтобы записать, то есть *зафиксировать* звучащий элемент, нужно его «отграничить», выделить слухом и сознанием из континуального звукового потока. Однако и сами знаки музыкального письма, и, что особенно важно, звучащие элементы, которые фиксируются с их помощью, могут различаться по степени представленности в них дискретных или континуальных свойств.

На рубеже первого и второго тысячелетий письменная (теоретическая, трактатная) традиция пользовалась буквенной и дасийной нотациями, знаки которых позволяли фиксировать конкретную высоту отдельной ступени. Параллельно с ними в певческой практике функционировала невменная нотация, отображавшая континуальную природу мелоса. Начертание графем в невменной нотации могло указывать на направление мелодического движения и на способ интонирования, но конкретный интервальный состав

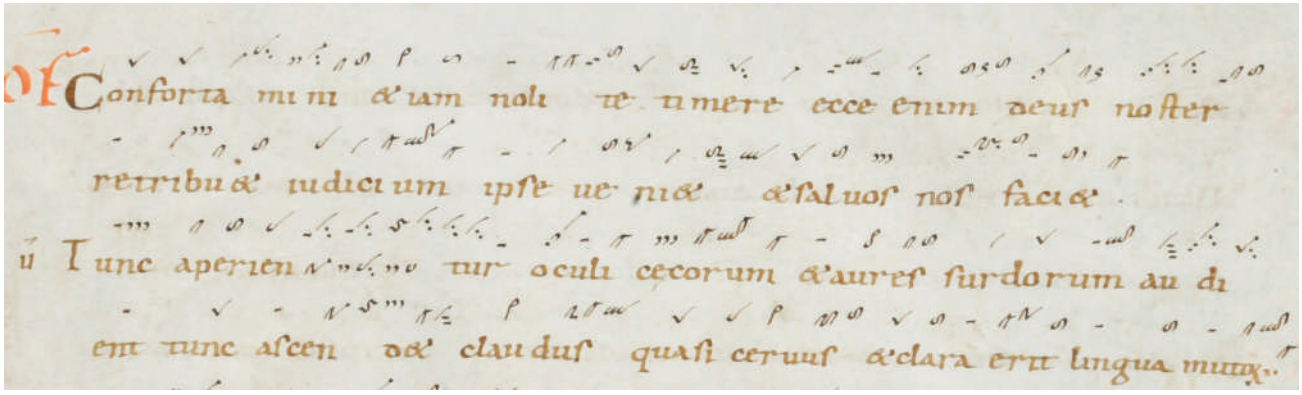
мелодии был графически не зафиксирован. Отмеченные качества невменного письма, которые позже стали восприниматься как «неточность», «приблизительность», не должны расцениваться как следствие незрелости музыкальной культуры, поскольку они объективно вытекают из вариантной природы устно-письменной музыкальной традиции[3].

Вполне объяснимо, что при создании нотации линейного типа, целью которой была точная фиксация звуковысотности (а потребность в этом была высока в связи с активным развитием многоголосия), были использованы элементы дискретных нотаций — буквы и линии. Однако они выступали в роли детерминативов, тогда как для выполнения роли графем в новой нотации были выбраны именно невменные знаки, которые, подчеркнем еще раз, изначально фиксировали лишь общие контуры движения мелодии[4]. Выбор, сделанный, как принято считать, Гвидо Аретинским, позволил использовать резервы развития невм, что выразилось прежде всего в их графическом преобразовании. Важно, что изменения затронули не только внешние очертания невм, но самым существенным образом отразились на фиксируемом ими интонационном содержании. Произошедшая с невменной нотацией метаморфоза во многом отражает, на наш взгляд, динамику изменения соотношения в знаках средневекового музыкального письма свойств дискретности и континуальности.

Рассмотрим этот процесс более подробно.

Для понимания специфики невменного письма важно, что с точки зрения континуальных и дискретных свойств невменная нотация не только принципиально отличалась от буквенной и дасийной систем, но изначально была внутренне неоднородна. На протяжении X столетия оформились характерные черты многочисленных региональных невменных традиций. Между ними существовало сходство в графике невм, однако немаловажную роль играли и принципиальные различия. Эти различия позволили В. Г. Карцовнику разграничить континуальные системы, в которых преобладают знаки, фиксирующие группы из двух-трех или более тонов[5], и дискретные нотации, образованные преимущественно из простейших, одиночных невм [7, с. 58]. По мнению указанного исследователя, первый тип репрезентирует немецкая нотация санкт-галленского типа[6], а второй — аквитанская невматика[7].

В нотациях первого типа невменные знаки чаще всего выстраивались над текстом в ровную горизонтальную линию, что, конечно, не облегчало певцу задачу расшифровки музыкальной интонации.



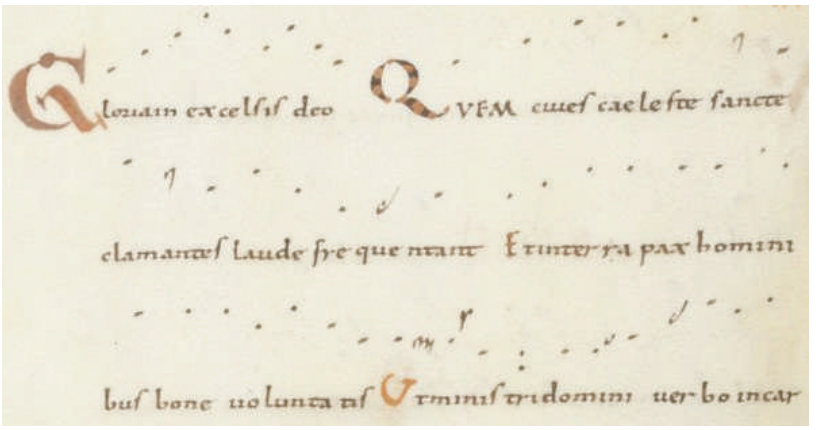
Пример 1. Фрагмент рукописи конца X – начала XI в., нотированной невмами санкт-галленского типа [18, p. 37]

В то же время сами графемы могли наглядно воспроизводить «направленность элементарных мелодических образований» [6, с. 24]. Это означало, что невменный знак симультанно (одномоментно) фиксировал восходящее или нисходящее *движение* в объеме двух, трех или более тонов, то есть невмы представляли собой «нерасторжимые интонационные единства, не расчлененные на отдельные составляющие» [6, с. 29][8].

В числе фундаментальных свойств невменной нотации принято называть ее синкретичность. Основные аспекты музыкальной ткани — ритм, тембр, артикуляция, звуковысотность, темп — в невменной нотации были знаково не разграничены [6, с. 34–35]. Вместе с тем в этом синкретизме не все формы организации обладали равными значениями. Темброфонический аспект звучания для невменной нотации был гораздо более важен, чем звуковысотный [6, с. 37]. Под темброфоническим аспектом в данном случае следует понимать целый комплекс выразительных средств: специфические особенности этнической артику-

ляции, характерные способы звукоизвлечения, систему исполнительских приемов [7, с. 51] и, в целом, исполнительское поведение — пластику, мимику, жестикуляцию — иными словами, все те качества, которые, как известно, не поддаются точной письменной фиксации. Кроме того, один из основных компонентов сонорной организации хорала — распевы носовых гласных и полугласных звуков, зафиксированные так называемыми *ликвесцентными* невмами, — обнаруживает сходство с культовыми традициями многих народов мира (например, с индуистскими ритуалами, в которых особое значение имеет произношение сакрального слова «Аум»).

Для невменных нотаций второго («аквитанского») типа изначально был свойствен процесс сукцессивного (последовательного) разворачивания музыкальной интонации посредством одиночных невм, обрисовывавший звуковысотный контур мелодии, что иногда расценивается исследователями как выстраивание невм вдоль *воображаемой линии* [14, p. 140; 19, p. 4][9].

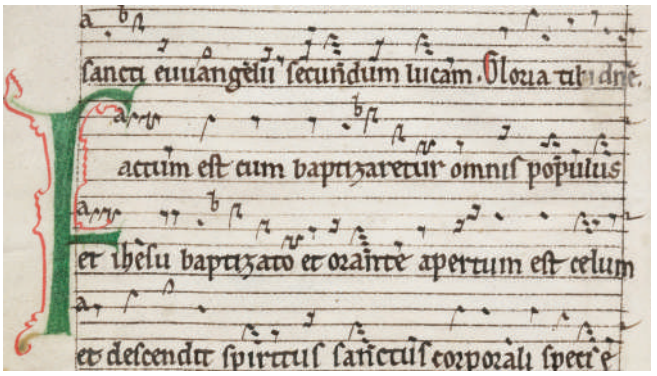


Пример 2. Фрагмент рукописи конца X – начала XI в., нотированной невмами аквитанского типа [13, fol. 4v]

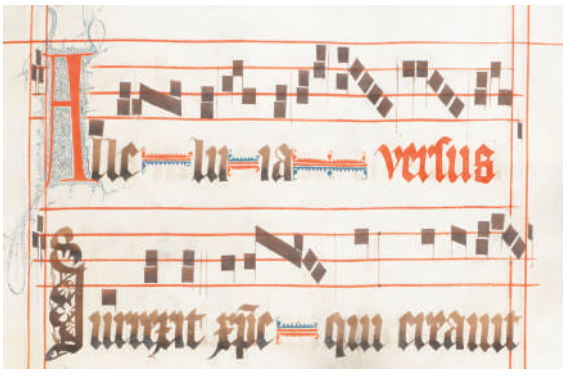
Развиваясь под воздействием требований практики, музыкальная письменность синтезировала знаковые возможности невм различных регионов [7, с. 58; 14, p. 142]. В аквитанской невматике был предвосхищен фундаментальный принцип будущей линейной нотации — наглядность, а ее точечные невмы обладали более высокой способностью к записи активно развивавшегося многоголосия. Однако несомненное сходство, которое обнаруживается при сравнении квадратных или ромбовидных знаков хорального письма с графикой большинства «многозвучных» невм, убеждает нас, что графическому преобразованию подверглись прежде всего континуальные невменные нотации.

С появлением в невменных рукописях *реально* проведенной линии в конце X в. невмы получают визуальный ориентир, с помощью которого они начинают располагаться на разных уровнях относительно друг друга. Дальнейшее структурирование графического пространства происходит посредством увеличения количества линий, которое может доходить до четырех. После реформы Гвидо Аретинского пути внедрения нотолинейной концепции в каждой региональной нотации имели свою неповторимую траекторию[10]. Аквитанская нотация, которая, по свидетельству Д. Хайли, уже к концу XI столетия достигла «полной диастематичности», не прибегая к гвидоновой системе [15, p. 391], в XII–XIII вв. может применяться как безлинейно (F-Pn lat.1084, lat.1118), так и с одной линией (F-Pn lat.1090) и даже на четырехлинейном нотном стане (F-Pn lat.778). Что касается Санкт-Галлена, то и здесь появляются невменно-линейные рукописи, в которых отдельные участки мелодической строки, ранее выраженные, к примеру, «связанными» невмами *clivis* или *porrectus*, начинают записываться с помощью двух или трех одиночных невм [6, с. 29][11].

Процесс «дискретизации» нотно-графической пространственной модели повлек за собой интенсивное видоизменение графики большинства невм в разных регионах. В невменно-линейной нотации графемы становятся все более вертикальными, а не наклонными, более широкими и угловатыми. Утолщение верхних и нижних элементов невменных знаков постепенно достигает полной геометризации, которая впоследствии существенно упростит использование невм на нотном стане. Прежде тонкие, изогнутые очертания невменных знаков со временем трансформируются в более привычные и понятные для нас последовательности из отдельных квадратов (или ромбов) хоральной нотации.



Пример 3. Фрагмент рукописи первой половины XIII века. Невменно-линейная нотация [18, p. 6]



Пример 4. Фрагмент рукописи первой половины XIV в. Черная квадратная 4-х линейная нотация с ключами c и f [12, f. 12r]

Возникает вопрос: как связаны модификации письменных знаков с реальным музыкальным интонированием? Учитывая, что «изменение знака влечет за собой изменение значения» [8, с. 261], предположим, что они находились в сложных отношениях взаимовлияния: изменения в интонационной сфере требовали иного способа письменной фиксации, а графические метаморфозы с неизбежностью влекли за собой перемены в певческой манере.

В квадратной нотации по сравнению с невменной усиливается знаковая разграниченность различных аспектов музыкальной ткани, то есть музыкальная письменность постепенно лишается своих синкретических свойств. Это неудивительно, ведь более дискретный внешний вид нотных знаков облегчал расположение нот на линейках или между ними, то есть точную фиксацию конкретной высоты отдельных звуков. Постепенно скользящее интонирование заменяется ступеневым, предполагавшим четкую дифференциацию отдельных тонов звукоряда [6, с. 36–37]. После широкого внедрения в практику нотолинейной нотации григорианский хорал уже «интонировался как дискретная, разложимая на отдельные тоны мелодическая линия» [6, с. 29]. В результате он постепенно теряет «реликтовую», «живую» интонационность [4, с. 20], сходят на нет приемы «архаического интонирования» [6, с. 37], ранее сближавшие церковную монодию с локальными этническими традициями, с устным фольклором [7, с. 50–54]. Утраченными оказываются телесно-двигательные, темброфонические и звукоподражательные свойства, которыми отмечено было интонирование григорианского хорала в более раннюю эпоху. Профессиональная исполнительская традиция «очищается»[12] прежде всего от артикуляционной характерности.

В описанных процессах проявились центростремительные тенденции, свойственные эпохе формирования крупных государств на основе многочисленных разрозненных этнических сообществ. Потребность в упразднении музыкальной «этнической пестроты» и объединении интонационности на единой (религиозной) основе привела к изменениям в нотации, призванным унифицировать, сгладить этнические различия. Но вместе с тем плавность и постепенность перехода обеспечила для последующих стадий развития нотации «наследование ряда признаков» [10, с. 299], важных для преемственности традиции. Следующая стадия — квадратная хоральная нотация, сохранившая «невменный генотип» [10, с. 229], — с одной стороны, позволила григорианской монодии не утратить окончательно следы живой устной традиции[13], а с другой — в процессе эволюции нотационной системы приобрела новые качества, обеспечившие возможность дальнейшего развития музыкальной практики.

Примечания

[1] Зарождение интереса к проблеме диалектики континуального и дискретного в музыкальном мышлении можно наблюдать еще в начале прошлого века в полемике Б. В. Асафьева с Э. Куртом. В дальнейшем эта проблема в разных контекстах исследуется в работах таких крупных отечественных музыковедов, как В. В. Медушевский, Э. Е. Алексеев, В. Г. Карцовник, Н. И. Ефимова, Р. Л. Поспелова, Е. М. Алкон, С. Б. Лупинос и др.

[2] Исследованию соотношения принципов континуального и дискретного в устно-письменных музыкальных традициях Востока и Запада посвящена диссертация Е. М. Алкон [2].

[3] Это на примере армянского средневекового хазового письма убедительно показывает Л. О. Акопян (см.: [1, с. 58–59]).

[4] Рассматривать нотацию как централизованную систему графем и детерминативов предлагает И. А. Барсова (см.: [4, с. 370]).

[5] С. Н. Лебедев выделяет невмы *podatus (pes), clivis (flexa), porrectus, torculus, climacus, scandicus*, «символизирующие два-три звука», в отдельную группу (см.: [9, с. 254]), что в контексте проблемы континуального и дискретного нам представляется более чем оправданным.

[6] Монастырь Святого Галла (г. Санкт-Галлен, Швейцария) — крупнейший научный и культурный центр средневековой Европы.

[7] Аквитания — область на юго-западе Франции.

[8] Нарушение «целостности», «нерасторжимости» движения — например, подчеркнутое разделение мелодического хода на обособленные элементы — фиксировалось с помощью особых графических приемов, таких, как *невменный разрыв* (см.: [6, с. 53; 5, с. 35]).

[9] Линии, выполнявшие роль оси координат в невмированных манускриптах, чаще всего не были *воображаемыми*. Процесс изготовления средневекового кодекса предполагал разлиновку листа пергамена твердым заостренным орудием, от которого оставались глубокие следы. В аквитанской нотации подобный способ применялся еще до начала второго тысячелетия, причем уже тогда подразумевалось, что линия имеет определенную высоту [16, p. 97].

[10] Раньше других областей (в XI веке) приняла нововведения невматика Центральной и Северной Италии, включая Рим. В течение XII столетия влияние реформы Гвидо распространилось на области Северной Франции и Нормандии, Англии и Лотарингии [16, p. 101].

[11] Тем не менее даже в XIV столетии можно было встретить нотный сборник, записанный с помощью безлинейной адиастематической невменной нотации санкт-галленского типа [15, p. 389].

[12] И. И. Земцовский считает, что в эпоху средневековья народные напевы, попадая в церковный интонационный обиход, «очищались» от фольклорного тембра и «синкретической артикуляции» [4, с. 171].

[13] Квадратная четырехлинейная нотация по сей день используется в литургических книгах Римской католической церкви.

Литература

1. *Акопян Л. О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
2. *Алкон Е. М.* Музыкальное мышление Востока и Запада — континуальное и дискретное: автореф. дис. … д-ра искусствовед. Российский институт истории искусств. Владивосток, 2002. 43 с.
3. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Изд-во МГК, 1997. 571 с.
4. *Ефимова Н. И.* Раннехристианское пение в Западной Европе VIII–X столетий. К проблеме эволюции модальной системы средневековья. М.: Изд-во МГК,1998. 336 с.
5. *Земцовский И. И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // Этнознаковые функции культуры. М.: Наука, 1991. С. 152–189.
6. *Карцовник В. Г.* О невменной нотации раннего средневековья // Эволюционные процессы музыкального мышления. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 21–41.
7. *Карцовник В. Г.* Григорианский хорал в свете этномузыкознания: невмы, артикуляция, звуковысотный аспект // Народная музыка: история и типология: сб. науч. тр. ЛГИТМиК. Л., 1989. С. 50–59.
8. *Карцовник В. Г.* Палеография и семиология. (О двух подходах к изучению ранней музыкальной письменности) // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. СПб.: РИИИ, 1996. Вып. 8. С. 260–275.
9. *Лебедев С. Н.* Невмы // Большая Российская энциклопедия. М.: Большая Российская энциклопедия, 2013. Т. 22. С. 254.
10. *Поспелова Р. Л.* Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). М.: Композитор, 2003. 416 с.
11. *Чернова А. В.* Парадигмы музыкального мышления в трактате Анонима IV: автореф. дис. ... канд. искусствовед. Владивосток, 2004. 23 с.
12. Aarau Aargauer Kantonsbibliothek, MsWettFm 2: Graduale oesa, Proprium de tempore, pars aestivalis [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.e-codices.ch/en/list/one/kba/WettFm0002 (дата обращения: 21.03.2018).
13. Bibliothèque nationale de France, F-Pn lat. 1118 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432314k (дата обращения: 02.04.2018).
14. *Corbin S.* Neumatic Notations // The New Grove Dictionary of Music and Misicians. 1980. Vol. 13. P. 128–144.
15. *Hiley D.* Western Plainchant: A Handbook. Oxford: Clarendon Press, 1993. 661 p.
16. *Hiley D., Szendrei J.* Notation, §III, 1: Plainchant // The New Grove Dictionary of Music and Misicians. 2001. 2nd edn. Vol. 18. P. 84–119.
17. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 339: Calendar, Gradual, Sacramentary [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.e-codices.ch/en/list/one/csg/0339 (дата обращения: 09.04.2018).

18. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 383: Sequentiae. Hymni [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0383 (дата обращения: 09.04.2018).
19. *Strayer H. R*. From neumes to notes: The evolution of music notation // Musical Offerings. 2013. Vol. 4 (no. 1). P. 1–14.

References

1. Akopyan, L. O. (1995), *Analiz glubinnoy struktury muzykalnogo teksta* [Analysis of the deep structure of a musical text], Praktika, Moscow, Russia.
2. Alkon, E. M. (2002), *Musical thinking of the East and West — continual and discrete*, Abstract of D. Sc. dissertation, Musical art, Russian Institute of Art History, Vladivostok, Russia.
3. Barsova, I. A. (1997), *Ocherki po istorii partiturnoy notatsii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)*, [Essays on the history of the score notation (XVI – first half of the XVIII century)], Izdatelstvo MGK, Moscow, Russia.
4. Efimova, N. I. (1998), *Rannekhristianskoe penie v Zapadnoy Yevrope VIII – X stoletiy. K probleme evolyutsii modalnoy sistemy srednevekovya* [Early Christian singing in Western Europe of the VIIII – X centuries. Some considerations on the evolution of the modal system in Medieval Period], Izdatelstvo MGK, Moscow, Russia.
5. Zemtsovskiy, I. I. (1991), "Articulation of folklore as a sign of ethnic culture", *Etnoznakovye funktsii kultury*, [Ethno-semantic functions of culture], Nauka, Moscow, Russia, pp. 152–189.
6. Kartsovnik, V. G. (1986), "About the neumatic notation of the early Middle Ages", *Evolyutsionnye protsessy muzykalnogo myshleniya* [Evolutionary processes of musical thinking], Leningrad, Russia, pp. 21–41.
7. Kartsovnik, V. G. (1989), "Gregorian chant in the light of ethnomusicology: neumes, articulation, pitch aspect", *Narodnaya muzyka: istoriya i tipologiya* [Folk music: history and typology], LGITMiK, Leningrad, Russia, p. 50–59.
8. Kartsovnik, V. G. (1996), "Paleography and semiology. (On two approaches to the study of early musical writing)", *Muzykalnaya kommunikatsiya* [Musical communication], no. 8, pp. 260–275.
9. Lebedev, S. N. (2013), "Neumes", *Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya* [Big encyclopedia], vol. 22, p. 254.
10. Pospelova, R. L. (2003) *Zapadnaya notatsiya XI–XIV vekov. Osnovnye reformy (na materiale traktatov)* [Western notation of the 11_{th}–14_{th} centuries. The main reforms (on the material of the treatises)], Kompozitor, Moscow, Russia.
11. Chernova, A. V. (2004), *Paradigms of musical thinking in the treatise of Anonymous IV*, Abstract of Ph.D. dissertation, Musical art, Far Eastern State Technical University, Vladivostok, Russia.
12. Aarau, Aargauer Kantonsbibliothek (2015), *MsWettFm 2: Graduale oesa, Proprium de tempore, pars aestivalis*, available at: https://www.e-codices.ch/en/list/one/kba/WettFm0002 (Accessed 21 March 2018).
13. Bibliothèque nationale de France (2011), *Tropaire-Prosaire à l'usage d'Auch, F-Pn lat. 1118*, available at: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432314k (Accessed 02 April 2018).
14. Corbin, S. (1980), "Neumatic Notations", *The New Grove Dictionary of Music and Misicians*, vol. 13, pp. 128–144.
15. Hiley, D. (1993), *Western Plainchant: A Handbook*. Clarendon Press, Oxford, 661 p.
16. Hiley, D. and Szendrei, J. (2001), "Notation, §III, 1: Plainchant", *The New Grove Dictionary of Music and Misicians*, 2nd edn, vol. 18, pp. 84–119.
17. St. Gallen, Stiftsbibliothek (2006), *Cod. Sang. 339: Calendar, Gradual, Sacramentary*, available at: https://www.e-codices.ch/en/list/one/csg/0339 (Accessed 09 April 2018).
18. St. Gallen, Stiftsbibliothek (2007), *Cod. Sang. 383: Sequentiae. Hymni*, available at: http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0383 (Accessed 09 April 2018).
19. Strayer, H. R. (2013), From neumes to notes: The evolution of music notation. *Musical Offerings*, vol. 4, no. 1, pp. 1–14.

© *Пчелинцев А. В., 2018*

УДК 781.6

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ПЕРВОИСТОЧНИК КАК ОБЪЕКТ АРАНЖИРОВКИ В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ МЕТОДОВ ТРАНСФОРМАЦИИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Эволюция композиционных методов, связанных с аранжировкой народной песни, затрагивает также проблему собственного композиторского стиля. Глубина трансформации первоисточника находит индивидуальное воплощение в различных жанрах.

Ключевые слова: обработка, аранжировка, композиционные методы, гармонизация

Русская народная песня всегда была источником, питавшим творчество русских композиторов. Различие подходов к работе с народным напевом обусловлено художественными задачами, которые каждый из них перед собой ставил. Эти задачи органично связаны с очень важной проблемой, затронувшей не одно поколение музыкантов — поиском стилистически точных, эстетически взвешенных и художественно оправданных решений при работе с фольклорным первоисточником. Одним из первопроходцев в этой сфере деятельности стал Н. А. Римский-Корсаков.

Значительная часть творческой деятельности композитора проходила в тесном взаимодействии с русской народной песней, оказавшей заметное влияние на формирование его стиля. Обработки народных песен занимают особое место в творчестве композитора. В них происходил поиск стилистически верной интерпретации напева, вырабатывались методы трансформации первоисточника. В своем развитии они прошли определенную эволюцию, связанную прежде всего с переинтонированием ладогармонической организации.

Обработке напевов композитор посвятил несколько сборников — 100 русских народных песен ор. 24, (1875–1876) и 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым, без ор. (1875–1882). В отличие от М. А. Балакирева, лично занимавшегося собиранием песен, Н. А. Римский-Корсаков, по его собственному признанию, сделанному в предисловии к сборнику 100 русских народных песен ор. 24, включил в него песни, записанные «от разных лиц, слышавших их в давние годы» [8, с. 5] — от своих родных (матери и дяди), «кружковцев», услышавших, в свою очередь, народные напевы от других лиц. Композитор не скрывал того, что специально не занимался изучением народных песен[1]. Вместе с тем сборник сыграл важную роль в творчестве композитора не только как дань существовавшим в музыкальном обществе того времени тенденциям[2], но и как фактор поиска стилистически достоверных и художественно взвешенных решений, влияющих в конечном счете на формирование индивидуального стиля. И это было типично не только для Н. А. Римского-Корсакова, каждый из композиторов, обращаясь к аранжировке народной песни, ставил при этом свои собственные задачи.

Народная песня всегда стояла в центре мировоззрения композиторов «Могучей кучки». Однако идейно-эстетические воззрения «кружковцев», направленные на поиск в музыке национальной самобытности, не всегда пересекались с индивидуальным стилем его членов. Это относится и к Н. А. Римскому-Корсакову, о новаторстве и самобытности которого можно говорить сквозь призму его собственных композиционных методов, образующих уникальный стилевой сплав.

В аранжировках русских песен Н. А. Римского-Корсакова и, например, П. И. Чайковского можно обнаружить отдельное сходство гармонического и фактурного изложения, видное невооруженным глазом. Можно предположить, что это стало следствием процессов, протекавших в профессиональной композиторской среде того времени: каких-либо «рецептов» или готовых решений для обработок народных мелодий не существовало, да и быть не могло. Зато в них совершенно отчетливо проявилось различие творческих методов великих композиторов.

В основе подхода Н. А. Римского-Корсакова лежит очень внимательное отношение к народной песне. Она для композитора вовсе не была лишь «материалом для обработки, а являлась чем-то бóльшим, органически близким» [10, с. 336], когда «исключительно бережное сохранение самобытного лица русской песни» [3, с. 23] становилось не просто декларацией, а магистральным направлением работы. Никогда не рассматривая народную песню как музейный

экспонат, Н. А. Римский-Корсаков полагал, что «имел полное право наряжать песню и в родные, и в заморские уборы, если только они шли к облику песни» [10, с. 349]. Такой взгляд объясняет многое, что в те времена казалось неприемлемым некоторым из современников композитора, в частности, А. Д. Кастальскому[3]. Он считал, что русская музыка должна повернуться спиной к своим соседям и развиваться дальше «сама по себе» [10, с. 349]. В этом отношении Н. А. Римский-Корсаков был чужд национальной исключительности в отношении обработки народной песни.

Симптоматично, что Н. А. Римский-Корсаков, как и П. И. Чайковский, использовал, хотя и в меньшей степени, некоторые обработки в качестве эскизов для будущих сочинений. В частности, полное фактурное сходство можно найти в песне «Зелена груша в саду шатается» (№ 75 из сборника 100 русских народных песен ор. 24) и во 2-й части Симфониетты на русские темы (a-moll, ор. 31, 1884-85), переработанной из неопубликованного струнного квартета. Восьмитакт перед L'istesso tempo мастерски воспроизводит мерцающий колорит обработки: тема поручена двум гобоям и второй флейте при поддержке мерно покачивающегося квинто-терцового фона кларнетов (чистая квинта *a*-*e*^{1} — малая терция *d*^{1}-*f*^{1}) на фоне синкопирующих остинатных флажолетов (вместо обычного тремоло!) первых скрипок. Аналогичное решение с сохранением такой же интервальной конструкции сопровождения встречается в партиях альтов в № 4 (тетрадь 1) из хорового сборника «Русские народные песни, переложенные на народный лад для женского, мужского и смешанного хора без сопровождения» (тетр. 1–3, ор. 19, 1879). Более того, зеркальная интервальная конструкция (малая терция *d*^{1}-*f*^{1} — чистая квинта *a*-*e*^{1}) из обработки песни композитора удачно использована А. К. Лядовым в первых восьми тактах Колыбельной («Восемь русских народных песен для оркестра» ор. 58).

Характерная черта обработок Н. А. Римского-Корсакова — чуткое вслушивание в характер и образный строй народной мелодии. Вспоминая о работе над сборником Филиппова, композитор писал: «Я строго избегал всего, что мне казалось пошлым и подозрительной верности. <...> Я много бился с гармонизацией песен, переделывая их на все лады» [9, с. 138]. И это является ключом к пониманию решений, которые композитор использовал в своих обработках. Так, например, предельной лаконичностью и скупостью сопровождения, лишенного какого-либо изобретательства, в песне «Ванюша-ключничек» (№ 9 из «филипповского» сборника) Н. А. Римский-Корсаков подчеркивает подлинный драматизм текста, находящегося на первом плане. Мелодии противопоставлен легкий одноголосный контрапункт с редким вкраплением созвучий, не нарушающим течение драматического повествования, отключением сопровождения в четных строфах (четыре такта подряд), опорой на пустотность октав.

Необходимо отметить, что все ладовые, фактурные или гармонические решения вытекают зачастую из структуры самой песни. Поэтому пустотность квинт, октав, наличие неполных аккордов (дополняемых, впрочем, недостающим тоном в мелодии) — все это призвано окрасить характерным колоритом «народную» гармонию, спонтанно образующуюся в ходе неспешного развертывания напева («Стих об Алексее, божьем человеке», № 1, «Стих о голубиной книге» № 4, «Скажи, девица милая», № 16 и другие песни из «филипповского» сборника). Композитор действовал совершенно интуитивно, многие закономерности строения народной песни, ныне хорошо известные, в те времена были еще не раскрыты. Видимо, по этой причине в отдельных обработках исследователи находят расхождения с народно-песенным складом: «Римский-Корсаков, действуя несравненно более тонко, чем первые гармонизаторы русских песен, вносит в них элементы более развитой и определившейся функциональности, <...> он в принципе делает хорошее, правильное дело; однако это ладовое активизирование песни могло бы в большей мере исходить из выработанных самим русским народно-музыкальным мышлением начал, нежели из искусно приспособляемой, но все же внешней системы» [10, с. 346]. Если вспомнить обработки П. И. Чайковского, то он в соответствии со своими воззрениями в значительно меньшей степени в гармонизациях заботился о таком соответствии и добивался его во многом полифоническими средствами. Поэтому в аранжировках композитора редко можно встретить пустотные звучности неполных (без терцового тона) аккордов, выразительный колорит которых он почему-то игнорировал.

При всей масштабности художественного значения обработок Н. А. Римского-Корсакова некоторые из них содержат стилистически инородные элементы, ведущие происхождение из западноевропейской ладогармонической системы. Это прежде всего относится к четырехголосному складу отдельных аранжировок, выполненных по канонам гармонического голосоведения, как, например, сделано в песне «Вспомни, вспомни» из «филипповского» сборника (№ 17): в каждой строфе трижды (!) звучит полная совершенная

каденция классического типа со всей свойственной ей атрибутикой — функциональным последованием T–S–K^6_4–D_7–T, усиленным вводнотоновостью гармонического g-moll. Фактурная грузность сопровождения образуется в обработках, где подробно гармонизуется чуть ли не каждый звук мелодии, что входит в конфликт с жанровыми признаками («Уж как по мосту, мосточку», № 28 из сборника «100 песен») или образным строем песни («Исходила младенька», № 11 из сборника «100 песен»). Кстати, четырехголосным складом обработок, не совсем свойственным для народно-песенного искусства, «грешил» иногда и П. И. Чайковский. Хоральная основа со стандартным набором гармонических функций и отголосками интонаций церковной музыки также образует стилистический диссонанс с жанровой природой первоисточника («Поблекнут все цветики», № 9 из сборника «50 русских народных песен для фортепиано в четыре руки», 1869).

Значительный интерес с точки зрения технических приемов аранжировки представляют обработки Н. А. Римского-Корсакова с использованием средств имитационной полифонии. Они проявляются не в точном имитировании, мало свойственном народному многоголосию, а в свободном взаимодействии подголосков, спонтанно образующих переклички в различных слоях фактуры (например, между напевом и средним голосом в 5–6 тактах, и напевом и сопровождением в 7–8 тактах), образующих в каждом случае свободный контрапункт тематических элементов («Со вьюном я хожу», № 56 из сборника «100 песен»). Еще одной важной особенностью фортепианного сопровождения является интонационная близость рождающихся в нем подголосков к основному напеву («Как по садику, садику», № 79, «Во поле туман затуманился», № 12, «А мы просо сеяли», № 48 из сборника «100 песен») и самостоятельность линии баса, мелодизированность которого ярко контрапунктирует мелодии («Матушка, что во поле пыльно», № 91 из сборника «100 песен», «Как по морю», № 29 из «филипповского» сборника). Примеров с использованием свободной имитации немного, но они являются подлинным украшением сборника. Сам факт применения полифонических средств в обработках народных песен, особое внимание к взаимодействию мелодии и баса объединяет Н. А. Римского-Корсакова как с П. И. Чайковским, так и с М. А. Балакиревым.

Необходимо отметить также почти буквальное сходство в гармонизации песни «Как за речкою, да за Дарьею (Песня про татарский полон)» Н. А. Римского-Корсакова (№ 8 из сборника «100 песен») и песни «Не шумит шум» П. И. Чайковского (№ 21 из сборника «50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки»). Такое совпадение вполне объяснимо, так как популярность напева, имевшего в сборниках того времени различные названия, в те годы была достаточно высока и у любительской публики, и у профессионалов и, вероятно, существовало множество вариантов ее гармонизации. Это было связано еще и с тем, что Н. А. Римский-Корсаков, как и его современники, относился к гармонизации народных напевов как «одному из способов формирования национального гармонического языка» [6, с. 905].

Песню «Как за речкою, да за Дарьею (Песня про татарский полон)» — № 8 из сборника «100 песен» — Н. А. Римский-Корсаков использовал в симфонической картине «Сеча при Керженце», а ее вариант [8] — № 10, не встречавшийся в более ранних сборниках других авторов, — в *Andante* Первой симфонии. Обе песни имеют аналогичный текст, но представляют собой два совершенно разных напева.

Каждая из песен в упомянутых сочинениях претерпела определенную трансформацию, связанную с реализацией композитором своего замысла. В таком виде обе обработки приобретают значение своеобразного «вторичного» произведения по отношению к «первичным» вариантам из сборника, не говоря уже о первоисточнике — народном напеве. Поэтому важно понять весь путь преобразований, который он прошел. Для этого необходимо обратиться к самой обработке — песне «Как за речкою, да за Дарьею (Песня про татарский полон)», № 8 из сборника «100 песен».

Основой для обработки послужил вовсе не крестьянский напев, а полученный от М. А. Балакирева образец, который им был записан с голоса П. И. Якушкина — собирателя народных песен. Популярность напева была достаточно высока, и наибольший интерес представляют обработки К. П. Вильбоа и М. А. Стаховича. На обеих лежит отпечаток закономерностей классической гармонии, и это было характерно для тонально-гармонического мышления того времени: «Все искали наиподлинных песен, и все же никто уже не мог отрешиться от усвоенного, от западноевропейского инструментализма тонико-доминантового круговращения» [1, с. 128]. Не избежал подобных влияний и Н. А. Римский-Корсаков, обработка которого находится в противоречии со стилистикой, свойственной ладовому строю русской народной песни. Это выражается, например, в учащенном гармоническом ритме, отяжеленном аккордовой фактурой, некоторой неестественностью в акком-

панементе первого куплета тональности G-dur, не совсем вытекающего из структуры напева (в нем отсутствует вводный тон). Во втором куплете композитор применяет гармоническое варьирование, в целом свойственное стилистике русской народной песни, но воплощает его средствами классической гармонии (закрепление тональности d-moll). Вместе с тем Н. А. Римский-Корсаков чутко подмечает модальность, лежащую в основе напева, и широко использует наряду с главными побочные трезвучия, подчеркивающие ладовую переменность.

Дальнейшая трансформация песни «Как за речкою, да за Дарьею (Песня про татарский полон)», № 8 из сборника «100 песен», была обусловлена включением ее в состав крупной формы — симфонической картины «Сеча при Керженце». Здесь композиционные методы Н. А. Римского-Корсакова становятся сходными с творческим подходом П. И. Чайковского, когда заимствованный первоисточник в виде народного напева становится компонентом собственного стиля и подвергается трансформации в соответствии с художественным замыслом. Прежде всего, изменения коснулись образного строя песни. Являясь лейтмотивом вражьей силы, напев теряет диатоничность первоисточника и приобретает минорный лад (b-moll), в структуре которого появляется увеличенная секунда. Фактура насыщается альтерированными гармониями; заметно меняется ритм мелодии, остинатность которого подчеркивает неумолимость приближающейся битвы. Все эти средства направлены на усиление изобразительности, подчиненной драматургическому замыслу.

Вторая из рассматриваемых обработок — песня «Как за речкою, да за Дарьею (Песня про татарский полон)», № 10 из сборника «100 песен», также нашла отражение в симфоническом творчестве композитора — в *Andante* Первой симфонии. Мелодия в исходном виде обработки с небольшими изменениями обнаруживает сходство с балакиревским вариантом. Гармонизации Н. А. Римского-Корсакова свойственно стремление сделать одинаковой структуру фраз, придать обработке классическую уравновешенность, несколько заслоняющую непериодичность строения народного мелоса. Тем не менее на этапе внедрения в контекст собственного стиля эта тенденция еще больше усиливается отменой переменности метра как характерного структурного признака обработки и необходимостью подчинить общую конструкцию напева художественному замыслу *Andante*. Его реализация опирается на закономерности, свойственные вариационной форме, позволяющие применить варьирование любых компонентов ткани — гармонии, тембра, фактуры. Исследователи отмечают здесь также наличие признаков сонатности, выступающей здесь формой второго плана [2, с. 32]. Это дает возможность композитору использовать дополнительный арсенал выразительных средств, свойственных сонатной форме — мотивное вычленение, мотивное варьирование, секвенцирование [2, с. 32]. Все эти возможности необходимы композитору для подчеркивания изобразительности также, как и в «Сече при Керженце», играющей важную драматургическую роль. Симфоническая картина настолько зрелищна, что вызывает кинематографические ассоциации со свойственной им быстротой смены «кадра», перемещением в пространстве, выполненные музыкальными средствами. Этим сочинением композитор, возможно, чисто интуитивно предвосхитил монтажный принцип организации музыкальной ткани, характерный для искусства XX века.

Таким образом, в структуре композиционных методов Н. А. Римского-Корсакова, претерпевших определенную эволюцию, преобладают приемы достаточно глубокой трансформации фольклорного первоисточника, отдаляющие его даже от «первичных» обработок из собственного сборника. Трудно сказать, какие цели вообще преследовал композитор, кроме тех, которые можно считать данью времени. Но даже те немногие образцы (в отличие от П. И. Чайковского), включенные в контекст собственного композиторского стиля, обнаруживают отточенное мастерство аранжировки русской народной песни и подтверждают право Мастера на собственное видение первоисточника, способствующее раскрытию его новых граней.

Примечания

[1] «Меня ужасно смешит, когда уверяют, что я изучал народные песни. Поверьте, голубчик, это мнимое изучение заключалось лишь в том, что я просто, благодаря таланту, легче запоминал и усваивал наиболее типичное в напевах — вот и все» [7, с. 313].

[2] Сборник Н. А. Римского-Корсакова «100 русских народных песен» ор. 24 имеет в общих чертах сходство с балакиревским, которое, по словам Б. В. Асафьева, представляет собой «стилизацию гармонического мышления под ладовый строй песни» [1, с. 118].

[3] По мнению А. Д. Кастальского, звуковысотная система русской народной музыки самостоятельна, и она «покоится на других, своих основани-

ях и в устройстве звукорядов и ладов, и распределении каденций, и ритмической свободы, и ее богатства, и расположении голосов, и гармонических созвучий, и манеры их соединения» [4, с. 5]. При том, что Кастальский категорически отвергал самую идею западного влияния на русский музыкальный фольклор, он тем не менее анализировал тот же самый фольклор с применением категорий и терминов западноевропейской тональной гармонии, находя в русской народной песне «мажор с повышенной IV ступенью» (вместо лидийского), «минор с низкой II ступенью» (вместо фригийского) и т. п. Свое представление о «народной» музыкальной системе Кастальский стремился внедрить в преподавание в виде особого курса «русской гармонии на народно-национальной основе» [5].

Литература

1. *Асафьев Б. В.* О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
2. *Гиниатуллина Л. И.* Тема с вариациями (К вопросу о национальных чертах стиля Н. А. Римского-Корсакова) // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 3 (11). С. 23–35.
3. *Евсеев С. В.* Народные песни в обработке П. И. Чайковского / ред., предисл. и коммент. Б. И. Рабиновича. М.: Музыка, 1973. 137 с.
4. *Кастальский А. Д.* Особенности народно-русской музыкальной системы / вступ. статья Т. Поповой и Л. Третьяковой. М.: Музгиз, 1961. 91 с.
5. Кастальский Александр Дмитриевич [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/ (дата обращения: 17.03.2018).
6. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1973. Т. 1. С. 904–905.
7. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева / под ред. А. В. Оссовского. Л.: Гос. муз. изд-во, 1960. Т. 2. 636 с.
8. *Римский-Корсаков Н. А.* 100 русских народных песен для голоса с фортепиано. М.: Музгиз, 1951. 183 с.
9. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. СПб., 1910. 256 с.
10. *Цуккерман В. А.* Римский-Корсаков и народная песня // Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. 560 с.

References

1. Asaf'ev, B. V. (1987), *O narodnoy muzyke* [About folk music], Muzyka, Moscow, Russia.
2. Giniatullina, L. I. (2015), "Tema s variatsiyami (K voprosu o natsional'nykh chertakh stilya N. A. Rimskogo-Korsakova)", *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, Science, Practice], no. 3 (11), pp. 23–35.
3. Evseev, S. V. (1973), *Narodnye pesni v obrabotke P. I. Chaykovskogo* [Folk songs in the processing of P.I. Tchaikovsky], Muzyka, Moscow, Russia.
4. Kastal'skiy, A. D. (1961), *Osobennosti narodno-russkoy muzykal'noy sistemy* [Features of the folk-Russian music system], Muzgiz, Moscow, Russia.
5. Wikipedia.org, "Kastal'skiy Aleksandr Dmitrievich", available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/ (Accessed 17 March 2018).
6. Keldysh, Yu. V. (ed.) (1973), *Muzykal'naya entsiklopediya* [The musical encyclopedia], Vol. 1, Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskiy kompozitor, Moscow, Russia.
7. Yastrebtsev, V. V. (1960), Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov, in A.V. Ossovsky (ed.), Muzgiz, Moscow, Russia.
8. Rimskiy-Korsakov, N. A. (1951), *100 russkikh narodnykh pesen dlya golosa s fortepiano* [100 Russian folk songs for voice with piano], Muzgiz, Moscow, Russia.
9. Rimskiy-Korsakov, N. A. (1910), *Letopis' moey muzykal'noy zhizni* [Chronicle of my musical life], St. Petersburg, Russia.
10. Tsukkerman, V. A. (1970), *Rimskiy-Korsakov i narodnaya pesnya* [Rimsky-Korsakov and folk song], Muzyka, Moscow, Russia.

№ 2 [48] 2018

© *Пальян Г. И., 2018*

УДК 78.071

ЛИЧНОСТЬ И ТВОРЧЕСТВО ФАННИ ХЕНЗЕЛЬ В КОНТЕКСТЕ НЕМЕЦКОЙ КУЛЬТУРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В статье рассматривается творчество малоизвестной в России Фанни Хензель — значимой фигуры музыкальной жизни Германии первой половины XIX века, сестры композитора Феликса Мендельсона. Обосновывается актуальность изучения ее творческого наследия, устанавливается взаимосвязь между событиями жизни и основными сферами деятельности Ф. Хензель как пианистки, композитора, просветителя.

Ключевые слова: Фанни Хензель, Феликс Мендельсон, творческий портрет, романтизм

Изучение творчества Фанни Хензель (1805–1847), старшей сестры Феликса Мендельсона, проявившей себя как неординарный композитор, блестящая пианистка, певица, дирижер и просветитель, сегодня особенно актуально. В ее произведениях предвосхищаются многие тенденции, ставшие в дальнейшем типичными для целой плеяды композиторов-романтиков. Оригинальные жанровые решения, новизна гармонического языка, острота ритмообразований, интонационная утонченность тематизма, ослепительная виртуозность и «легкое дыхание пианизма» в сочетании с глубиной и искренностью чувства — вот качества, которые поражают при знакомстве с ее сочинениями. Они интересны и сами по себе, и как яркое явление романтической эпохи.

Долгое время личность Фанни, которая на протяжении почти всей жизни оставалась в тени своего гениального брата, представлялась музыковедам и исполнителям недостаточно масштабной, склонной к сентиментализму. Лишь в конце XX века произошла переоценка этих поверхностных взглядов, и на Западе сформировался устойчивый интерес к творчеству Фанни. Появились крупные исследования Ф. Тилляр, М. Хелмих, Р. Хельвиг-Унру, А. Оливера, У. Бюхтер-Рёмер, Р. Л. Тодда[1], посвященные ее жизни и творчеству. При этом в российском музыкознании личность и творчество Ф. Хензель практически не изучены. В отечественных музыкальных энциклопедиях ее имя даже не упоминается. Едва ли не вся информация о сестре Феликса Мендельсона ограничена краткими сведениями биографического характера, изложенными в двух статьях С. Ивановой[2], а также рядом статей автора этих строк[3].

Между тем имя Фанни Хензель стоит в ряду талантливых женщин-композиторов XIX века, в числе которых Клара Шуман, Луиза Ферранк, Жозефина Ланг. Ее музыка отразила систему ценностей своего времени и охватила широкий стилевой круг — от классицизма до позднего романтизма, и поэтому представляет большой интерес. Произведения Ф. Хензель, с одной стороны, продолжили существующие традиции, а с другой — предвосхитили тенденции, получившие развитие в творчестве Р. Шумана, Р. Вагнера, Ф. Листа, С. Франка и др.

Фанни Сессиль Мендельсон родилась 14 ноября 1805 года в Гамбурге в семье банкира Авраама Мендельсона. В семье существовали давние музыкальные традиции: мать Фанни Лея была прекрасной пианисткой, а тети — Фанни и Сессиль, в честь которых назвали девочку, — руководили в Вене литературно-музыкальным салоном, где пропагандировали творчество Бетховена, кроме того, также сами прекрасно играли на фортепиано.

В 1811 году семья переехала в Берлин, где учителем Фанни (а затем и Феликса) стал Карл Цельтер, один из первых в XIX веке пропагандистов музыки Баха. Он обучал брата и сестру основам полифонии, гармонии и сочинения музыки, а также игре на фортепиано. В стремлении дать молодым музыкантам основу в традициях XVIII века Цельтер знакомил их с произведениями Баха, Диттерсдорфа, Глюка и Генделя [6, S. 24].

В результате исключительно плодотворных занятий с Цельтером Фанни, будучи в возрасте тринадцати лет, наизусть сыграла ко дню рождения отца 24 прелюдии и фуги И. С. Баха. С этого момента слава о Фанни выходит за пределы семьи. В частности, Цельтер в одном из писем к своему другу Иоганну Вольфгангу фон Гете высоко отзывался о таланте девочки. Поэтому, когда в 1822 году семья Мендельсонов возвращалась из путешествия в Швейцарию, визит к Гете в Веймар стал ценным продолжением заочного знакомства. Лея в письме об этой встрече писала, что поэт «был очень приятным и дружелюбным с Фанни; она много играла Баха, и он был необычайно доволен ее песнями, сочиненными на его стихи» (цит. по: [9, S. 103]). Позже в знак признания таланта Фанни великий поэт подарил ей сти-

хотворение «К далекой возлюбленной» («An die Entfernte»). Их творческое общение продолжилось и в дальнейшем. Едва в одном из посланий к Гете девушка обмолвилась, что ей трудно найти для новой песни хороший текст, как мэтр написал для нее стихотворение.

Уже в 1820-е годы Фанни была хорошо известна в Берлине как композитор, пианистка, певица и дирижер. Известный пианист и композитор Игнац Мошелес, друживший с Мендельсонами и хорошо знакомый с музыкальными произведениями Фанни и Феликса, характеризовал ее творчество как «равноценное в музыкальном плане» творчеству младшего брата [4, S. 2]. К концу 1820-х годов она успела написать множество произведений, среди которых около 200 песен на стихи поэтов-современников на итальянском, французском, английском языках. Ее фортепианные произведения — Багатели, Мелодии, фортепианные сонаты и квартет As-dur — уже тогда имели большую популярность, исполняясь в различных музыкальных салонах.

Несмотря на успех, лишь немногие ее сочинения издавались при жизни. Так, шесть песен Фанни были опубликованы под именем ее брата в его песенных тетрадях ор. 8 (№ 2, 3 и 12) и ор. 9 (№ 7, 10 и 12). О высоком качестве упомянутых вокальных миниатюр говорит курьезная история, случившаяся с Феликсом во время одного из посещений Англии. Во время выступления Мендельсона перед королевой Викторией та заявила, что из его песен она больше всего любит «Италию». Смутившись, Феликс признался, что автор «Италии» — его сестра [10, S. 95].

Под собственным именем Фанни начала издавать свои сочинения лишь в середине 1830-х годов. В 1834 году в Англии была впервые напечатана ее песня, еще две песни вышли в свет в Германии в 1836 и 1838 годах в составе нотных антологий. Только в 1846 году Ф. Хензель решилась, наконец, опубликовать значительную часть своих композиций в виде семи опусов, в которые вошли сочинения для фортепиано, песни и хоровые произведения.

Причины прижизненного «замалчивания» произведений Фанни, а также издания отдельных пьес под именем брата кроются в традициях той эпохи. Напомним, что Германия первой половины XIX века была патриархальной страной, в которой ограничения социальных и экономических прав женщин оставались в силе дольше, чем в большинстве других европейских стран. Именно этот фактор определял отношение Авраама Мендельсона, а затем и Феликса к композиторской карьере Фанни.

Несмотря на популярность произведений Фанни в кругу берлинской аристократии, признание ее таланта, как и творческое честолюбие Фанни, имело четко обозначенные границы. В отличие от Феликса, музыкальную карьеру которого отец охотно поддерживал, Фанни изначально была уготована роль хранительницы домашнего очага. Согласно традициям XIX века, европейская женщина должна была воспитывать детей и всецело посвящать себя мужу и семье. В соответствии с этой идеологией публикация музыкальных сочинений Фанни исключалась. В письмах отца совершенно четко выражена позиция относительно профессионального будущего сына и дочери: «Возможно, для него (Феликса. — *Г. П.*) музыка станет профессией, для тебя же она может быть только лишь украшением и никогда не сможет стать и не должна становиться основой твоего жития-бытия; <...> Придерживайся этой точки зрения и этого поведения, так будет по-женски, ведь только чисто женские качества украшают женщин» (цит. по: [1, S. 97]). Несколько лет спустя, в своем письме к двадцать третьему дню рождения Фанни отец вновь поучает ее: «Тебе следует лучше владеть собой, больше сосредотачиваться; тебе нужно серьезнее и прилежнее готовиться к твоей истинной профессии, к единственно возможной профессии для девушки — профессии домохозяйки» (цит. по: [1, S. 99]).

Чтобы понять противоречие между поощрением таланта дочери и ограничением ее творчества рамками семьи, нужно учесть традиции воспитания семьи Мендельсонов. Родители были убеждены в том, что девочки должны иметь блестящее образование и воспитание. В таком случае образ домохозяйки, каким его видел Авраам Мендельсон, нужно трактовать как образ высокообразованной, уверенной в себе женщины, развивающей свои художественные интересы, но в приватной обстановке. Примерами таких женщин были мать Фанни — Лея, читавшая Гомера в оригинале и блестяще игравшая на фортепиано, а также сестра отца Доротея, бывшая замужем за Фридрихом Шлегелем. Но, поскольку решающим в судьбе женщины было мнение отца, брата или супруга, семейный уклад Мендельсонов оставался патриархальным.

В таком поле напряжения Фанни находилась долгие годы, не решаясь нарушить запрет отца на публикацию собственных музыкальных произведений. Лишь замужество принесло ей некоторую самостоятельность. В 1821 году Фанни познакомилась с художником Вильгельмом Хензелем, однако ее родители были против брака дочери с не имевшим высокого положения женихом. Только

через восемь лет, когда В. Хензель стал придворным живописцем при прусском королевском дворе, влюбленная пара смогла, наконец, заключить брак. Вероятно, отрыв от родительского дома, а также горячая поддержка со стороны мужа позволили Фанни выйти за пределы привычной камерной музыки и обратиться к крупным хоровым жанрам. В 1829–1831 годах она сочиняет «Торжественное представление» («Festspiel») для тенора, двух басов, хора и оркестра, кантаты «Хвалебная песнь» («Lobgesang») и «Иов» («Hiob») для альта, хора и оркестра, а также ораторию «По библейским стихам» («Nach Versen der Bibel») для сопрано, альта, тенора, баса, хора и оркестра.

После замужества Фанни Хензель добилась широкого общественного признания благодаря «Воскресным концертам», руководство которыми она полностью взяла на себя с отъездом Феликса в 1829 году в большое образовательное путешествие. Музыкальные вечера в доме Мендельсонов в свое время сыграли огромную роль в профессиональном становлении брата и сестры, но получить широкое признание Фанни они помогли лишь после ее выхода из тени своего великого брата.

Об интенсивности проведения «Воскресных концертов» можно судить по письмам и дневниковым записям Фанни. Так, в период с 1833 по 1847 год состоялось пятьдесят три концерта, даты и программы которых известны, а также двадцать концертов, даты или программы которых не сохранились. Концертный зал вмещал до 200 слушателей. Уже 7 октября 1831 года Фанни делает запись в дневнике: «Мои воскресные концертные серии поистине процветают и приносят мне великую радость» (цит. по: [2, S. 49]).

Также из дневников известен необычный репертуар «Воскресных концертов», далеко выходящий за рамки привычных в то время салонных жанров. С небольшим хором, которым Фанни дирижировала сама, она исполняла произведения разного уровня сложности: начиная с кантат Баха, сцен из бетховенского «Фиделио» и моцартовского «Милосердия Тита» до хоровых частей из оратории «Павел» своего брата. Многие выступления Ф. Хензель сопровождала на фортепиано, а для исполнения ее концертной увертюры 15 июня 1834 года был нанят оркестр. Именно на «Воскресных концертах» впервые прозвучали многие сочинения Фанни и Феликса.

С конца 1830-х годов «Воскресные концерты» получают широкое признание светской публики Берлина и приезжих деятелей искусства. Их охотно посещают Ф. Лист, Н. Паганини, Ф. Калькбреннер, И. Мошелес, Клара и Роберт Шуманы, К. М. Вебер, А. Ж. Бушер и многие другие. Начавшись как частная инициатива в доме родителей, не имея в газетах никакой рекламы, «Воскресные концерты» под руководством Фанни далеко ушли от своего салонного прототипа. Важной особенностью было то, что концерты проводились бесплатно.

Укрепившись благодаря «Воскресным концертам» в своем музыкальном предназначении, Фанни могла рассчитывать на поддержку Феликса, который всегда был для нее самым важным критиком и советчиком. Он гордился талантом сестры, высоко ценил ее произведения, исполняя их на различных концертах, но всегда, разделяя точку зрения отца, был против публикаций ее сочинений. Так, в ответ на просьбу матери в июне 1837 года воодушевить сестру на издание нескольких музыкальных произведений, Феликс пишет следующее: «...я, если сестра и решится издать кое-что из своих произведений, буду помогать ей в этом, как только могу, и тем самым освобожу ее от связанных с этим хлопот. Однако *посоветовать* опубликовать что-либо я ей не могу, поскольку это противоречит моим взглядам и убеждениям. <...> К авторству у Фанни, какой я ее знаю, нет ни стремления, ни призвания, для этого она слишком уж женщина, чем того требуется...» [3, S. 88]. Думается, причину противоречивого отношения к таланту сестры следует искать в обязательстве Феликса соблюсти волю отца, чей авторитет он не решался умалить даже после его смерти в 1835 году.

В это время развивается еще одна, общественно-просветительская грань личности Ф. Хензель: она активно поддерживает некоторые социальные проекты по развитию музыкального образования в стране. Одним из таких проектов была новая методика обучения музыке, автор которой, пианистка и композитор Ф. Шиндельмайзер, в 1835 году получила патент на изобретение — немую клавиатуру, а в 1836 году открыла собственное учебное заведение. Фанни поддержала саму идею многолетнего обучения, заложенную в методике Шиндельмайзер, и даже написала «Zwei Bagatellen fur Klavier» для учащихся ее школы.

Окончательное освобождение творческой натуры Ф. Хензель из-под гнета социальных и семейных предписаний произошло в ходе ее путешествия с мужем по Италии в 1839–1840 годах. Эта южная страна с яркой, живой культурой давно манила Фанни. Как и у многих современников из артистической и интеллектуальной среды, у нее уже в юности через литературу сформировалось восторженное отношение к Италии. Источником

представлений об Италии также были обстоятельные письма Феликса из его поездок за границу в 1830–1831 годах. Тяга к Италии отчетливо воплотилась в ряде ранних сочинений Ф. Хензель, однако на долгие годы желанная южная страна так и оставалась для нее недостижимой. Лишь после смерти отца долгожданная поездка стала обретать реальные очертания.

В путешествии, состоявшемся в 1839 году, наиболее ярким событием стало посещение виллы Медичи, на которой Фанни с мужем жила в течение года. Здесь она много музицирует, общается с художниками и музыкантами, знакомится с неординарными молодыми французами, среди которых — Шарль Гуно и Жорж Бизе. Впечатления от общения с ними впоследствии воплотились в образах сочинений Ф. Хензель. Об этом времени, пожалуй, лучшем в жизни Фанни, красноречиво свидетельствуют записи в дневнике: «Не могу описать, насколько счастливо я здесь себя чувствую. Я все время нахожусь в приподнятом настроении. Это чистое наслаждение, которое только способно испытывать сердце человеческое» [5, S. 76].

Путешествие имело и еще одно важное последствие в творческой биографии Ф. Хензель: после нескольких малопродуктивных лет она вновь стала много и охотно сочинять музыку. В Италии Фанни сочиняет фортепианные миниатюры, песни, вокальные дуэты и квартеты. Ее итальянские произведения были собраны в «Путевой альбом» («Reisealbum»), включающий восемнадцать композиций. Непосредственно путешествием было обусловлено появление фортепианного цикла «Год» («Das Jahr»), в котором впервые была реализована идея воспроизведения сезонного круговорота природы и человеческой жизни (это произошло за 34 года до появления знаменитого цикла П. Чайковского).

По возвращении в Берлин страстное желание Фанни Хензель стать профессиональным музыкантом, а также стремление к общественному признанию ее композиторского таланта окончательно победили женскую покорность. Несмотря на напряженность отношений с братом, который по-прежнему не одобрял ее композиторскую деятельность, она, начиная с 1846 года, систематически публикуется. Как отмечает Р. Л. Тодд, 1846 год Фанни посвятила малым жанрам (сольные и хоровые песни, фортепианные миниатюры), «как будто она почувствовала настоятельную необходимость быстро наверстать упущенное» [10, S. 317].

14 мая 1847 года во время репетиции «Первой Вальпургиевой ночи» своего брата Фанни Хензель внезапно почувствовала себя плохо и умерла в результате инсульта. Потрясенный неожиданной кончиной сестры, Феликс Мендельсон распорядился издать ее произведения для фортепиано, избранные песни и фортепианное трио d-moll, что и осуществилось в 1850 году в Лейпциге. Несмотря на различия во взглядах, творческое общение брата и сестры (личное и эпистолярное) никогда не прерывалось. Лишенный духовной связи с самым близким человеком, Феликс Мендельсон пережил сестру всего на полгода.

Людвиг Рельштаб, влиятельный критик берлинской газеты «Vossische Zeitung», в некрологе по случаю кончины Фанни отмечал, что она разделила со своим братом также и «родство таланта» и «достигла в музыке такого совершенства, которым могут похвастать лишь немногие деятели искусства, для которых оно остается единственной профессией в течение всей жизни» [8]. Клара Шуман так высказалась о значении личности Фанни Хензель: «Она, безусловно, была самой выдающейся женщиной-музыкантом своего времени и очень важной персоной в музыкальной жизни Берлина — о ней всегда говорили только хорошее» [7, S. 206].

Преодолев на пути к признанию трудности, неведомые ее коллегам-мужчинам, Фанни к концу жизни сумела ярко раскрыть свой многогранный талант — как композитор, исполнитель, дирижер и музыкальный просветитель. Оказавшаяся в фокусе живого творческого процесса, по-своему отразившая дух романтической эпохи, личность Фанни Хензель, как и ее музыка, заслуживают всестороннего научного исследования.

Примечания

[1] *Tillard F.* Fanny Mendelssohn. Translated by Camille Naish. Portland: Amadeus Press, 1992. 402 p.; *Helmig M.* Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy: Das Werk. München: Broschiert, 1997. 189 S.; *Hellwig-Unruh R.* Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: thematisches Verzeichnis der Kompositionen. Adliswil; Lottstetten: Kunzelmann, 2000. 452 S.; *Olivier A.* Mendelssohns Schwester Fanny Hensel. Musikerin, Komponistin, Dirigentin. Düsseldorf: Droste Verlag, 1997. 221 S.

[2] *Иванова С.* Зарубежные женщины-композиторы в социокультурной ситуации XIX века // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4 (1). С. 354–360; *Иванова С.* Неизвестные женщины-композиторы XIX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. № 5. С. 251–255.

[3] *Пальян Г.* Фортепианные миниатюры в творчестве Фанни Хензель-Мендельсон (на примере

«Песен без слов» ор. 8) // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 11. М.: МПГУ, 2013. С. 27–30; *Пальян Г.* Фортепианный цикл «Год» в творчестве Фанни Хензель-Мендельсон // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. С. 74–81; *Пальян Г.* Неизвестные произведения зарубежных композиторов XIX века в эпоху новых информационных технологий: второе рождение фортепианных сочинений Ф. Хензель-Мендельсон, Г. Доницетти, Т. Кирхнера // Гармония культур — гармония цивилизаций. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2016. С. 68–76.

Литература

1. *Hensel S.* Die Familie Mendelssohn. Vol. I. Berlin: B. Behr, 1879. 427 S.
2. *Klein H-G.* Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns — Ein musikalischer Salon? Leipzig: Mendelssohn-Haus, 2006. 104 S.
3. *Mendelssohn-Bartholdy F.* Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847. Hrsg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy und Carl Mendelssohn Bartholdy. Band 2. Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1875. 337 S.
4. *Moscheles Ch.* Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebuhern herausgegeben von seiner Frau. Leipzig: Duncker & Humblot. Bd. 1. 1872. 320 S.
5. *Nubbemeyer A.* Italienerinnerungen im Klavieroeuvre Fanny Hensels: Das verschwiegene Programm im Klavierzyklus «Das Jahr» // Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy / Das Werk. Herausg. von Martina Helmig. München: Verlag edition text+kritik, 1997. S. 68–80.
6. *Olivier A.* Mendelssohns Schwester Fanny Hensel. Musikerin, Komponistin, Dirigentin. Düsseldorf: Droste Verlag, 1997. 221 S.
7. *Reich N. B.* Clara Schumann: The Artist and the Woman. Ithaca: Cornell University Press, 2001. 385 p.
8. *Rellstab L.* Nachruf auf Fanny Hensel. Vossische Zeitung vom 18. Mai 1847.
9. *Tillard F.* Fanny Mendelssohn. Translated by Camille Naish. Portland: Amadeus Press, 1992. 402 p.
10. *Todd R. L.* Fanny Hensel: The Other Mendelssohn. New York: Oxford University Press, 2010. 426 p.

References

1. Hensel, S. (1879), *Die Familie Mendelssohn*, vol. I, B. Ber, Berlin, Germany.
2. Klein, H-G. (2006), *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns — Ein musikalischer Salon?*, Mendelssohn-Haus, Leipzig, Germany.
3. Mendelssohn-Bartholdy, F (1875), *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847*, hrsg. Paul Mendelssohn Bartholdy and Carl Mendelssohn Bartholdy, vol. 2, Hermann Mendelssohn, Leipzig, Germany.
4. Moscheles, Ch. (1872), *Aus Moscheles Leben. Nach Briefen und Tagebuhern herausgegeben von seiner Frau*, vol. 2, Leipzig, Germany.
5. Nubbemeyer, A. (1997), "Italienerinnerungen im Klavieroeuvre Fanny Hensels: Das verschwiegene Programm im Klavierzyklus «Das Jahr»", *Fanni Henzel' (Mendel'son Bartol'di)*, Munich, Germany, S. 68–80.
6. Olivier, A. (1997), *Mendelssohns Schwester Fanny Hensel. Musikerin, Komponistin, Dirigentin*, Droste Verlag, Dusseldorf, Germany.
7. Reich, N. B. (2001), *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Cornell University Press, Itaka, USA.
8. Rellstab, L. (1847), "Nachruf auf Fanny Hensel", *Vossische Zeitung vom 18. Mai 1847*, Berlin, Germany.
9. Tillard, F. (1992), *Fanny Mendelssohn*, translated by Camille Naish, Amadeus Press, Portland, USA.
10. Todd, R. L. (2010), *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*, Oxford University Press, New York, USA.

© *Гуревич В. А., 2018*

УДК 78

МАРИИНСКИЙ ТЕАТР — ВЕК ДВАДЦАТЬ ПЕРВЫЙ

Статья посвящена современному состоянию Мариинского театра. В отличие от подавляющего большинства материалов о жизни знаменитого коллектива, повествующих об оперных и балетных спектаклях, их сценическом и музыкальном решениях, текст сконцентрирован на анализе материальной базы театра, особенностях функционирования оперной и балетной труппы, специфике формирования штатов и их функционального распределения и т. д. Уделено внимание основным, по мнению автора, проблемам внутренней жизни театра, неизбежным при столь централизованном и персонифицированном авторитарном руководстве.

Ключевые слова: музыкальный театр, материальная база, специфика многозальной структуры театра, репертуар, состав труппы, контрактная система

Мариинский театр проводит нынче 235-й сезон. Немногие европейские коллективы обладают столь давними традициями. За это время на сцене театра был поставлен, по сути, весь классический оперно-балетный репертуар. Пережив разные исторические эпохи, трижды поменяв название, театр всегда был и остается средоточием генеральных тенденций развития русского музыкального искусства.

В 1930–1970-е годы, после кратковременного периода относительной свободы в первое послеоктябрьское десятилетие, театр существовал в условиях жесткой советской системы. Оперно-балетный репертуар менялся крайне незначительно. Если и ставились новые спектакли, то только те, в которых не было каких-то стилистических новаций. Современная музыка была почти сплошь представлена написанными по заказу идеологически «правильными» операми и балетами, подавляющее большинство которых не выдерживали более двух-трех сезонов. При всем том исполнительский уровень оперного и, особенно, балетного коллективов оставался весьма высоким.

Ситуация стала меняться в конце 1970-х. Пришедший к руководству театром Юрий Темирканов взял курс на обновление репертуара, на привлечение новых режиссерских и балетмейстерских кадров. В историю театра вошли темирхановские постановки «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» Чайковского, с которых начался переход к современным режиссерским и актерским решениям.

Однако самые решительные перемены настали с приходом к руководству Валерия Гергиева (1988). Вначале не торопясь, а затем со все возрастающей скоростью он кардинально перестраивал работу коллектива. В XXI веке театр приобрел фактически новые функции. В условиях своеобразного строя сегодняшней России с его персонификацией социальной жизни деятельность Мариинского театра оказалась на стыке собственно художественного самовыражения и некой культурно-политической парадигмы. Объединив в одном лице функции директора, художественного руководителя и главного дирижера, Валерий Гергиев получил уникальную возможность безграничного расширения репертуара и его стилевых воплощений при не имеющем прецедентов частно-государственном финансировании.

В центре разнообразных аналитических материалов о сегодняшнем Мариинском театре обычно находится анализ спектаклей, их сценического и музыкального решений. Автор данной статьи предлагает обратиться к другой стороне «медали» — материальной базе театра, его организационно-управленческой структуре.

Они не имеют аналогов в мире.

Ныне театру принадлежат три здания. Помимо исторического здания (год постройки — 1860), это новый особняк (так называемый «Мариинский-2»), открытый в 2013 году. Первоначальная стоимость его оказалась в итоге в два с лишним раза выше — 22 миллиарда рублей (315 миллионов евро)[1]. Общая площадь Мариинского-2 — 79114 квадратных метров[2]. Число мест — до 2000. В театре семь надземных и три подземных этажа, главная, репетиционная и арьерсцены, репетиционные залы для оперы, балета, хора и оркестра, вспомогательные и технические помещения, в которых работают 1000 сотрудников. Есть четыре камерных зала (каждый на 120 мест), где проходят концерты вокальной и инструментальной музыки, реализуются просветительские проекты, ориентированные на детско-юношескую аудиторию. На крыше — роскошный амфитеатр, с которого открывается вид на исторический центр Санкт-Петербурга. Классическая структура зала в виде подковы с тремя ярусами обеспечена всеми необходимыми техническими приспособлениями. Большое фойе

оформлено уральским самоцветом — ониксом и, как и сам зал, украшено светильниками фирмы Сваровски. Все процессы автоматизированы, включая подачу и установку декораций, систему вентиляции и пожаротушения (за четыре минуты она способна полностью залить огромную территорию зала специальным составом). На уровне самых современных требований выполнена акустика зала. По мнению некоторых специалистов, с которым можно согласиться, она получилась довольно своеобразной, чуть глуховатой в высоких тонах, но очень мягкой и ровной по всему диапазону.

В 2006 году рядом с театральными залами на месте сильно пострадавших от пожара старых декорационных мастерских театра был открыт концертный зал, построенный по проекту архитектора Ксавье Фабра. Его вместимость — 1100 слушателей, включая хоровой ярус на 120 мест. Общий объем — 1300 кубических метров, высота — 14 метров, подъемная оркестровая площадка рассчитана на 130 музыкантов. В 2009 году в зале был установлен орган французской фирмы «Керн» (Страсбург). Это уникальный инструмент — первый за сто лет французский орган в России, сочетающий в себе опыт и традиции немецкого и французского органостроения.

Расположенный амфитеатром, зал очень красив сам по себе. Но, главное, он фантастически «звучит». Выдающийся японский мастер Язу Тойота создал воистину чудесный акустический мир, в котором каждый голос партитуры слышен «как на ладони». «Баланс звучания изумляет», — писала о зале «Нью-Йорк таймс», со скрипкой Страдивари сравнила его акустику «Зюддойче цайтунг». Закономерно, что после открытия концертного зала «театр в целом и оркестр стали гораздо больше внимания уделять современной музыке... Если и раньше театр приглашал на концерты симфонической и ораториальной музыки, на общедоступные камерные собрания, то теперь для "филармонии внутри театра" созданы идеальные условия» [3, с. 234].

Но это далеко не все. Театру принадлежат также залы во Владивостоке и Владикавказе, выстроен небольшой концертный зал в пригороде Санкт-Петербурга. Помимо обычных буклетов и программ спектаклей и концертов вот уже в течение 25 лет ежемесячно выходит полноформатная двадцатичетырехполосная газета «Мариинский театр», освещающая весь спектр проблем современного музыкального искусства — издание, весьма авторитетное в России.

Сложившаяся ситуация дает возможность Мариинскому иметь в своем репертуаре максимальное количество спектаклей. Их в текущей афише около ста названий — примерно 70 опер и 30 балетов. Ежедневно (а выходных в Мариинском практически не бывает!) в различных помещениях театра может быть исполнено до девяти спектаклей и концертов. Для примера — афиша на апрель 2018 года [2]. Запланировано 142 мероприятия. В том числе — 50 оперных спектаклей, 33 балета, 45 концертов, а также ряд лекций. Отдельной строкой выписан один из многочисленных мариинских фестивалей — Второй фестиваль арфового искусства «Северная лира».

В репертуар вошли шесть опер Верди («Аттила», «Макбет», «Риголетто», «Бал-маскарад», «Дон-Карлос», «Аида»), четыре оперы Щедрина («Не только любовь», «Левша», «Мертвые души», «Боярыня Морозова»), три — Моцарта («Король-пастух», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта»), три — Римского-Корсакова («Сказка о царе Салтане», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок»), «Пиковая дама» и «Иоланта» Чайковского, триптих («Плащ», «Сестра Анжелика», «Джанни Скикки») и «Турандот» Пуччини, «Севильский цирюльник» Россини, «Дочь полка» Доницетти, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Самсон и Далила» Сен-Санса, «Кармен» Бизе, «Адриенна Лекуврер» Чилеа, «Паяцы» Леонкавалло, «Хованщина» Мусоргского, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Идиот» Вайнберга. Особое место занимают оперы для детей — как классика («Маленький трубочист» Бриттена, «История слоненка Бабара» Пуленка), так и сочинения петербургских авторов — «Про кашку, кошку и молоко», «Кот Мурыч» Баневича и др. Если же Вы хотите найти «недостающие» до полного репертуарного списка оперы, то это легко осуществить, просмотрев афишу за соседние месяцы.

Для полноты картины — об апрельских балетах. Из 33 спектаклей 26 представляют 12 балетов во главе с «визитными карточками» Мариинской труппы — «Лебединым озером» (дважды), «Спящей красавицей» (трижды) и «Щелкунчиком» (пять раз за месяц). Из «чистых» балетов — «Жизель», «Сильфида», «Раймонда», «Весна священная», «Ромео и Джульетта», «Золушка» (дважды), «Каменный цветок» (дважды), а также «Легенда о любви» Арифа Меликова и «Ярославна» Бориса Тищенко. Остальные — так называемые «балетмейстерские» спектакли на симфоническую музыку разных авторов — «Карнавал» и «Шехеразада» Фокина, «Сон в летнюю ночь» Баланчина и др.

За счет чего обеспечивается необходимое качество исполнения подобного огромного репертуара?

Прежде всего за счет соответствующего количества высококлассных артистов. В числе солистов оперы (2018 год) — 31 сопрано, 21 меццо-сопрано, 26 теноров, 17 баритонов, 24 баса. В хоре — 156 артистов (82 сопрано и альта и 74 тенора и баса). Есть и детский хор.

Особое подразделение Мариинского — Академия молодых певцов, которой руководит Лариса Гергиева. За 20 лет Академию прошли десятки талантливых вокалистов, подготовившиеся в ее стенах к переходу на основную оперную сцену. В режиме «нон-стоп» Академия готовит небольшие спектакли и концерты и показывает их на подмостках концертного и камерных залов театра. Особо следует отметить постоянную готовность Академии оказывать безвозмездную помощь и поддержку творческим начинаниям петербургских музыкантов. В частности, ее воспитанники — неизменные участники старейшего в России композиторского фестиваля «Музыкальная весна в Санкт-Петербурге». Неоднократно, притом всегда бесплатно, предоставлял симфонический оркестр театра в распоряжение петербургских авторов Валерий Гергиев.

Теперь о балете. В его составе 8 прима-балерин, 9 премьеров-танцовщиков, 14 первых и 18 вторых солистов, 6 солистов характерного танца. 20 корифеев кордебалета, 129 человек (71 балерина и 58 танцовщиков) в кордебалете. Плюс 48 человек во вспомогательном составе и 40 — в мимансе.

Пристальное внимание Валерий Гергиев уделяет оркестру, ибо этот коллектив постоянно участвует и в спектаклях, и в симфонических концертах. В нем фактически четыре состава. Цифры говорят сами за себя. Итак, в группе первых скрипок — 56 мест (28 пультов), вторых скрипок — 39 мест (19 с половиной пультов), альтов — 44 (22 пульта), виолончелей — 37 (18 с половиной пультов), контрабасов — 25, 19 флейт, 20 гобоев, 17 кларнетов, 14 фаготов, 21 валторна, 19 труб, 20 тромбонов, 5 туб, 7 арф, 23 ударника. Плюс 18 артистов сценического духового оркестра. Итого 384 оркестранта.

Валерий Гергиев: «Мы даем до двух тысяч выступлений в год... С филиалами скоро будет две с половиной... У нас около пяти тысяч человек вместе с филиалами, и среди них, наверное, три тысячи артистов» [1, с. 6].

Конечно, всю эту колоссальную массу удержать в порядке можно только с помощью жесточайшего контроля и четкой организации творческого процесса. Для этого в театре существуют оперное (15 режиссеров и их помощников, 6 административных работников) и балетное (с тем же количественным составом) управления. Но, главное, Валерий Гергиев умудряется держать все под своим постоянным контролем. Обладая уникальной памятью, он в любой момент может поименно проверить наличие или отсутствие каких-либо артистов на репетиции, выяснить причины опоздания, основания для получения справки по болезни и т. д. Притом может это сделать, находясь на другом конце Европы или Америки. Нет сомнений, система, существующая ныне в Мариинском театре, далека от демократии. Но иначе в российских условиях вряд ли была бы возможной эффективная работа всего театрального механизма.

Об оплате труда. Государство обеспечивает часть бюджета, идущую на оплату труда (средняя заработная плата артиста Мариинского театра — примерно 2000 евро в месяц) и до некоторой степени на новые постановки. Это около 4 миллиардов рублей (57 миллионов евро). Остальные средства театр зарабатывает сам, а также привлекает спонсорские финансы из различных фондов, пользуется прямой поддержкой российского и иностранного бизнеса и т. д. По уплате налогов Мариинский занимает одно из первых мест в городе, в котором сконцентрировано множество крупнейших заводов и фабрик, производящих разнообразную продукцию гражданского и военного предназначения.

До конца 1990-х в Мариинском существовала штатная система, оставшаяся от советской власти. Затем ее сменила система контрактная, при которой с каждым из сотрудников заключается срочный трудовой договор на определенный срок, по истечении которого договор продлевается (или не продлевается). Это позволяет сочетать различные уровни исполнительской практики, в частности, привлекать на разовые спектакли с поспектакльной оплатой тех солистов, кто постоянно занят в ведущих мировых театрах (певцы Анна Нетребко, Ольга Бородина, Лариса Дядькова, Владимир Галузин, Сергей Алексашкин, балерины Диана Вишнева, Ульяна Лопаткина и др.).

При огромной физической и психической нагрузке, которые ложатся на сотрудников и артистов Мариинского театра, за 30 лет руководства им Валерий Гергиев сумел добиться полной управляемости коллективом и, безусловно, высокого музыкального (профессионального исполнительского) уровня большинства спектаклей. Это, разумеется, не означает, что в театре нет проблем. Они есть. Опуская моменты творческие (предмет особого анализа), остановимся на конкретных организационно-административных вопросах.

Во-первых, это отсутствие должной конкуренции в режиссерской среде. Два штатных режиссера (Иркин Габитов и Алексей Степанюк)

не могут справиться с нарастающим валом новых спектаклей. Приходится приглашать постановщиков «со стороны», порой без особого отбора, что приводит к серьезным «накладкам» (из-за чего пришлось, например, в свое время останавливать подготовку вагнеровского «Кольца»). Парадоксально, но факт: Валерий Гергиев довольно индифферентен по отношению к режиссерским решениям. Предельно придирчивый к качеству музыкального воплощения, он в принципе соглашается на любые постановочные варианты, лишь бы они не мешали артистам.

Во-вторых, долгие годы в труппе нет главного балетмейстера — впервые за все время существования театра. Балет держится исключительно благодаря высочайшей квалификации педагогов-репетиторов — бывших солистов труппы. Но с новыми спектаклями возникают серьезные проблемы, как случилось недавно с превосходным балетом Тищенко «Ярославна», фактически загубленным претенциозно неграмотной постановкой.

В-третьих, чрезмерная нагрузка на оркестрантов порождает так называемую «текучесть кадров», и из коллектива «вымывается» наиболее динамичная его часть, уходящая в другие оркестры, в первую очередь в оркестры Петербургской филармонии, где заработок выше, а нагрузка значительно меньше.

Наконец, в-четвертых — самое существенное критическое соображение — при огромном объеме работы в условиях жесткой «вертикали» управления неминуемо возникают непредвиденные ситуации, которые не в состоянии мобильно решить один начальник. А без санкции Валерия Гергиева никто не берет на себя ответственность. И подчас решения по не самым сложным вопросам приходится ждать месяцами.

Век расцвета любого театра прямо связан с деятельностью его руководителя. Каждая труппа, как и жизнь человеческая, имеет период рождения, юности, зрелости и, увы, старения. Думается, в конце 2010-х Мариинский театр во многом исчерпал ресурсы экстенсивного роста, превратившись в некоего «супермонстра» по поточному производству оперно-балетных спектаклей. Возможно, В. Гергиеву и его коллективу следует ныне обратиться к относительно более спокойному графику работы — не столь эффектному и насыщенному разного рода театральными и околотеатральными событиями, но практикующему спокойный объективный анализ проблем, накапливающихся подобно снежному кому, и поиск путей их решения.

Трудно существовать в условиях непрерывного стресса — а это реальность сегодняшней жизни Мариинского театра при всех его невероятных успехах и поразительном блеске.

Примечания

[1] В процессе строительства правоохранительные органы сумели выявить серьезнейшие финансовые нарушения со стороны отвечавших за возведение нового здания театра организаций, что привело к осуждению ряда их сотрудников. В критической ситуации за дело взялся тогдашний руководитель «Северо-Западной дирекции по строительству, реконструкции и реставрации», впоследствии вице-губернатор Санкт-Петербурга М. Оганесян, сумевший спасти положение. Судьба этого незаурядного организатора, вслед за Мариинкой-2 выведшего из полного прорыва реставрацию Большого театра, сложилась печально — он был арестован и обвинен в мошенничестве. Однако, сделанное Оганесяном не осталось втуне: В. Гергиев на заседании президентского Совета по культуре в декабре 2017 года выступил в защиту Оганесяна, сказав: «...Человек, который достраивал и Большой в Москве в критической ситуации, и Мариинку-2, тоже сейчас оказался за решеткой. Я был поражен этому... Это вызывает массу вопросов и, наверное, беспокойство общественности надо почувствовать, услышать...» [1, с. 6].

[2] Все приводимые в статье данные заимствованы из официального сайта Мариинского театра mariinski.ru, уточнены и дополнены в ходе бесед с ведущими сотрудниками театра — дирижерами Л. Корчмаром, П. Смелковым, певцами Л. Шевченко, Л. Дядьковой, С. Ялышевой и др.

Литература

1. *Гергиев В.* У меня есть громадная ответственность за большие бюджеты // Музыкальное обозрение. 2018. № 2. С. 6.
2. Официальный сайт Мариинского театра [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.mariinsky.ru/ (дата обращения: 01.03.2018).
3. *Райскин И.* Записки филарманьяка. СПб.: Международный общественный Фонд культуры и образования, 2017.

References

1. Gergiev, V. (2018), "I have a huge responsibility for large budgets", *Muzykal'noe obozrenie* [Music review], no. 2, p. 6.
2. Official site of the Mariinsky theatre, available at: https://www.mariinsky.ru (Accessed 1 March 2018).
3. Rajskin, I. (2017), *Zapiski filarman'yaka* [Notes of the philharmaniac], International public Foundation for culture and education, Saint-Petersburg, Russia.

© *Кривицкая Е. Д., 2018*

УДК 78.071.2

ДЕБЮССИ-ПИАНИСТ

В статье творчество французского композитора рассматривается сквозь призму его исполнительских достижений как интерпретатора. Повествование основано на хронологическом изложении известных фактов концертных выступлений Дебюсси, отзывов и воспоминаний современников, а также анализе имеющихся записей фортепианной игры Дебюсси, сделанных им для фирм Gramophone и Welte-Mignon.

Ключевые слова: Дебюсси, пианист, Gramophone, Welte-Mignon, Вагнер, благотворительные концерты

О Дебюсси-пианисте долгое время судили по отзывам современников, его собственным высказываниям и, конечно, той музыке, которую он создал для рояля, совершив серьезное обновление пианистического стиля. «Усилиями Дебюсси во многом создано то новое качество фортепиано, тот его новый "звучащий образ"» [1, с. 27], в котором находится место и иллюзорно-педальному, и ударно-беспедальному пианизму (Дебюсси один из первых включил элементы джаза в академический лексикон).

Цель статьи — представить Дебюсси не как композитора, пишущего для фортепиано, но как интерпретатора. Тем более, что первые шаги Дебюсси на музыкальном поприще были связаны именно с этим инструментом: его родители мечтали о карьере гастролирующего виртуоза. Рассмотрим хронологию событий.

После занятий частным образом с Антуанеттой де Флервиль Дебюсси поступает в 10-летнем возрасте, 22 октября 1872 года, в Парижскую консерваторию в класс известного педагога — Антуана Мармонтеля. Первые годы ребенок демонстрирует прогресс, получая в 1874, 1875 и 1876 годах третью, вторую и первую награды по сольфеджио. По классу фортепиано Дебюсси играет рондо и фугу Моцарта и Каприс Мошелеса. Мармонтель в конце первого года обучения написал в его характеристике: «очаровательное дитя». В июле 1874 года за исполнение фа-минорного концерта Шопена Дебюсси получает вторую премию.

Сохранились воспоминания композитора и органиста Габриэля Пьерне, где он описывает Дебюсси тех лет так: «В классе фортепиано Мармонтеля он удивлял нас своей странной игрой. Не знаю, в силу ли естественной неловкости или застенчивости, но он буквально бросался на клавиатуру и форсировал все эффекты. Казалось, он одержим яростью против инструмента. Он обходился с ним грубо, делал импульсивные жесты, шумно дышал при исполнении трудных пассажей. Эти недостатки понемногу смягчались, и он временами достигал эффектов удивительной мягкости и нежности. С присущими ей недостатками и достоинствами его игра оставалась чем-то очень своеобразным» [2, с. 42].

В 1875 году подросток играет «Хроматическую фантазию» Баха, Рондо ор. 16 Шопена, а в июле выступает в концерте со Второй балладой Шопена и получает первую премию. Как указывает Э. Локспайзер, в консерваторском ежегодном отчете о Дебюсси говорится как «о 12-летнем чуде-ребенке, который обещает стать виртуозом первого ряда» [11, с. 26].

В январе 1876 года в концерте, состоявшемся в городке Шони, Дебюсси выступает аккомпаниатором певицы Леонтины Мендес и пианистом в трио Гайдна. «Провинциальная пресса осыпает его похвалами, называет "юным Моцартом"» [2, с. 39–40][1]. В феврале 1876 года Мармонтель по поводу приготовленного Ашилем к экзамену Рондо Вебера отмечает: «Хороший ученик, умный, прилежный, но немного бестолковый и ветреный; должен был бы заниматься более старательно». А в июне того же года отзыв еще неблагоприятнее: «не во всем оправдывает мои надежды; ветрен, неаккуратен, мог бы работать гораздо лучше» [2, с. 39–40].

В 1877 году Мармонтель отмечает позитивные сдвиги, он «доволен успехами и музыкальной сообразительностью Ашиля. На экзамене Ашиль играет первую часть соль-минорной сонаты Шумана. Жюри под председательством А. Тома присуждает Ашилю вторую премию. Это был наивысший формальный успех Ашиля как многообещающего пианиста» [2, с. 39–40].

Первую премию по фортепиано Дебюсси так и не получил, хотя в срок сдал все экзамены.

В июле 1878 в его программе была первая часть Сонаты № 2 Вебера, а спустя год на экзамене он сыграл Концертное аллегро Шопена ор. 46. После этого остаток лета 1879 года он проводит в замке Шенонсо и играет в трио, участвуя в приватных вечеринках и концертах богатой англичанки Маргариты Пелуз-Уильсон (владелицы замка). Эту работу Дебюсси получил благодаря рекомендации Антуана Мармонтеля.

Далее Дебюсси, не бросая фортепиано, переключается на сочинение музыки и поступает в класс гармонии и аккомпанемента Эмиля Дюрана. А в 1880 году — в класс композиции Эрнста Гиро.

Поль Видаль вспоминал, что к концу обучения в консерватории «его игра, очень интересная, была пианистически не свободна от недостатков; он исполнял трели с трудом, но зато его левая рука обладала исключительной ловкостью и способностью к растяжению» [2, с. 44].

Тем не менее именно игра на фортепиано давала возможность Дебюсси зарабатывать на жизнь. Он начал выступать как аккомпаниатор, три лета подряд работал у Надежды фон Мекк как иллюстратор (также по рекомендации Антуана Мармонтеля), играя и соло, и с ней в четыре руки, и в ее домашних камерных ансамблях. В это время появляются его первые сочинения с участием фортепиано — трио, романсы, четырехручное переложение трех номеров из балета «Лебединое озеро» Чайковского, сделанные по заказу фон Мекк. Даже Симфонию си минор Дебюсси пишет в клавире для фортепиано в четыре руки (авторской инструментовки так и не последовало).

Надежда Филаретовна неоднократно упоминала Дебюсси в переписке с Чайковским. Вначале она не слишком благожелательно отозвалась о способностях французского музыканта: «По этому экземпляру, то есть M[onsieur] de Bussy, моему пианисту из Парижа, я окончательно убедилась, что никакой и параллели проводить нельзя между парижскими и нашими русскими пианистами, настолько наши неизмеримо выше как музыканты и как техники, а ведь мой est un Lauréat, получил premier prix при окончании в нынешнем году; работает теперь на prix de Rome, но все это дребедень, ничего не стоящая» (Аркашон, 29 июля 1880 года) [7, с. 440].

Спустя неделю фон Мекк пишет Чайковскому о том, как играла его Четвертую симфонию с Дебюсси: «…исполнял ее мой partner не хорошо, но разыгрывал великолепно, это его единственное, но очень обширное достоинство, читает сочинения, даже Ваши, à livre ouvert (с листа — *Е. К.*)...» (Аркашон, 7 августа, 1880) [7, с. 440].

После отъезда Дебюсси в Париж Надежда Филаретовна вспоминала о нем с теплотой: «Мой французик уехал, и мне очень скучно, что я не могу слушать ни Вашей фортепианной сонаты, ни прелестных мелких сочинений, из которых я особенно обожаю вальс fis-moll, которого Bussy играл очень хорошо...» (Флоренция, 3 ноября 1880) [7, с. 478].

В начале 1890-х Дебюсси становится участником исполнений вагнеровских опер в камерных вечерах. 6 мая 1893 года Катюль Мендес[2] прочел лекцию о «Кольце нибелунга», во время которой Дебюсси и Рауль Пюньо[3], а также 6 солистов-вокалистов, иллюстрировали музыкальные примеры.

В феврале 1994 года состоялось десять (!) вагнеровских вечеров в доме госпожи Филипп Эскудье, тещи Эрнста Шоссона, в течение которых Дебюсси сыграл «Парсифаля», «Тристана и Изольду», «Нюрнбергских мейстерзингеров» и фрагменты из «Зигфрида». Подготовка к этому событию шла в течение нескольких месяцев. «...Что касается последних новостей, "Вагнер для светских дам" состоится у моей тещи, рю Монсо 77», — писал не без иронии Шоссон. — «Она желает увидеть вас, чтобы обсудить несколько деталей и особенно, чтобы вы попробовали ее рояль. Сходите поскорее, поскольку придется что-то делать с ним — большой хвостатый Эрар молчал в течение долгого времени...» (из письма Э. Шоссона к К. Дебюсси, 7 декабря 1893) [8, с. 178]

Свой отзыв оставил и Дебюсси: «...Я начал в прошлую субботу вагнеровские сеансы! Это было очень мило, никто не шелохнулся... Что касается меня, то я был весь в поту! И решил, что этот Вагнер весьма утомительный человек! Кстати, это что-то невероятное, как ваша семья мила со мной, во главе с мадам Эскудье!..» (из письма к Э. Шоссону, 5 февраля 1994) [8, с. 178].

Впрочем, отзывы были разные, Дебюсси, в частности, критиковали за не слишком разборчивое пение. «Суббота, прослушивание первого акта "Парсифаля" в исполнении Дебюсси. [Билеты] были очень дешевые, и я счел, что все остались довольны, хотя некоторые заметили, что слова недостаточно были понятны. Я с этим согласен. Ты же знаешь, как он произносит слова во время пения. Еще счастье, что он не ограничивался только "ти-ти-ра-та-та". Впрочем, бедняга Дебюсси больше и не мог. Вскоре по окончании я увел его тайком в дальнюю комнату, куда принес ему что-то теплое... Я думаю, он валился с ног» (из письма Анри Лероля к Эрнсту Шоссону, 5 февраля 1894) [8, с. 192]. Сохранилось мнение очевидца, Гюстава Самазейла, опубликованное в

1947 году в его книге «Музыканты наших дней, хроники и воспоминания»: «...Фортуна мне благоприятствовала, позволив услышать помимо второго акта из "Гибели богов", изображенных на фортепиано с невероятным темпераментом, последний акт "Тристана и Изольды", исполненный рычащим голосом, с мрачными вспышками, особенно эффектными, с его уникальным звучанием фортепиано — глубоким, бархатистым, неподражаемым, которое мои уши хранят по сей день, как ослепительное воспоминание!» [8, с. 192].

Долгое время Дебюсси давал частные уроки игры на фортепиано. Подробности малоизвестны: часто цитируем факт его биографии, что в день свадьбы с Розали Тескье 19 октября 1899 года он вначале дал урок, чтобы заработать 20 франков на праздничный ужин [2, с. 291]. И со своей следующей женой, Эммой Бардак, он также познакомился, давая уроки фортепиано ее сыну Раулю.

В период с 1904 по 1910 год Дебюсси почти не выступает публично. Вначале он погружен в подготовку премьеры оперы «Пеллеас и Мелизанда», затем переключается на дирижерскую деятельность, гастролируя как интерпретатор своих симфонических сочинений. Тем не менее фортепиано остается его «рабочим инструментом»: в частности, все новые сочинения он показывает друзьям и исполнителям, проигрывая их на рояле (об этом далее).

С 1910 года начинается новый виток в пианистической деятельности Дебюсси, вероятно, связанный с сочинением Прелюдий, циклом «Детский уголок»...

Прелюдии из первой тетради — «Дельфийские танцовщицы», «Паруса», «Затонувший собор», «Танец Пека» — Дебюсси впервые представляет 25 мая 1910 года в Независимом музыкальном обществе. 29 марта 1911 года состоялась премьера прелюдий «Ароматы и звуки в воздухе реют», «Ветер на равнине», «Шаги на снегу», «Менестрели». Дебюсси исполнил их в рамках концертов своего издателя Дюрана, проводимых в зале Эрар. Известно, что два публичных выступления последовали в марте 1912 года — 5 марта Дебюсси аккомпанировал певице Мэгги Тейт[4] (программа не известна), а 12 марта в концертах Дюрана в зале Гаво он сыграл несколько прелюдий.

5 марта 1913 года в концертах Дюрана в зале Эрар композитор играет три первые пьесы из Второй тетради: «Туманы», «Мертвые листья», «Ворота Альгамбры».

2 июня 1913 года состоялась знаменательная встреча в доме Луи Лалуа: Игорь Стравинский и Клод Дебюсси в четыре руки читали с листа переложение балета «Весна священная». «Я гулял с Дебюсси в своем саду в Бельвю, — вспоминал Луи Лалуа. — Мы ждали Стравинского. Увидев нас, русский музыкант побежал с вытянутыми руками, чтобы обнять французского мастера, который бросил на меня взгляд через плечо, показав тем самым, что удивлен и тронут. Стравинский принес с собой фортепианное переложение в четыре руки "Весны священной". Дебюсси согласился играть басовую партию на моем пианино Pleyel. Глядя сквозь очки, уткнув нос в клавиатуру, изредка напевая то, что было упущено, Стравинский врывался в поток звука мягких, подвижных рук своего партнера, которые двигались без остановок и, казалось, наслаждались трудностями. Когда они закончили, ни объятий, ни комплиментов не последовало. Мы молчали, пораженные этим ураганом, который пришел из глубины веков и вырвал нашу жизнь с корнями» [6, с. 52–53]. Спустя годы Стравинский в «Диалогах» приводит письмо Дебюсси, где тот в свойственной ему ироничной манере вспоминает этот случай: «Наше проигрывание на рояле "Весны священной" в доме Лалуа всегда свежо в моей памяти. Оно преследует меня как прекрасный кошмар, и я тщетно пытаюсь воскресить полученное впечатление ужаса. Вот почему я жду спектакля как ребенок-лакомка, нетерпеливо ожидающий обещанных сластей» [4, с. 171–172].

В «Хронике моей жизни» Стравинский упоминал и другие случаи, когда Дебюсси играл при нем на рояле. Они в четыре руки прочли кантату «Звездоликий», которую Стравинский посвятил Дебюсси [5, с. 70]. А позднее русский композитор был ознакомлен с партитурой балета «Игры». «Музыка эта мне очень нравилась, — признавался Игорь Федорович. — Дебюсси мне <...> проигрывал ее на рояле. До чего же он хорошо играл!» [5, с. 70].

19 июня 1913 года, спустя две недели после скандальной премьеры «Весны священной» в Театре Елисейских полей, там же состоялся гала-концерт Клода Дебюсси. В программе — «Иберия», прозвучавшая в транскрипции для двух фортепиано (переложение Андре Капле), где с Дебюсси в дуэте выступил Рикардо Виньес. Затем «Прогулка двух влюбленных», где автор аккомпанировал певице Нинон Валлен[5]. И его сольное исполнение фортепианных вещей — «Террасы, посещаемой лунным светом», прелюдий «Канопа», «Hommage сэру Пиквику, эсквайру». Альфредо Казелла вспоминал: «На рояле он играл восхитительно. Словами нельзя передать то, как он сыграл некоторые из своих Прелюдий. Не то, чтобы у него в

реальности присутствовала виртуозность, но его ощущение прикосновения было несравнимо; создавалось впечатление, будто он играл прямо на струнах инструмента без промежуточного механизма; впечатление чуда поэзии» [9].

5 февраля 1914 года состоялось выступление в дуэте со скрипачом Артуром Хартманом. После Скрипичной сонаты Грига музыканты сыграли премьеры транскрипций «Il pleure dans mon cœur» и прелюдий «Девушка с волосами цвета льна», «Менестрели». Американский скрипач Артур Хартман общался с Дебюсси и его семьей с 1908 по 1914 год. В неоконченной книге «Дебюсси, каким я его знал» Хартман описывает момент, когда он решил сделать переложение прелюдий. «Я отправил пневматичку Дебюсси, в которой говорилось: "Девушка с волосами цвета льна просит позволения зайти и сыграть на скрипке для тебя". На что Дебюсси немедленно откликнулся, написав: "Мой дорогой друг, это чистая правда... Я играю на фортепиано (4 прелюдии) завтра вечером у Эрара. Сделаю все возможное утром, чтобы прислать тебе билеты. Я хочу услышать игру "Девушки с волосами цвета льна" на скрипке, так как не сомневаюсь, что она обладает значительным талантом..." На следующий день, не раздумывая, я приехал на такси со скрипкой и нотами к Дебюсси, он немедленно сел за фортепиано, и я взял скрипку, играя ноту за нотой, стоя у него за плечом. Когда он дошел до тактов 24–27, то обернулся ко мне с улыбкой (продолжая играть "аккомпанемент" по памяти) и шутливо заметил: "Это не так глупо... не так глупо"» [10, с. 71].

1 марта 1914 года Дебюсси выступает как дирижер и как пианист в Амстердаме, играет прелюдии: «Дельфийские танцовщицы», «Девушка с волосами цвета льна», «Ворота Альгамбры». А спустя три недели, 21 марта в зале Гаво, он исполняет с Нинон Валлен премьеру «Трех поэм на стихи Стефана Малларме», «Прогулку двух влюбленных», играет сам «Детский уголок», прелюдию «Генерал Лавин-эксцентрик», «Вечер в Гренаде» и «Сады под дождем» из цикла «Эстампы».

В годы Первой мировой войны Дебюсси счел своим гражданским долгом участвовать в благотворительных концертах в пользу различных Обществ и Ассоциаций. Из его биографии мы знаем, что 21 декабря 1916 года он сам участвовал в благотворительном концерте, где аккомпанировал певице Розе Феар[6] и играл в четыре руки с Жаном Роже-Дюкассом[7] сюиту «В белом и черном».

24 марта 1917 года Дебюсси принимал участие в концерте в пользу Ассоциации «Одежды для раненных» («Le Vêtement du blessé»). С певицей Клер Круаза[8] он исполнил «Три баллады Франсуа Вийона», «Галантные празднества» (2-я тетрадь) и «Рождественскую песню детей, у которых нет больше крова». С Жаком Сальмоном[9] представил премьеру Виолончельной сонаты.

5 мая 1917 года. Зал Гаво. Благотворительный концерт в пользу Приюта ослепших солдат, частично повторивший мартовскую программу: с Розой Феар прозвучали «Три баллады Франсуа Вийона» и «Рождественская песнь детей, у которых нет больше крова», а также «Три песни Билитис». С Гастоном Пуле[10] Дебюсси сыграл премьеру Скрипичной сонаты.

Уже после ухода из жизни композитора французский писатель Андре Сюарес (1868–1948) поделился воспоминаниями об этом вечере: «Лицо его было цвета растопленного воска и пепла. Его глаза отражали не пламя лихорадки, а тяжелый отблеск трудов. В сумрачной улыбке даже не было горечи, а скорее сквозило страдальческое томление. Его кисть, круглая, гибкая, полная, чуть-чуть великоватая, епископская, висела на его руке, рука — на его плече, голова — на всем теле; и одна эта голова жила — единственной, восхитительной и такой горькой жизнью. Во взгляде, которым он неторопливо оглядел публику, усаживаясь за рояль, заметна была мучительная для композитора стыдливость артиста, которому отвратительно и почти позорно страдать. Но играл Дебюсси в этот вечер "волшебно"... Он рождал звуки не как пианист и даже не как музыкант, а как поэт...» [9].

11 и 14 сентября 1917 года в Биаррице Дебюсси последний раз выходит на сцену и играет с Гастоном Пуле Скрипичную сонату. В письме Жаку Дюрану от 12 сентября 1917 года Дебюсси пишет: «Вчера состоялся концерт Пуле. Публика требовала повторения "Интермеццо", чему я решительно воспротивился из уважения ко всему сочинению в целом; тогда уж надо было бы бисировать всю сонату полностью» [8, с. 2149].

Исполнительский облик последних лет зафиксирован в книге «За роялем с Дебюсси» пианисткой Маргерит Лонг, с которой композитор готовил «Этюды для фортепиано». Работая с ней, «он создает как бы духовное завещание, приобщает замечательную артистку к тайнам своего исполнительского искусства, к своей, авторской трактовке сотворенной им фортепианной музыки, трактовке, не отчленимой от самой сути этой музыки, он закладывает традицию истолкования сочиненных им пьес» [6, с. 6].

Лонг в своей книге не только пересказывает и обобщает советы Дебюсси, но и дает оценку его творчеству, останавливается на моментах его биографии.

«...Дебюсси — это загадка. Таков был человек, который вызывал столько битв, порождал столько хулителей или "идолопоклонников", как говорили после "Пеллеаса". Таким оставался сумрачный, околдовывающий демиург, фортепианная музыка которого вслед за его революционной оперой заставила говорить о себе.

Когда Дебюсси был в расцвете славы и уже очень многие пианисты включали его произведения в свои программы, я его не играла. Нет, конечно, не от недостатка восхищения! Напротив, это восхищение ставило передо мной также загадки. Как выразить это нечто неопределенное, такое переливающееся, такое глубокое?» [6, с. 16].

«У него был такой вид, как будто фортепиано — им рожденное дитя, — читаем у Маргерит Лонг. — Он его баюкал, говорил с ним нежно, как наездник со своим конем, как пастух со своим стадом, как молотильщик зерна со своими быками. Именно на этом старом инструменте он сыграл однажды то, что сочинил для "Пеллеаса"» [6, с. 32]. «Кроме того, он сам играл при закрытой крышке рояля. Как объяснить лучистость звука Дебюсси, если не особенностью его пианизма? А эту особенность — не техникой, ему присущей?» [6, с. 64]. Она вспоминает, как он постоянно повторял: «Самое главное — все время сохранять ритм» [6, с. 66].

В книге Лонг значительное место уделено исполнительскому анализу «Острова радости» и «Двенадцати этюдов». Пианистка останавливается на мелких деталях — ослабить звучание трели в конце каденции «Острова радости», неукоснительно следовать в этой пьесе авторской аппликатуре и строго соблюдать акцентуацию... Описывается прием, необходимый для реализации ремарки «expressif» — «с помощью максимального нажима при сохранении мягкости», когда пальцы должны быть «как можно ближе к клавиатуре» [6, с. 35]...

Но стоит учитывать, что эти советы Дебюсси давал конкретному исполнителю, для исправления персональных неточностей и недостатков, и в любом ином случае мог бы высказаться о фортепианной технике по-другому и сформулировать замечания по поводу совершенно иных вещей.

В последние годы выпущены компакт-диски с оцифрованными записями игры самого Дебюсси[11], что позволило сделать собственные выводы о ней. Несмотря на то, что эти записи отреставрированы, они дают ясное представление о намерениях автора, о его технике и особенностях звукоизвлечения.

Дебюсси дважды участвовал в сеансах звукозаписи. В 1904 году к нему обратилась британская фирма «Gramophone and Typewriter Ltd», для которой он наиграл на валики вместе с певицей Мэри Гарден три «Забытые ариетты» («Зелень», «Плачет сердце мое», «Деревьев тень») и Сцену у башни из оперы «Пеллеас и Мелизанда».

Музыканты готовились и репетировали, о чем свидетельствует письмо Дебюсси к Пьеру Луису: «Дорогой друг, прежде всего благодарю... за проявление такого дружеского участия. Но Гарден репетирует завтра вечером, во вторник; сегодня не может ни прийти, ни петь. Сверх того, я не могу обеспечить 1,5 часа музыки, взятой из Пеллеаса, только с Гарден, нужно тогда нам добавить Перье (я позабочусь о принятии решения) [речь идет о певце Жане Перье, который в итоге не участвовал в записи. — *Прим. пер.*]. Итак, встреча может состояться в будущую среду, в 4 часа, если запись превосходного Грамофона не окажется неприемлемой» (из письма к Пьеру Луису. Понедельник. Вечер. 1 февраля 1904) [8, с. 827].

Интересно, что спустя годы, в возрасте 84 лет, Мэри Гарден наговорила свои воспоминания о работе с Дебюсси над партией Мелизанды, о его требовании «не столько петь, сколько проговаривать (to talk) вокальную строчку». В маленьком (минута пятьдесят секунд) фрагменте из Сцены с волосами Мелизанда поет квазинародную песню — «о святом Даниэле, святом Рафаэле и святом Михаиле...» Мэри Гарден подчеркивает ее строфичность, не перетягивая паузы. Что касается вокальной манеры, то голос звучит собранно, почти без вибрато, чтобы получился эффект «напевания», без оперной преувеличенности. Также четко и ритмично звучит рояль у Дебюсси, «договаривающий» сольные фразы.

Цикл «Забытые ариетты» (1885–1888) на стихи Поля Верлена при переиздании в 1903-м Дебюсси посвятил Мэри Гарден. «Плачет мое сердце» — образец скерцо. Подобная фактура и сумеречно-тревожное настроение будет впоследствии пронизывать «Сады под дождем». Остинатную фигуру шестнадцатыми Дебюсси играет как ритмизованное тремоло, организуя такты «на раз» (подчеркивая только первую долю в такте). Движение стремительное, летящее, на этом фоне певуче звучит мелодия, образующая дуэт с голосом.

В романсе «Зелень» («Green») Гарден и Дебюсси берут также весьма подвижный темп, который сохраняется в первой и второй строфе и значительно замедляется в третьей (такой темповой контраст другие исполнители не делают). Это обосновано содержанием стихотворения, в котором вначале говорится «о бьющемся сердце», о пришедшем герое, который «весь покрыт росою, оледенившей лоб на утреннем ветру» (перевод

Б. Пастернака). В конце он призывает — «на грудь вам упаду и голову понурю, всю в ваших поцелуях, оглушивших слух. И знаете, пока угомонится буря, сосну я, да и вы переведите дух». И музыка успокаивается и постепенно замирает. В манере Гарден появляются элементы, свойственные кабаре-стилю — говорок на распев в верхнем регистре и «мужественность», насыщенность обертонами в нижнем диапазоне. Фортепианное сопровождение здесь очень прозрачное, виртуозные пассажи легко проскакивают, уступая первый план солистке.

«Деревьев тень» — патетичный монолог: «Деревьев тень в воде, под сумраком седым, расходится как дым. Тогда как в высоте, с действительных ветвей, рыдает соловей...» (перевод В. Брюсова). Это единственный случай, когда Мэри Гарден отказывается от камерной речитативной манеры и демонстрирует «полный» голос. Несовершенство записи не позволяет тут в полной мере оценить аккомпанемент Дебюсси: он сдержан, негромок, оставляя всю экспрессию на долю солистке.

В течение октября 1913 года он записывает 14 фортепианных пьес на специальном воспроизводящем пианино «Welte-Mignon»: Прелюдии из первой тетради — «Дельфийские танцовщицы», «Затонувший собор», «Танец Пёка», «Менестрели», «Ветер на равнине»; «La plus que lente», «Вечер в Гренаде», «Из тетради эскизов»; цикл «Детский уголок».

В «Дельфийских танцовщицах» обращает сразу внимание, насколько «полифонично» осмыслена вся фактура, и все ее линии играются разным туше. В «Садах под дождем» очень выпукло подана мелодия песенки «Do, do»: очевидно, что Дебюсси, играя, внутренне «пропевал» ее со словами. В фактуре часто встречается прием «репетиций», которые автор в исполнении трактует как колокольный звон (за счет наслоения обертонов с помощью педали). А в целом в пьесе ощущается сказочность, театральность в интерпретации сюжета.

«Детский уголок» (сочиненный в 1908 году) — цикл, где много юмористических настроений и образов[12]. «Колыбельная Джамбо» посвящена слону, привезенному вначале в Париж, а затем проданному в Лондонский зоопарк. Дебюсси везде сохраняет мерную, «тяжеловесную» поступь, секунды стаккато играются без игривости, с осадкой, чтобы воображение без труда нарисовало образ неуклюжего гиганта.

В «Кукольном кек-уоке» подчеркнут контраст между бравурным характером темы (с преувеличенными акцентами) первого раздела и завуалировано звучащим эпизодом (т. 26 и далее). Преувеличенно гротескно введен «тристанов аккорд» (т. 60), в котором Дебюсси специально утрирует интонацию вздоха, сильно замедляя темп.

Вертикаль в этой пьесе трактована монолитно: против обыкновения, Дебюсси не стремится расцветить голоса фактуры, добиваясь эффекта таперской игры и имитируя монохромный саунд «раздолбанного» пианино (для этого он иногда берет доли в левой и в правой руке чуть «не вместе»).

В аналогичном духе сыграны «Менестрели», прелюдия, закрывающая первую тетрадь Прелюдий (1910). Автор неукоснительно следует собственным ремаркам: «нервно» и «с юмором». Чуть суетливое и от этого комичное исполнение призвано напомнить о «Шоу менестрелей», популярное в XIX веке в Америке, а затем и в Европе (белые люди гримировали себя под негров и под аккомпанемент банджо и ударных исполняли шутливые пьески, скетчи и прочие развлекательные номера).

Запись пьесы «La plus que lent» дает представление, как Дебюсси понимал рубато. Следуя французской традиции «inégalité», он добавляет пунктир в движение восьмых, записанных ровными длительностями, сочетая этот прием с небольшим ускорением внутри фигуры (в тактах, отмеченных ремаркой, *rubato*). Эпизод, идущий с ремаркой Appassionato, сыгран Дебюсси довольно напористо, преувеличенно патетично. Все ноты, отмеченные знаком *partamento*, акцентируются *forte*. Для Дебюсси «медленный вальс», судя по всему, ассоциировался с кабаре или мюзик-холлом, с их нарочитой аффектацией, насмешкой над приличиями и салонной красивостью[13].

Известно, что Дебюсси остался доволен результатом этой сессии звукозаписи, что отразилось в его письме от 1 ноября 1913 года главе фирмы Эдвину Вельту.

«Милостивый Государь, невозможно достичь большего совершенства в воспроизведении, чем это получается на аппаратах Welte. То, что я услышал, меня восхитило, и я счастлив подтвердить это вам в нескольких словах.

Позвольте, дорогой Мсье, уверить вас в совершеннейшем почтении. Клод Дебюсси» [8, с. 1681].

Технология фирмы «Welte» позволяла фиксировать точность ритма и темпа. Но оценить качество туше пианиста было невозможно, так как под клавиатуру подкладывалась лента, которую прокалывали в определенных местах железные гвоздики, закрепленные с тыльной стороны клавиш. То есть, фиксировались только параметры «громко-тихо» (судить о нежности или жесткости туше по этим записям нельзя).

Тем не менее записи Дебюсси — это ценнейший источник информации, позволяющий

понять, насколько точно композитор фиксировал свои намерения в нотах и какова его исполнительская эстетика. В воспоминаниях современников Дебюсси эволюционировал от резкого, агрессивного пианизма в годы учебы — к «мягкому чарующему туше», и тут мы должны положиться на авторитетные мнения, приведенные выше.

Судя по записям, интерпретации Дебюсси многомерны: педализация, артикуляция, общий баланс фактуры меняются в зависимости от содержания музыки.

Его стиль скорее рациональный, чем романтичный. Рубато, которое иногда любят делать в его сочинениях пианисты, представляя мир Дебюсси как нечто бесплотное, размытое, в исполнении автора отсутствует. Он строго движется в темпах, обозначенных им самим, и выполняет ремарки, предписывающие то или иное изменение в характере музыки. Жесткий, ироничный в письмах и в общении, он остается таковым и в интерпретации своей музыки.

Примечания

[1] Приведем полностью цитату: «...Де Бюсси (так!), в чьем маленьком теле так много смелости. Какая энергия! Какой энтузиазм! Какой настоящий дух! Никогда больше нельзя сказать, что фортепиано — холодный инструмент; что палец, нажимающий на клавишу, настолько отдален от вибрирующей струны, что ее жизнь по дороге потерялась; что звук мертв. Этот юный многообещающий Моцарт по-настоящему необуздан. За роялем он наполняет струны всей своей душой. Господам Мансар и Самари потребовались все их навыки, чтобы держаться наравне с ним в трио Гайдна, где его несло вперед очаровывающее неистовство; ему до сих пор нет четырнадцати!» (цит. по: [9]).

[2] Мендес Катюль (1841–1909) — французский поэт, писатель и драматург, представитель парнасской школы.

[3] Рауль Пюньо (1852–1914) — французский пианист и композитор итальянского происхождения. Преподавал в Парижской консерватории, постоянно выступал в дуэте с Э. Изаи (музыканты сыграли цикл сонатных вечеров от Баха до Франка); много гастролировал, в том числе в России (по приглашению В. И. Сафонова), где неожиданно скончался во время гастролей.

[4] Мэгги Тейт (1888–1976) — английская певица, учившаяся в Париже. Готовила партию Мелизанды под руководством Дебюсси и дебютировала в ней в 1907 году, сменив первую исполнительницу, Мэри Гарден.

[5] Нинон Валлен (1886–1961) — Эжени Валлен родилась в Монтальё-Версьё (Изер, Франция). Училась в Лионской консерватории, затем в Париже, намереваясь стать камерной певицей. В 1911 году Валлен дебютировала в Париже, исполнив сольную партию в кантате Клод Дебюсси «Дева-избранница». После этого выступления Дебюсси пригласил Валлен для исполнения партии небесного голоса на мировой премьере мистерии «Мученичество святого Себастьяна». Сотрудничество Валлен с Дебюсси продолжилось на премьере «Трех стихотворения Малларме» в Париже в 1914 году, аккомпанировал композитор. Валлен славилась интересом к современной ей музыке и была постоянной исполнительницей новых опусов композиторов — Ана, Нин-Кумеля, Русселя, Форе, Дюпарка, Шоссона, де Фальи. На французском языке пела также песни Шуберта и Р. Штрауса.

[6] Роза Феар (Rose Féart, 1878–1954) — французская певица (сопрано), педагог. До Первой мировой войны пела в Парижской опере. Ее репертуар простирался от Моцарта (Донна Анна) до вагнеровских опер (Эльза, Гутруна). Пела Мелизанду в постановке в Ковент-Гардене в 1909 году. С 1918 года переехала в Швейцарию, где стала солисткой Женевской оперы, а впоследствии преподавала вокал в Женевской консерватории.

[7] Жан-Жюль Роже-Дюкас (Jean Jules Aimable Roger-Ducasse, 1873–1954) — французский композитор, профессор Парижской консерватории. Роже-Дюкас завершил два сочинения Клода Дебюсси — Рапсодию для саксофона с оркестром (издана в 1919) и 2 фрагмента из музыки к спектаклю «Король Лир».

[8] Клер Круаза (Claire Croiza, 1882–1946) — французская певица (меццо-сопрано), педагог. Училась пению частным образом, дебютировала в Опере Нансу, а затем до 1908 года пела в театре La Monnaie в Брюсселе. Специализировалась в области французского репертуара — Далила («Самсон и Далила» Сен-Санса), Дидона («Дидона и Эней» Берлиоза), Шарлотта («Вертер» Массне) и др. Принимала участие в премьерах вокальных опусов Равеля, Пуленка, Русселя и Онеггера (была его гражданской женой). С 1934 года вела класс вокала в Парижской консерватории.

[9] Биографические сведения о Жаке Салмоне найти не удалось.

[10] Гастон Пуле (Gaston Poulet, 1892–1974) — скрипач, дирижер, общественный деятель. Выпускник Парижской консерватории, основатель квартета Пуле. В конце 1930-х стал директором консерватории в Бордо, основал там симфонический оркестр (ныне Национальный оркестр Аквитании).

[11] Debussy: The Composer as Pianist (1904, 1913) © 2010 Pierian Recording Society. Эти записи изда-

вались в XX веке. В частности, в СССР на лейбле «Аккорд» в 1961 году была выпущена пластинка «Композиторы играют свои произведения», где помещены три пьесы в исполнении Дебюсси (прелюдии: «Дельфийские танцовщицы», «Затонувший собор», «Танец Пека»).

[12] К сожалению, в свободном доступе для прослушивания есть не все пьесы цикла.

[13] Напомним, что медленный вальс — одна из первых разновидностей вальса во Франции, был популярен в начале XIX века, когда этот танец считался весьма фривольным из-за того, что партнеры прикасались друг к другу в танце.

Литература

1. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка 20 века. 2-е изд. Л.: Советский композитор, 1990. 295 с.
2. *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.
3. *Лонг М.* За роялем с Клодом Дебюсси, Габриелем Форе, Морисом Равелем. М.: Композитор, 2000. 288 с.
4. *Стравинский И. Ф.* Диалоги с Робертом Крафтом / пер. В. А. Линник. М.: Libra Press, 2016. 257 с.
5. *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 365 с.
6. *Уайт Э. У.* Молодой варвар в модном галстуке // Музыкальная жизнь. 2017. № 4. С. 52–53.
7. *Чайковский П. И. – Мекк Н. Ф. фон.* Переписка / под ред. П. Е. Вайдман. Челябинск, 2010. Т. 3. 1879–1881. 830 с.
8. *Debussy C.* Correspondance (1882–1918) / Édition établie par François Lesure et Denis Herlin. Paris, Gallimard. 2005. 2334 p.
9. *Djuhdal K.* Debussy at the piano [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://djupdal.org/karstein/debussy/pianist/p05.shtml (дата обращения: 16.05.2018).
10. *Hartmann A.* Debussy as I knew him. University Rochester Press, 2003. 339 p.
11. *Lockspeiser Ed.* Debussy: his life and mind. Vol. I. 1962. 337 p.

Reference

1. Gakkel, L. (1990), *Fortepiannaya muzyka 20 veka* [Piano music of the 20_{th} century], 2nd edition, Soviet Composer, Saint-Petersburg, Russia.
2. Kremlev, J. (1965), *Klod Debyussi* [Claude Debussy], Muzyka, Moscow, Russia.
3. Long, M. (2000), *Za royalem s Klodom Debyussi, Gabrielem Fore, Morisom Ravelem* [At the piano with Claude Debussy, Gabriel Fauré and Maurice Ravel], Composer, Moscow, Russia.
4. Stravinsky, I. F. (2016), *Dialogi s Robertom Kraftom* [Dialogues with Robert Craft], Translated by Linnik V. A., Libra Press, Moscow, Russia.
5. Stravinsky, I. F. (2004), *Hronika. Poehtika* [Chronicles. Poetry], ROSSPAN, Moscow, Russia.
6. White, E. U. (2017), "Young barbarian with a fashionable tie", *Muzikalnaya zhizn* [Musical Life], No. 4, pp. 52–53.
7. Tchaikovsky, P. I. and Mekk, N. F. (2010), *Perepiska* [Correspondence], Edited by Weidman P. E., Vol. 3. 1879–1881, Chelyabinsk, Russia.
8. Debussy, C. (2005), *Correspondance (1882–1918)*, Édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Gallimard, Paris, France.
9. Djuhdal, K. "Debussy at the piano", available at: http://djupdal.org/karstein/debussy/pianist/p05.shtml (Accessed 16 May 2018).
10. Hartmann, A. (2003) *Debussy as I knew him*, University Rochester Press.
11. Lockspeiser, Ed. (1962), *Debussy: his life and mind*. Vol. I.

© *Лежнева И. В., 2018*

УДК 78.071.2

ВЛИЯНИЕ КЛЕЗМЕРСКОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА РУССКУЮ СКРИПИЧНУЮ ШКОЛУ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

В статье прослеживается влияние исполнительских традиций скрипачей-клезмеров на русскую скрипичную школу на рубеже XIX–XX веков.

Ключевые слова: русская скрипичная школа, традиции, клезмер, исполнительский стиль, Л. Ауэр

Начиная с XVIII века, отечественное скрипичное исполнительство на протяжении разных этапов своего развития в той или иной степени подвергалось зарубежным влияниям. На рубеже XIX–XX веков предшествующий опыт в определенной степени был обобщен, намечены дальнейшие направления его развития.

Исследователь Е. Сафонова подчеркивает, что в процессе становления отечественной скрипичной школы, активно продолжающемся на протяжении всего XIX века, лежит творчество русских профессиональных скрипачей[1], «преломившее народные истоки певческой культуры, а также — лучшие достижения зарубежного инструментального исполнительства и педагогики. В этот период истории русского скрипичного искусства к сотрудничеству[2] были привлечены выдающиеся музыканты всего мира, установились прочные связи отечественных музыкантов с зарубежными, что чрезвычайно способствовало созданию профессиональной системы обучения» [5, с. 22].

С открытием консерваторий в Петербурге и Москве в 1860-е годы начали свое формирование две ветви отечественной скрипичной школы, имеющие различные истоки и направленность (см. подробнее [5]):

1. Петербургская ветвь развивала традиции франко-бельгийской школы с ее яркими виртуозно-романтическими чертами (Г. Венявский, Л. Ауэр).

2. Московская — наследовала традиции чешской и немецкой школ с их последовательной методичностью, особым вниманием к культуре камерного и оркестрового музицирования (Ф. Лауб, И. Гржимали).

На рубеже XIX–XX веков в отечественной скрипичной школе усиливается влияние Л. Ауэра. Из его класса выходит целый ряд выдающихся скрипачей и музыкантов мирового масштаба, имеющих еврейские корни: Л. Цейтлин, М. Эльман, И. Ахрон, Т. Зейдель, Е. Цимбалист, М. Пиастро, Ц. Ганзен, К. Парлоу, Я. Хейфец, М. Полякин, Н. Мильштейн и другие.

Многие из учеников Л. Ауэра первоначально обучались у своих отцов, имеющих прямое отношение к клезмерским капеллам[3]. Исследователь В. Григорьев, например, пишет о Я. Хейфеце: «Яша (Иосиф) Робертович (Рувинович) Хейфец (1901–1987) с детства впитал традиции клейзмерского искусства от отца. Занятия у ученика Ауэра И. Д. Малкина в Вильно, а затем у Ауэра сформировали его талант, развивавшийся стремительно» [2, с. 729].

Характерно и то, что сам Л. Ауэр был хорошо знаком с клезмерской традицией. В. Григорьев в статье «Скрипачи, альтисты, виолончелисты» пишет: «Леопольд Ауэр с детства впитал народные скрипичные традиции, в том числе клейзмерские, и сформировался как крупнейший артист и педагог в условиях русской культуры...» [2, с. 725].

На взаимодействие русской и еврейской музыкальных традиций на рубеже веков указывает исследователь Д. Слепович: «...в начале XX века приобретают известность еврейские музыканты, реализовавшие себя в рамках академического искусства. Для них характерен постепенный поворот к истокам родной культуры, однако их ассимилированность, иногда не в первом поколении, в русскую культуру, в русскоязычную среду делала невозможным полноценный возврат в лоно еврейской традиции» [11]. В статьях Д. Слеповича также неоднократно упоминается факт формирования на рубеже XIX–XX веков в Петербурге диаспоры евреев, имеющих профессиональное музыкальное образование, в которой «возникает идея создания национального искусства»[4].

Выдающиеся результаты достижений школы Л. Ауэра в начале XX века, в принципах которой были объединены австро-немецкие, русские традиции, а также национальные традиции еврейских скрипачей, оказали влияние на последующее развитие мирового скрипичного исполнительства в целом и на отечественных скрипачей в частности.

В связи с этим видится необходимость краткого рассмотрения предшествующей этим событиям истории клезмерского музицирования, его взаимодействия с профессиональным скрипичным исполнительством в России и Европе, а также его влияния на русскую скрипичную школу на рубеже XIX–XX веков.

Исследования М. Береговского, Д. Слеповича, Е. Хаздан и многих других показывают, что клезмеры «сформировались как музыканты-профессионалы в сфере еврейской нелитургической музыки, в качестве необходимой составляющей еврейской музыкальной культуры» [9], нацеленной в основном на обслуживание определенных событий и обрядов. Д. Слепович также свидетельствует, что стилистические черты клезмерского музицирования сформировались в важный для истории еврейской музыки период, когда в конце I в. еврейскими мудрецами в Явно был провозглашен запрет на музицирование и веселье[5]. Исследователь подчеркивает, что «ашкеназская идиома — как языковая, так и музыкальная, выросла из плача, рожденного не только памятным разрушением и галутом, но и испанским изгнанием, и непрекращающимися преследованиями, и погромами. Таким образом, в течение многих веков важнейшей формой музыкального самовыражения евреев становится синагогальное пение, окрашенное в скорбные тона. <...> В музыке — как вокальной, так и инструментальной — формируется и становится нормой специфическая "надстройка": плачевая интонация проникала во все виды музыки» [10].

Клезмеры, играя на торжествах — балах, свадьбах, праздниках, с одной стороны, обогащали музыкальную культуру соседей национальным репертуаром и лексиконом[6], с другой — сами впитывали их музыкальные традиции[7]. Основными факторами, мотивирующими развитие клезмерской исполнительской культуры, стали: «закрытость и малонаселенность еврейских общин, и исторически сложившаяся традиция конкурентной борьбы клезмерских музыкантов с городскими, которая способствовала соперничеству в профессиональной сфере» [10]. В качестве примера приведем ситуацию, описанную исследователем П. Нодлем, опубликовавшим архивные документы, отображающие положение клезмерских капелл[8] во второй половине XVII века в Праге, где еврейских исполнителей не принимали в цех городских музыкантов[9].

Положение клезмеров в России в XIX веке было совсем иное, чем в Польше, Чехии и других странах: «конкурентов в городах и местечках у них почти не было, часто даже совсем слабые еврейские музыканты-любители могли играть на городских балах и празднествах» [10]. Исследователи считают, что по этой причине профессиональное развитие клезмерского искусства здесь началось значительно позднее, чем в Европе, и совпало по времени с развитием профессиональной исполнительской школы в России. По-видимому, здесь этот процесс проходил быстрее, поскольку число профессиональных клезмеров во второй половине XIX столетия увеличилось в целом[10].

Исторически сложившуюся традицию конкурентной борьбы клезмеров с городскими музыкантами можно считать одним из факторов развития виртуозной направленности в клезмерском исполнительстве. Этому также способствовала важная составляющая национальной традиции клезмеров — импровизационность.

Несмотря на то, что большинство клезмеров не знали нотной грамоты и не записывали собственных произведений, их исполнительское искусство развивалось и в профессиональном направлении. Известны случаи общения клезмеров со знаменитыми скрипачами. Например, клезмер М.-Й. Гузиков близко общался с К. Липиньским, вел с ним переписку. Ф. Мендельсон-Бартольди и Н. Паганини высоко оценили исполнительские возможности Гузикова, о чем свидетельствуют их восхищенные отзывы в письмах.

Пример влияния профессионального исполнительства на клезмерское искусство можно наблюдать в творчестве скрипача *Арн-Мойше Холоденко* (1828–1902) [11], одного из наиболее известных еврейских музыкантов Украины, жившего в конце XIX века. Владея нотной грамотой, он был знаком с произведениями мировой скрипичной литературы, а также сочинял и записывал собственные произведения. Помимо традиционного репертуара, состоявшего в основном из «фантазий» и «тем с вариациями» собственного сочинения, А.-М. Холоденко блестяще исполнял скрипичные концерты Г. Венявского и А. Вьетана, благодаря чему получил признание как виртуоз. Помимо исполнительства, скрипач был известен как руководитель клезмерской капеллы и педагог. Педагогической деятельностью А.-М. Холоденко занимался очень серьезно и воспитал плеяду музыкантов, прививая им не только азы еврейского традиционного музыкального искусства, но и развивая их музыкальный кругозор[11].

Дальнейшее развитие профессионального исполнительского искусства клезмеров сконцентрировалось в клезмерских капеллах. Широкое распространение капелл со временем способствовало изменению их статуса: оркестры и ансамбли, организованные клезмерами, стали своеобразными «народными консерваториями», в которых музыканты воспитывались и обучались не только национальному музыкальному искусству, но также осваивали методические основы профессиональной игры на инструменте.

Яркой фигурой в этом смысле стал известный клезмер второй половины XIX века — скри-

пач *Иосиф Друкер* (1822–1879) [11]. Сделав первые шаги в обучении под руководством отца — руководителя капеллы, И. Друкер долгое время играл в ней, а после смерти отца возглавил ее. Исследователь З. Марковская-Шунькова подчеркивает важную роль фактора наследственности для развития профессионального искусства клезмеров: «Клезмерские династии можно сравнить со средневековыми цехами и гильдиями, куда фактически не допускались посторонние; при этом в семьях клезмеров будущая профессия наследника определялась задолго до рождения» [4, с. 27].

Сближение профессионального искусства клезмеров с русскими исполнительскими традициями произошло в деятельности скрипача *Рубина Шпильмана* (1865–1942). Начав обучение на скрипке в капелле своего отца, Р. Шпильман[12] затем получил музыкальное образование в Москве. По возвращении на родину скрипач организовал собственную капеллу, где помимо своих сочинений исполнял произведения других музыкантов, а также серьезно занимался аранжировкой и инструментовкой. Д. Слепович пишет, что и дети Р. Шпильмана, ставшие впоследствии профессиональными музыкантами, также осваивали азы исполнительства в его капелле [11].

В дальнейшем и другие скрипачи неоднократно повторяли путь Р. Шпильмана: будучи прекрасно обучены азам скрипичного исполнительства в клезмерских капеллах, они легко осваивали более сложные профессиональные навыки под руководством профессоров Петербургской и Московской консерваторий.

Таким образом, среди представленных ранее направлений отечественной скрипичной школы (продолжение франко-бельгийской линии в петербургской ее ветви, чешско-немецких традиций — в московской), во второй половине XIX – начале XX веков выделяется еще одно — клезмерское, не связанное с каким-либо культурным центром, но тем не менее оказавшее влияние на последующее ее развитие.

В отечественном скрипичном исполнительстве рассматриваемого периода наблюдается ряд особенностей, характерных именно для клезмерского искусства, которые выражаются в свободном владении скрипачами искусством импровизации; насыщенности их скрипичного тона и особой чувственной выразительности звучания[13]; в выдающейся виртуозности (которая в особенности развивалась у талантливых детей клезмеров, благодаря раннему началу обучения), высокой конкуренции, возникшей в результате стремления обеспечить себе и своей семье безбедное существование с помощью скрипки.

В целом развитию клезмерского искусства в отечественной культуре способствовала историческая обстановка, имевшая место во второй половине XIX – начале XX века: широкое распространение в России клезмерских капелл, расширение еврейской общины в Петербурге, рождение в этот период немалого числа уникальных талантов и в определенной степени педагогическая деятельность основателя русской скрипичной школы Л. Ауэра.

Примечания

[1] Скрипачи И. Хандошкин и его последователь Г. Рачинский развивали в своем творчестве самобытный жанр «русской песни с вариациями». Внедрив национальный элемент в скрипичное исполнительство, они создали «инструментальный мелодический стиль <...>, который соединил в себе задушевность русского народного мелоса, классическую ясность, многоликость фактуры, виртуозный блеск» [5, с. 14]. А. Львов был почитателем немецкого романтика Л. Шпора и французской скрипичной школы, что оказало влияние на стиль его сочинений [5, с. 14].

[2] В XIX веке в России работали иностранные скрипачи, представители франко-бельгийской, польской, чешской, немецкой школ: П. Байо, П. Роде, Ш. Лафон, К. Липиньский, А. Контский, А. Вьетан, Г. Венявский и другие.

[3] В клезмерской капелле Я. Звена играл отец и первый учитель Я. Хейфеца. Основатель одесской скрипичной школы П. Столярский также был сыном клезмера, и начало его музыкальной карьеры также было связано с капеллой.

[4] В 1908 году в Санкт-Петербурге «силами учеников Н. Римского-Корсакова и ряда других видных российских еврейских музыкантов было создано Общество еврейской народной музыки (ОЕНМ), просуществовавшее до 1919 года. Деятельность Общества была поистине многосторонней и в то же время системно организованной. Она включала этнографические экспедиции, научно-исследовательскую и лекторскую работу, композиторское творчество и исполнительство» [11].

[5] М. Маймонид писал: «после того, как Храм был погребен в руинах, мудрецы приказали, чтобы никто не играл на музыкальных инструментах, теперь запрещено веселиться в пении или на любом звуковом инструменте, и запрещено это из-за разрушения» [10].

[6] Современная белорусская, украинская, румынская и болгарская инструментальная музыка.

[7] Этот процесс отразился в искусстве румынских и молдавских лэутаров.

[8] Клезмерская капелла представляла собой ансамбль из нескольких музыкантов — от трех до

семи человек. В его состав входили: скрипка, кларнет, цимбалы, контрабас, труба, флейта и барабан.

[9] Когда клезмерам все же удалось добиться права играть на нееврейских свадьбах и празднествах, и городское население стало охотно приглашать их, между ними и городскими музыкантами возникла острая конкуренция, спровоцировавшая непримиримую борьбу с привлечением властей: представители обеих сторон начали писать друг на друга многочисленные жалобы в магистрат [11].

[10] Это объяснялось тем, что кагальная организация (управляющая также и клезмерскими капеллами) в этот период утратила свои административные права, и у музыкантов появилась возможность свободно организовывать капеллы повсюду: новые капеллы возникали в тех местах, где раньше их не было, а там, где была одна капелла, появлялись и другие [11].

[11] Существуют свидетельства о том, что А.-М. Холоденко вел дискуссии с учениками о музыке Л. Бетховена.

[12] Д. Слепович упоминает: «Рубин Шпильман погиб в концлагере Треблинка в 1942 г., однако благодаря его племяннику Владиславу Шпильману, известному пианисту, написавшему мемуары в 1945 г., до нас дошли сведения об этом музыканте» [11].

[13] Как одну из возможных причин возникновения феномена «еврейского звука» А. Штильман называет раннее развитие музыкального слуха у одаренных еврейских детей на вокальной основе, чему способствовало частое посещение служб в синагогах, восприятие строя и образов синагогальной музыки и пения канторов [13, с. 295].

Литература

1. *Береговский М.* Еврейская народная инструментальная музыка. М.: Советский композитор, 1987. 208 с.
2. *Григорьев В.* Скрипачи, альтисты, виолончелисты // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Арановский. М., 1997. С. 723–776.
3. *Котляров Б.* О скрипичной культуре в Молдавии. Кишинев: Государственное издательство Молдавии, 1955. 78 с.
4. *Марковская-Шунькова З.* Становление и развитие еврейской культурно-музыкальной традиции на территории российской империи в XIX – начале XX столетий // Южно-российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. Рахманинова, 2014. С. 26–31.
5. *Сафонова Е.* Скрипичная школа Московской консерватории: творческие традиции. М., 2002. 179 с.
6. *Суханова Т.* Творческие традиции московской скрипичной школы в период ее становления (1866–1922) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2009. № 1 (11). С. 58–61.
7. *Слепович Д.* Профессионализм и его формы еврейских музыкантов в черте оседлости на рубеже XIX–XX веков // Беларускае музыказнаўства. 2000: матэрыялы IX навуковых чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (Мінск, 20–21 красавіка 2000). Мн.: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2001. С. 52–57.
8. *Слепович Д.* Неоклезмерское движение в свете еврейского культурного ренессанса // Вопросы истории музыки. Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2002. С. 165–176.
9. *Слепович Д.* Генезис клезмерского музицирования в Восточной Европе (к постановке проблемы) // Инструментоведческое наследие Е. В. Гиппиуса и современная наука: материалы Международного инструментоведческого симпозиума, посвященного 100-летию Е. В. Гиппиуса (тезисы). СПб., 2003. С. 62–65.
10. *Слепович Д.* Клезмер как феномен еврейской музыкальной культуры в Восточной Европе [Электронный ресурс] // Judaica Rossica. Вып. 3. Москва–Нью-Йорк: Российский государственный гуманитарный университет–Еврейская теологическая семинария. Институт иудаики YIVO, 2003. Режим доступа: http://klezmer.narod.ru/academic/klezphenomenon.html (дата обращения: 10.12.2016).
11. *Слепович Д.* Историческая типология клезмерской традиции в Восточной Европе в XX веке // Материалы XII Международной междисциплинарной конференции по иудаике. Академическая серия. Вып. 18. М.: Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер»; Институт славяноведения РАН, 2005. С. 249–262.
12. *Хаздан Е.* Клезмерская музыка vs клезмер. Петербургский институт иудаики // Труды по иудаике. История и этнография. Санкт-Петербург, 2017. Вып. 12: «Евреи Европы и Ближнего Востока: наследие и его ретрансляция. История, языки, литература, культура»: материалы Международной научной конференции памяти Э. Брамсон-Альпернене. С. 225–231.
13. *Штильман А.* Музыка и власть. М.: Аграф, 2013. 332 с.
14. *Шульман П.* Некоторые аспекты отечественной скрипичной школы и педагогики в 20–70-х

годах XX века // Актуальные вопросы музыкознания и музыкальной педагогики: тезисы докладов II Международной межвузовской научно-практической конференции. М., 2008. С. 82–87.
15. *Ottens R., Rubin J.* Klezmer-Musik. Kassel, 1999. 334 p.

References

1. Beregovsky, M. (1987), *Evreiskaya narodnaya instrumentalnaya muzika* [Jewish folk instrumental music], Soviet composer, Moscow, Russia.
2. Grigoryev, V. (1997), *Skripachi, altisty, violonchelisty,"Violinists, violists, cellists",* [Russian music and the twentieth century. Russian musical art in the history of artistic culture of the twentieth century], in editor Aranovsky, Moscow, Russia, pp. 723–776.
3. Kotlyarov, B. (1955), *O skripichnoy culture v Moldavii* [On the violin culture in Moldova], Kishinev, Russia.
4. Markovskaya-Shunkova, Z. (2014), "Formation and development of Jewish cultural and musical tradition in the Russian Empire in the 19 – early 20 centuries", *Yuzhno-rossijskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian musical almanac], Rostov State Conservatory S. Rachmaninov, Rostov-na-Donu, Russia, pp. 26–31.
5. Safonova, E. (2002), *Skripichnaya shkola moskovskoi konservatorii: tvorcheskie tradizii* [Violin School of the Moscow Conservatory: creative traditions], Moscow, Russia.
6. Sukhanova, T. (2009), "Creative traditions of the Moscow violin school in the period of its formation (1866–1922)", *Aktualnie problemi visshego muzikalnogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1 (11), Nizhny Novgorod, Russia, pp. 58–61.
7. Slepovich, D. (2001), "Professionalism and its forms of Jewish musicians in the Pale of Settlement at the turn of the XIX–XX centuries", *Belorusskoe muzikoznaistvo. Materiali IX nauchnih chteniy pamyati L. Muharinskoy* [Belarusian musicology. Materials of scientific readings of the memory of L. Muharinskoy], Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus, pp. 52–57.
8. Slepovich, D. (2002), "Non-Kolesmer movement in the light of the Jewish cultural renaissance", *Voprosi istorii muziki* [Questions of history and music], Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus, pp. 165–176.
9. Slepovich, D. (2003), "The genesis of klezmer music making in Eastern Europe (to the formulation of the problem)", *Instrumentovedcheskoe nasledie E. V. Gippiusa I sovremennaya nauka. Materiali mezhdunarodnogo instrumentovedcheskogo simpoziuma posvyashennogo 100-letiu E. V. Gippius (tezisi)* [Instrumentological heritage of E. V. Gippius and modern science. Materials of the International Instrumental Symposium on the Centenary of E. V. Hippius (theses)], Saint-Petersburg, Russia, pp. 62–65.
10. Slepovich, D. (2003), "Klezmer as a phenomenon of Jewish musical culture in Eastern Europe", *Judaica Rossica*, vol. 3, Russian State University for the Humanities – Jewish Theological Seminary, Institute of Jewish Studies YIVO, Russia-USA, Moscow-New York, available at: http://klezmer.narod.ru/academic/klezphenomenon.html (assecced 10 December 2016).
11. Slepovich, D. (2005), "Historical Typology of the Klezmer Tradition in Eastern Europe in the Twentieth Century", *Materiali Dvenadzatoi Mezhdunarodnoi mezhdizziplinarnoi konferenzii po iudaike* [Materials of the Twelfth International Interdisciplinary Conference on Judaica], Center for Scientific Workers and Teachers of Judaica in the Universities "Sefer", Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia, pp. 249–262.
12. Hazdan, E. (2017), "Klezmer music vs klezmer. Petersburg Institute of Jewish Studies", Trudi po iudaike. Istoriya I etnografiya [Works on Judaism. History and Ethnography], no 12, Saint-Petersburg Institute of Jewish Studies, Saint-Petersburg, Russia, pp. 225–231.
13. Shtilman, A. (2013), *Muzika I vlast* [Music and power], Agraf, Moscow, Russia.
14. Shulman, P. (2008), "Some Aspects of the National Violin School and Pedagogy in the 20–70s of the Twentieth Century", *Aktualnie voprosi musikoznaniya I muzikalnoy pedagogiki. Tezisi dokladov Vtoroi mezhdunarodnoy mezhvuzovskoy nauchno-prakticheskoy konferenzii* [Actual questions of musicology and music pedagogy. Theses of the reports of the Second International Interuniversity Scientific and Practical Conference], Moscow, Russia, pp. 82–87.
15. Ottens, R. and Rubin, J. (1999), *Klezmer-Musik*, Kassel, Germany.

Восток и Запад: исследования китайской музыкальной культуры

© *Татаринова Т. Л., 2018*
© *Дай Юй, 2018*

УДК 781.7

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЫХ ЛАДАХ В КИТАЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКЕ

Характерная для китайской традиционной музыки пентатоника является не единственной ладовой системой. Существуют и более архаичные малозвучные лады, состоящие менее чем из пяти звуков. Их конструктивные особенности не совпадают с пентатоникой.

Ключевые слова: этномузыкология, китайская традиционная музыка, архаическая ладовая система

Первое, что вспоминается европейскими музыкантами в связи с китайской традиционной музыкой, — это пентатонная ладовость, на которой основано подавляющее большинство китайских народных песен и инструментальных наигрышей. Действительно, пентатоника играет важную роль в традиционной китайской системе ладоинтонационных представлений. Все ее виды («宫 — Гун», «商 — Шан», «角 — Цзюе», «徵 — Чжи», «羽 — Юй») соотносятся с многовековыми традициями сочинительства. Ее признаки даны народным исполнителям в ощущениях, на основе которых они создают интонационные обороты.

Конструктивной особенностью звукорядов пентатоники является ангемитонность, для которой не свойственны малые секунды, тритоны. В последовательности тонов звукорядов есть сочетание большой секунды и малой терции, придающее мягкость интонациям. Эти интервалы более удобны для пения, поэтому избираются народными певцами.

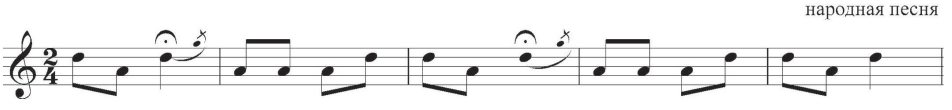
Однако не следует отрицать, что множество народных произведений основывается на ладовости иного свойства, несколько отличающейся от пятиступенных ладов и по количеству тонов, и, нередко — по их сопряжению. О таких ладах Пэн Чэн в своей работе «Китайская традиционная ладовая система и её применение в XX веке» пишет как о «малообъёмных» [3, с. 22–24, 41, 42], но соотносит их с пентатоникой и гексатоникой. Возникают вопросы: в связи с чем музыковед трактует меньший состав тонов этих ладовых образований относительно других ладов? Нет ли возможности классифицировать их как самостоятельные ладовые единицы, которые возникли в процессе освоения интонирования в историческом контексте? Чтобы ответить на эти вопросы, следует рассмотреть несколько образцов подобного типа и выявить их жанровую и историческую принадлежность, которая, несомненно, проявит специфику происхождения таких ладов.

Проанализировав несколько примеров песен, мы пришли к выводу, что малообъемные или, по Холопову, — олиготонные [6, с. 162] (малозвучные, что точнее определяет их суть) лады встречаются в древних обрядовых, некоторых старых исторических песнях, а также в локальной горской традиции.

На странице 23 своего исследования Пэн Чэн приводит мелодию песни «Новое копье», в которой звукоряд составляют три тона — a-d^2-g^2, а лад — два — a-d^2.

Новое копьё

народная песня

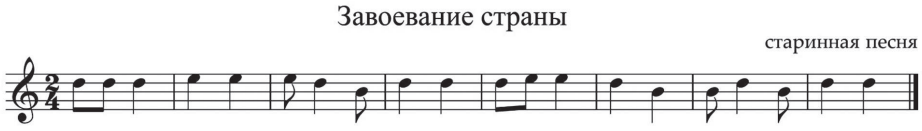


Пример 1

Заметно, что звуковой объём напева вовсе не малый, он составляет септиму, что для народной музыки является большим диапазоном. Сразу же закрадывается противоречие между обозначением лада как «малообъемного» и таким расстоянием между крайними звуками. Тогда как термин «олиготонность» лучше объясняет это явление с позиции количества тонов звукоряда.

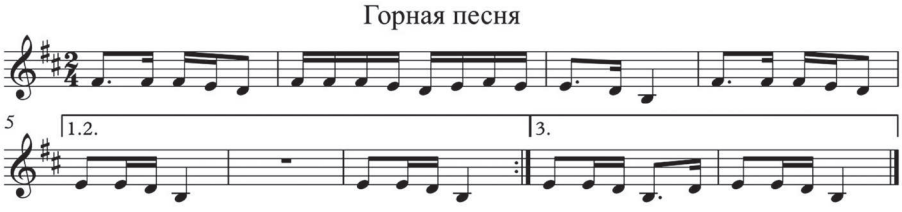
Второй вопрос затронул проблему несовпадения лада и звукоряда. О таком явлении, как выход за пределы лада или его расширение, писали В. А. Вахромеев в труде «Ладовая структура русских народных песен» [2, с. 47] и Н. Д. Бордюг в работе «О специфике ладоинтонационного строения русской народной песни» [1]. В песне «Новое копье» звук g^2 был взят всего лишь дважды вскользь во время глиссандирования (срыва звука, в народной терминологии — «икания», связанного с горловой манерой народного пения). Зато звуки a-d^2 составили ладовую основу [2, с. 51] интонирования, то есть — собственно лад. Такой лад, состоящий из двух звуков, находящихся друг от друга на расстоянии большем, чем секунда, можно обозначить как дихорд неслитный, в данном случае в амбитусе кварты. Все три звука в звукоряде расположены по квартам, что совсем не соотносится с конструктивными особенностями пентатоники или других более развитых ладов.

В исторической песне «Завоевание страны» [3, с. 24] звукоряд и лад совпадают, не дополняясь другими тонами. По Ф. А. Рубцову — это «трихорд в кварте, основной вид» [4, с. 27] — h-d^2-e^2.



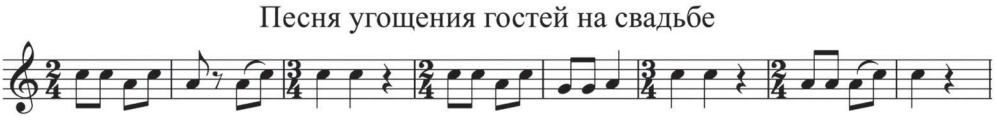
Пример 2

В другом примере под названием «Горная песня» [3, с. 24] наблюдается аналогичное явление совпадения лада и звукоряда. Лад — тетрахорд в квинте «основной» — *h-d-e-fis*. Такие ладообразования как неслитные трихорды и тетрахорды в русской музыкальной фольклористике (этномузыкологии) обозначаются как «первичные» [4, с. 16], что указывает на древность их происхождения. Интонационно и интервально такой лад мог подготовить появление пентатоники, но все же является самодостаточным.



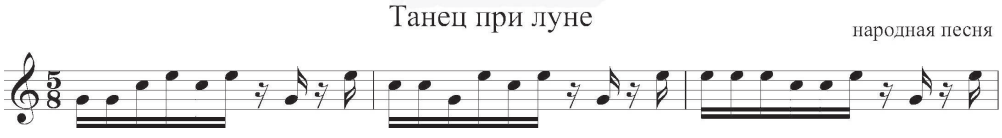
Пример 3

В фундаментальном издании «Китайская народная песня» мы обнаружили подобные примеры ладов, включающих в свой состав число тонов меньшее, чем пять. В «Песне угощения гостей на свадьбе» [7, с. 27] лад представляет собой «опрокинутый» трихорд в кварте — g-a-c^2. Секунда в нем располагается внизу, а терция — выше.



Пример 4

А в юго-западной плясовой песне «Танец при луне» [7, с. 21] образован необычный лад, напоминающий разложенный квартсекстаккорд — g-c^2-e^2.



Пример 5

По количеству звуков лад этого напева — тоже трихорд, не соотносимый с пентатоникой даже по интонационному принципу.

Китайская музыкальная культура существует несколько тысячелетий. Этот фактор позволил «выжить» таким явлениям как традиционная музыкальная драма, каллиграфия, сохраниться многим инструментам и музыке для них. По сей день бытуют и обряды календарного круга, посвященные стихиям, а также семейно-бытовые, в частности — свадебные обряды, с чертами народной магии. В некоторых песенных образцах, сопровождающих их, обнаруживается опора на малозвучные или олиготонные лады, состоящие, как подтвердилось, из меньшего количества тонов, чем пять. На наш взгляд, это может быть связано с архаизмом самих обрядов и давностью существования традиции.

Все это говорит о том, что олиготонная или малозвучная ладовость в старинных китайских песнях действительно присутствует. Она разнообразна по конструктивным признакам и связана либо с обрядовой жанровостью и с отдаленным временем происхождения, либо с отдельной локальной фольклорной традицией, как горская. Подобные лады самостоятельны и показывают поступательное развитие ладоинтонационной системы. На наш взгляд, этномузыкологи Китая и России должны уделить больше внимания вопросам китайской традиционной ладовости. Данная статья является одной из попыток прийти к некоторым выводам по этому вопросу.

Литература

1. *Бордюг Н. Д.* О специфике ладоинтонационного строения русской народной песни. Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1985. 40 с.
2. *Вахромеев В. А.* Ладовая структура русских народных песен. М.: Музыка, 1968. 103 с.
3. *Пэн Чэн.* Китайская традиционная ладовая система и ее применение в XX веке. М.: МПГУ, 2006. 103 с.
4. *Рубцов Ф. А.* Основы ладового строения русских народных песен. М.: Советский композитор, 1971. 39 с.
5. *Татаринова Т. Л.* Отражение и сохранение ладовых конструкций в различных фактурных типах русских народных песен // Музыка: искусство, образование, диалог культур: материалы Всероссийской научной конференции. Махачкала: ДГПУ, 2010. С. 104–106.
6. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 511 с.
7. 文化部文学艺术研究院音乐研究所编. 中国民歌 (第一、二、三、四卷). 上海: 上海文艺出版社, 1982. 578; 618; 645; 646. (Китайская народная песня (I, II, III, IV том): Исследовательский институт музыки Академии литературы и искусства при Министерстве культуры КНР. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1982. 578 с.; 618 с.; 645 с.; 646 с.)

References

1. Bordyug, N. D. (1985), *O spetsifike lado-intonatsionnogo stroyeniya russkoy narodnoy pesni* [On specificity of modal and intonational structure of Russian folk song], Volgo-Vyatskoe knizhnoye izdatelstvo, Gorky, Russia.
2. Vahromeyev, V. A. (1968), *Ladovaya struktura russkih narodnyh pesen* [Modal structure of Russian folk songs], Muzyka, Moscow, Russia.
3. Chen, Pen (2006), *Kitayskaya traditsionnaya ladovaya sistema i yeyo primeneniye v XX veke* [Chinese traditional modal system and its use in the 20_{th} century], MGPU, Moscow, Russia.
4. Rubtsov, F. A. (1971), *Osnovy ladovogo stroyeniya russkih narodnyh pesen* [Fundamental of modal structure of Russian folk songs], Sovetskiy kompozitor, Moscow, Russia.
5. Tatarinova, T. L. (2010), "Reflection and preservation of modal constructions in the various textural types of Russian folk songs", *Muzyka: iskusstvo, obrazovaniye, dialog kultur: materialy Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii* [Music: an art, an education, a dialogue of cultures: the materials of the All-Russian seminar], DGPU, Mahachkala, Russia, pp. 104-106
6. Kholopov, Y. N. (1988), *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. A theoretical course], Muzyka, Moscow, Russia.
7. 文化部文学艺术研究院音乐研究所编. 中国民歌 (第一、二、三、四卷). 上海. 上海文艺出版社, (1982), Chinese folk song (I, II, III, IV volumes): The Music Research institute of the Academy of literature and art under the Ministry of culture, Vol. 1, 2, 3, 4, Shanghai literature and art publishing, Shanghai, China.

© *Фань Юй, 2018*

УДК 78.02

ФИЛОСОФИЯ ТАЙЦЗИ В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКОГО КОМПОЗИТОРА ЧЖАО СЯОШЭНА

Статья посвящена оригинальному методу сочинения музыки, разработанному современным китайским композитором Чжао Сяошэном в середине 1980-х годов. Музыкант опирается на древнекитайскую философию тайцзи и концепцию инь-ян, соединяя их с серийными принципами организации музыкальной материи.

Ключевые слова: Чжао Сяошэн, тайцзи, 12-тоновая техника, гексаграммы, серия

Статья написана при поддержке Китайского стипендиального фонда

Чжао Сяошэн (род. 1945) — выдающийся современный китайский композитор, профессор Шанхайской консерватории и пианист-импровизатор. Ему удалось соединить древнекитайскую философско-эстетическую систему тайцзи с принципами серийного метода сочинения и тем самым вывести диалог национального и европейского, традиций и современности на новый уровень. Автор разработал собственный метод композиции, выросший на почве китайской концепции инь и ян: теории, согласно которой все процессы во Вселенной могут быть рассмотрены с точки зрения гармонии диаметрально противоположных начал.

Чжао заинтересовался древней китайской философией в середине 1980-х годов. Изыскания в этой сфере привели композитора к системе тайцзи («Великого предела»), питавшей своими идеями даосизм и конфуцианство. Корни тайцзи уходят вглубь тысячелетий, восходя к доисторическим источникам цивилизации — периоду царствования первого мифического императора Китая Фу Си (согласно традиции, он жил в 2852–2738 гг. до н. э.). Известный средневековый философ Чжоу Дуньи (1017–1073), принадлежавший династии Сун, в своем труде «Разъяснение диаграммы Великого Предела» писал: «Великий Предел (тайцзи) посредством движения порождает ян. Когда его активность достигает высшей точки, он успокаивается. Посредством спокойствия Великий Предел порождает инь. Когда спокойствие достигает высшей точки, активность начинается вновь. Так движение и спокойствие чередуются друг в друге, рождая различие инь и ян и утверждая <...> эти два начала» (цит. по: [1, с. 436]).

Символом тайцзи является знак равновесия и гармонии инь и ян (тайцзи-ту). Две «рыбки» с переплетающимися хвостами, заключенные в круг, отражают идею единства и вместе с тем бесконечного движения и развития всего сущего. Контрастные точки внутри половинок свидетельствуют о двойственной природе всех вещей и явлений.

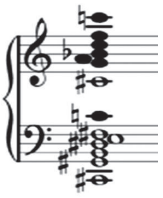
Чжао Сяошэн сумел творчески переосмыслить древнюю философскую систему, найти звуковые эквиваленты основным символам тайцзи и построить на их развитии свои лучшие произведения. В практической реализации философских идей Чжао Сяошэну помог «Канон перемен» («И-цзин» или «Чжоу и») — важнейший источник знаний, «произведение, заложившее основу китайской мысли и культуры» [3, с. 38]. Концепция этого трактата универсальна. Это книга гаданий, включающая в себя 64 предсказания, зашифрованные в виде гексаграмм (шести взаимосвязанных линий): сплошные символизируют ян, прерывистые инь. В даосизме книга принадлежит к основополагающим памятникам религиозной истории, содержащей притчи, полные глубокого духовного смысла.

Инь и ян находят выражение в восьми триграммах ба-гуа, раскрывающих связь всех вещей и явлений в мире. К сфере ян относятся триграммы цянь (乾 небо), чжэнь (震 гром), ли (离 огонь), дуй (兑 озеро, водоем); к сфере инь-кунь (坤 земля), сюнь (巽 ветер), кань (坎 вода), гэнь (艮 гора).

Наиболее важными триграммами являются цянь, символизирующая ян (небо), и кунь, символизирующая инь (землю). Восемь комбинаций из восьми триграмм порождают 64 гексаграммы. Опираясь на философию инь-ян, композитор установил непосредственную связь между принципами, изложенными в книге «И-цзин», и собственной музыкой. Чжао отмечал, что идея 64 гексаграмм привела его к изобретению 64 серийных рядов, включающих в себя различное количество звуков (см. об этом: [6, с. 167–171]). Каждый из них разделен композитором на две взаимообусловленные части — инь и ян. При этом комбинации рядов неисчерпаемы и порождают, по выражению музыканта, бесконечное разнообразие.

64 гексаграммы могут быть представлены в виде мелодий (горизонтальные мелодические модели) и в виде гармоний (вертикальные аккордовые модели). Концепция тайцзи Чжао Сяошэна опирается на единый «фундаментальный»

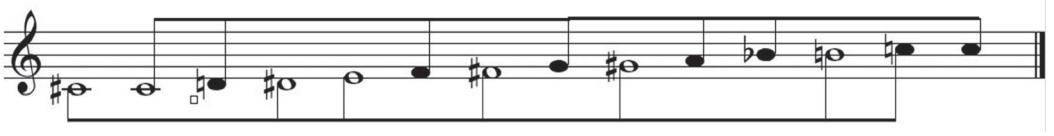
аккорд, в котором заключены все возможные в этой системе координат аккорды и мелодические модели. Это своего рода звуковой символ знака тайцзи-ту — гармонии и единства всего сущего.



Пример 1. Тайцзи-аккорд

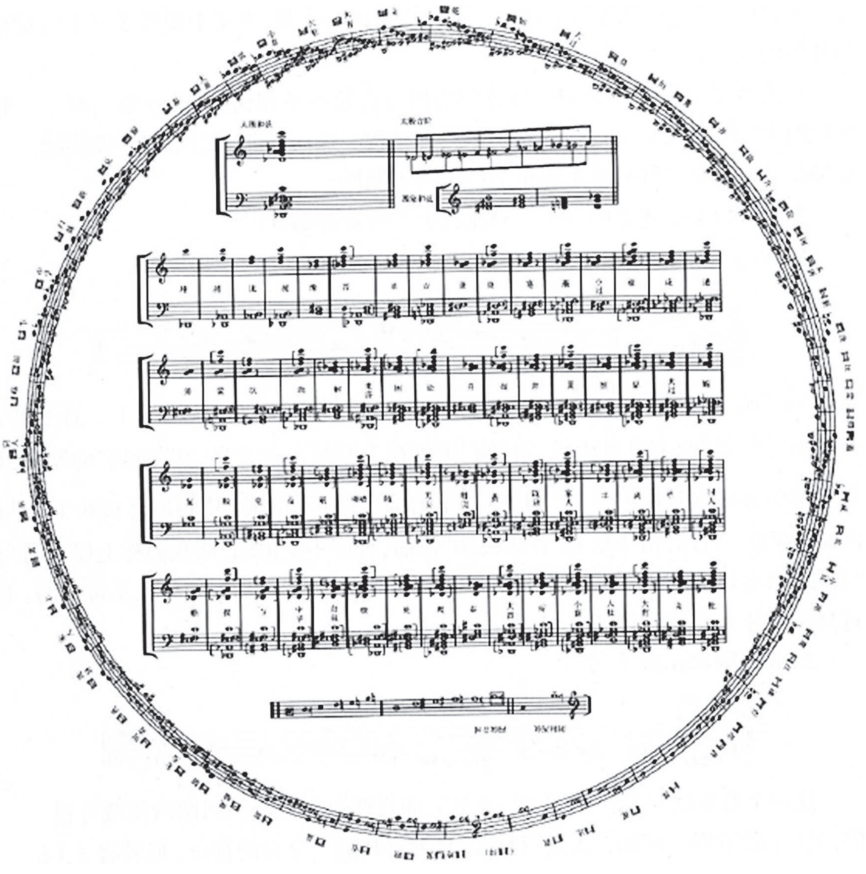
Созвучие содержит серию звуков инь (закрашенные ноты) и серию звуков ян (незакрашенные ноты). Каждый из инь и ян аккордов включает в себя шесть возможных интервалов между соседними звуками: чистые квинты, большие и малые секунды и терции, тритоны. Аккорды, образуемые созвучиями инь и ян, являются зеркальным отражением друг друга: *ч.5–м.3–б.3–м.2–б.2–ум.5: ум.5–б.2–м.2–б.3–м.3–ч.5*.

Также Чжао представил комплекс тайцзи в виде звукоряда, в котором звуки следуют по порядку, сохраняя свою принадлежность к противоположным полюсам инь и ян. Крайние тоны звукоряда *cis-c* «закольцовывают» бесконечное движение по кругу. Дополняя друг друга, они образуют диссонанс, играющий роль двойственного звуковысотного центра в системе Чжао Сяошэна.



Пример 2. Тайцзи-звукоряд

Как и в вертикальном созвучии тайцзи белые ноты обозначают принадлежность к зоне ян, а черные ноты символизируют инь. *C* и *cis*, составляющие центр системы, представляют собой два постоянно взаимодействующих и в тоже время противоположных друг другу слагаемых единого целого. Звукоряды инь и ян, объединяясь, образуют двенадцатитоновый ряд, который может быть рассмотрен как символ «объятия инь-ян».



Пример 3. Тайцзи-схема

В «магической» схеме Чжао Сяошэна 64 гексаграммы расположены по кругу в виде мелодических рядов и закольцовывают остальные части нотного текста, подобно окружности тайцзи-ту. В середину композитор помещает те же 64 гексаграммы (по 16 на каждом из четырех нотоносцев), но «свернутые» в вертикаль, в форме интервалов и аккордов. Само понятие «гексаграммы» как «шестиэлементной» конструкции в данном случае является условным. Ячейки могут содержать любое количество звуков от 2 до 12, главным является их взаимодействие, взаимодополнение противоположных начал инь и ян. В процессе сочинения Чжао выбирает определенные модели, обеспечивая тем самым интонационную основу своих пьес. Движение осуществляется по кругу: автор отбирает гексаграммы таким образом, чтобы постепенно складывался весь двенадцатитоновый ряд, и когда он построен, начинает «вычитать» гексаграммы вплоть до начальной формулы.

Созданию 64 гексаграмм предшествовало изучение композитором серийной техники в Шанхайской консерватории и Колумбийском университете США. Выбор метода сочинения был обусловлен как национальными, восточными традициями, так и адаптацией западных систем композиции.

Хроматический звукоряд зародился в Китае в глубокой древности. 12 люй (хроматическая последовательность звуков, акустически выстроенная по чистым квинтам) охватывала все 12 полутонов (см. об этом: [2, с. 188]). Каждый из 12 люй имел символическое значение: «шесть нечетных звуков воплощали активное мужское начало (ян), связанное с силами Неба, а шесть четных — пассивное женское начало (инь), связанное с силами Земли. А все вместе выражали смену месяцев в году и часов в сутках» [2, с. 188–189]. В звукоряде люй особый смысл несло число шесть, и хроматическая последовательность звуков распадалась на два целотоновых гексахорда — ян (*c-d-e-fis-gis-ais*) и инь (*cis-dis-f-g-a-h*). Отметим, что звукоряд Чжао Сяошэна, при ином интонационном наполнении, опирается именно на такой принцип деления — шесть звуков ян дополнены шестью звуками инь. Таким образом, обращение к хроматическому звукоряду, подразделенному на два самостоятельных гексахорда, оказалось обусловлено древнейшими традициями китайской музыкальной культуры, которые Чжао Сяошэн переосмыслил в новом культурном контексте и соединил с элементами западной серийной техники.

Композитор разрабатывал свою теорию, во многом опираясь на метод Арнольда Шенберга, а потому в этих двух техниках композиции можно обнаружить некоторые общие черты. Это культ числа, освобождение от ладотональных и гармонических связей и тяготений. Метод сочинения тайцзи и шенберговскую додекафонию также сближает идея строгой рациональной организации двенадцати неповторяющихся звуков, идея произрастания сложной и многообразной музыкальной ткани из единого интонационного зерна, невозможность «на слух» определить смену гексаграмм (интеллектуально сложная «музыка для глаз»).

Однако метод тайцзи Чжао Сяошэна весьма далек от додекафонии. Китайская техника сочинения не предполагает обязательного проведения серии в ее основных формах в начале сочинения и дальнейшего транспозиционного развития интонационного материала. Вместо этого композитор опирается на гексаграммы (ряды неповторяющихся звуков), из которых в конечном итоге и складывается двенадцатитоновый ряд. При этом звуковысотные сочетания могут быть как диссонантными, так и консонантными по желанию автора.

Еще один важный западный исток метода тайцзи — сет-теория Милтона Бэббитта и Аллена Форта, которую Чжао адаптировал в соответствии со своими идеями. Теория звуковысотных классов, «в основании которой лежит стремление к осмыслению музыкального искусства <...> как феномена математической логики» [5, с. 158], оказалась близка композитору. Он опирается на сет-теорию для упорядочивания 64 гексаграмм тайцзи: все они атрибутированы Чжао в соответствии с разработанным Фортом принципом рядов (сетов). В согласии с ним композитор выписывает цифровую последовательность, отражающую самое тесное расположение звуков в гексаграмме (без приведения к нулевому тону *c*), определяет звуковысотные классы всех гексаграмм, указывает их интервальные классы (пользуясь собственной системой обозначений). Таким образом, гексаграмы тайцзи вполне можно рассматривать в качестве сетов, которые представляют собой «конструкты, включающие от 3 до 12 высот, имеющие форму упорядоченного или неупорядоченного множества, записанные цифрами» [5, с. 164].

Постепенное «взращивание» двенадцатитоновой серии из последовательного проведения самостоятельных гексаграмм-звуковых рядов напоминает технику сет-комплексов, когда «мелкие ряды могут являться составной частью крупных, а крупный ряд может быть разделен на более мелкие» [5, с. 164]. Следуя этой логике, мелкие гексаграммы являются составными частями (суб-сетами) более крупных гексаграмм, а все они, начиная от двухзвучной кунь (земля), представляют собой ряды, входящие в суперсет — двенадцатитоновую гексаграмму цянь (небо).

Структура цянь (хроматический 12-ступенный ряд) делает ее универсальной моделью многих рациональных систем композиции: она идентична первому тропу Й. Хауэра и первому исходному ряду М. Бэббитта. Симметричное строение всех гексаграмм и принцип комплементарности сегментов внутри рядов сближает их с ладами ограниченной транспозиции О. Мессиана, с симметричными ладами А. Черепнина, с методом конструирования тропов в системе Й. Хауэра. Вторая половина гексаграммы всегда эквивалентна первой. Она представляет собой либо пермутационный эквивалент первого сегмента — его ракоход (поскольку оба они путем пермутации всегда редуцируются к общей первоначальной форме), либо транспозиционный эквивалент — ракоходную инверсию (повтор интервальной конструкции на другой высоте), либо инверсионный эквивалент (второй сегмент представляет собой последовательность интервалов первого сегмента в инверсии) [4, с. 535–536].

Особо следует подчеркнуть общий генезис идей Чжао и Хауэра — древнекитайскую философию даосизма и «Канон перемен». Австрийского композитора завораживала созвучность собственных ладовых представлений универсальным космическим законам организации древнейшего китайского 12-тонового хроматического звукоряда люй, отсюда и деление тропа на две комплементарные шестерки, вызывающее самые непосредственные ассоциации с составляющими люй гексахордами инь и ян.

«Канон перемен» вдохновлял многих западных композиторов XX века. Особенно весомую роль он сыграл в творчестве Джона Кейджа. Однако если американского музыканта изучение «И-цзин» привело к созданию свободных композиций, построенных по принципу неограниченной алеаторики (по выражению Ц. Когоутека «алеаторики творческого процесса»), то Чжао Сяошэна, напротив, вдохновило на создание строгой системы композиции, близкой серийной технике. Вместе с тем музыкантов объединил предкомпозиционный метод сочинения: Чжао опирался на заданный круг из 64 гексаграмм, а Кейдж — на заранее составленные таблицы для гадания.

Итак, музыканту удалось вывести диалог Востока и Запада на новый уровень, синтезировать наиболее репрезентативные рациональные системы композиции XX века с восточной философией и практикой «Канона перемен». Оригинальность техники Чжао связана с опорой на концепцию тайцзи и книгу «И-цзин», 64 гексаграммы которой предопределяют звуковую комбинаторику сочинений композитора. Главной целью использования рядов-сетов Чжао считает «укрепление тематических связей» и «эмансипацию диссонанса». Кроме того, подобно многим китайским авторам, музыкант попытался соединить серийную технику с пентатоникой, свойственной национальной ладовой организации. Схема тайцзи, вбирающая в себя 64 звуковые гексаграммы, содержит натурально-ладовые и даже пентатонные модели. Таким образом, оригинальное преломление серийного метода в технике тайцзи стало своеобразным мостом между традиционно противоположными полюсами. С точки зрения философии инь-ян концепции натурально-ладовой и серийной организации могут быть взаимосвязаны: ведь согласно книге «И-Цзин» инь вбирает в себя ян, а ян вбирает в себя инь.

Литература

1. Религиозные традиции мира: в 2 т. М.: Крон-Пресс, 1996. Т. 2. 640 с.
2. *У Ген-Ир*. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). СПб.: Лань, 2011. 544 с.
3. *Уотс А*. Путь Дзэн. Киев: София, 1993. 320 с.
4. *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В*. Музыкально-теоретические системы. М.: Композитор, 2006. 632 с.
5. *Цареградская Т. В.* Сет-теория в США: Милтон Бэббит и Аллен Форт // Искусство музыки: теория и история. М.: ГИИ, 2012. № 6. С. 157–177.
6. *Чжао Сяошэн*. Система композиции тайцзи. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2006. 300 с.

References

1. *Religioznye traditsii mira* [Religious traditions of the world] (1996), vol. 2, Kron-Press, Moscow, Russia.
2. Gen-Ir, U. (2011), *Istoriya muzyki Vostochnoy Azii (Kitay, Koreya, Yaponiya)* [History of East Asian music (China, Korea, Japan)], Lan', St. Petersburg, Russia.
3. Watts, A. (1993), *Put' Dzen* [The Way of Zen], translated by Mikhaylin, Yu., Sofiya, Kiev, Ukraine.
4. Holopov, Ju., Kirillina, L., Kjuregjan, T., Lyzhov, G., Pospelova, R. and Cenova V. (2006), *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy* [Musical-theoretical systems], Kompozitor, Moscow, Russia.
5. Caregradskaja, T. V. (2012), "Set-teorija v SShA: Milton Babbitt i Allen Fort", *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija* [Art music: theory and history], no. 6, p. 157–177.
6. Zhao, Xiao-Sheng (2006), *Sistema kompozitsii Tai Chi* [Tai Chi Composition System], Shanghai Music Press, Shanghai, China.

© *Чжу Тин, 2018*

УДК 78.01

ААРОН АВШАЛОМОВ. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРА В УСЛОВИЯХ ЭПОХИ ПЕРЕМЕН

Статья посвящена страницам биографии А. Авшаломова, композитора с российскими корнями, в жизни и творчестве которого в начале XX века воедино слились Россия, Западная Европа, Китай и Соединенные Штаты. Его принципы бережного отношения к народным истокам искусства и синтеза восточной и западной культур оказали решающее значение в становлении китайской оперной и симфонической композиторской школы.

Ключевые слова: китайская симфоническая музыка, праздничная звуковая палитра Китая, симфоническая поэма «Аллеи Пекина», акустический эксперимент, балет «Мечты древнего храма»

В России имя Аарона Авшаломова до сих пор остается практически неизвестным. Однако вклад этого человека в музыкальную историю Китая и в мировое искусство достаточно весом. Современная музыкальная аудитория Китая чтит имя этого композитора как одного из родоначальников китайской симфонической музыки. С конца XX века благодаря активному процессу восстановления культурной памяти в Китае регулярно исполняются его симфонии, концерты, оперы и балетная музыка.

Жизнь его, наполненная скитаниями и отсутствием какой-либо экономической стабильности, совсем не располагала к спокойной и планомерной композиторской деятельности. Для того чтобы правильно оценить достижения этого мастера, надо иметь представление об уникальных и сложных условиях его существования на территории трех держав: России, Китая и Соединенных Штатов Америки. В период перманентных революционных событий и военных кампаний начала XX века жизнь этого человека оказывается примером глубочайшей преданности искусству, упорства и верности идее развития китайской симфонической музыки.

Аарон Авшаломов родился 11 ноября (26 апреля) 1894 года в Николаевске-на-Амуре, в торговом городе вблизи китайско-российской границы. Исторически в Николаевске существовал китайский район, где можно было слышать китайскую речь, посещать гастролировавшие китайские театры. Авшаломовы, владельцы рыбного бизнеса, проживали в этой части города, поэтому проникновение культуры Востока в мир их детей было естественно. Воспитателями их были носители подлинной восточной культуры. Один из них, по имени Тон Фа, постоянно живший при семье, происходил из древнего китайского города Яньтай. Именно он с раннего детства привил мальчику любовь к китайской музыке и особенностям национального стиля, а также особый интерес к миру персонажей Пекинской оперы. Разыгрывая на его глазах костюмированные спектакли, самостоятельно изготавливая национальные костюмы, реквизит и бутафорию, подражая народным инструментам, он оказал первое и, возможно, решающее влияние на художественные представления ребенка.

Еще один верный служитель семьи, японка Мияко, практически вынянчившая маленького Аарона, часто болевшего в детстве, наполнила домашний быт древними японскими песнями. В возрасте шести лет Аарону довелось вместе с матерью прожить шесть месяцев в Японии. Это был прекрасный шанс дальнейшего проникновения в мир восточной культуры. Неслучайно, когда семилетний мальчик начал занятия в музыкальной школе, его сочинения и импровизации на фортепиано продолжали напоминать удивительные мелодии из старинных песен, услышанных от Мияко.

В период русско-китайской войны семья покинула Николаевск и в 1903 году переехала на Волгу, в Казань. Здесь впервые в жизни Аарон получил впечатления от русского и европейского искусства, услышав «Пиковую даму» Чайковского и «Неоконченную симфонию» Шуберта. Здесь он начинает брать уроки игры на скрипке.

Только через четыре года семья Авшаломовых вернулась на Дальний Восток, в Хабаровск, где мальчик поступил в реальное училище. Хабаровск в эти годы представлял собой активный культурный центр, поэтому помимо театра у ребенка была возможность посещать школьный симфонический и духовой оркестры и хор. В коллективах он выполнял обязанности дирижера. Увлечение музыкой стало еще глубже благодаря поездке в Санкт-Петербург, где Аарон начал читать книги по истории искусства и открыл для себя биографии многих музыкантов, важнейшими из которых для него стали Бетховен и Шуберт.

В августе 1913 года, по настоянию отца, он отправился на обучение в медицинское училище в

Цюрих. Довольно скоро, осознав невозможность своего существования вне музыки, он отнес документы в Цюрихскую консерваторию. Здесь он усиленно изучал теорию музыки и композицию, а также организовал работу двух оркестров: в Еврейском студенческом клубе и в Музыкальной школе Бэра.

Однако дальнейший путь к музыкальной деятельности оказался исключительно сложным. Начиная с 1914 года, с начала войны в Европе, многие годы жизни Авшаломова уходят на поиск элементарных жизненных средств. Оказавшись вынужденным покинуть Цюрих, он стремится домой, в Хабаровск... Людям XXI века трудно осознать способ перемещения из одной страны в другую и осмыслить время, потраченное на эти задачи. Путь из Цюриха в Хабаровск проходил через китайский город Тяньцзинь. Денег на длительное морское путешествие у студента не было. Затратив месяцы на зарабатывание средств, он смог купить билет на паром третьего класса. Но это был билет до Японии, откуда предстояло прокладывать дальнейший маршрут. Очевидно путь в Америку оказался менее сложным и затратным. В результате молодой человек отправился не в Россию, а в Соединенные Штаты. Однако по прибытии туда он обнаружил новые трудности и невозможность работать в сфере музыки. Так открывается новый трехлетний период борьбы с нуждой, становящейся постоянным фактором в жизни Авшаломова.

Несмотря на растущие сложности, все это время в его сердце созревало и укреплялось желание писать музыку в китайском стиле, проникшем в сердце еще в детстве. Воодушевляясь этой идеей, в 1917 году он отправился в Китай. Но эти годы не были мирным временем, и ему не раз приходилось менять место жительства. В годы войны Авшаломов жил в Циндао, затем в Пекине и Тяньцзине, то вступая в добровольческую армию, то спасаясь бегством из японского окружения. Удивительно, что и в эти годы он не переставал мечтать о сочинении музыки с китайскими текстами.

Именно в это время он начал писать китайскую оперу «Гуаньинь» («Богиня милосердия»). Весь период сочинения оперы сопровождался сложностями, связанными с отсутствием средств и условий для работы. В конце подготовки к премьере (1921) композитор столкнулся с реальными проблемами: для исполнения было необходимо найти тенора и сопрано. Поскольку в Пекине солистов не нашли, пришлось отправиться в Харбин — место дислокации русской белой армии. Здесь Аарон Авшаломов был арестован и помещен в следственный изолятор по причине отсутствия необходимых документов. К счастью, его спас руководитель Харбинского симфонического оркестра. Композитор так и не нашел вокалистов, и вопрос не был решен. Его выручила сестра, согласившаяся спеть партию Гуаньинь. Проблемы, с которыми композитор столкнулся в Китае, подтолкнули его к идее постановки спектакля в Соединенных Штатах.

Постановка оперы «Гуаньинь» заинтересовала активных американских деятелей искусства: дирижера Ховарда Барлоу, редакторов Хохмана и Левинсон, и его пригласили в «Neighborhood Playhouse» (на тот момент это был театр, ныне — театральное училище) в Нью-Йорке. Шел 1925 год. Все три знаменитости приняли сценарий и музыку «Гуаньинь». За короткое время пришлось адаптировать партитуру к предельно сокращенному числу репетирующих оркестрантов. Однако пять месяцев спустя в Портленде исполненная полным составом оркестра опера имела огромный успех. Благодаря оригинальности сюжета и интересу американской аудитории к китайской тематике, спектакль вызвал восторг публики. Следующей успешной работой, завершенной в 1925 году, стал балет «Soul of the Ch'in» («Душа Цина»).

В 1929 году виза Авшаломова в Соединенных Штатах заканчивается. Когда семья в полном составе поднималась по корабельному трапу, им вручили телеграмму о продлении пребывания на шесть месяцев. К сожалению, было уже слишком поздно, и лодка медленно отплыла от берегов Америки. В середине апреля 1929 года Авшаломов прибыл в Тяньцзинь, где поселился в Британской концессии. Это был период творческого подъема, как обычно идущего вразрез нестабильной экономической ситуации. Музыкант вновь оказался вынужденным осваиваться в очередном бизнесе. На этот раз он работает во французском книжном магазине. Тем не менее ежедневная жизнь Китая, несмотря на все трудности, кажется ему яркой, наполненной музыкой, вдохновляющей выступлениями бродячих художников, песнями исполнителей старинных театров, звонками торговцев, утренним боем барабанов, гулом из храмов, похоронной духовой музыкой, мелодичным пением одинокой пипы и печальной мелодии эрху.

Теперь композитор обдумывает идею симфонической поэмы, посвященной аллеям старого Пекина. В его голове постоянно звучат красочные музыкальные зарисовки. В это время он бросает работу, написав в дневнике: «Я в поиске музыки или все разрушено». Он с решимостью занимает деньги у друзей и 17 октября 1931 года переез-

жает в развитый и более современный Шанхай. Условия жизни по-прежнему остаются нелегкими — пришлось устроиться в издательскую компанию. Но каким-то образом в этой стесненной обстановке к нему пришло вдохновение и желание писать музыку.

Через три недели Авшаломов завершил работу над поэмой «Hutungs of Peking» («Аллеи (хутуны) Пекина»). В дополнение к полному европейскому составу оркестра были введены китайские ударные инструменты и, в частности, этнический предмет, никогда раньше не использованный как музыкальный инструмент. Автор назвал его «вилкой китайской парикмахерской» (Хуан ту). Это шумовое устройство использовали парикмахеры на улицах Северного Китая для привлечения клиентов. Затяжной звон «вилки», видом напоминавшей камертон, был слышен из противоположного конца квартала. Именно такие бытовые звуки, шумы оживленной улицы — от жужжания бритвы до буддийских колоколов — привлекают внимание композитора, он воспринимает их как красочную, праздничную звуковую палитру Китая.

Два года поэма «Аллеи Пекина» искала свой путь к слушателю. Ее исполнителем стал Филадельфийский симфонический оркестр под управлением Л. Стоковского. В прессе дирижер сравнил это сочинение с «Пиниями Рима» Респиги и «В степях Средней Азии» Бородина, высоко оценив достоинства красочной поэмы Авшаломова. Музыкальное общество признает уникальность его творческого метода, синтезирующего европейские формы композиции и стандартный оркестровый инструментарий с китайской национальной тематикой и яркими колористическими средствами художественного воплощения новых замыслов. Идеи Авшаломова несомненно отличались от многочисленных, стремительно вторгающихся культурных явлений этого времени. В повседневной жизни крупных городов Китая влияние европейской музыки, ее обилие в различных общественных мероприятиях — возникновение духовых оркестров, звучание джаза, появление граммофонов, кино- и радиомузыки — агрессивно вытесняло традиционные звучания.

28 января 1932 года японская армия приступила к бомбардировке Шанхая. Уничтожение города длилось более месяца, некоторые районы практически были стерты с лица земли. Более 600000 беженцев оказались без жилищ. В стране, охваченной войной, мастер продолжал энергично работать: 21 мая 1933 года в Шанхае он дирижирует большим концертом в зале муниципального Совета. Премьерное исполнение симфонической поэмы «Аллеи Пекина» было высоко оценено. Журналист и переводчик Фу Лэй, рассуждая о будущем китайской музыки и драмы, подытоживает: «мы наблюдаем рост китайской музыки роскошного звучания и эмоциональной силы, непривычного многоголосия при сохранении китайской мелодии... К моему удивлению, это достижение принадлежит иноземному композитору» [2, с. 2].

Работы Авшаломова все больше привлекают внимание общества. Он совместно с пианистом Бенно Моисеевичем и английским дирижером и органистом Генри Вудом организовал концертную программу «Прогулка по Лондону». В это же время планируется постановка его нового шедевра — балета «Incense Shadows» (or, Dream of Wei Lien — Тени благовоний). Для того, чтобы сократить расходы, актеры репетируют в помещении пустого склада, молодой пианист Григорий Зингер (род. в Шанхае в 1913 году, его биография тесно связана с Шанхаем и Россией) активно помогает в репетициях исполнением партии фортепиано. Авшаломова поддерживают светила китайского театра: режиссеры Чэн Сон, Сунь Тин Ю, балетмейстер Ян Ю Лоу. Спектакль был дан в театре «Карлтон». Несмотря на оригинальность постановки театр оказался наполовину пустым, шоу потерпело финансовый провал.

В июле 1933 года Авшаломов нашел работу в библиотеке, поддерживаемой шанхайским муниципальным советом. Он набрал штат библиотекарей и внедрил схему десятичной классификации Дьюи — последней разработки в каталогизации литературы на английском, французском и русском языках. Работая здесь, он получил не только устойчивую зарплату, но и интересный круг общения, участвуя в литературных семинарах по творчеству С. Моэма (как известно, Моэм с 1919 года путешествует в Китай и Таиланд), О. Хаксли, новых сочинений писательницы Перл Бак и И. Требича-Линкольна.

После работы у него еще остаются время и силы для творчества. Композитор создает яркие оркестровые пьесы: «Spring dance», «The Summit Temple». В мае 1935 года он пишет оркестровку народной мелодии, ставшей позже национальным гимном Китая. Цинь Си Шуен, ученик Авшаломова, позже — известный композитор и теоретик, пишет о ритме жизни своего учителя: «Каждый день он трудится в библиотеке с восьми часов утра до восемнадцати, затем спешит к собственной работе над сочинением. У него остается три часа вечером. В это время он чувствует себя "царем" своего времени. Многие из его работ, в том числе "Великая стена" было задумано и создано в это время» [3, с. 31].

Условия жизни благоприятствуют творчеству. Летом 1935 года композитор берет отпуск и арендует небольшой деревенский домик на берегу живописного озера Сиху, недалеко от Ханчжоу. Любопытно, что поскольку у него не было возможности приобрести рояль, Авшаломов занимался на баяне. За шесть недель, проведенных в этом райском месте, был написан Концерт для фортепиано Соль мажор. Наряду с сочинением тем в китайском стиле интересен акустический эксперимент по уподоблению звучания рояля различным народным инструментам: эрху, пипе, бамбуковой флейте, цитре. В этой работе мастер значительно расширяет художественные возможности фортепиано.

В декабре 1936 года «Мечты древнего храма» были исполнены в Международном художественном театре. Шоу имело большой успех, о чем газета «Shanghai Daily» представила очень позитивные отчеты. Тем не менее постановка вновь потерпела убыток из-за событий, развернувшихся в стране. 13 декабря 1936 произошли революционные события в Сиане, в результате которых было арестовано Гоминьдановское правительство, проводившее двойную политику по отношению к японской агрессии. По причине напряженности и паники населения театр не был заполнен даже наполовину, и это был экономический провал.

Тем не менее стремление мастера к реформе китайского театра не исчезает. Еще один спектакль был дан Международным театром искусств. На этот раз — «Благовония теней». Зал вновь был наполовину пуст по причине общественного смятения. Вновь деньги были потеряны. Однако стоит обратить внимание на отзыв прессы по поводу балета «Благовония теней», указывающий на общественное признание. Газета «Shanghai Daily» отмечает счастливое смешение идей Востока и Запада, музыки и танца, естественный синтез идей, успех радостного балета-пантомимы как очевидную дань профессионализму.

Авшаломов обратился к сюжету, похожему на старинную китайскую легенду. Занавес открывается на сцене храма, где героиня умоляет богиню, чтобы помочь ей избежать свадьбы с воином, выбранным на роль жениха ее родителями. Сердце девушки принадлежит молодому ученому. Богиня обещает помочь. Во сне девушка видит себя в подземном мире, среди дьяволов, и двое женихов приходят, чтобы спасти ее. В результате их истинная природа раскрывается: один из них просто хвастун, а другой оказывается верным и выручает девушку. В заключительном акте героиня развлекает своего избранника в саду, где ее подруги показывают свои таланты в ярких праздничных танцах, а жених исполняет танец с мечом.

С помощью таких синтезированных идей Авшаломов стремился осуществить необходимые изменения в жизни китайского театра. Обеспокоенный поглощением китайской музыки западным искусством, в середине 1930-х годов он пишет: «Если сущность китайской традиции перестала являться основой современной китайской музыки, то мы будем сожалеть об этом. С другой стороны, китайская музыка не должна быть неизменна, как древний артефакт: ее следует развивать. Традиционные мелодические рельефы должны быть вплетены в новые параметры — оригинальные гармонии, современные оркестровые звучности и современные формы. Только таким образом традиционная китайская музыка может планомерно развиваться» [1, с. 75]. В 1937 году начинается массированное вторжение Японии на северные территории Китая. В результате бомбежек много людских потерь и беженцев. Вскоре война распространяется на юг страны. Библиотека Авшаломова теперь не востребована. Но он решил остаться в Шанхае, чтобы не прерывать активную музыкальную деятельность. Более того, он дирижирует исполнением своего скрипичного концерта. Однако угроза войны оказывает постоянное эмоциональное давление. Авшаломов окончательно теряет работу библиотекаря. Однако, чтобы продолжить участие в музыкальной жизни Китая, он решил отправиться работать на север, в город Цзянсу. Он пишет: «Мы можем адаптироваться к любым условиям жизни, если хотим сделать какое-то дело для китайской народной музыки» [4, с. 5].

Несмотря на то что война все более стесняла условия жизни, в 1943 года Аарон успешно завершил оперу «The Great Wall» (или «Meng Jiang Nu») («Великая стена», другое название — «Девушка Мэн Цзян»). В сочинении был успешно использован ряд новшеств: полный хоровой состав размещался в оркестровой яме, солисты сочетали пение с движениями и танцами, подобно актерам пекинской оперы. При этом оркестр, подражающий звучанию народных инструментов, состоял исключительно из классических европейских инструментов. Премьера, состоявшаяся в Шанхайском оперном театре 25 ноября 1945 года, вызвала у слушателей необычайно сильные эмоции. Власти города пожелали отправить сенсационный спектакль с гастролями за границу.

Однако в жизни автора предстоит очередной крутой поворот. Через день после премьеры оперы «Великая стена» композитор должен был бежать в Соединенные Штаты, поскольку ранее он соглашался сотрудничать с властями Гоминь-

дана. В это время внимание общества поворачивается к новой пятиактной опере «Седая девушка», созданной за четыре месяца 1945 года коллективом из восьми композиторов из Академии искусств имени Лу Синя. Актуальность темы классовой борьбы, предельно простой музыкальный язык спектакля создали небывалую репутацию оперы в широких слоях населения. В течение нескольких лет в Китае, полном революционных перемен, проблем государственного строительства, многолетней освободительной войны, имя Авшаломова постепенно забывается. Кроме того в период японской оккупации, до осени 1945 года, мастер по приказу властей Китая находится под домашним арестом.

Известный переводчик Цзян Чунфан прилагает усилия для возвращения его доброго имени, но время трудно повернуть вспять. Автору остаются только надежды на успех «Великой стены», он обдумывает варианты постановки в США и в 1947 году окончательно покидает Китай. Он продолжает верить, что вернется и присоединится к китайскому народу. Но поскольку во время освободительной войны реакционные силы Гоминьдана были побеждены, а Авшаломов пользовался поддержкой этого режима, он не мог руководить театральной труппой и не мог вернуться в Китай. Композитор поселяется в Лос-Анджелесе и получает гражданство Соединенных Штатов. Здесь он контактирует с известными мастерами: дирижером Бостонского оркестра и дирижером Русского балета Дягилева П. Монте, дирижером симфонического оркестра NBC Л. Стоковским, дирижером Бостонского оркестра С. Кусевицким. К сожалению, планам по организации гастролей Шанхайского балета и исполнению в рамках гастролей других его произведений не суждено было реализоваться.

После образования Китайской Народной Республики (1949), в период создания Пекинского народного художественного театра, коллеги пишут ему письма и начинают поиск возможных путей его возвращения для участия в становлении национального искусства. Композитор надеется на содействие А. Тосканини. И действительно, Тосканини решился пригласить Авшаломова в качестве дирижера одного из концертных турне с заездом в Китай. Но после начала Корейской войны (1950–1953), столкнувшей интересы США и Китая, желание композитора не смогло реализоваться. «Северная стена» более не исполнялась полностью.

Авшаломов в свои поздние годы живет бедно. Морально его поддерживает лишь переписка с сыном Джейкобом и внуком Давидом. 12 апреля 1965 в последнем письме к сыну он писал: «Дорогой Джейкоб, желаю больших успехов в концерте, я очень хотел бы услышать его. Хотя мое тело не сдается, я болен и состояние нестабильно. При нормальном аппетите я не могу ходить. Надеюсь, вы быстро ответите...» [1, с. 493].

До конца жизни композитор делал отдельные наброски сочинений с элементами китайской стилистики. У него оставалось множество планов по исполнению Второй, Третьей симфоний, завершенных в Шанхае и нового симфонического сочинения на основе оперы «Сумеречные часы Ян-гуйфэй». Он мечтал о новых произведениях, основанных на китайском эпосе, посвященных легендам о Си Ши, Ван Золин, Су У и другим. Однако ничто из этого не воплотилось в нотные тексты. В 1965 году New York Times опубликовала некролог, согласно которому Аарон Авшаломов умер 26 апреля в возрасте 71 года по причине эмфиземы легких. Кроме драматических театральных сочинений (трех опер и трех балетов) он остался известен как создатель четырех симфоний, двух симфонических поэм, струнного квартета, концертов для фортепиано, скрипки, флейты с оркестром, ряда фортепианных сочинений, танцевальной и камерной вокальной музыки, композиций с элементами индийской традиционной музыки и вокальных сочинений на еврейские литургические тексты.

Литература

1. Jacob Avshalomov: Avshalomov’s winding way // Composers out of China. Chronicle, March 2002, Xlibris Corporation.
2. 傅雷：（从“工部局中国音乐会”说到中国音乐与戏剧的前途），（时事新报）副刊（学灯），3. 1933年5月22日 (*Фу Лэй.* Концерт китайской музыки для муниципального совета // Шиши Синьбао: газета. 22.05.1933).
3. 秦西炫：（回忆阿隆阿甫下落穆夫），（人民音乐），1985年，第十一期 (*Цинь Си Сюань.* Вспоминаем музыку Авшаломова // Жэньминь иньюэ: журнал. 1985. № 11).
4. 姜椿芳：（纪念阿隆阿甫夏洛穆夫），（文汇报），1985年5月25日 (*Цзян Чуньфан.* Памяти Аарона Авшаломова // Вэньхуэйбао: газета. 25.05. 1985).

References

1. Avshalomov, J. (2002), "Avshalomov’s winding way", *Composers out of China. Chronicle,* Xlibris Corporation, New York, United States.
2. 傅雷：（从“工部局中国音乐会”说到中国音乐与戏剧的前途），（时事新报）副刊（学灯），3. 1933年5月22日 (Fu, Lay. (1933), "China Music Concert for municipality Council", *Newspaper Shishi Sinbao,* China).

3. 秦西炫：（回忆阿隆阿甫下落穆夫）·（人民音乐）· 1985年·第十一期 (Jiang, Chunfan (1985), "Memory of Aaron Avshalomov", *Newspaper Wenhuibao,* China).

4. 姜椿芳：（纪念阿隆阿甫夏洛穆夫）·（文汇报）·1985年5月25日 (Qin, Xi Xuan (1985), "Remember the Music of Avshalomov", *Magazine People inua*, no 11, China).

© ***Пан Ифэй, 2018***

УДК 784.7

О ЗНАЧЕНИИ ЖАНРА «ШКОЛЬНОЙ ПЕСНИ» ДЛЯ НОВОЙ МУЗЫКИ КИТАЯ XX СТОЛЕТИЯ

В статье рассмотрен специфический китайский жанр «школьной песни». Созданная китайскими музыкантами в качестве учебных упражнений для освоения западного музыкального стиля, школьная песня стала предтечей столь же оригинального для Китая жанра художественной песни, шире — китайской вокальной культуры, устремленной к постижению западноевропейской музыки и интеграции восточных и западных традиций.

Ключевые слова: школьная песня, художественная песня Китая, инокультурный опыт, музыкальный язык

К началу XX века в Китае затихают залпы опиумных войн, а вслед за ними приходит новая эра — полномасштабное наступление западной политики, экономики, культуры. На волне вестернизации вхождение западной музыки в повседневную жизнь китайского народа осуществлялось быстро и сопровождалось горячими дискуссиями: «чужое» подвергалось рефлексии с темпераментным обсуждением каждой детали. Стремительная тяга китайцев к западной музыке была поддержана активностью многих дальновидных деятелей, стоявших у истоков великого транскультурного процесса. На переломе XIX–XX столетий Кан Ювэй (1858–1927) — философ и реформатор эпохи Цин, каллиграф — обращается к правящему императору с идеей основать национальные школы, опираясь на французскую, немецкую и японскую образовательные системы. Вслед за Кан Ювэем в первые годы XX века активную деятельность развертывает Лян Цичао (1873–1929) — китайский философ, историк философии, ученый, литератор, государственный и общественный деятель, один из лидеров либерального реформаторского движения в Китае.

Лян Цичао выдвигает и развивает идею о восстановлении китайской традиции соединения стихов и музыки с учетом западноевропейских достижений в области вокальной культуры. Новый для китайцев музыкальный опыт начинает активно осмысливаться населением. Существенную роль в этом процессе сыграла специфическая разновидность песенного жанра, созданного специально для практического освоения песенной формы западного типа, которую в Китае назвали «сюэтан юйгэ», что в переводе с китайского означает «школьная песня».

Чтобы осознать роль этого жанра для китайской вокальной музыки, необходимо понимать, что представляла собой национальная песня, разумеется, в самых главных чертах, поскольку ее локальных разновидностей в Китае примерно столько же, сколько народностей населяют страну. Исходной особенностью китайской песенной культуры является монодическая природа, лежащая в основании национального мелоса. Инструментальное сопровождение, которое можно условно считать аналогом аккомпанемента, как правило, дублирует мелодию и, строго говоря, не несет никаких «аккомпанирующих» функций в привычном для европейца смысле. Но главная черта китайских песен заключалась в их специфической форме, которую можно назвать «варьируемая бесконечность». Мелодия длится столько, сколько красоты и чувства вложит в нее певец. Не вдаваясь в весьма различные особенности северных и южных разновидностей, сочтем названные здесь общие характеристики достаточными для того, чтобы представить, какой шаг предстояло сделать китайцам, чтобы осознать и принять изящество и отточенность разнообразных форм европейской песенной культуры, вхождение в которую можно уподобить погружению в новую языковую среду. Таким «учебником грамматики» и стал для молодых китайских музыкантов жанр «сюэтан юйгэ».

Формально понятие «школьная песня» относится к появившемуся в начале XX столетия корпусу специфических упражнений в виде инструктивных текстов для пения с аккомпанемен-

том, зазвучавших в новых учебных заведениях. Основу таких упражнений составляли песни и вокальные этюды, специально сочиненные китайскими композиторами для изучения студентами западной музыки посредством интонационного тренинга на уроках пения в вузах Китая. Песни, изначально предназначенные для освоения инокультурного интонационного слоя, стали быстро набирать популярность и выходить из учебных классов в музыкальную среду молодежи. Их мелодии, поддержанные простой и элементарной гармонической пульсацией, оказались привлекательными для молодых китайцев, которые подхватывали их и выносили за пределы учебной практики. В связи с этим достойна внимания интуиция Лян Цичао, который еще в конце XIX столетия публиковал статьи и песни в издаваемых на территории Китая и Японии журналах «Новая нация», «Чжэцзянский прилив», «Цзянсу». Лян Цичао и его соратники пропагандировали роль песни в области культурного и идеологического просвещения, подчеркивая необходимость введения уроков пения в школах. В 1902 году правительство было вынуждено выпустить Указ об учебных заведениях, где закреплялось обязательное преподавание уроков пения. С этого момента музыкальное образование в различных новых учебных заведениях постепенно становится общепринятой практикой.

Ноты школьных песен, независимо от того, иностранная ли это мелодия или китайская, записывались при помощи классического западного нотного стана или популярной тогда в Японии нотно-цифровой записи. Традиционное китайское нотное письмо (семь знаков, обозначающих ступени звукоряда) больше не использовалось. Инокультурная транскрипция в соединении с китайскими текстами уже является первым плодом слияния элементов, происходящих от разных музыкальных культур.

Слова для «сюэтан юйгэ» становятся зародышем новой поэзии: тексты многих песен являются квинтэссенцией попыток создания новой формы песенного мелоса посредством кропотливого трансформирования метра «старого стиха», его «перевода» из ритмики тонов традиционного китайского стихосложения в непривычный регламентированный строй. Поэтому по текстам школьных песен нетрудно проследить траекторию развития новой поэзии. Кроме того, посредством такого канала, как школьная песня, базовая теория и основные техники западной музыки получили распространение среди довольно обширной аудитории в Китае. Это заложило основу для профессионального музыкального творчества в дальнейшем, в том числе для создания жанра *художественной песни*.

Понятие «художественная песня» — термин, вышедший из-под пера выдающегося китайского теоретика и просветителя Сяо Юмэя (1844–1940), заимствованный им как калька из немецкого музыкознания — «Kunstlied» — для наименования принципиально нового для китайской музыки жанра вокального сочинения «в западном стиле». Основа художественной песни — эстетически полновесное сочетание поэтического текста, вокального искусства и фортепианного сопровождения.

Сочинительство школьных песен на начальном этапе, еще далекое от подобных задач, преследовало методические цели и напоминало, скорее, решение мелодико-гармонической задачи с текстом. Авторы-педагоги использовали прием сочинения слов в стиле классической китайской поэзии жанра *цы* на заданную мелодию. Поэзия *цы* допускает разнообразие длины стихотворных строк и свободу их комбинирования, мелодия же, структурно оформленная в виде периода, требовала особого ритмического регламента от стихотворных строк. Этот регламент не был заложен в классической поэзии, но оказался ей вполне созвучен.

В дальнейшем композиторы-педагоги Шэнь Сингун, Ли Шутун при подборе музыки стали делать попытки самостоятельного сочинения мелодии. Примером могут служить такие песни Шэнь Сингуна, как «Хуанхэ» и «Собирая лотосы». Вокальные сочинения Ли Шутуна «Весеннее путешествие» (для хорового пения на три голоса), «Разлука» (для хорового пения на два голоса), «Ранняя осень» представляют собой новую ступень в освоении жанра, когда и мелодия, и слова принадлежат одному автору.

Авторские произведения четко разделяются на две сферы. К первой относятся песни, в которых раскрытие музыкальной темы и обработка синтаксической структуры предложения осуществляется в соответствии с традиционным китайским стилем тонального рисунка[1] и схемы рифм в поэзии *цы*; музыкальный стиль таких песен несет в себе ярко выраженный китайский национальный колорит (таковы большинство песен Шэнь Сингуна). Ко второй сфере относятся произведения, написанные в полном соответствии с европейскими композиторскими нормами, обладающие целостной и сбалансированной формой, упорядоченным движением консонанса и изящно выраженным текстом с некоторым налетом восточной тематики, например, «Весеннее путешествие» Ли Шутуна. В форме отчетливо явлена опора на периодические структуры, ее маркированность гармоническими каденциями — новый для китайского слуха порядок, направляющий его в русло иных мелодических и структурных соотношений.

例1

春　　游

（三部合唱）

Moderato

mf

李叔同词曲

春风次第绿个秒，春人就来读个画。

游春人在画中行，万花飞舞春人下。

刺花读白黑花贵，铃花叠地不花香。

雪冷阳上人归舍，花外晚钟送夕阳。

Эта несколько наивная для европейского слуха стилистика для китайских музыкантов стала переходным этапом в постижении нового музыкального языка. Школьные песни находятся всего лишь в шаге от китайской вокальной культуры нового времени, представленной жанром так называемой «художественной песни». Их незначительная в эстетическом отношении роль на самом деле должна оцениваться с лингвистических позиций: они стали некоей технической и одновременно общекультурной подготовкой к созданию, исполнению, восприятию новой китайской вокальной культуры, в которой во всей полноте представлены эстетические ценности искусства пения, поэзии, инструментальной игры.

Примечания

[1] Уместно напомнить о включенности тонального фактора в словесный язык и его структурной функции в китайской традиционной поэзии.

Литература

1. *Ван Юйхэ.* Современная и новейшая история китайской музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1994. № 10. 137 с.
2. *Ван Юйхэ.* Справочные материалы по современной истории музыки Китая. Сиань: Мировая библиотека Сиань, 2000. № 10. 91 с.
3. *Цянь Жэнькан.* Школьная песня. Шанхай: Музыкальное издательство Шанхая, 2001. 73 с.

References

1. Wang, Yu (1994), *The History of Modern Chinese Music (revised version)*, no. 10, People's Music Publishing House, Beijing, China.
2. Wang, Yu (2001), *Reference documents of Modern Chinese Music History Teaching,* no. 10, World Book Publishing Xi'an Company, Xi'an, China.
3. Qian, Renkang (2001), *Study on the Source of Music songs in School*, Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.

© *Сунь Лу, 2018*

УДК 782.1

ЖАНР НАРОДНОЙ ОПЕРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАН ЦУЦЗЕ И ЧЖАН ЧЖУОЯ

В статье рассматривается творчество известных китайских композиторов Ван Цуцзе и Чжан Чжуоя, сочинения которых возрождают жанр китайской народной оперы. На примере оперы «Дочери партии» представлены характерные черты жанра, вместе с тем выявлены новые тенденции, подтверждающие эволюцию китайской народной оперы на протяжении XX века.

Ключевые слова: Ван Цуцзе, Чжан Чжуоя, китайская народная опера, театр

Китайская народная опера — самобытный жанр, возникший в 40-е годы XX века на пересечении фольклора, традиционной китайской драмы и европейской оперы. После периода ограничения в годы Культурной революции (1966–1976) и забвения — во второй половине 1980-х годов, народная опера активно возрождается в творчестве композиторов конца XX – начала XXI века. Современная народная опера представлена множеством произведений и удивляет обилием постановок, яркостью художественных решений. Среди всего этого разнообразия произведения, написанные композиторами-супругами Ван Цуцзе и Чжан Чжуоя, выделяются свежестью мелодического языка, глубоким усвоением традиций национального театра и интенсивным диалогом с иными жанрами современной китайской оперы.

Ван Цуцзе и Чжан Чжуоя — авторы широко известных народных опер «Дочери Партии» (1991) и «Пламя и весенний ветер погубят древний город» (2005). Их перу принадлежат и сценические произведения иных жанров: мюзиклы «Нефритовая птица» (1999), «Благородное сердце» (1983), историческая опера «Прощай, моя наложница» (1990), «Белый цветок алоэ, красный хлопчатник» (1996), лирическая опера «Негаснущие волны» (2011). Широкий жанрово-стилевой диапазон их творчества счастливо сочетается с феноменальной популярностью отдельных арий и песен.

Масштабная народная опера «Дочери партии» была написана в 1991 году группой из шести композиторов под руководством Ван Цуцзе и Чжан Чжуоя[1], тем самым возвращая традицию коллективного создания народных опер. Художественным прообразом для нее послужил одноименный кинофильм 1958 года. Его сюжет рассказывает о становлении советской власти в провинции Цзянси.

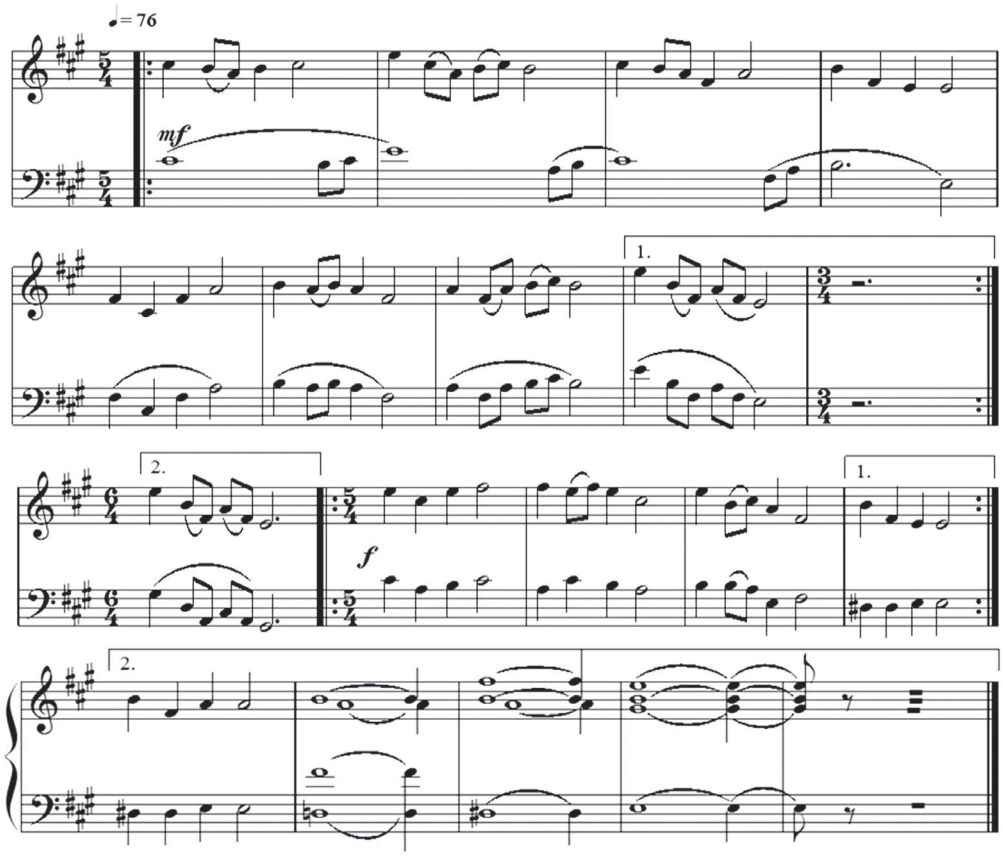
В опере сюжетный материал фильма был частично изменен. Авторы сфокусировали внимание на личностях коммунисток Тянь Юмэй и Гу Ин. Вся музыкальная партитура сконцентрирована вокруг арий главных героинь, которые и обеспечили успех постановке. Заметим, что два главных женских образа в китайской народной опере встречаются впервые. До сих пор, начиная с «Седой девушки», во всех произведения данного жанра («Заря», «Красная гвардия Хунху», «Сестра Цзян» и др.) был один главный женский персонаж — страдавший, боровшийся с врагами, нередко погибавший в борьбе, но один[2].

Интересно, что главный источник музыкального вдохновения был найден композиторами случайно — во время просмотра трансляции постановки шэньсиской оперы «Су Сан Цицзе». Для решительной и свободолюбивой Тянь Юмэй в качестве основной темы была выбрана энергичная, упругая мелодия шансиского *пуцзюй*. Гу Ин нежна и сердечна, поэтому для нее были выбраны более лиричные мелодии южных народных песен Цзянси. Авторы не отказались и еще от одного характерного фольклорного приема — метода *баньцян*, который служит гибкому соединению частей формы и позволяет создавать так называемые «классические арии» народной оперы. В качестве подобных ритмических связок *баньцян* применялся еще в первом образце жанра «Седая девушка», что говорит о глубоком усвоении авторами «Дочерей партии» методов народной оперы, а также о преемственности данных произведений.

Яркой чертой стиля «Дочерей партии» следует считать своеобразный лиризм, на первый взгляд, не совместимый с драматичным сюжетом. Если принять во внимание тенденцию развития лирики в современной китайской опере, на фоне которой создавались «Дочери партии», а также и собственный опыт ее авторов в лирических жанрах, за данной чертой стиля можно увидеть путь к обновлению и стилевому развитию жанра народной оперы.

В этой связи особого внимания заслуживает главная музыкальная тема оперы — мелодия хора «Азалия». В опере данный хор звучит четырежды: во вступлении, а также в первой, четвертой и седьмой картинах. Каждый раз он знаменует собой важные сюжетные повороты: расстрел ком-

мунистов, поддержка страдающей Гу Ин, смерть Тянь Юмэй. Показательно, что на протяжении спектакля «Азалия» звучит почти без изменений, ее отстраненный лирический характер создает нарастающий контраст все более драматичным событиям сюжета. Главная тема не развивается, как это было в классических народных операх, а подается как бы отстраненно от событий.



Пример 1. Опера «Дочери партии». Хор «Азалия»

В теме «Азалия» нет прямого заимствования фольклорного материала, но присутствуют интонации нескольких народных песен провинции Цзянси. Композиторы точно уловили характерные черты фольклорной мелодики и искусно соединили их с пятидольным метром. Метод работы, применяемый композиторами по отношению к «Азалии», глубоко коренится в китайском традиционном искусстве (не только музыкальном), где он именуется «методом главного штриха». Названный метод — это «появление в некоторых частях оперы небольшой музыкальной темы, углубляющей содержание всего произведения, заставляющий зрителя размышлять. Этот метод подобен одному мастерскому штриху, делающему рисунок дракона прекрасным» [2, с. 44]. «Главный штрих» широко распространен у Ван Цуцзе и Чжан Чжуоя в равной степени в операх и мюзиклах. Ранее в классических народных операх он встречался в таких знаменитых произведениях, как «Сестра Цзян» (главная тема «Красная слива»), «Красный коралл» (главная тема «Коралловая песнь»), где создавал очень сильный художественный эффект. Метод выявления главной музыкальной темы не только унаследован исторически, но и соответствует драматургии оперы.

Кроме четырежды звучащего хора «Азалия», есть в партитуре и другие хоровые рефрены: ария Тянь Юмэй с хором «На горизонте сияет звезда», мужской хор «Солнце зашло» и песня Цюань Цзы с женским хором «Дочь и мать неразделимы». Они скрепляют оперную композицию и с развитием сюжета обретают новую смысловую глубину.

Помимо хоровых рефренов в «Дочерях партии» есть и множество неповторяющихся хоров. Композиция сочинения состоит из сорока пяти номеров, из которых двадцать шесть — хоровые. Это позволяет говорить о современном продолжении хоровой линии классических народных опер «Седая девушка» и «Сестра Цзян». Но если в «Седой девушке» хор становится активным участником действия лишь в IV акте, то в «Дочерях партии» хоровой номер «Азалия» предваряет оперу. Уже в первой картине хоры значительно усиливают голоса всех главных персонажей, а

также служат фоном для драматичных событий сюжета, например, в сцене прощания Тянь Юмэй с ребенком.

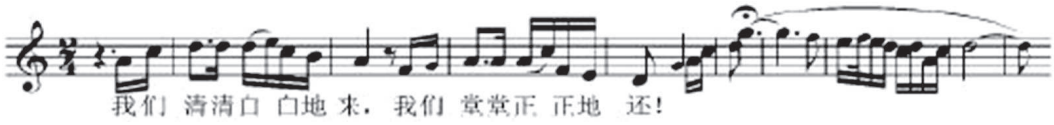
Принцип хоровых арок, примененный авторами «Седой девушки» в V акте, охватывал в «Сестре Цзян» уже несколько крупных частей (картин). В «Дочерях партии» хоровые арки прочно скрепляют композицию всей оперы. Повышенное драматургическое и композиционное значение хора сближает оперу «Дочери партии» с хоровым театром — художественным явлением, сложившимся в 90-е годы XX века в европейской музыкальной культуре и, в частности, с хоровой оперой [1, с. 24].

Квинтэссенцией самобытного стиля оперы «Дочери партии» являются арии главных героинь Тянь Юмэй и Гу Ин. Изменения эмоционального состояния героинь в наибольшей степени воплощены в арии Тянь Юмэй «Весенний пейзаж бескрайней Родины» и арии Гу Ин «Раньше была гора». Рассмотрим арию Тянь Юмэй подробнее.

Масштабная ария «Весенний пейзаж бескрайней Родины» содержит четыре тематически самостоятельных раздела, не считая оркестрового вступления и связующих построений. Они контрастны прежде всего темпами, которые определяют характер тематизма и образный строй в каждом из них. Первый раздел — «Свободно, с чувством», второй — «Умеренно, задушевно», третий — «Быстро», связка на теме первого раздела («Медленно»), четвертый — «Ускоряя, свободно». По мнению китайских исследователей, такое композиционное решение прямо связано с формами китайского национального театра. Формула «свободно – медленно – быстро – свободно» отражает влияние структуры *баньши*[3] и применяется в других сольных номерах оперы. Подобный прием помогает воплотить в музыке «изменения внутреннего состояния персонажа, делает более ярким его образ, способствует развитию сюжета, повышает и понижает эмоциональный градус соответственно развитию действия» [3, с. 20].

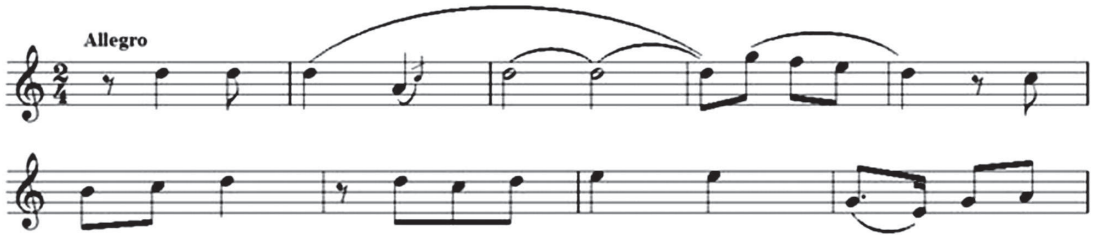
Также в арии «Весенний пейзаж бескрайней Родины» был гибко применен традиционный для народных опер стиль *баньцян*, особенно заметный во втором разделе. Наделенный особой театральной выразительностью, этот стиль в данном случае выражает сложный внутренний мир Тянь Юмэй и все многообразие ее живых, подлинных чувств, раскрывающихся ярко и последовательно.

Композиторы окрасили мелодии арии чертами традиционной китайской драмы, что сделало весь номер ярко театрализованным. В окончаниях мелодических фраз использован прием «синцян»[4]; в приведенном примере он заметен в начале третьего такта в напряженном взятии снизу последнего звука на слово «приходи» (иероглиф «来»), что помогает передать героический пыл Тянь Юмэй, презирающей смерть.



Пример 2. Опера «Дочери партии».
Ария Тянь Юмэй «Весенний пейзаж бескрайней Родины». Первый раздел

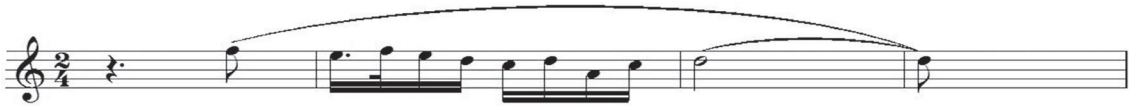
Третий раздел арии звучит в быстром темпе очень свободно, изменчиво, создавая ощущение полета.



Пример 3. Опера «Дочери партии». Ария Тянь Юмэй. Третий раздел

В более лирической связке на теме первого раздела мелодия внезапно замедляется и становится завораживающей. Чередование напряжения и ослабления в полной мере демонстрирует изменения внутреннего состояния и настроения героини. Резкие смены темпа концентрируют зрительское внимание, заставляя постоянно следить за ходом событий.

Средством объединения формы развернутой арии «Весенний пейзаж бескрайней Родины» служит мелодический оборот, завершающий все ее разделы и создающий ощущение тоники «ре».



Пример 4. Опера «Дочери партии». Ария Тянь Юмэй

Следует отметить, что Ван Цуцзе и Чжан Чжуоя в данной арии не используют метод мотивного развития, характерный для европейской традиции. Метод мотивных возвратов, идущий от текста арии, сюжетной ситуации и определяющий длину музыкальных фраз, весьма соответствует данному оперному жанру. Композиторы не просто используют контрастную многочастную структуру, но раскрывают сущность методов китайской национальной драмы, направленных на последовательное прорастание многочастной формы.

Судьба сочинения оказалась счастливой. После успешной премьеры в 1991 году в Пекине опера «Дочери партии» многократно ставилась в Шанхае, Гуанчжоу и других крупных городах Китая. Опера была удостоена в 1992 году премии Министерства культуры КНР «Шедевр культуры Китая» и множества других наград, а также получила единодушное признание публики. Масштабная постановка «Дочерей партии» в 2011 году в Пекине свидетельствует не только о ее художественных достоинствах, но и о востребованности народных опер сегодня. Значение этого произведения емко обозначил музыковед Цзюй Цихун: «с появлением "Дочерей партии" возобновилась линия народных опер, прерванная после "Сестры Цзян" почти на тридцать лет, и теперь она продолжается непрерывно» [4, с. 22].

Таким образом, жанр народной оперы доказал свою жизнеспособность в художественном пространстве современного Китая. Подтверждением этому служат сочинения Ван Цуцзе и Чжан Чжуоя.

Примечания

[1] Партитуру оперы написали Ван Цуцзе, Чжан Чжуоя, Инь Цинь, Ван Сижэнь, Цзи Чэн и Фан Тьенсин.

[2] В произведениях гэцзюй европейского типа обычно действует один главный женский персонаж: Цюцзы из одноименной оперы (1942), Сянсян из «Ван Гуй и Ли Сянсян» (1950), Нун Цоцзя из «Песни степей» (1955), Айгуль из одноименной оперы (1965), Цзы Цзюн из «Скорби об ушедших» (1981). Первой оперой, в которой действуют два главных женских персонажа, стала психологическая драма «Равнина» (1987).

[3] *Баньши* — это форма (структура), образуемая разнообразными ритмами кастаньет бань.

[4] *Синцян* («живая манера») — это отражение характера персонажа в манере пения артиста, воплощающего данный персонаж. Синцян широко применяется в традиционной китайской драме.

Литература

1. *Лянь Лю*. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2013. № 3 (11). С. 25–33.
2. 中国戏剧家协会、 歌剧研究会在京联合召开观摩歌剧 <红雪> 座谈会纪要, 甘肃省歌剧团整理, 1999年10月10日 (Протокол семинара по опере «Красный снег», проведенного в Пекине Союзом театральных деятелей совместно с Ассоциацией китайской оперы. Оперное объединение провинции Ганьсу, 1999 год, 10 октября. 74 с.)
3. 居其宏 《20世纪中国音乐》青岛出版社, 1992年 (*Цзюй Цихун*. Китайская музыка в XX веке. Циндао: Изд-во Циндао, 1992. 258 с.)
4. 居其宏. 迈入新世纪的中国歌剧和音乐剧 [J]. 人民音乐, 2001年, (第9期) (*Цзюй Цихун*. Китайская опера и мюзикл в новом столетии. Народная музыка. 2001. № 9. С. 20–23).

References

1. Lyan', Lyu (2013), "Chinese modern opera in the context of the influence of European traditions", *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk state University. Cultural and art history], no. 3 (11), pp. 25–33.
2. Protokol seminara po opere «Krasnyj sneg», provedyonnogo v Pekine Soyuzom teatral'nyh deyatelej sovmestno s Associaciej kitajskoj opery. Opernoe ob`edinenie provincii Gan'su, (1999), 10 October.
3. Czyuj, Cihun (1992), *Kitajskaya muzyka v XX veke* [Chinese music in the twentieth century], Cindao publishing, Cindao, China.
4. Czyuj, Cihun (2001), *Kitajskaya opera i myuzikl v novom stoletii* [Chinese opera and musical in the new century], Narodnaya muzyka, no. 9, p. 20–23.

© *Медведева Ю. П., 2018*
© *Му Цюаньчжи, 2018*

УДК 78.082.4

МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ: СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ ХЭ ЧЖАНЬХАО И ЧЭНЬ ГАНА «ВЛЮБЛЕННЫЕ-БАБОЧКИ» («ЛЯН ЧЖУ»)

Концерт Хэ Чжаньхао и Чэнь Гана «Лян Чжу» определил пути дальнейшего развития жанра скрипичного концерта в Китае. Восточное мировосприятие и национальный музыкальный материал соединяются в нем с традициями европейского романтизма.

Ключевые слова: концерт, «Лян Чжу», скрипка, китайская музыка, европейские традиции

Одно из самых известных произведений китайских композиторов для скрипки — концерт «Лян Шаньбо и Чжу Интай» («梁山伯与祝英台»), созданный в 1959 году Хэ Чжаньхао (何占豪) и Чэнь Ганом (陈刚). Чаще всего этот концерт называют сокращенно — «Лян Чжу», а в европейском варианте его название звучит как «Влюбленные-бабочки». Среди исполнителей концерта — китайские скрипачи Сюэ Вэй, Шэн Чжунго, Лу Сыцин. Также он входит в репертуар крупнейших исполнителей из других стран, среди них — Максим Венгеров, Оливье Шарлье, Такако Нисидзаки, Акико Суванаи, Гил Шахам.

Концерт был изначально задуман как экспериментальный. Его авторы — студенты Шанхайской консерватории Хэ Чжаньхао и Чэнь Ган — поставили перед собой задачу найти пути совмещения традиций китайской народной музыки и европейского скрипичного искусства. В качестве материала для обработки в современном академическом ключе была выбрана музыка известной народной шаосинской оперы[1] «Лян Чжу». В 1958 году студент-скрипач Хэ Чжаньхао, входивший в состав «Экспериментальной группы китайской народной скрипичной музыки», сделал переложение музыки оперы для струнного квартета, но вскоре возникла мысль о создании на этом материале национального скрипичного концерта. Однако для осуществления этого замысла членам «Экспериментальной группы» недоставало знаний в области европейской композиторской техники: все они были студентами исполнительских факультетов. Поэтому для создания концерта в качестве соавтора был приглашен композитор-четверокурсник Чэнь Ган, который уже имел музыкальный и композиторский опыт как в области китайской, так и европейской музыки.

Во время работы над концертом каждый из его создателей самостоятельно выполнял свою часть задачи [7, с. 155]. Хэ Чжаньхао стал автором всех музыкальных тем концерта, которые опираются на китайский музыкальный фольклор и в то же время написаны с тонким пониманием специфики скрипичного исполнительства. Чэнь Гану принадлежит гармоническое оформление основных тем, их оркестровка, а также развитие основного материала и формообразование. Первое исполнение концерта «Лян Чжу» состоялось 27 мая 1959 года в Шанхае и имело оглушительный успех у публики. В качестве солистки выступила скрипачка Юй Лина (俞丽拿), вместе с авторами концерта входившая в состав «Экспериментальной группы».

Программа концерта «Лян Чжу» опирается на сюжет старинной китайской легенды о влюбленных по имени Лян Шаньбо (梁山伯) и Чжу Интай (祝英台). Сокращенный вариант названия концерта — «Лян Чжу» — представляет собой соединение имен двух героев. Первая запись легенды относится к времени правления династии Тан (начало X века), а ее действие происходит во времена династии Западная Цзинь (между 265 и 316 годами). Сейчас это одна из четырех самых популярных китайских легенд, на ее сюжет создано множество живописных произведений, театральных спектаклей, около 70 фильмов и мультфильмов[2], а в 2006 году в ЮНЕСКО была подана заявка о включении легенды о «китайских Ромео и Джульетте» в Список мировых шедевров устного культурного наследия [6].

Краткое содержание легенды

Прекрасная и умная девушка Чжу Интай нарядилась как мальчик, чтобы отправиться на учебу. По дороге под пение весенних птиц она познакомилась с молодым человеком Лян Шаньбо. На протяжении трех лет учебы в школе Лян Шаньбо не знал, что рядом с ним — девушка.

Внезапно явившись в дом Чжу, Лян узнает, что его другом была девушка. Герои клянутся друг другу в любви и верности. Но родители Чжу против их свадьбы, и Лян заболевает и умирает от горя. Чжу прыгает в могилу возлюбленного, и оттуда поднимаются и летят в небо две прекрасные бабочки: души Лян Шаньбо и Чжу Интай.

Как мы видим, избранный авторами сюжет — это возвышенная сказка о любви и верности, отчасти напоминающая историю Ромео и Джульетты, но при этом имеющая фантастический финал. Сюжет легенды получает в концерте довольно подробное воплощение [2, с. 114]: начальный раздел связан с отражением весеннего пейзажа и зарождения на его фоне чувств между Лян Шаньбо и Чжу Интай; дальнейшие этапы событий, нашедшие отражение в концерте, — это расцвет любви героев, непреклонный отказ семьи Чжу выдать дочь за ее возлюбленного, смерть Ляна и мистическое преображение влюбленных в свободно летящих к небу бабочек [8, с. 55]. Словесных пояснений разделы концерта не имеют, но события, происходящие в каждой части, понятны китайскому слушателю без слов: поскольку авторы опирались на очень популярную в Китае народную легенду, то название концерта в достаточной степени указывает направление для смысловых ассоциаций. «Лян Чжу» — характерный образец китайской музыки, для которой в целом свойственно преобладание программности.

Авторы концерта отходят от традиционного в европейской музыке трехчастного цикла и создают одночастное произведение. По форме оно сближается с романтическим одночастным концертом, традиции которого были заложены Ф. Листом. При этом программность и наличие развивающихся и видоизменяющихся сквозных музыкальных тем вызывают ассоциации с европейским жанром симфонической поэмы. Возвышенно-романтический тон концерта также напоминает о европейской музыке XIX века.

Таким образом, перед нами произведение, написанное в оригинальном жанре: инструментальный концерт с чертами симфонической поэмы. Взаимодействие концерта и поэмы впервые возникло в XIX веке и наиболее характерно для французской музыки: вспомним, например, симфоническую поэму С. Франка «Джинны» для фортепиано с оркестром, симфоническую поэму К. Сен-Санса «Пляска смерти» с солирующей скрипкой, а также «Поэму» для скрипки с оркестром Э. Шоссона. Опора на французскую музыкальную традицию характерна для китайской скрипичной музыки 1920–1970-х годов, поскольку многие китайские скрипачи и композиторы старшего поколения (например, Ма Сыцун, Чэнь Хун, Сянь Синхай) учились в Париже.

В музыке концерта преобладает лирическая медитативность. Острая горечь разрушенной любви, драматический протест против требований общества, страдания ревности, трагические переживания героев, скорбь о безвременной смерти — все эти вполне ожидаемые для европейца при обращении к подобному сюжету эмоции не находят прямого и детального отражения ни в самой легенде, ни в музыке концерта. В показе образов влюбленных и их судьбы господствует несколько однoплановая, но изысканно-нежная лирика. Яркие, аффектированные проявления эмоций здесь отсутствуют, и даже смерть влюбленных рисуется возвышенно-акварельными красками.

Таким образом, сюжет о китайских Ромео и Джульетте приобретает типично восточные черты. Протест против несправедливости общественного мнения, против жестокости судьбы здесь отсутствует: герои принимают свою судьбу, следуя даосскому принципу «недеяния». Отношение к смерти также восходит к традициям даосизма: смерть не рассматривается как трагическое событие. «Жизнь и смерть — две непременные фазы единого процесса трансформаций-перемен, — пишет исследователь китайской философии. — Смерти как таковой вообще нет — это лишь одна из множества метаморфоз, которые, собственно, и составляют сущность жизни» [4]. Как говорил в философской оде «Птица смерти» древнекитайский поэт и мыслитель Цзя И:

«Мириады метаморфоз,
Сотни, тысячи превращений,
Нет предела-конца непрестанному
круговороту.
Человек появляется в мире невольно —
К чему так цепляться за жизнь?
После смерти изменится, станет
чем-то иным,
Горем можно ли это назвать?»
(цит. по: [1, с. 105]).

Музыкальное отражение событий легенды дается в соответствии с конфуцианской моралью: аффектированное выражение чувств здесь не приветствуется, радость и гнев должны следовать по пути «благопристойности», предписанному ритуалом, музыка же призвана выражать гармонию двух противоположных начал. Поэтому гневу, протесту, оголенно-страстному выражению эмоций в ней не место. Согласно учению Конфуция, «раз музыка идет изнутри, она чиста и спокойна... Когда музыка и правила поведения в гармонии, то чувства упорядочены и выражение их изящно» [1, с. 188]. «Мудрый человек возвращается к добрым чувствам, чтобы с ними согласовать свои стремления <...> Фальшивые звуки и непристойные зрелища не привлекают его внимания», «в почтительной гармонии объединяются звуки» [3, с. 194, 200], — писал древнекитайский философ Сюнь-цзы в своем трактате «О музыке».

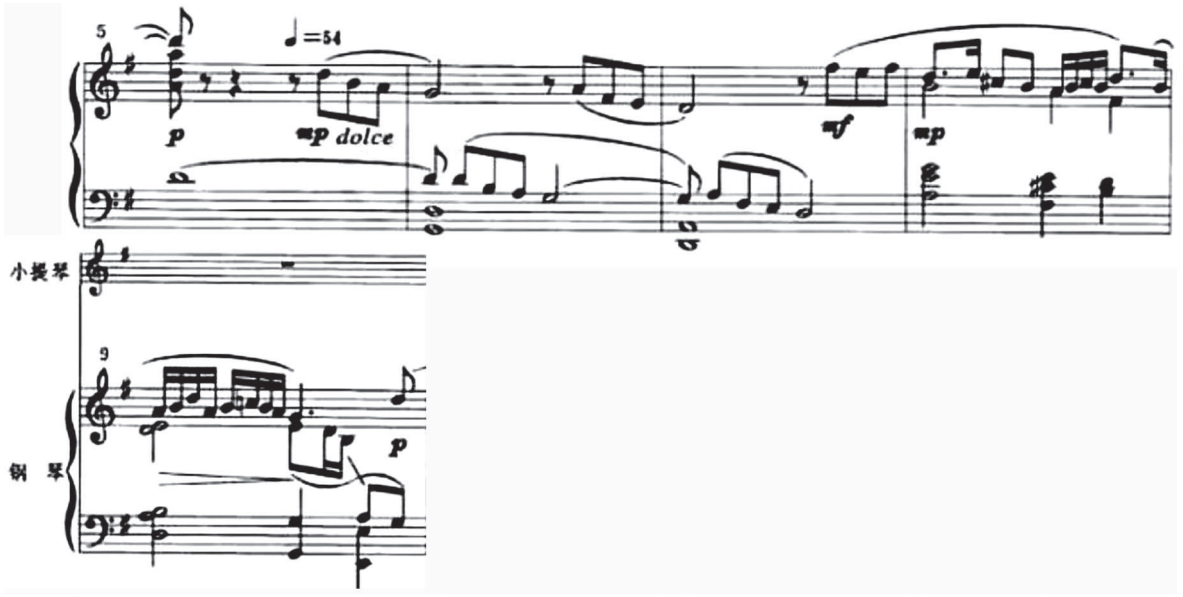
Как видим, сюжет о влюбленных трактуется в концерте «Лян Чжу» в русле религиозно-философских воззрений Востока, основанных на традиционном для китайской культуры сплетении конфуцианства и даосизма. Именно поэтому даже самые драматические коллизии истории о Лян Шаньбо и Чжу Интай находят в музыке концерта сдержанно-прекрасное и изысканное воплощение.

Связь с традициями китайской культуры проявляется не только в трактовке программы, но и в музыкальном материале концерта: он основан на темах из шаосинской оперы «Лян Шаньбо и Чжу Интай», хорошо известной публике [7, с. 151] (в юности один из авторов концерта, Хэ Чжаньхао, работал в музыкальном коллективе, исполнявшем эту оперу).

Одночастная форма концерта включает в себя три самостоятельных раздела, при этом крайние из них основаны на сходном музыкальном материале и играют роль арочного обрамления (интродукция и эпилог) по отношению к центральной, наиболее развернутой части, в основе которой лежит свободно трактованная сонатность.

Интродукция по смыслу является экспозицией главного образа концерта — любви между Ляном и Чжу. Звучание «любовных» тем предваряется небольшой пейзажной зарисовкой: на фоне тремоло струнных и падающих «капель» у арфы нежно и легко звучит флейтовая тема, трели и октавные стаккато которой ясно ассоциируются с птичьим щебетом. Это картина весны, когда происходит первая встреча и зарождение любви Ляна Шаньбо и Чжу Интай. Близкая в музыкальном отношении тема открывает народную шаосинскую оперу «Лян Чжу», а также используется в знаменитом фильме «Вечная любовь» на тот же сюжет. Поэтому в сознании китайского слушателя эта тема безошибочно ассоциируется с началом любовных отношений героев: трепетное весеннее пробуждение природы воплощает пробуждение чувств.

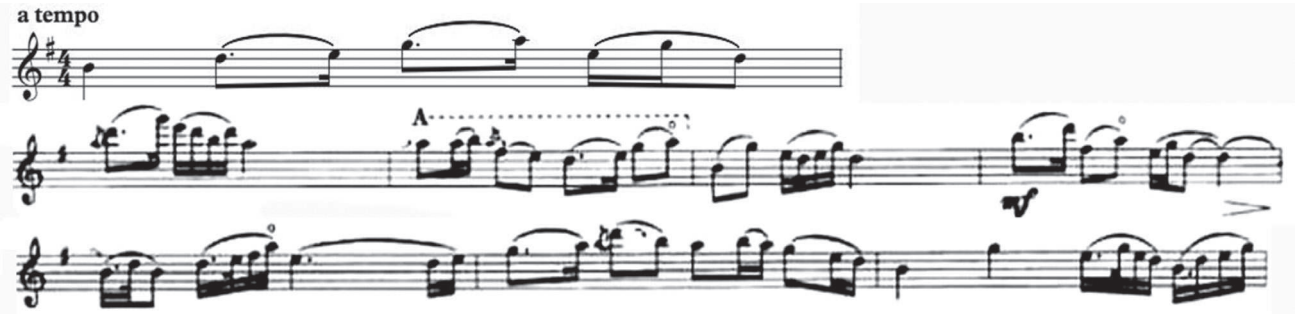
Вслед за вступительной «весенней темой» экспонируется основной лирический музыкальный материал концерта: это две темы, связанные с любовными чувствами героев. Обе они основаны на национальном фольклорном материале и заимствованы из шаосинской оперы «Лян Чжу». Первая из них начинается как бы с «любовного дуэта» двух голосов, высокого женского и низкого мужского: нежным лирическим фразам гобоя тут же имитационно отвечают альты в низком регистре. Это тема любви[3].



Пример 1

В дальнейшем тема любви пронизывает весь концерт, особенно ярко появляясь в кульминациях. Обратим внимание на ее дуэтную структуру: подобные нежные «вопросы и ответы» будут звучать в дальнейшем во всех лирических эпизодах концерта. Тема любви, следующая за темой весеннего обновления, завершает вступительный раздел интродукции.

Основной раздел интродукции написан в простой трехчастной форме с динамической репризой. Середина трехчастной формы основывается на развитии у скрипки темы любви. В крайних частях широко и развернуто звучит еще одна лирическая тема, которую при первом проведении поет в высоком регистре скрипка соло. Простая, красивая и нежная, она становится выражением лирического общения Ляна Шаньбо и Чжу Интай.

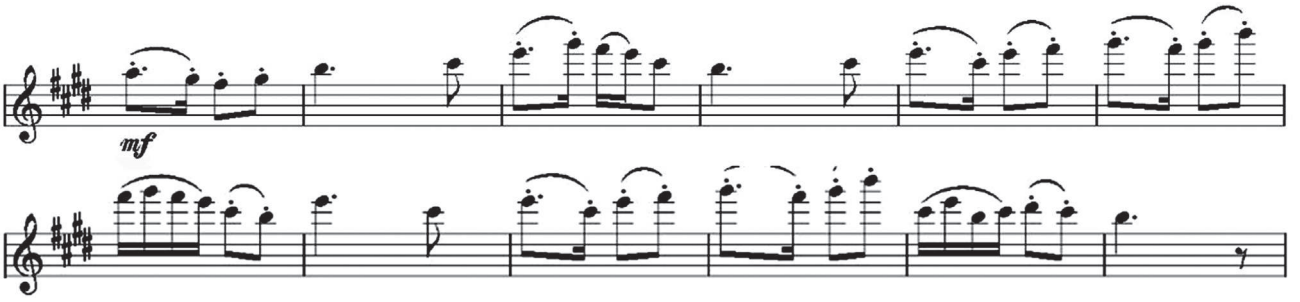


Пример 2

Так же как и в теме любви, здесь отдельные фразы темы имитируются оркестром в более низком звучании. При повторном проведении эта тема дается на октаву ниже и воспринимается как ответное высказывание влюбленного героя. В репризе же она утверждается широким лирическим звучанием всего оркестра, а затем ее элементы мы слышим в основанной на теме лирического общения виртуозной скрипичной каденции, завершающей интродукцию. В звучании этой темы часто используется прием глиссандо, характерный для игры на китайских струнно-смычковых инструментах баньху и эрху.

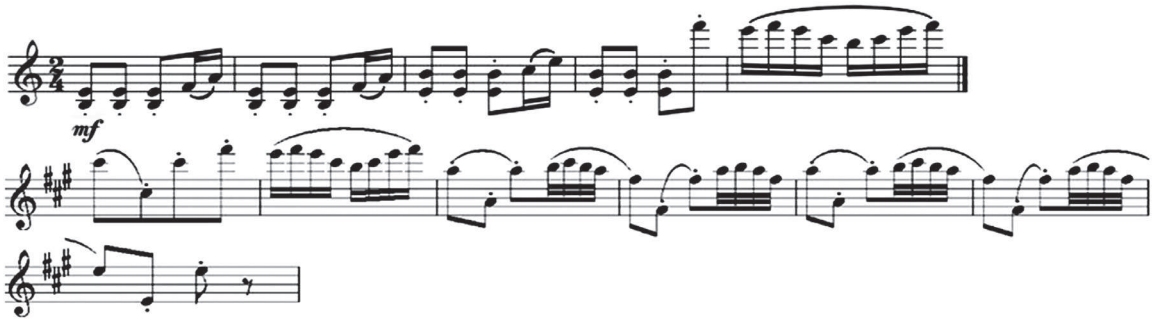
Центральный раздел концерта (Allegro, E-dur) написан в свободно трактованной сонатной форме и насыщен событийностью. В его основе — противопоставление «внешней» жизни, окружающей героев, их лирическим чувствам. И если поначалу (в экспозиции) эти две сферы лишь контрастируют друг по отношению к другу, то постепенно (в разработке и репризе) возникает и углубляется противостояние «общего» и «личного», довлеющего общественного уклада, незыблемых интересов семьи и клана — личному счастью героев.

Главная партия воплощает деятельно-активный мир, в который погружаются герои во время своей учебы в школе.



Пример 3

Середина трехчастной формы главной партии (от смены знаков, A-dur) написана, в свою очередь, в форме рондо. Здесь авторы в качестве рефрена вновь использовали тему-цитату из шаосинской оперы, основанную на отрывистых репетициях у солиста и всей струнной группы.



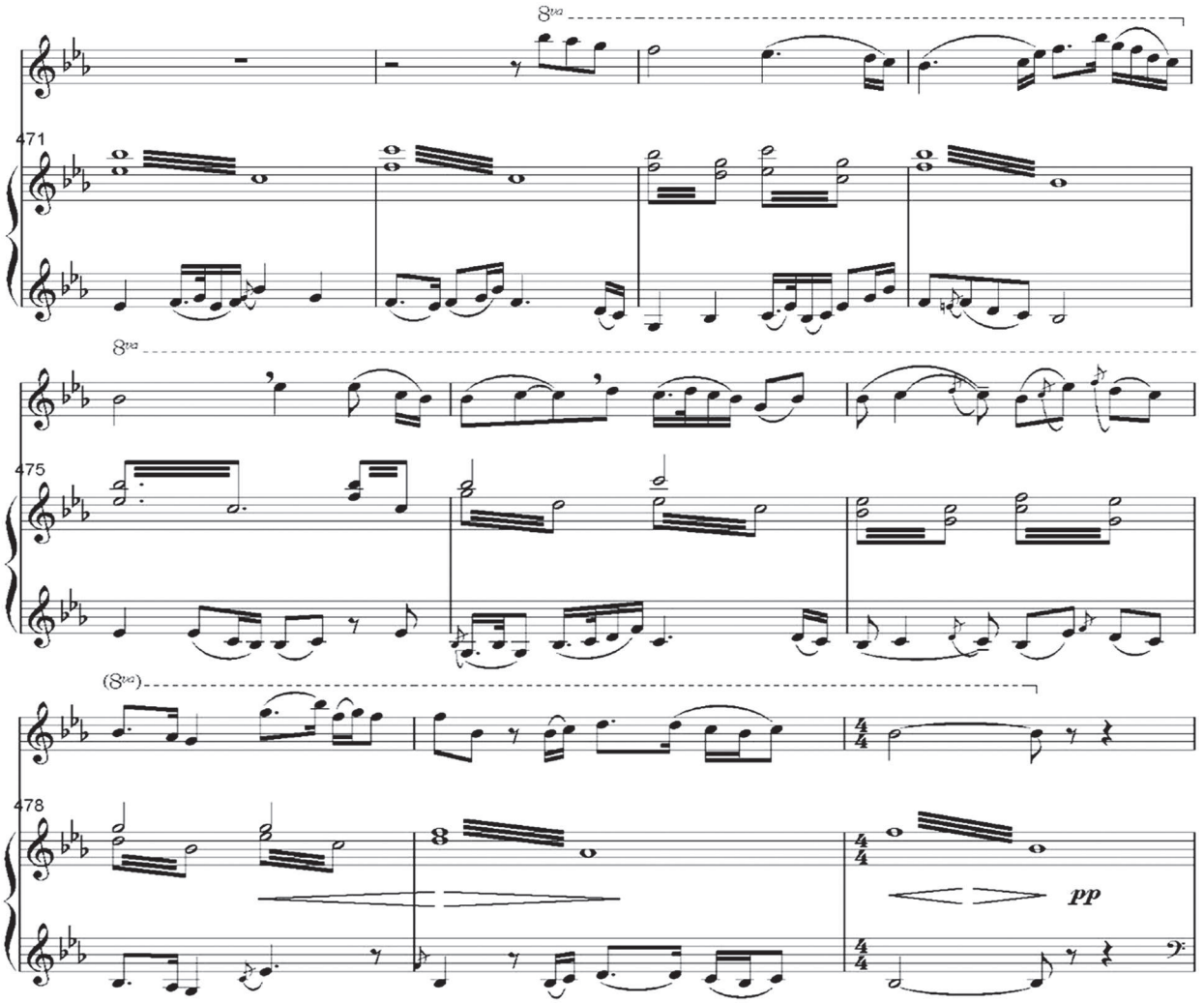
Пример 4

Побочная партия резко противопоставлена главной и воплощает камерный, лирический мир чувств героев. Ее начало выделено сменой темпа (после Allegro главной партии — Meno mosso,

затем Adagio assai doloroso), фактуры (хорально-арпеджированная вместо танцевальной), лада и тональности (cis-moll вместо E-dur). Мелодия побочной партии основана на интонациях лирических тем из интродукции (темы лирического общения, затем темы любви). Особое место здесь занимают «любовные дуэты» — переклички инструментов. Но в отличие от интродукции, где этот прием был лишь намечен, в побочной партии возникает протяженная дуэтная кантилена высокого и низкого голоса: скрипки и виолончели solo, которая здесь и в некоторых дальнейших эпизодах концерта претендует на роль второго солиста. Тем самым, голоса влюбленных связываются с теплыми лирическими тембрами скрипки и виолончели.

Разработка вновь четко отделена от предшествующего раздела сменой знаков, регистра, темпа (Piu mosso). Она начинается с многократного «упрямого» повторения одной и той же нисходящей унисонной фразы в низком регистре у духовых инструментов, воплощая идею консервативности и непреклонности требований общества. Если лейттембрами влюбленных можно считать теплые тембры струнных, то неумолимые силы, губящие их счастье, связаны с грузным звучанием унисонов меди и фаготов. Разработка строится на основе трех волн и представляет собой трехкратное сопоставление все более непреклонного tutti оркестра (общественная мораль и долг Чжу Интай перед семьей) и все более скорбных лирических взлетов партии солирующей скрипки, в которых, однако, отсутствует протест, а скорее выражается скорбь и безысходность.

Лирические разделы разработки (Recitando elevato, Patimento и итоговое Lagrimoso) вновь основываются на монотематических преобразованиях двух центральных лирических тем: лирического общения и любви. В Lagrimoso (ит. — *плачущий*) на фоне нежнейших арпеджио арфы возникает новый вариант лирической темы, синтезирующей в мягко-никнущих, как бы безысходных фразах элементы обеих сквозных тем концерта. «Любовный дуэт» скрипки и виолончели завершается унисоном голосов двух влюбленных, затихающим на звучности *pp*.



Пример 5

В этом лирическом разделе композиторы используют еще одну цитату из музыки шаосинской оперы «Лян Чжу»: тему хора, звучащего за сценой.

Реприза (от Presto resoluto) трактована очень свободно. Она выполняет важнейшую функцию сонатной репризы — утверждение одного из двух ведущих образов: здесь это торжество долга (сфера главной партии) над чувствами героев (сфера побочной). Оркестровое tutti с его решительным *ff*, обилием «общего движения», начинается с непреклонных аккордовых репетиций, превращающихся затем в остинатно пульсирующий фон, на котором вихрем проносятся энергичные и как бы «обезличенные» фигуры шестнадцатых: гаммы, арпеджио, круговое движение. Личным чувствам героини не остается места. Авторы опираются здесь на фольклорную ритмоформулу *даобан* (导板), характерную для музыки пекинской оперы.

Ответы скрипки становятся краткими, любовно-лирические темы теряют свои очертания. В первом скрипичном соло (Allegro moderato recit lamentoso) использована ритмоформула *санбан* (嚣板) из шаосинской оперы — как правило, она связана с воплощением образа мучительных размышлений и внутренних терзаний. Дальнейшие реплики скрипки приобретают все более речитативный характер, в них постепенно выделяется интонация «стонущей» секунды. Лирические фразы вытесняются «общим движением», которое проникает в итоге и в партию солирующей скрипки. Многократные октавные скачки, репетиции и арпеджио у скрипки уподобляют ее звучание китайскому струнно-щипковому инструменту пипа (琵琶), а затем приводят к виртуозной сольной каденции двойными нотами (т. 625–635): героиня вынуждена подчиниться. Последнее лирическое соло (т. 646) очень кратко. Партия скрипки, основанная на «осколках» темы лирического общения, как бы удаляется в небесные выси, к трепетному звуку h^3, которое, наконец, разрешается в тонику так долго ожидаемой основной тональности E-dur. Смерть героини изображается не как ее реальный спуск в могилу, где похоронен возлюбленный, а как восхождение ее души ввысь, к небесному храму. Такая трактовка смерти отвечает буддистским представлениям о ней. Как писал Чжуан-цзы, «как нам знать, не будет ли чувство умершего подобно чувству человека, в детстве потерявшего свой дом, а теперь наконец-то нашедшего дорогу обратно?» (цит. по: [4]).

Тональная реприза (от Patimento, т. 647) — лирическое оркестровое *tutti*, основанное на теме любви — звучит как гимн вечной верности героев, нашедших соединение в смерти. Концерт завершается эпилогом, перебрасывающим тематическую арку к интродукции. Здесь вновь звучит тема весны, флейтовые трели которой получают новое продолжение в лирических арпеджио арфы. Краткий раздел, основанный на теме любви, здесь опущен, поскольку эта тема только что ярко и утверждающе прозвучала в завершении сонатной формы. Трехчастная форма, основанная на теме лирического общения героев, звучит с обновленной серединой (Piu mosso). В ней авторы используют элементы темы главной партии, тем самым сплетая в единый узел весь тематический материал концерта. Сочинение завершается возвышенной кодой (Lento): в звучности *pp* на фоне пиццикато струнных высоко, светло и чисто звучат интонации темы любви, поднимающиеся к a^3: ставшие бабочками Чжу и Лян взлетают ввысь, в небеса.

Как видно из анализа, в «Лян Чжу» достигается соединение европейских музыкальных традиций (инструментарий, жанр, гармония, форма) и китайского национального колорита (сюжет народной легенды, мелодии из национального театра, ритмические и мелодические особенности, приемы игры на китайских инструментах баньху, эрху, гучжэне, пипа). Благодаря такому совмещению, этот концерт закладывает основы для дальнейшего развития китайского скрипичного репертуара. «Лян Чжу» стал первым в ряду китайских скрипичных концертов, обращенных к традициям национального музыкального театра. В числе сочинений более позднего времени в этом ряду — произведения крупнейших современных авторов: Первый скрипичный концерт Тан Дуна «Из пекинской оперы» и связанный с театральными традициями шаосинской оперы Скрипичный концерт Го Вэньцзина «Туюнь».

Примечания

[1] Шаосинская опера *юэцзюй* (越剧) — одна из пяти наиболее популярных разновидностей *сицюй* — китайской «народной оперы».

[2] Самая известная экранизация легенды — гонконгский фильм 1963 года «Вечная любовь», реж. Ли Ханьсян, в главных ролях — Айви Лин По и Бетти Ло Ти, среди последних экранизаций — телесериал 2007 года.

[3] Мы используем названия тем, предложенные Су Юйченом [2].

Литература

1. Записки о музыке (Юэ-цзи. Глава 37 трактата «Ли Цзи») // Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред. и вст. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. С. 184–208.

2. *Су Юйчен.* Трактовка программности в концерте для скрипки с оркестром Чэнь Ган и Хэ Чжанхао «Лян Шаньбо и Чжу Интай» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. Вып. 111. С. 113–121 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2014_111_16 (дата обращения: 24.04.2018).
3. *Сюнь-цзы.* О музыке // Музыкальная эстетика стран Востока / общ. ред. и вст. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1967. С. 194–200.
4. *Торчинов Е. А.* Жизнь, смерть, бессмертие в универсуме китайской культуры // Anthropology. Web-кафедра философской антропологии [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/text/torchinov-ea/zhizn-smert-bessmertie-v-universume-kitayskoy-kultury-0 (дата обращения: 22.04.2018).
5. *Торчинов Е. А.* Пути философии Востока и Запада. Познание запредельного. СПб.: Азбука-классика, Петербургское востоковедение, 2005. 480 с.
6. China to seek world heritage listing of «butterfly lovers» story // News Guangdong. 2004.06.14. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.newsgd.com/culture/life/200406140042.htm (дата обращения: 25.04.2018).
7. 钱仁平《中国小提琴音乐》长沙:湖南文艺出版社，2001年出版 234页 (*Цянь Жэньпин*. Китайская скрипичная музыка. Чанша: Хунаньское художественное издательство, 2001. 234 с.)
8. 郭路遥《论小提琴协奏曲《梁祝》的艺术魅力》音乐天地 2016.11.15. 55–58页 (*Го Луяо.* Исследование художественного воздействия скрипичного концерта «Лян Чжу» // Мир музыки. 15.11.2016. С. 55–58).

References

1. Yue-tszi (1967), Notes about music (Chapter 37 of the treatise «Li Ji») *Muzykal'naya estetika stran Vostoka* [Musical aesthetics of the East], in Shestakov, V. P. (ed.), Muzyka, Moscow, Russia, p. 184–208.
2. Su, Yuychen (2014), "Interpretation of programming in concert for violin and orchestra by Chen Gang and He Changhao «Liang Shanbo and Zhu Intai»", *Naukoviy visnik Natsional'noï muzichnoï akademiï Ukraïni imeni P. I. Chaykovs'kogo* [Scientific Bulletin Of the national music Academy of Ukraine named after p. I. Tchaikovsky], vol. 111, pp. 113–121, available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2014_111_16 (Accessed 24 April 2018).
3. *Syun'-tszy* (1967), "About music", *Muzykal'naya estetika stran Vostoka* [Musical aesthetics of the East], in Shestakov, V. P. (ed.), Muzyka, Moscow, Russia, p. 184–208.
4. Torchinov, E. A., "Life, death, immortality in the universe of Chinese culture", *Anthropology. Web-kafedra filosofskoy antropologii* [Electronic], available at: http://anthropology.ru/ru/text/torchinov-ea/zhizn-smert-bessmertie-v-universume-kitayskoy-kultury-0 (Accessed 24 April 2018).
5. Torchinov, E. A. (2005), *Puti filosofii Vostoka i Zapada. Poznanie zapredel'nogo* [The ways of the philosophy of East and West. Cognition of the beyond], Azbuka-klassika, St. Petersburg, Russia.
6. News Guangdong (2004), "China to seek world heritage listing of «butterfly lovers» story", available at: http://www.newsgd.com/culture/life/200406140042.htm (Accessed 25 April 2018).
7. 钱仁平《中国小提琴音乐》长沙:湖南文艺出版社，2001年出版 234页 (Tsyan', Zhen'pin (2001), *Chinese violin music,* Hunan Art Publishing House, Changsha, China).
8. 郭路遥《论小提琴协奏曲《梁祝》的艺术魅力》音乐天地 2016-11-15 55-58页 (Go, Luyao (2016), "Study of the artistic impact of the violin concerto «Liang Zhu»", *World of music,* 15.11.2016, pp. 55–58).

№ 2 [48] 2018

© *Чан Вионг Тхань, 2018*

УДК 78.083.5

РАПСОДИЯ «ВЬЕТНАМ» ДО ХОНГ КУАНА: ДИАЛОГ С ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИЕЙ

Вьетнамский композитор До Хонг Куан написал свою рапсодию «Вьетнам» в 1981 году в качестве дипломной работы при окончании Московской консерватории, где он учился по направлению вьетнамского правительства с 1975 года. Приведенный в статье анализ показал, что рапсодия «Вьетнам» До Хонг Куана — яркое, экспрессивное произведение, органично соединяющее ведущие особенности жанра рапсодии, вьетнамские национальные традиции и современные приемы музыкального языка, выработанные европейской музыкой XX века.

Ключевые слова: вьетнамская академическая музыка, вьетнамский фольклор, До Хонг Куан, рапсодия, европейская музыка

Вьетнамские композиторы впервые начали осваивать симфонические жанры европейской академической музыки во второй половине XX века. В этот процесс оказались включены многие вьетнамские музыканты, в том числе До Хонг Куан, создатель многочисленных известных на его родине и в других странах произведений. Среди них одно из видных мест занимает рапсодия «Вьетнам».

До Хонг Куан[1] родился 1 августа 1956 года в Ханое в творческой семье. В 5 лет он начал учиться игре на фортепиано, а в 7 лет поступил во Вьетнамскую музыкальную школу (ныне Вьетнамская государственная академия музыки) в класс фортепиано. Свое первое произведение — песню «Бамбук» на стихи Чан Данг Хоа — юный композитор написал в девятилетнем возрасте.

Композиции До Хонг Куан начал учиться с 1972 года. Среди его ученических произведений — Сюита «Журавль встречает дождь» для фортепиано (1973). Это произведение состоит из двух частей, которые написаны в свободной вариационной форме и основаны на пентатонике. Тогда же, в годы учебы сочинено трио «Весенний фестиваль на горе» для кларнета, виолончели и фортепиано (1974), танцевальное произведение в стиле хмонгской народной песни в форме рондо.

«В 1975 году До Хонг Куан вместе с другими молодыми вьетнамскими музыкантами был направлен на учебу в Советский Союз, чтобы изучить русскую и европейскую музыкальные традиции» [10, с. 90]. Здесь он сразу поступил на первый курс в Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского в класс композиции профессора Альберта Семеновича Лемана (в то время заведующего кафедрой композиции) и занимался с ним в течение 5 лет. Альберт Семенович не только передал своему студенту музыкальные знания и умения, но и пробудил жажду творчества, научил по-настоящему понимать вьетнамскую народную музыку и использовать ее в своих произведениях.

Еще будучи студентом, в 1977 году композитор написал «Четыре картины» для гобоя, фортепиано и ударных инструментов. Произведение это имеет ярко выраженный национальный характер, в нем очень успешно использовались ударные инструменты и современные звучания в сочетании с разнообразными ритмами, которые были заимствованы из вьетнамской народной музыки.

В 1978 году До Хонг Куан закончил Симонию № 1. Эта одночастная симфония для парного состава симфонического оркестра, написана в сонатной форме с вступлением и кодой. Она выдержана в хроматической тональности, порой граничащей с атональностью. Темы в произведении имеют активное полифоническое развитие.

В 1981 году До Хонг Куан окончил консерваторию, получив диплом «с отличием» и завоевал второе место на конкурсе молодых композиторов в СССР с рапсодией «Вьетнам». Он продолжил учебу в аспирантуре Московской консерватории. Занимаясь композицией, он начал также учиться дирижированию у профессора Л. В. Николаева, что очень помогло ему в дальнейшей музыкальной деятельности. В 1985 году До Хонг Куан окончил аспирантуру с концертом для скрипки и оркестра, который неоднократно исполнялся как во Вьетнаме, так и за рубежом.

За свою долгую творческую жизнь До Хонг Куан написал много оригинальных произведений: «Звук леса» для трех флейт (1994), ноктюрн «Эхо» для симфонического оркестра (1995), Ансамбль «95» для двух фортепиано (1995) и др. В 2007 году он закончил ставшую широко известной во Вьетнаме одночастную симфонию под названием «Первое Чо»[2]. Струк-

тура, а также материал в этой симфонии взяты из Тьео (один из жанров народной музыки во Вьетнаме). В этом сочинении композитор естественно и свободно использует симфонический оркестр как средство выражения вьетнамской национальной идентичности. В настоявшее время До Хонг Куан является руководителем Союза вьетнамских композиторов.

Как уже говорилось, рапсодия «Вьетнам» была закончена в 1981 году и представлена как дипломная работа по композиции при окончании Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Затем рапсодия была отредактирована в 1985 году, и в новом варианте впервые прозвучала в Москве и Ташкенте в 1985 году во время Дней культуры Вьетнама в СССР. С 1995 года и вплоть до настоящего времени это сочинение многократно исполнялось Вьетнамским симфоническим оркестром как во Вьетнаме, так и в других странах.

Композитор взял за основу своего произведения распространенный в европейской академической музыке жанр рапсодии. В соответствии с известными определениями, жанр рапсодии представляет собой «вокальное или инструментальное произведение свободной формы, слагающееся как последование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов. Для рапсодии типичны цитирование подлинных народно-песенных тем, эпический дух рапсодии как бы воссоздает выступление народного певца-рапсода; временами в ней воспроизводится его речитация» [4, с. 540]. Напомним, что к этому жанру обращались многие композиторы XIX и XX веков: Франц Лист, написавший 19 венгерских и одну испанскую рапсодии, Иоганнес Брамс в произведениях для фортепиано (ор. 79 и ор. 119, № 4). Создавались рапсодии и для оркестра, такие как «Славянские рапсодии» А. Дворжака и «Испанская рапсодия» М. Равеля.

Все признаки жанра рапсодии можно найти и в произведении До Хонг Куана. В нем звучат народные мелодии, играющие роль основных тем всего произведения и его частей. Музыкальная форма "Рапсодии" также соответствует жанру: она построена свободно, крупные разделы (их четыре) следуют без перерывов, каждый из них включает ряд эпизодов с постоянно изменяющимся музыкальным материалом. Сам композитор До Хонг Куан в беседе с автором статьи подчеркнул особое значение фольклорных истоков произведения: «поскольку рапсодия называется "Вьетнам", я решил использовать в качестве основы для некоторых музыкальных тем фольклорные мелодии разных вьетнамских народов»[3].

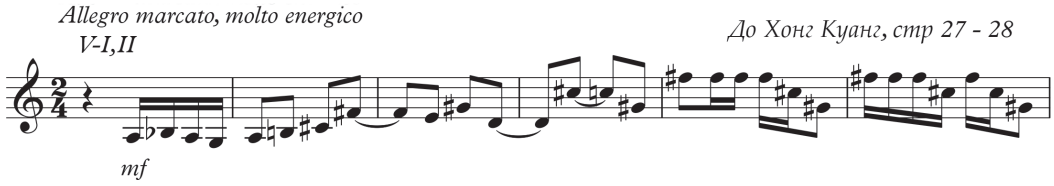
Вьетнамская рапсодия До Хонг Куана является очень характерным примером творческого освоения вьетнамским композитором опыта современной европейской симфонической музыки. Обучаясь в Москве, композитор имел возможность познакомиться со многими ее образцами и тщательно изучить их. В то время — то есть в 1970–1980-е годы — музыка Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, Б. Бартока, А. Онеггера и многих других современных композиторов исполнялась достаточно часто не только в Москве, но и в других городах Советского Союза. Ее изучение было обязательной частью занятий по композиции в Московской консерватории. Рапсодия «Вьетнам» До Хонг Куана была написана именно в то время, поэтому неудивительно, что приемы актуальной тогда музыки многое определили в музыкальном языке До Хонг Куана, в характере основных тем произведения и их развитии.

В музыке рапсодии заметны разнообразные влияния — хроматической тональности и приемов политональности Бартока, Хиндемита, композиторов французской «Шестерки», атонального стиля композиторов-нововенцев. Кроме того, стиль рапсодии вобрал в себя опыт современного музыкального авангарда, представленный произведениями П. Булеза, К. Штокхаузена, К. Пендерецкого, В. Лютославского. Есть пересечение и с опытами советского авангарда (имевшего к тому времени значительные достижения) — А. Пярта, Э. Денисова, А. Шнитке и других. Сочинение До Хонг Куана отражает изменения, произошедшие в музыкальном мышлении того времени. Они описаны в ряде музыковедческих исследований[4].

Использование приемов современного европейского музыкального искусства сочетается в рапсодии До Хонг Куана с вьетнамской национальной спецификой мышления, что будет показано в дальнейшем анализе.

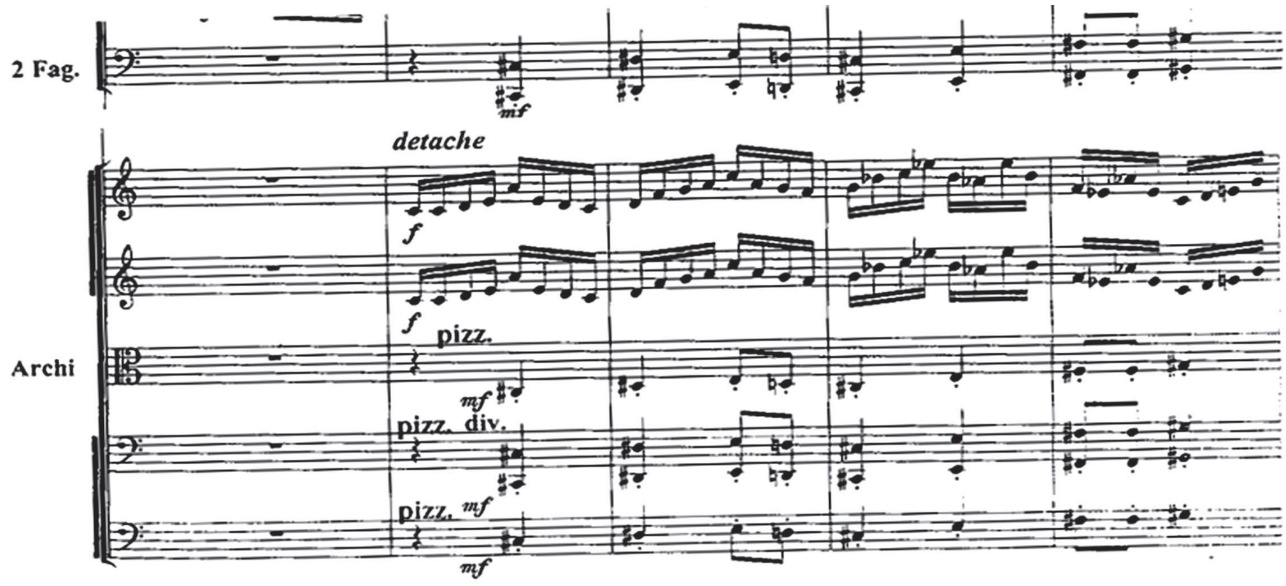
Обращаясь в рапсодии к народным образцам, композитор чаще использует не цитаты, а стилизацию вьетнамского фольклора. Такой метод (стилизации, но не цитирования) близок, в частности, «Весне священной» Стравинского, встречается он и у многих русских композиторов.

Во второй части, Скерцо, До Хонг Куан создает мелодию по образцу народных песен северной равнины Вьетнама, заимствуя интонационный материал в традиции Тьео — круге песен юмористического характера. От них композитор заимствовал танцевальный ритм, причудливые обороты в мелодии с элементами мелизматики[5]:



Пример 1. Рапсодия «Вьетнам»

В «Рапсодии» присутствует также политональность. В первой части (цифра 7) звучат одновременно До мажор (у скрипок) и До-диез минор (у фагота и низких струнных):



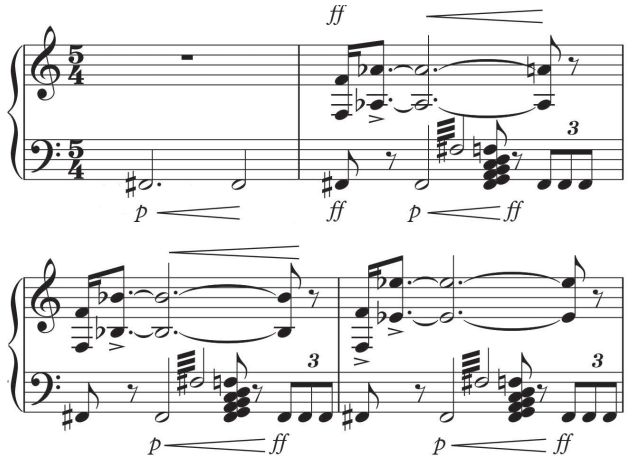
Пример 2. Рапсодия «Вьетнам». Часть 1

Есть в произведении и другие подобные примеры. О них будет сказано в последующем рассмотрении формы рапсодии.

Рапсодия «Вьетнам» опирается на многочастную структуру, близкую сонатно-симфоническому циклу. Произведение состоит из 4-х частей, все они различаются по характеру, по форме и следуют друг за другом без перерыва.

1-я часть, Allegro maestoso, имеет драматический характер, словно повествует о трагических страницах истории Вьетнама. Музыка построена на диссонантных гармониях и импульсивных ритмах. Форма этой части представляет собой ряд контрастных эпизодов, объединенных сквозными интонациями. Свободное и несколько мозаичное построение формы соответствует европейскому жанру рапсодии и то же время следует вьетнамской фольклорной традиции импровизационного изложения материала.

Первый эпизод выполняет функцию вступления и состоит из нескольких напряженных возгласов фортиссимо меди на фоне тремоло литавр. Здесь появляется лейтритм всей части — резко акцентированный обращенный пунктирный оборот.



Пример 3.

Возгласам валторн отвечают резкие диссонирующие аккорды струнных и деревянных духовых. Аккорды имеют сложную структуру на основе трезвучия с двумя терциями — мажорной и минорной (основной тон «ре»), и добавленными диатоническими ступенями. Такая вертикаль включает в себя фрагменты кластеров («грозди» больших секунд). Подобные звучания образуют явную параллель с кластерами

медных инструментов в начале Первой («Полифонической») симфонии А. Пярта, которая пользовалась широкой известностью среди советских музыкантов в годы обучения До Хонг Куана в Москве.

Следующий эпизод (цифра 1) включает в себя несколько оркестровых пластов: унисон струнных, решительные ходы тромбонов и тубы, реплики труб и валторн в том же лейтритме, и отвечающие им ходы деревянных духовых. Мощное динамическое нарастание приводит к кульминационному тутти и удару там-тама, словно подводя черту под событиями одного из этапов симфонической драмы.

Третий эпизод (цифра 2) начинается после генеральное паузы остинатным ритмом кастаньет. Тембр кастаньет здесь используется как аналог тембра традиционного ритуального вьетнамского инструмента «Mõ»[6]. Соло этого инструмента обычно предваряет древний обряд поклонения предкам во Вьетнаме. Его введение должно подчеркнуть особую значительность дальнейших музыкальных событий. На его фоне вступает экспрессивное звучание струнных, использующее лейтритм части. Струнные образуют движение вертикалей-кластеров (вновь напоминающих приемы симфонии А. Пярта), придающих особую напряженность этому фрагменту. Вступающие в кульминации трубы и тромбоны подготавливают возвращение решительных реплик из начала второго эпизода.

Четвертый эпизод (цифра 3, Piu mosso) дает новый вариант пунктирного ритма второго эпизода. Струнные теперь звучат в унисон, исполняя хроматизированную мелодию, основанную на том же лейтритме, словно провозглашая героический призыв. После этого возвращается в измененном виде материал первого вступительного эпизода, как бы замыкая еще один значительный этап развитии. Его завершает соло большого барабана.

Пятый эпизод (цифра 4, Meno mosso) развивает элементы предыдущих эпизодов, выполняя роль своего рода разработки. После удара там-тама (цифра 5) и краткого соло виолончелей дважды повторенное нарастание у струнных приводит к лаконичному пяти-тактовому заключению, повторяющему тему пунктирного ритма из начала части.

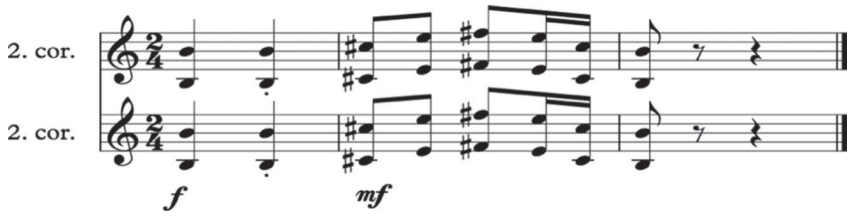
Особая драматическая напряженность музыки в этой части, сохраняя самобытность звучания, явно опирается на приемы патетических фрагментов и кульминаций Д. Шостаковича и А. Шнитке.

2-я часть (Allegro marcato, molto energico) выполняет роль скерцо сонатно-симфонического цикла и по своему характеру близка жанру токкаты. Музыка звучит безостановочно, энергично и устремленно. Форма этой части состоит из ряда эпизодов, основанных на едином материале — на непрерывном движении шестнадцатых и восьмых с частым повторением одного звука и синкопированными акцентами. Музыка этой части соединяет в себе бодрое, возбужденное настроение и элементы тревоги, беспокойства. В этом также можно увидеть нечто отдаленно родственное токкатно-скерцозным фрагментам произведений Шостаковича (например, третьей части Восьмой симфонии).

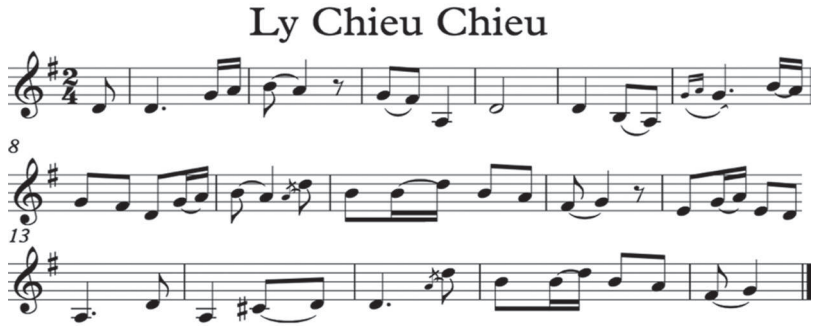
Первый раздел играет роль вступления — как будто постепенно раскручивается спираль общего движения.

Второй раздел проводит в унисон (первые и вторые скрипки) без сопровождения оркестра причудливо акцентированную, извилистую, мелодическую линию. Постепенно она трансформируется и обрастает репликами духовых и ударных инструментов, в кульминации возвращая обращенный пунктирный ритм из первой части (реплики первой трубы).

Третий раздел (2 такта до цифры 7) открывается коротким двутактовым мотивом валторн. Он в разных вариантах проводится разными оркестровыми группами — валторнами, фаготами и низкими струнными. По признанию самого композитора, этот мотив навеян народной песней «Ли тиеу тиеу» (текст песни рассказывает о южных вьетнамских крестьянах, которые на закате солнца сидят у реки и поют о неразделенной любви). В теме Рапсодии используются только общие интонационные особенности фольклорного образца.



Пример 4а. Рапсодия «Вьетнам»

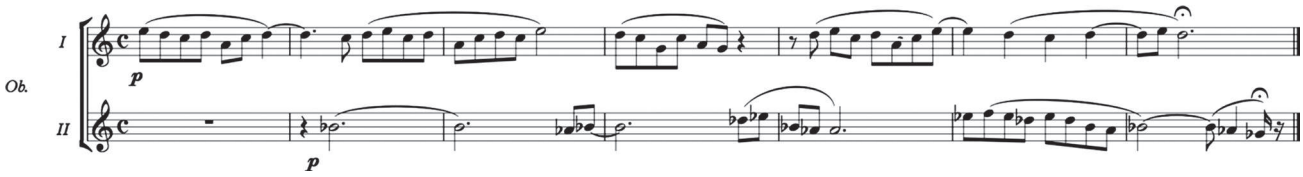


Пример 4б. Народная песня «Ли тиеу тиеу»

Четвертый раздел (цифра 8, Poco meno allargando) — первая кульминация части. В начальных трех его тактах все медные духовые, фаготы и низкие струнные скандируют один из мотивов третьего раздела, деревянные духовые и высокие струнные сопровождают этот мотив быстрыми фигурациями, и все звучание упирается в соло ударных и диссонирующие аккорды-удары тутти оркестра.

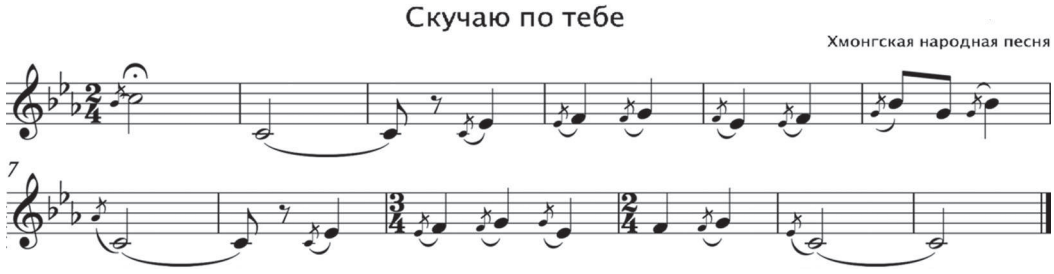
Начало пятого раздела (цифра 9, A tempo) сопровождается резким спадом громкости (*piano*), словно начинается новая волна развития. Этот раздел наиболее разнообразен по материалу и складу фактуры. Новая кульминация подготавливается в следующем шестом разделе (цифра 10), приводящем к генеральной кульминации (цифра 11), представляющей собой скандирование в едином ритме тутти оркестра квинто-секундовой вертикали. Здесь композитор использует постоянное изменение метра: 5/8; 3/4; 7/8; 8/8 — прием, явно навеянный творчеством Стравинского, в частности, его балетом «Весна священная». После небольшой генеральный паузы часть завершает пронзительное звучание флейт фортиссимо (piccolo и большая флейта соло), основанное на материале первого раздела части. Вся концепция этой части близка драматичным скерцо Шостаковича.

3-я часть — Andante — лирический центр произведения. Как и предыдущие части, она написана в свободной форме. Композитор особенно активно использует здесь пентатонику, которая подчеркивает национальный колорит. Это проявляется уже во вступлении (цифра 12, такты 1–7), в мелодии, которую исполняют 2 гобоя (*пример 5*). Соединяясь вместе, эти два голоса образуют сложное политональное целое.



Пример 5. Пентатонность в начале третьей части

Первый раздел (цифра 12, 8-й такт — цифра 13) открывают перекликающиеся реплики разных инструментов (флейта, валторна, гобой) на фоне фигураций струнных. Тема флейты становится лейтмотивом всей части. В этой теме использована мелодия хмонгской[7] народной песни, о чем есть свидетельство самого композитора. Это песня о любви хмонгской пары. Когда парень, охотящийся в лесу, скучает по девушке, которая работает в поле, он исполняет несколько песен на хмонгской флейте, чтобы она «услышала» его чувства.



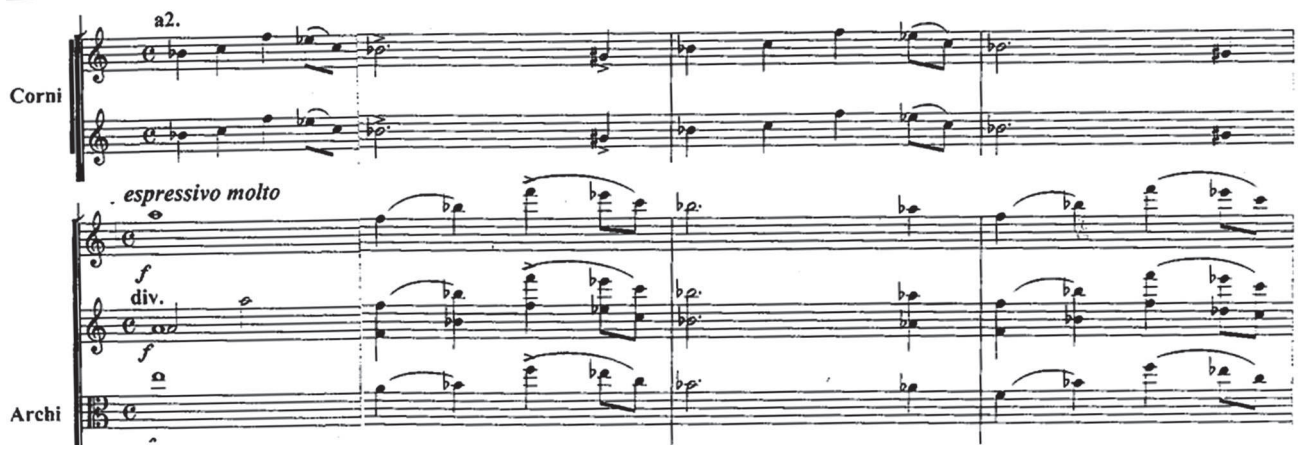
Пример 6а. Хмонгская народная песня

Пример 6б. Рапсодия «Вьетнам»

Это единственная тема в третьей части, которая точно повторяется в развитии. Она звучит на фоне остинатного движения струнных, построенного на первых звуках первой темы. Диалог таких разных по тембру инструментов, как флейта, гобой и валторна, очень смело использован композитором. Каждый инструмент здесь выступает в свойственном ему характере: в партии флейты подчеркнута легкость и полетность, у валторны — мягкая кантилена, у гобоя — яркая экспрессивность. Мелодика всех партий выдержана в свободной хроматической тональности с диатоническими мотивными вкраплениями.

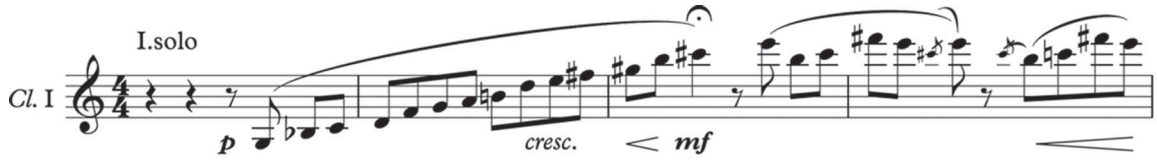
Второй раздел (цифра 13) продолжает развитие первого. Немного измененное остинато струнных сопровождает возвращение лейтмотива — на этот раз в партии двух кларнетов. Квинто-квартовое и секундовое их соотношение напоминает некоторые страницы музыки Дебюсси (например, пьесу из цикла «Эстампы» «Пагоды», а также некоторые прелюдии). Показательно, что кварто-квинтовые и секундовые параллелизмы возникли у Дебюсси под явным влиянием восточной (в частности, китайской) музыки. Здесь эти же приемы «возвращаются» в восточную академическую музыку — в данном случае вьетнамскую.

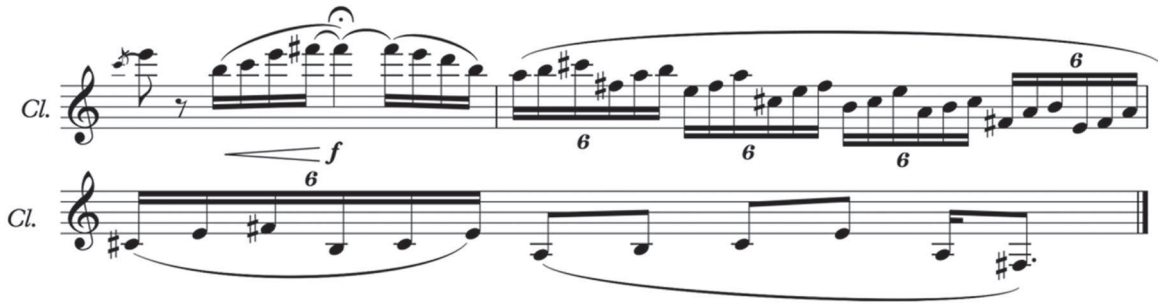
В третьем разделе (цифра 14) ускоряется темп (Piu mosso), вновь звучит материал, напоминающий тему вступления. Сначала мелодию ведут в октаву струнные инструменты и фагот, затем возникает перекличка струнных и медных инструментов, играющих новую тему. Деревянные инструменты исполняют остинато на своем материале *(пример 7*). В цифре 15 возвращается обращенный пунктирный ритм из первой части. На этот момент приходится кульминация третьей части. Она звучит как вторжение драматических образов из начала произведения. Используемые здесь средства — трели деревянных духовых, патетический речитатив струнных и агрессивные реплики медных инструментов — свидетельствуют о творческом переосмыслении приемов, типичных для кульминаций в симфониях Шостаковича.



Пример 7. Кульминация третьей части

Ниспадающий поток шестнадцатых приводит к следующему разделу (2 такта до цифры 16). Здесь возникает новый тип фактуры — остинатное движение в пределах интервала большой секунды. После выразительного речитатива кларнета соло, напоминающего концертную каденцию, возвращается остинатная фактура, и на ее фоне последний раз (*pp*) звучит лейтмотив части.



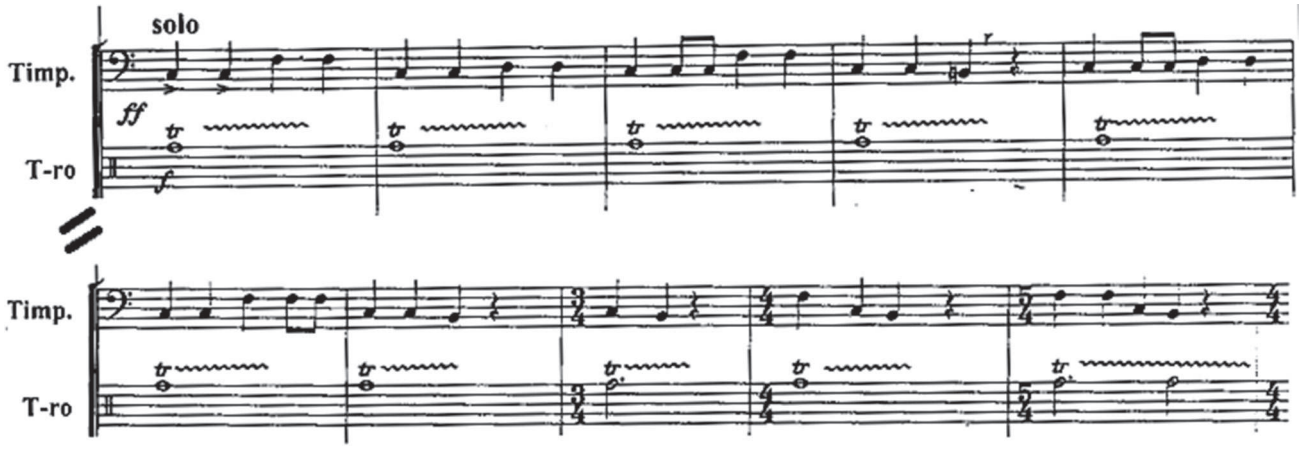


Пример 8

В двух последних тактах этой части композитор вводит тубу, играющую *фа-диез* в субконтр октаве, подражая звуку вьетнамского гонга[8]. Здесь этот тембр в приглушенном звучании (*pp*) придает особую глубину и значительность заключительному аккорду.

4-я часть — Vivace — создает образ веселого, праздничного дня. Строение этой части близко форме остинатных вариаций с контрастной серединой и коротким вступлением — секундовым сигналом труб, поддержанным педалью струнных и кларнетов. Крайние разделы этой формы представляют собой несколько вариаций на одну неизменную мелодию. Диатоническая в своей основе, она (ее тональность Des-dur) во всех вариациях сопровождается диссонирующими вертикалями. В третьей вариации тема звучит у труб с удвоением, в котором используются разные интервалы: кварта, тритон и квинта. В четвертой вариации тема разбивается на сегменты, между которыми возникают имитационные переклички. В пятой вариации тема немного сокращается (с 9 до 8 тактов) и меняет свои очертания. В целом этот ряд вариаций создает эффект нарастания энергичности, богатства и праздничности звучания.

Средний раздел формы начинается энергичным соло ударных инструментов (цифра 22, литавры, тарелки, большой барабан), которое становится фоном для новой темы, звучащей у трех труб. На гребне динамического нарастания возникает еще один важный тематический элемент (цифра 23). Он представляет собой свободное воспроизведение типичного ритма музыкально-фольклорной традиции вьетнамской народности «Эде»[9]. Этот древний простейший ритм «скандируют» литавры, их поддерживают короткие реплики остальных инструментов оркестра. Все вместе они образуют одну из кульминаций произведения.



Пример 9

После этого возвращается в новом облике тема вариаций (цифра 25 + 5 тактов). По существу, здесь продолжается ряд вариаций — к уже прозвучавшим в первом разделе добавляются еще три. В последнюю вариацию вплетается мотив литавр из среднего раздела. Здесь он звучит у тромбонов и тубы. Завершает произведение мощный унисон всего оркестра на звуке *ре*.

Все четыре части произведения складываются в своеобразную форму. Она сочетает в себе черты сонатно-симфонического цикла (драматическая первая часть, скерцо, созерцательное Andante, праздничный финал) и свободную рапсодичность повествования («перетекаемость» материала из части в часть, импровизационное построение крупных разделов).

Как показал приведенный анализ, рапсодия «Вьетнам» До Хонг Куана — яркое, экспрессивное произведение, органично соединяющее признаки жанра рапсодии, вьетнамские национальные традиции и современные приемы музыкального языка, выработанные европейской музыкой XX века.

Примечания

[1] Сведения о композиторе До Хонг Куане приводятся по книге: [11].

[2] *Чо* — форма песен в фольклорной традиции Тьео. Форма *чо* состоит из следующих частей, которые имеют свои названия: Вступительное *чо* (или первое *чо*), Среднее (развивающее), Повторяющее (репризное), Заключительное. Каждая часть имеет свой собственный характер и темп (см.: [9, с. 57]).

[3] Из личной беседы с автором статьи 20.07.2017.

[4] См., например: [1], [5], [3].

[5] Подлинные мелодии вьетнамской традиции Тьео в настоящее время не собраны в какой-либо научной публикации. С образцами этой традиции можно ознакомиться в интернет-ресурсе по ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=O8perDztl08.

[6] «Mõ» — деревянная рыба — деревянный щелевой барабан в виде рыбы, использующийся в буддийских монастырях для удержания ритма во время церемоний и молитв (см.: [7]).

[7] Хмонг — этническая группа родом из горных областей современных КНР, Вьетнама, Лаоса и Таиланда (см.: [5]).

[8] Гонг (*gong*), там-там — традиционный древнекитайский самозвучащий ударный музыкальный инструмент, принадлежит к металлическим идиофонам с неопределенной высотой звучания, обладает мрачным, грозным, зловещим тембром. Изготавливается из сплава, близкого бронзе. Инструмент обладает способностью долго вибрировать после удара, давая многократные волны нарастания и удаления звука и создавая таким образом впечатление колоссальной звуковой массы. Он занимает очень важное место в оркестре национальных инструментов, и применяют его чрезвычайно широко, гонг также является главным инструментом в ансамблях народных музыкальных инструментов, присутствует в исполнении оперы; удары гонга служат в качестве аккомпанемента для танцев, кроме того, его используют в канун праздника «Дуаньу», когда на юге Китая проходят соревнования на драконовых лодках [8, с. 99].

[9] Эдé (самоназвание — «люди, живущие в зарослях бамбука») — народ группы тхыонгов во Вьетнаме (горные области провинций Даклак, Зялай, Контум, Кханьхоа и Фуйен) и Камбодже (провинция Ратанарики) (см.: [5]).

Литература

1. *Арановский М. Г.* Симфония и время // Русская музыка и XX век. М.: Музыка, 1997. С. 303.
2. *Арановский М. Г.* Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.
3. *Двоскина Е. М.* Отечественный симфонизм после Шостаковича и новый облик симфонии-драмы // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 234–252.
4. Рапсодия // Музыкальная энциклопедия: в 6 томах / ред. Ю. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. Стлб. 540.
5. *Тараканов М. Е.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е гг.): пути развития. М.: Советский композитор, 1988. 270 с.
6. *Các dân tộc Việt Nam.* Sau dấu chấm thì chuyển tên vào translit, thêm vào đây [Tiếng anh] (Этнические группы во Вьетнаме: сборник статьей в 2 томах. Ханой: Издательство «Образование», 2010. Т. 1).
7. *Đỗ Kiên Cường.* Các nhạc cụ dân tộc Việt Nam. Hà nội: Nhà xuất bản tuổi trẻ, 2009 (*До Киен Кыонг.* Вьетнамские народные инструменты. Ханой: Издательство «Молодость», 2009).
8. *Phạm Mai Anh.* Văn hoá cồng chiêng Tây Nguyên. Tây Nguyên. 2005 [*Фам Май Ань.* Гонг в народной музыке района Тай Нгуен: реферат. Тай Нгуен: Издательство Филиала Института Вьетнама, 2005].
9. *Thị Loan.* Thưởng thức âm nhạc dân gian Việt Nam và lịch sử âm nhạc. Hà nội: Nhà xuất bản giáo dục, 2001 (*Тхий Лоан.* Наслаждение традиционной вьетнамской музыкой и историей вьетнамской музыки. Ханой: Издательство «Образование», 2001. С. 57).
10. *Tô Vũ, Thuỵ Loan.* Ảnh hưởng âm nhạc phương tây vào Việt Nam. Hà nội: Nhà xuất bản âm nhạc. 1995 (*То Ву, Тхий Лоан.* Европейские влияния во вьетнамской музыке. Ханой: Издательство «Музыка», 1995).
11. T*ú Ngọc, Nguyễn Thị Nhung, Vũ Tự Lân, Nguyễn Ngọc Oanh.* Âm nhạc mới Việt Nam, tiến trình và thành tựu. Hà nội: Nhà xuất bản âm nhạc, 2000 (*Ту Нгок, Ыгуен Тхи Нюнь, Ву Ты Лан, Нгуен Нгок Оань:* Новая музыка Вьетнама — развитие, успехи. Ханой: Издательство «Музыка», 2000. 1000 с.].

References

1. Aranovskij, M. G. (1997), "Symphony and time", *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20_{th} century], Muzyka, Moscow, Russia, pp. 303–370.
2. Aranovskij, M. G. (1979), *Simfonicheskie iskaniya*. *Issledovatel'skie ocherki* [Searching in Symphonies. Research essays], Soviet composer, St. Petersburg, Russia.
3. Dvoskina, E. M. (2005), "Russian symphonism after Shostakovich and a New Image of the Symphony-Drama", *Istoriya otechestvennoj muzyki vtoroj poloviny XX veka* [History of Russian Music of the Second Half of the 20 century], in ed. Levaya, T. N., Kompozitor, St. Petersburg, Russia, pp. 234–252.
4. Keldysh, Y. (ed.) (1978), "Rhapsody", *Muzykal'naya ehnciklopediya* [*Encyclopedia of Music]*, vol. 4, Soviet Encyclopedia, Moscow, Russia, p. 540.
5. Tarakanov, M. E. (1988), *Simfoniya i instrumental'nyj koncert v russkoj sovetskoj muzyke (60-70-e gg.)*: *puti razvitiya* [Symphony and Instrumental Concert in Russian Soviet Music (60-70s): ways of Development], Sovetskiy kompozitor, Moscow, Russia.
6. Các dân tộc Việt Nam (*Ethnic groups in Vietnam*:, vol. 1, Publishing House «Education», Hanoi, Vietnam).
7. Đỗ Kiên Cường (2009), *Các nhạc cụ dân tộc Việt Nam*. Hà nội: Nhà xuất bản tuổi trẻ (Do, Kien, Cuong (2009), *Vietnamese Folk Instruments*, Molodost Publishing House, Hanoi, Vietnam).
8. Phạm Mai Anh (2005), *Văn hoá cồng chiêng Tây Nguyên*. Tây Nguyên (Pham, Mai, Anh (2005), *Gong in Folk Music of the Tai Nguyen area*, Publishing House of the Branch of the Institute of Vietnam, Tai Nguyen, Vietnam).
9. Thị Loan (2001), *Thưởng thức âm nhạc dân gian Việt Nam và lịch sử âm nhạc*. Hà nội: Nhà xuất bản giáo dục (Thuy, Loan (2001), *Enjoy Traditional Vietnamese Music and the History of Vietnamese Music*, Publishing House «Education», Hanoi, Vietnam).
10. Tô Vũ, Thuỵ Loan (1995), *Ảnh hưởng âm nhạc phương tây vào Việt Nam*. Hà nội: Nhà xuất bản âm nhạc (To, Vu and Thuy, Loan (1995), *European Influences in Vietnamese Music*, The Publishing House «Music», Hanoi, Vietnam).
11. Tú Ngọc, Nguyễn Thị Nhung, Vũ Tự Lân, Nguyễn Ngọc Oanh (2000), *Âm nhạc mới Việt Nam, tiến trình và thành tựu*. Hà nội: Nhà xuất bản âm nhạc (Tu, Ngoc and Nguyen, Thi, Nhung and Vu, Tu, Lan and Nguyen, Ngoc, Oanh (2000), *Vietnam's New Music: Development, Success*, The Music Publishing House, Hanoi, Vietnam).

© У Вэй, 2018

УДК 78.074

МУЗЫКАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В ЧУНЦИНЕ В ПЕРИОД АНТИЯПОНСКОЙ ВОЙНЫ (ВО ВРЕМЕННОЙ СТОЛИЦЕ ЧУНЦИН)

В предлагаемой статье сделана попытка проследить основные этапы становления музыкального образования периода антияпонской войны в Китае. На основе сбора разрозненной информации, связанной с деятельностью музыкантов, повлиявших на формирование музыкального образования, и перевода различных источников (периодических изданий, исследований, монографий и т.д.) на русский язык автор воссоздает картину музыкальной культуры периода.

Ключевые слова: антияпонская война в Китае, музыкальная культура, профессиональное музыкальное образование, хоровое пение, Чунцин

В последнее время возрос интерес исследователей к китайской музыкальной культуре периода антияпонской войны, продлившейся с 18 сентября 1931 года (вторжение японцев в Маньчжурию) до победы над Японией 15 августа 1945 года. Для поднятия и укрепления духа патриотизма граждан страны повсеместно были организованы различные культурные мероприятия, такие как театральные постановки, массовое пение, сценические представления, декламации и др. После окончания войны более двадцати лет в Китайской народной республике эти произведения входили в основную программу профессиональных и самодеятельных артистов, а также в педагогический репертуар.

В русскоязычных работах, посвященных китайской музыкальной культуре (трудах таких авторов, как Г. Шнеерсон, С. Айзенштадт, У Ген Ир), если и затрагивается период военных лет, то практически не освещаются события города Чунцин,

хотя именно он в течение несколько лет был культурным центром Китая и сыграл ключевую роль в становлении музыкального образования страны.

В настоящее время на китайском языке вышло несколько исследований, посвященных музыкальным периодическим изданиям военных лет 王大明、文天行、廖全京, 李文如, 周勇、王志昆. Монографии, освещающие жизнь и творчество деятелей искусств, таких как 冼星海 (李莉《冼星海在武汉》, 2008), 贺绿汀 (王震亚《贺绿汀抗日救亡时期声乐作品分析》1994).

Краткие сведения о городе Чунцин

Город Чунцин был заложен на месте, где река Цзялинцзян впадает в полноводную Янцзы. Чунцин окружен тремя горными массивами: на севере — Дабашань, на востоке — Ушань, на юге — Далишань. Из-за холмистого ландшафта Чунцин прозвали «горным городом» — Шаньчэн. Город Чунцин граничит с четырьмя провинциями: Хубэй и Хунань на востоке, Гуйчжоу на юге, Сычуань на западе и Шэньси на севере. Через город, пригороды и областные районы протекает около 80 рек, наиболее значимые из которых Янцзы, Цзялин, Уцзян, Фуцзян, Чицзян, Даниньхэ и др.

Древний город возник более трех тысяч лет назад, он являлся столицей царства Ба и носил название Цзянчжоу. Название «Чунцин» (дословно «двойное торжество») появилось в 1189 году, когда третий сын императора Сяоцзун стал начальником области Гунчжоу, получив титул «князь Гун» (恭王), и в том же году после отречения отца стал императором под именем Гуанцзун. В честь этого Гунчжоу было поднято в статусе с «области» — чжоу — до «управы» — фу; так как Гуанцзуну в этом году пришлось дважды праздновать повышение в статусе (сначала до князя, а потом до императора), то он повелел переименовать Гунчжоу в Чунцинфу («управа двойного празднования»).

В 1891 году Чунцин стал открытым портом, где была оборудована таможня, что поспособствовало процветанию в судоходстве, торговле, финансовом деле и перерабатывающей промышленности. Постепенно он стал играть роль узлового пункта, связующего юго-западные части Китая и верховье Янцзы с внешним миром.

Статус города Чунцин официально был присвоен в 1929 году. Незадолго до оккупации в 1937 году Нанкина японскими войсками в Чунцин переехали правительственные учреждения Китайской Республики. В период антияпонской войны (1937–1945) Чунцин выполнял роль столицы государства. Позже в 1939 году ему был придан статус города, находящегося в непосредственном подчинении Административного совета (правительства Китайской Республики). В 1946 году, когда гоминьдановское правительство вернулось в Нанкин, Чунцин тем не менее сохранил свой особый статус.

После провозглашения Китайской Народной Республики в 1949 году Чунцин, как город центрального подчинения, стал политическим, хозяйственным и культурным центром Юго-Западного Китая. Лишь с 1954 года, когда в стране была упразднена система административного деления на большие регионы, Чунцин получил провинциальное (Сычуань) подчинение. С 1997 года Чунцин был возвращен в прямое правление Административного совета.

Музыкальная деятельность в Чунцине в период антияпонской войны

Вероломное вторжение японцев в Маньчжурию в 1931 году пробудило высокую патриотическую активность среди деятелей искусств. Для поднятия духа граждан регулярно организовывались публичные спектакли, декламации, массовые хоры и т. п. Эти мероприятия способствовали сближению населения разных сословий, сплочению китайского народа в борьбе с захватчиками. Большое количество специально созданных вокальных и хоровых сочинений прочно вошло в репертуар не только военного периода, но и последующих десятилетий. В исконном или адаптированном виде подобные мероприятия являются неотъемлемой частью и современного досуга.

Безусловно одним из самых популярных было хоровое пение, в развитии которого можно выделить три этапа. Первый из них — зарождение в 1934 году в Шанхае «Новой музыкальной волны» («新音乐运动»). Воодушевляющее пение любительских хоровых коллективов под руководством Не Эра (聂耳), Люй Цзи (吕骥) было быстро подхвачено по всей стране. Второй этап связан с оккупацией Шанхая и ряда других крупных городов. С 1938 года многие творческие коллективы были сосредоточены в городе Ухань (провинция Хубэй). 17 января того же года был организован «Всекитайский союз пения» («中华全国歌咏协会»). Несмотря на краткий расцвет культурной жизни в городе Ухань, только вокальных коллективов в нем насчитывалось более сотни. После трагического падения Уханя культурная деятельность постепенно переместилась в Чунцин, Гуйлинь (городской округ в Гуанси-Чжуанском автономном районе), Куньмин (городской округ провинции Юнань). В этот период музыкальная деятельность стала более организованной.

Создание комитета музыкального образования при министерстве просвещения (国民政

府教育部音乐教育委员会) сыграло немаловажную роль в дальнейшем развитии музыкальной культуры страны. Комитетом были организованы специальные курсы повышения квалификации музыкантов, сбор фольклора, музыкальных архивных материалов, разработаны педагогические стандарты и пособия для различных уровней систем образования и т. п. Благодаря реформам Ли Баочэнь и продвижению комитета музыкального образования были введены внеклассные мероприятия, созданы музыкальные кружки и ансамбли, проводились межвузовские концерты и фестивали.

Всекитайский музыкальный антивоенный союз (中华全国音乐界抗敌协会) и Китайское музыкальное научное общество (中国音乐学会) были организованы 25 декабря 1938 и 5 апреля 1942 года соответственно. В эти сообщества вошли практически все деятели культуры. Ими были организован ряд масштабных концертных выступлений. Среди них первое выступление камерного оркестра государственной консерватории (国立音乐院实验管弦乐团), хоровое пение на открытой сцене, межвузовский многотысячный хор и т. п.

Помимо всекитайских сообществ, в крупных городах образовывались поместные ассоциации пения. Еще в 1937 году в сентябре уже имелся «Союз пения Спасение» («救亡歌咏协会»), в который входило около 10 коллективов из рабочих и простых граждан города. 19 февраля 1939 года в Юнане был организован аналогичный союз («云南歌咏协会»). Деятельность этих союзов способствовала привлечению любителей музыки, обогащению культурной жизни городов.

Важное значение имело учрежденное 26 октября 1935 года сообщество китайско-советской культуры («中苏文化协会»), которое главным образом было связано с изучением литературного, театрального, музыкального, кинематографического и живописного наследия дружественной страны. Помимо китайско-советского сообщества, также существовали общества английской, американской, корейской культуры и т. п. Так, благодаря китайско-английскому сообществу («中英文化协会») была организована постановка оперы «Мадам Баттерфляй».

Наряду с западноевропейскими операми (например, «Волшебная флейта» Моцарта) были поставлены произведения китайских композиторов. Так в Чунцине состоялась премьера первой крупной оперы «Цюцзы» («秋子»). В театральные постановки были вовлечены и подрастающие поколения. Так, 27 марта 1941 года состоялась премьера детской оперы «Марш в парке развлечений» («乐园进行曲») в исполнении детской театральной труппы.

Архивные сведения свидетельствуют о преобладании массовых песнопений с 1938 по 1939 год. В течение последующих двух лет, помимо массового хорового творчества, востребованными стали сборные концерты. Период 1943–1945 годов отмечен спадом традиции коллективного пения. На первый план выходят концертные выступления и оперные постановки.

Огромное количество различных музыкальных мероприятий в первую очередь объясняется исторической обстановкой, при которой именно в годы антияпонской войны в городе Чунцине собрались передовые деятели искусств. Их публикации, общественная и педагогическая деятельность во временной столице не только повлияли на музыкальную жизнь по всей стране, но и определили дальнейшее развитие музыкального образования.

Педагогические реформы Ли Баочэнь

Ли Баочэнь (李抱忱, 1907–1979) — современный известный китайский композитор, дирижер и педагог. После начала войны сопротивления японским захватчикам (1937–1945) совместно с Национальным правительством (гоминьдановским) переселился в Чунцин. В этот период Ли Баочэнь работал в качестве заведующего просветительской группой образовательного комитета, редактором учебно-методических пособий, педагогом и заведующим в государственном музыкальном учебном заведении Цинмугуань (青木关). Именно благодаря столь разносторонней деятельности появился ряд нововведений и теоретических статей, повлиявших на дальнейшее развитие современного музыкального образования Китая. Можно сказать, что работа Ли Баочэнь в городе Чунцин в период сопротивления японским захватчикам (сентябрь 1938 – июль 1944) не только внесла неоценимый вклад в нынешнюю китайскую музыкально-образовательную систему, но и непосредственно повлияла на ее формирование.

Истоки музыкально-педагогических идей Ли Баочэнь

Ли Баочэнь родился в христианской семье в городе Баодин провинции Хэбэй. Отец музыканта был пастором пресвитерианской церкви, а мать — учителем школы при церкви. С семилетнего возраста Ли Баочэнь начал обучаться игре на фортепиано с приезжими миссионерами, впоследствии преподавал в течение шести лет в церкви и средней школе Чунши (崇实中学). В 1926 году получил целевое направление в Яньцзинский университет (燕京大学 существовал в Пекине с 1919 по 1949 год) и поступил сначала на химический, а позже перевелся на педагогический

факультет. В качестве дополнительной специальности брал уроки по игре на фортепиано, вокалу, истории музыки, гармонии, методики и др. К моменту выпуска количество зачетных единиц по дополнительным специальностям превышало таковое по дисциплинам основного профиля. Дипломная работа Ли Баочэнь представляла собой «Пособие по музыкальному воспитанию для средней общеобразовательной школы». Несмотря на то, что данное исследование не было опубликовано, оно стало одним из первых полноценных трудов в этом направлении.

В 1930 году Ли Баочэнь после окончания вуза официально начал работать в качестве педагога и заведующего музыкальным отделением в средней общеобразовательной школе Бэйпин[1] Юйин (北平育英). Этот год стал переломным в жизни музыканта, своего рода переходом от любительства к профессиональной музыкально-педагогической деятельности. За пять лет работы в школе Бэйпин Юйин Ли Баочэнем было организовано восемь хоровых мероприятий, сочинено 10 песен, опубликовано 7 музыкальных статей, 8 монографий, пособий и песенных сборников. Кроме упоминаемого «Пособия по музыкальному воспитанию для средней общеобразовательной школы» (《中学音乐欣赏教材》), выделим работы «Хоровые коллективы города Бэйпин» (《北平市的合唱团》), «Доклад южных гастролей хорового ансамбля» (《歌咏队南下旅行表演报告书》), «Отчет о состоянии музыкального образования за последние два года» (《两年来本校音乐概况》) и музыкальные пособия «Учебник по теории музыки» (《乐理教科书》), «Хоровой сборник Небесный кров» (《普天同唱集》), «Сборник избранных сольных песен» (《独唱曲选》). В них отражены педагогические поиски в музыкальном образовании, ставшие основой дальнейших исследований Ли Баочэнь.

В 1935 году Ли Баочэнь продолжил образование в Оберлинской консерватории штата Огайо по специальности «музыкальная педагогика». В июне 1937 года Ли вернулся в Китай, успешно получив бакалаврскую и магистерскую степени по музыкальному образованию.

Из вышеизложенного видим, что музыкант получил нетрадиционное для китайцев начальное музыкальное образование, что непосредственно повлияло на его мировоззрение. Ли Баочэнь перед поездкой за рубеж уже накопил немалый педагогический опыт, помогший ему увидеть существующие проблемы, апробировать возможности их решения и в кратчайшие сроки завершить обучение. Личная практика позволила музыканту освоить суть европейского образования и адаптировать его к китайским реалиям. Музыкально-педагогическая деятельность Ли Баочэнь в городе Чунцин в сложный для Китая исторический период существенно отобразила процесс синтеза педагогических идей востока и запада.

Формирование музыкально-педагогических идей Ли Баочэна в период работы в городе Чунцин

Ли Баочэнь переехал в Чунцин из зоны военных действий в сентябре 1938 года и вскоре предоставил Национальному (гоминьдановскому) правительству проект «Музыкальное образование в период войны сопротивления японским захватчикам» (《抗战期间音乐教育工作计划书》), который получил правительственное одобрение. Ли Баочэнь был назначен заведующим Чунцинским комитетом по музыкальному образованию, возрождение которого сыграло ключевую роль в формировании системы музыкальной педагогики в сложный исторический период. Основные сферы деятельности музыкантов отразились в следующих работах: «Музыкальное образование в период становления государства» (《建国的乐教》), «Проблема музыкальных инструментов в период войны сопротивления японским захватчикам» (《抗战期间的乐器问题》), «Одна из главных проблем развития музыкального образования – педагогическая подготовка» (《改进音乐教育的一个基本问题—师资训练》) и др. Особое внимание хочется уделить статьям, опубликованным в 1940 году: «Состояние музыкального образования в начальной школе в период войны сопротивления японским захватчикам» (《抗战期间全国中小学音乐教育概况》) и «Музыкальное образование в Америке» (《美国的学校音乐教育》) 1942 года. В них Ли Баочэнь выразил стремление к синтезу педагогических воззрений Востока и Запада. К сожалению, его идея объединения различных традиций музыкального образования не получила должного внимания современников.

В процессе написания статьи «Состояние музыкального образования в начальной школе в период войны сопротивления японским захватчикам» (《抗战期间全国中小学音乐教育概况》) автор проанализировал в течение трех месяцев отчеты из 1081 школы. Серьезный подход к изучению проблемы суммировался в более чем в шести тысячах иероглифах, опубликованных в журналах «Музыкальный вихрь» (《乐风》, том 1, часть 1) и «Педагогические известия» (《教育通讯》, том 3, № 37, 38).

Характеризуя состояние музыкального образования, Ли Баочэнь отмечает следующие проблемы: недостаточное финансирование, при-

митивное музыкальное оборудование, учителя без профессионального музыкального образования, отсутствие добротных учебных пособий или учебников с включением патриотических песен, однообразное содержание уроков (вокальный ансамбль), отсутствие дополнительных музыкальных мероприятий, использование нотно-цифровой записи в три раза более, чем пятилинейного нотного стана и т. п. Причину этих проблем автор видит в безразличии правительства, отсутствии подробного плана и цели музыкального образования страны. К сожалению, они до сих пор остаются актуальными и для современного Китая.

В статье «Музыкальное образование в Америке» (《美国的学校音乐教育》) Ли Баочэнь выражает идею, что основой профессионального, социального и музыкального образования одаренных детей является школьное музыкальное воспитание. Далее автор статьи тщательно разбирает систему музыкального образования Америки в восьми аспектах: учебные программы, дополнительные музыкальные мероприятия, конкурсы, учебные пособия, оснащение и наглядные средства, педагогическая подготовка, образовательные системы и общенациональные совещания. Несмотря на то что Ли выбрал в качестве образца относительно «молодую» систему музыкального образования Америки, она не только вобрала самые ценные достижения европейских стран, но и достигла хороших результатов. За два года обучения в Оберлинской консерватории музыкант досконально изучил принципиальные различия между музыкальным образованием Америки и Китая. Автор статьи посчитал своим долгом и обязанностью суммировать полученные знания и сделать выводы, чтобы большее количество коллег на родине могло способствовать совершенствованию состояния музыкального обучения.

Несмотря на то, что в одной статье Ли Баочэнь указывает на проблемы отечественного музыкального образования, а в другой — на достижения зарубежных стран, автор прежде всего опирается на собственный педагогический опыт и свое обучение за рубежом. Давая объективную оценку различий систем образования, он подчеркивает, что их знание может стимулировать развитие и улучшение состояния музыкального образования Китая. Чтобы «заимствовать достоинства для восполнения недостатков», необходимо точно выделить «достоинства» и «недостатки». Именно они стали главными темами размышлений Ли Баочэнь в период активной педагогической деятельности в городе Чунцин.

Как видим, перечисленные статьи отражают идею применения музыкальных образовательных идей Америки и их адаптации в Китае. Далее мы рассмотрим их реализацию Ли Баочэнем в его педагогической практике.

Итак, за основу педагогических принципов Ли Баочэнь избирает анализ и практический синтез китайских и зарубежных педагогических идей. Эта установка реализована в следующих шести аспектах.

1. Подготовка педагогических кадров.

Отсутствие подготовленных профессиональных педагогических кадров — главная проблема современного китайского музыкального образования. Она является решающим фактором, влияющим на дальнейшее его успешное развитие. Именно с вопроса о кадрах Ли Баочэнь, будучи заведующим комитетом образования города Чунцин, составляет подробный план реформ в сфере музыкальной педагогики.

Музыкант отмечает, что в Америке музыкальных педагогов можно разделить на четыре категории: без специальной профессиональной подготовки, работающих в начальной школе; получивших педагогическое образование в государственных вузах; обучавшихся в музыкальных вузах и получивших звание бакалавра; прошедшие специальную подготовку после окончания образования, преподающие специальное фортепиано, игру на струнных инструментах и др. Организацией музыкальных мероприятий и дирижированием в основном занимаются выпускники третьей категории. Из вышеизложенного видно, что только преподаватели начальных классов не являются профессионально подготовленными специалистами. В то же время в Китае только одна треть педагогов школ получила образование в педагогических, художественных и других средних профессиональных учреждениях (или вовсе не завершила обучение). К тому же, только 15% из них занимают основную должность, 83% работают по совместительству и 2% являлись приглашенными на короткие сроки. Такое положение сильно тормозило развитие музыкального образования.

Для решения проблемы Ли Баочэнь в первую очередь ввел обязательный час занятия музыкой для студентов педагогических вузов. Также было увеличено количество музыкальных дисциплин на протяжении трехгодичного обучения. Игровой музыкальный урок (音乐唱游课) в начальных классах должен войти в предметную систему обучения для улучшения качества преподавания. Кроме того, Ли Баочэнь придавал большое значение подготовке кадров высшего звена (включая педагогический факультет в специальных музыкальных учреждениях, музыкальные факультеты в педагогических вузах и др.). Ли Баочэнь

считал, что повышение качества преподавания в высших учебных заведениях непосредственно повлияет на уровень педагогов начального звена, так как именно они готовят будущих преподавателей в начальные и средние классы, косвенно воспитывают неисчислимое количество детей. В будущем молодое поколение будет влиять на состояние музыкальной атмосферы в целом. Поэтому следует тщательно подходить к составлению учебной программы, организации образовательного процесса, экзаменационным требованиям и др. Исходя из этого Ли Баочэнь неоднократно подавал в правительство проект реформирования музыкального образования высшего звена. Благодаря работе музыканта на третьем собрании комитета образования 28 марта 1939 года указом правительства вновь открылись музыкальные факультеты и специальные курсы при Центральном педагогическом университете (央大学师范学院), Государственной школе искусств (国立艺专), Государственном педагогическом институте (国立师范学院), а также создан Северо-Западный объединенный педагогический институт (西北联大师范学院).

На шестом заседании образовательного комитета 13–14 апреля 1941 года был одобрен план Ли Баочэнь о введении во всех государственных педагогических институтах музыкального факультета. Затем вышла череда постановлений: например, в 1941 году во всех педагогических школах открыли музыкальные группы, в педагогических институтах — музыкальные факультеты; музыкальные группы на отделении художественного образования в Государственном социальном образовательном институте (国立社会教育学院); в 1942 году появился музыкальный спецкурс в Государственном институте (国立师范学院); в 1944 году начал работать музыкальный факультет при Государственном педагогическом институте Хубэй (国立湖北师范学院) и др. Эти нововведения Ли Баочэнь существенно решили проблемы нехватки педагогических кадров по музыкальным дисциплинам.

2. Внеклассные музыкальные мероприятия.

Ли Баочэнь призывает учебные заведения разных уровней активно проводить внеклассные музыкальные мероприятия, например, организовывать хоровые, оркестровые и народные инструментальные ансамбли. Эту идею музыкант также почерпнул в Америке, где с начальных классов уже существуют различные музыкальные коллективы. В средних школах (как правило, насчитывающих около 2000 учащихся) как минимум есть хор из 100 учащихся, оркестр из 50–60 человек. Кроме концертных выступлений силами школьников также проводятся театральные постановки. В американских вузах подобные мероприятия более масштабны. К тому же на базе университетов ежегодно проводятся национальные музыкальные конкурсы.

Благодаря учебе в Америке Ли Баочэнь убедился в важности внеклассных музыкальных мероприятий, так как они не только повышают интерес детей к музыке, обогащают культурную жизнь, но и воспитывают в них дух коллективизма. Он был убежден, что, привлекая детей к участию в музыкально-театральным постановках, концертах, можно формировать их любовь к отечеству. Согласно исследованиям состояния музыкального образования в начальных и средних классах общеобразовательных школах, интерес школьников к внеклассным музыкальным мероприятиям достигает 81–83%. При этом со стороны правительства и школьного управления достаточным является предоставление детям площадок и сцен для творческой деятельности и общения. Исходя из данных убеждений, Ли Баочэнь составил и представил министерству образования план «О развитии внеклассных музыкальных мероприятий» (《关于开展课外活动办法》). Для обогащения внеклассной жизни школьников музыкант предложил шесть пунктов. Во-первых, все высшие специальные учебные заведения должны пригласить преподавателей музыки для организации музыкальных мероприятий. Во-вторых, преподаватели музыки должны организовывать ансамбль вокалистов, хоровой коллектив, оркестр традиционных музыкальных инструментов, исследовательское собрание музыки, театральную труппу, ансамбль губной гармоники, оркестр зарубежных музыкальных инструментов. При этом каждый школьник должен участвовать хотя бы в одном из перечисленных коллективов. В-третьих, помимо организации открытых выступлений преподаватели музыки также должны регулярно приглашать известных музыкантов для проведения концертных выступлений и мастер-классов. В-четвертых, учебные заведения по возможности организовывают совместные музыкальные концерты или конкурсы. В-пятых, управление учебных организаций должно ежегодно выделять финансы для проведения музыкальных мероприятий. И, наконец, в-шестых, при организации и проведении данных мероприятий учебное заведение должно согласовать план действий с музыкально-образовательным комитетом.

После издания данного плана учебные заведения всех регионов страны активно приступили к реализации изложенных пунктов. К примеру, частная республиканская академия Бэйпин (私立北平民国学院) наняла специального преподава-

теля для организации музыкальных, театральных и вокальных мероприятий. Также в академии были выделены два академических часа еженедельно для дополнительных занятий по музыке. Частный университет Нанки (私立金陵大学) организовал различные коллективы, например, церковный хор, хоровой коллектив пяти университетов, Гавайский струнный ансамбль, ансамбль губной гармоники и др. Некоторые учебные заведения пригласили Ли Баочэнь в качестве внештатного музыкального руководителя. К примеру, Государственный фармацевтический институт (国立药学院) выделил два часа по пятницам с 19–21 для музыкальных мероприятий.

Несмотря на загруженность, Ли Баочэнь лично просматривал план работы преподавателей музыки всех учебных заведений. Кроме этого, лично им были организованы: вокальный конкурс школьников начальных и средних классов города Чунцин (1939), выступление тысячного хора у озера Фуцзы города Чунцин 1941 года, концерт объединенного хора пяти университетов Чунцина (1942) и др. Таким образом, личный вклад Ли Баочэнь, его продуманный план по продвижению внеклассных музыкальных мероприятий существенно обогатили школьную и студенческую жизнь страны.

3. Составление музыкальных пособий и учебников.

В период войны против японских захватчиков не только не хватало музыкальных пособий и учебников, но и существовал ряд проблем: ошибки в музыкальном тексте, завышенная стоимость книг, недостаточный интерес учащихся и др. Эти проблемы серьезно сдерживали развитие музыкального образования в Китае.

Во время обучения в Америке Ли Баочэнь узнал, что в детских садах и в начальных классах школ страны педагоги использовали метод устного изложения. Однако они владели большим количеством различных песенных сборников и имели свыше сотни пластинок для иллюстрации занятий. Пособия для младших школьников отличались красочностью, обилием иллюстраций, крупным шрифтом. Некоторые учебные заведения также приобретали дополнительные музыкальные пособия для преподавателей. Музыкальные пособия для вузов вобрали в себя лучшие достижения со всего мира — музыкальные шедевры различных эпох, жанров и стилей.

Для решения проблемы методической оснащенности школ и вузов Ли Баочэнь привлек передовых музыкальных педагогов с целью создания комитета по написанию педагогических пособий. В результате было составлено более 20 видов учебных изданий, около 20-30 тысяч иероглифов. Их можно разделить на три категории. Первая включает в себя 11 разделов: музыкальную философию, психологию, музыку и школу, музыку и учебную программу, детскую музыку, музыкальную педагогику в начальной и средней школах, вокальную методику, хоровое дирижирование, педагогическую подготовку, музыкальное школьное образование в годы антияпонской войны. Вторая охватывает три типа внеклассных мероприятий: музыкальные, организация оркестров традиционных музыкальных инструментов и хоровых коллективов. Третья — шесть типов теоретических пособий: вокальное искусство, музыкальное исполнительство, традиционная музыка, музыкальная грамотность, базовые композиционные техники, инструментоведение. Эти двадцать видов книг охватили практически все сферы музыкальных знаний и навыков, они существенно могли бы изменить положение. К сожалению, из-за отсутствия возможностей и сотрудников пособия не были изданы полностью, лишь частично в виде статей опубликованы в различных музыкальных периодических изданиях.

4. Наглядные учебные средства.

Под наглядными учебными средствами Ли имеет ввиду сами инструменты и сопутствующие предметы. В годы его обучения в Америке фортепиано и духовые музыкальные инструменты были наиболее популярны. Многие фабрики сотрудничали с учебными заведениями страны. Музыкальные классы оснащались проигрывателями и большим количеством пластинок.

Однако для Китая в годы антияпонской войны фортепиано и иные зарубежные музыкальные инструменты были предметами роскоши. Ли Баочэнь много размышлял о том, как решить проблему отсутствия наглядных учебных средств в условиях военного положения, когда большинство учебных заведений были перебазированы на запад Китая, существовали сложности транспортировки и т. п. Ли Баочэнь хорошо понимал, что из-за отсутствия инструментов недопустимо прерывать учебный процесс, и предложил три варианта решения проблемы.

Первый вариант — если нет инструментов, то обойтись без них. Ли Баочэнь предлагал из-за отсутствия аккомпанемента развивать пение a cappella. Второй вариант — если нет соответствующего музыкального инструмента, то заменить на другой. Соответственно можно создать оркестр из традиционных музыкальных инструментов, таких как саньсянь (三弦), эрху (二胡), шэн — губной органчик (笙), ди — поперечная флейта (笛) и др. При наличии зарубежных ин-

струментов, таких как фортепиано или струнных, они тоже добавлялись в оркестр. Это не только решило проблему инструментария, но и продвинуло развитие традиционной музыки, что стало характерным «продуктом времени», то есть могло возникнуть только в сложившихся условиях. Третий — если нет ввезенных инструментов, то изготовить собственные. Ли Баочэнь предложил правительству или частным лицам создавать фабрики по изготовлению музыкальных инструментов по типу зарубежных или модернизированных традиционных, таких как эрху, юэцинь — четырехструнный инструмент с круглым или восьмигранным корпусом (月琴), шэнь, ди, гуань — духовой музыкальный инструмент рода гобоя (管), сяо — продольная флейта (箫) и др. К тому же, по рекомендации музыканта фабрикам предлагалось по требованию покупателей изготавливать музыкальные инструменты различных видов, качества и назначений. Среди самых высокопрофессиональных заводов выделим фабрику музыкальных инструментов «Великое единение города Чунцин» (重庆大同乐会乐器厂), которая могла выпускать аналоги западноевропейских инструментов. 13 и 14 апреля 1941 года Ли Баочэнь на шестом заседании Музыкально-образовательного комитета предложил министерству привлечь мастеров музыкальных инструментов из приморских городов в центр страны. Это решение тоже способствовало улучшению ситуации.

5. Система контроля качества образования.

Ли Баочэнь в целях улучшения и стандартизации качества образования настоятельно рекомендовал министерству образования создать совершенную систему контроля в музыкальном образовании. Результатом нововведений стали тщательные отчеты после инспектирования музыкальных учебных заведений, где не только были подробно отображены достижения, но также отмечены недочеты и даны подробные рекомендации по их искоренению. Благодаря им министерство образования овладело полной картиной состояния музыкального образования, выявило ряд нарушений и способствовало существенному улучшению качества учебного процесса.

6. Учреждение китайского музыкального общества.

По американскому образцу Ли Баочэнь решил организовать китайское музыкальное общество, проводившее собрание раз в два года поочередно в крупных городах страны. Во время проведения собраний проводились тематические обсуждения, открытые лекции, концертные выступления, где музыканты могли обмениваться творческим и педагогическим опытом и этим способствовать дальнейшему развитию музыкальной культуры. Так, 5 апреля 1942 года состоялось открытие китайского музыкального общества в городе Чунцин. 13 июня того же года был утвержден годовой план мероприятий. На первом заседании китайского музыкального общества 17 апреля 1943 года Ян Чжунцзы (杨仲子) был избран председателем, также было утверждено правление обществом в количестве 31 члена. Среди них выделим У Бочао (吴伯超), Ли Баочэнь, Ма Сыцунь (马思聪, 1912–1987), которые внесли весомый вклад в процесс собрания народных песен, изготовления музыкальных инструментов, организацию публичных и уличных концертов, составление учебных пособий и т. п. На втором заседании членов правления 16 мая того же года было решено в течение полугода в городах Гуйлинь (городской округ автономного района Гуанси), Куньмин (провинция Юньнань), Гуйян (провинция Гуйчжоу), Сиань (провинция Шэньси), Чэнду (провинция Сычуань), Эньши (столица Эньши-Туцзя-Мяоского автономного округа в провинции Хубэй) и др. открыть двадцать филиалов общества. Чтобы стать членом общества, достаточно было заполнить заявление и получить две рекомендации. Музыкальные сообщества, появившиеся позже, такие как Китайское общество западноевропейской музыки (中国西方音乐学会), Общество истории музыки Китая (中国音乐史学会), Общество традиционной музыки Китая (中国传统音乐学会), во многом переняли организацию по образцу проекта Ли Баочэна.

Деятельность Ли Баочэна в шести аспектах музыкального образования заложила основу для их дальнейшего развития. В его предложенных и реализованных проектах отразился уникальный личный опыт музыканта, творившего в трудное для страны время. Если Сяо Юмэй (萧友梅) и Ян Чжунцзы (杨仲子) внесли огромный вклад в высшее музыкальное образование Китая, то исходя из вышеизложенного нельзя недооценивать деятельность Ли Баочэня в становлении и формировании музыкального образования в общеобразовательных учебных заведениях. Огромный скачок в сфере музыкальной педагогики за последующие десятилетия в начальных и средних классах школ произошел во многом благодаря проектам музыканта. Так, преподаватели музыки в общеобразовательных школах имеют как минимум бакалаврское музыкальное образование; используются разнообразные пособия, учебники и наглядные средства, продуманные учебные программы, во многих школах и вузах организованы различные коллективы, школьные и студенческие фестивали.

Реформы, реализованные в годы антияпонской войны в сфере музыкального образования, поныне играют немаловажную роль, как в общеобразовательных школах, так и в специализированных учебных заведениях.

К сожалению, Культурная революция, упразднившая высшее образование и зарубежные знания, почти искоренила все нововведения. После ее окончания перед музыкантами и правительством встал вопрос — форма реализации учебного процесса. Изучение собственной истории, опыта других стран способствовали нахождению позитивных вариантов ее решения. На данный момент качество музыкального образования требует совершенствования. Внеклассные мероприятия, кружки, ансамбли, хоровые и театральные коллективы еще не организованы повсеместно. Уровень подготовки преподавателей не всегда соответствует необходимым требованиям. Однако культурные условия, существующие сегодня, иные. Прежде всего это политическая стабильность, и, конечно, самым большим отличием от периода антияпонской войны является экономический достаток.

Поэтому адаптация успешных реформ прошлых лет — введение дополнительных занятий, организация межвузовских мероприятий, составление пособий и учебных планов — является главной задачей музыкантов-педагогов.

Примечания

[1] Бэйпин — название Пекина с 1928 по 1949 год, буквальный перевод — «Северное спокойствие».

Литература

1. *Айзенштадт С. А.* Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. дис. ... д-ра искусствовед. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2015. 49 с.
2. *У Ген–Ир.* История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). СПб.: Планета музыки; Лань, 2011. 544 с.
3. *Цзо Чжэньгуань.* Русские музыканты в Китае. СПб.: Композитор, 2014. 336 с.
4. *Цюй Ва.* Из истории музыкального образования Китая // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сб. тр. всеросс. науч.-пр. конф. Н. Новгород, 10–14 октября 2014 г. / ред. Суханова Т. Б., Щербатова О. А. и др. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. С. 249–256.
5. *Шнеерсон Г. М.* Музыкальная культура Китая. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. 252 с.
6. 汤斯惟. 重庆时期的李抱忱音乐教育思想探析./ «音乐研究»，北京，2017年，第6期，46–59页 (*Тан Сивэй.* Реформы Ли Баочэнь в музыкальном образовании в годы антияпонской войны // Музыкальные исследования. Вып. 6. Пекин, 2017. С. 46–59).
7. 吴伟。中国近代音乐教育目标考略。/ «音乐探索»，成都，2013年，第3期，131–133页 (*У Вэй.* Цель современного музыкального образования в Китае // Музыкальные исследования. Вып. 3 Чэнду, 2013. С. 131–133).
8. 吴伟。城市音乐文化的机理找寻。/ «重庆社会科学»，重庆，2015年，第8期，70–75页 (У Вэй. Поиск системы управления городской музыкальной культурой // Социальная культура Чунцин. Вып. 8. Чунцин, 2015. С. 70–75).

References

1. Ajzenshtadt, S. A. (2015), *Piano schools in the far East (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, performing practice,* Abstract of Ph.D. dissertation, Novosibirsk, Russia.
2. U, Gen–Ir (2011), *Istoriya muzyki Vostochnoj Azii (Kitaj, Koreya, Yaponiya)* [History of East Asian music (China, Korea, Japan)], The planet of music, Deer, St. Petersburg, Russia.
3. Czo, Chzhehn'guan' (2014), *Russkie muzykanty v Kitae* [Russian musicians in China], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
4. Cyuj, Va (2015), "From the history of music education in China", *Sovremennaya muzykal'naya pedagogika: dialog tradicij i shkol* [Modern music pedagogy: dialogue between traditions and schools], in ed. Suhanova, T. B. and Sherbatova, O. A., Publishing house of the Nizhny Novgorod Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 249–256.
5. *Шнеерсон Г. М.* Музыкальная культура Китая. М.: Гос. муз. изд-во, 1952. 252 с.
6. 汤斯惟. 重庆时期的李抱忱音乐教育思想探析./ «音乐研究»，北京，2017年，第6期，46–59页 (Tan, Sivehj (2017), "Reforms of Lee Baochen in music education during the anti-Japanese war", *Music research*, vol. 6, Beijing, China, pp. 46–59).
7. 吴伟。中国近代音乐教育目标考略。/ «音乐探索»，成都，2013年，第3期，131–133页 (U, Vehj (2013), "The purpose of modern music education in China", *Music research*, vol. 3, Chengdu, China, pp. 131–133).
8. 吴伟。城市音乐文化的机理找寻。/ «重庆社会科学»，重庆，2015年，第8期，70–75页 (U, Vehj (2015), "Search for a system of urban music culture management", *Social culture of Chongqing*, vol. 8. Chongqing, China, pp. 70–75).

© *Дин И, 2018*

УДК 78.078

ПРОИЗВОДСТВО ФОРТЕПИАНО В КИТАЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Статья посвящена различным аспектам производства фортепиано в современном Китае. В ней рассматриваются основные тенденции развития данной отрасли и ее специфика на современном этапе. Автор приводит сведения, касающиеся динамики роста изготовления инструментов, дает характеристику крупнейших фирм.

Ключевые слова: фортепианная индустрия, китайские фирмы по производству инструментов, факторы роста, совершенствование технических и организационных основ

На сегодняшний день Китай с его населением свыше 1,3 миллиарда человек, с 230 миллионами учащихся в более чем 500000 учебных заведениях является крупнейшей развивающейся страной в мире [9, с. 9].

Самым популярным музыкальным инструментом в стране является фортепиано: по мере улучшения уровня жизни китайского народа оно привлекает к себе все большее внимание.

С момента основания Китайской Народной Республики и вплоть до 1980-х годов наибольшим количеством обучающихся игре на фортепиано обладали Шанхай и Пекин — два крупнейших мегаполиса. Однако в результате проведения политики реформ и открытости количество юных пианистов, проживающих в прибрежных провинциях и специальных экономических зонах, там, где уровень жизни выше, чем в среднем по стране, увеличилось в несколько раз (вплоть до того, что превысило число пекинских и шанхайских учащихся).

Так, по имеющимся данным сети южных районов в городе Шэньчжэнь играют на фортепиано более полутора миллионов человек, каждая двенадцатая семья имеет дома инструмент, а на каждую сотню семей приходится около 8,6 фортепиано. На сегодняшний день Шэньчжэнь лидирует по проценту обучающихся игре на фортепиано. В городе Чжухай, занимающим второе место, на каждые 100 семей приходится 8,3 фортепиано. За ним следуют Шанхай, Пекин, Гуандун, Фуцзянь, Шаньдун: соответственно 6.73, 4.92, 4.24, 3.97, 3.88 фортепиано на 100 семей [10, с. 144]. Приведенные данные отчетливо показывают, что промышленное развитие увеличивает рыночный спрос, что, в свою очередь, способствует стремительному росту фортепианной производственной отрасли.

Современное мировое производство фортепиано в основном сосредоточено в Азии и Европе. До недавнего времени ведущая роль в выпуске инструментов высокого класса принадлежала европейскому региону. Ныне же первое место в мире по производству и сбыту фортепиано прочно занимает Китай.

К числу важнейших предприятий по изготовлению фортепиано в Китае относятся четыре фабрики: Пекинская («Синхай»), Ляонин-Инкоу («Северо-восточная фортепианная фабрика»), Шанхайская фортепианная фабрика «Не Эр» и Гуандунская фортепианная фабрика «Чжуцзян». Перечисленные производственные объединения являются самыми крупными в китайской фортепианной индустрии.

Начало XXI века в Китае ознаменовалось трансформацией потребительской концепции. Непрерывное проникновение в страну иностранных брендов стимулировало продвижение местной музыкальной индустрии: десятилетний количественный рост стал отправной точкой качественных изменений.

К 2006 году на территории Китая обосновались почти все известные международные компании. Немецкий филиал американской компании Steinway, французская компания Buffet, японские фирмы Yamaha, Kawai, Casio, компания Young Chang, компания Baldwin из США одни за другими построили здесь фабрики и развернули жесткую конкуренцию, стремясь занять выгодное положение на китайском рынке [6, с. 7].

Всего в Китае в настоящее время работают 130 предприятий, производящих продукцию более двухсот брендов [7, с. 264]. В процессе эволюции отрасли в стране постепенно сформировались влиятельные фортепианные производственные районы («фортепианная волость» Лошэ в Чжэцзяне, фортепианный городок в Шэньчжэне, символ новейшего роста — восходящее светило — АООО «Фортепианная компания Хайлунь города Нинбо» и др.).

№	Наименование предприятия	Бренд	Достигнутые успехи	Время основания
1	Гуанчжоуская корпорация Чжуцзян	Фортепиано Чжуцзян	Известная торговая марка, популярный китайский бренд, продукт освобожден от госконтроля	1956 год

2	Пекинская фортепианная фабрика	Фортепиано Синхай	Известная торговая марка, популярный китайский бренд, продукт освобожден от госконтроля	1949 год
3	Сяошаньская компания Ямаха	Фортепиано Ямаха	Всемирно известный фортепианный бренд	1997 год
4	ООО «Гонконгская компания музыкальных инструментов Хуэйфэн»	Фортепиано Stainberg & Song	Популярная торговая марка, американская золотая и серебряная медаль ADXE, образцовое китайско-немецкое предприятие с объединенным капиталом	2004 год
5	Тяньцзиньская компания Young Chang	Young Chang	Корейский бренд, 50 лет истории	1993 год
6	АООО «Фортепианная компания Хайлунь города Нинбо»	Фортепиано Хайлунь	Китайский бренд, входит в число лучших инструментов, отмеченных в так называемом «венском золотом зале»	2001 год
7	Компания Циндао Шичжэн	Фортепиано Циндао Шичжэн	Торговая марка города Циндао, бренд провинции Шаньдун	2001 год
8	Чжуншаньская компания фортепиано Baldwin	Фортепиано Baldwin	Чжуншаньское производство известного американского бренда	1884 год
9	ООО «Шанхайская компания фортепиано»	Фортепиано Strauss	Шанхайская продукция популярной торговой марки	1895 год
10	ООО «Шанхайская компания музыкальных инструментов Макэ»	Фортепиано Duke	Китайская торговая марка, пользуется хорошим спросом в силу достойного соотношения цены и качества	1999 год

Таблица 1. Крупнейшие предприятия — производители фортепиано и их рейтинг (по данным за 2014–2015 гг.) [8]

Согласно данным «Китайской ассоциации индустрии производства музыкальных инструментов» и статистическим данным Главного таможенного управления за 2001 год, общий объем экспорта музыкальных инструментов составил 407 миллионов долларов США (поставки производились в 151 страну), из которых экспорт фортепиано составил 47,829 единиц, что в 4,61 раза больше по сравнению с 1991 годом.

В 2003 году в Китае насчитывалось более 100 фортепианных фабрик. Достигнутый ими объем выпуска составил более 300000 единиц, что составило примерно две трети мирового производства фортепиано.

В 2005 году китайскими производителями были изготовлены 381475 инструментов (347987 пианино и 31488 роялей), из которых 12216 единиц продукции были экспортированы.

В 2007 году в стране было произведено более 390000 инструментов: выпуск достиг своего исторического пика, экспорт составил более 10 тысяч единиц.

В 2010 году объем производства китайских компаний составил 330000 единиц (73% мирового объема производства фортепиано).

В 2012 году было выпущено 379700 инструментов (76,91% общего мирового производства): рост достиг 8,05%, экспорт составил 50000 фортепиано (43000 пианино и 7000 роялей).

В 2013 году общий объем производства в стране составил 375555 единиц (снижение на 1,1%), в том числе 360950 пианино (минус 0,61%) и 14605 роялей (минус 11,90%.) Общий объем экспорта инструментов составил 45,979 единиц (снижение составило 13,09%).

В 2014 году в Китае было выпущено 373520 фортепиано, из которых 36,14% изготовила фирма Чжуцзян. 29,64% произведенных фортепиано были экспортированы. Если же исходить из вида продукции, то объем производства цифровых пианино в 2014 году составил 231500 единиц, сопоставимый прирост составил 12,93%.

В 2015 году было сделано 357302 инструментов (снижение на 2,35%), из которых 343699 пианино (минус 2,11%) и 13603 роялей (минус 7,97%). Экспорт продолжал снижаться: всего было вывезено 24915 пианино (минус 12,43%) и 5740 роялей (минус 14,75%).

Несмотря на объективное падение объемов производства, вызванное резким обострением конкуренции после выхода на рынок новых фабрик стран третьего мира (Южной Кореи, Индонезии, Филиппин и др.), Китай на сегодняшний день продолжает лидировать по объемам изготовления и сбыта инструментов. Именно на его долю приходится более 70% мирового производства фортепиано.

Наименование предприятия	Общий объем производства, шт.	Объем производства пианино, шт.	Объем производства роялей, шт.	Объем экспорта (приблизительно), шт.
Гуанчжоуское фортепиано Чжуцзян	135000	125000	10000	10000
ООО «Компания музыкальных инструментов Ичан Цзиньбао»	52000	47000	5000	5000
ООО «Компания Ханчжоу Ямаха»	48000	48000	0	2000
Пекинская корпорация фортепиано Синхай	26000	23000	3000	2000
Корпорация фортепиано Хайлунь	25800	24000	1800	2000
Тяньцзиньская компания Young Chang	22000	20000	2000	8000
Ханчжоуская компания фортепиано Цзядэвэй	12000	10000	2000	1000
Китайская копания музыкальных инструментов Хуэйфэн	7000	6500	500	500
Шанхайская компания музыкальных инструментов Макэ	5000	4500	500	300
Фучжоуская компания фортепиано Хэшэн	4800	4600	200	200
Компания фортепиано Мадэли (производства фортепиано Шуман) провинции Цзянсу	4000	3800	200	300
Шанхайская компания фортепиано Чжунъя	3980	3700	280	186
Шанхайская компания музыкальных инструментов Айкэсыэр	3700	3600	100	150
Хучжоуская компания фортепиано Цзешидэ	2000	1800	200	500
Компания по производству фортепиано Яньтай Босына	1700	1600	100	500
Гуандунская компания фортепиано Баодэвэнь	1980	1800	180	200
Хучжоуская компания фортепиано Хуапу	1800	1700	100	100
Шахнайская компания музыкальных инструментов Банцзя	1500	1400	100	0
Шанхайская компания фортепиано Томсон	1480	1300	180	0

Таблица 2. Объемы производства главных китайских компаний за 2014 год [11]

№	Наименование предприятия	Объем продаж (количество инструментов)
1	Корпорация фортепиано Чжузцян	125000
2	АООО «Компания фортепиано Хайлунь»	37000
3	Корпорация фортепиано Синхай	19200
4	ООО «Компания музыкальных инструментов Ямаха» (Китай)	16400
5	ООО «Торговая компания Хэхэ» (Шанхай)	14200
6	ООО «Компания музыкальных инструментов Сайлээрсаньъи» (Шанхай)	12700
7	Корпорация культурной индустрии Эньсыте	8600
8	ООО «Торговая компания музыкальных инструментов Цзишэнбоюнь» (Шанхай)	7800
9	Корпорация фортепиано Steinway	6500
10	ООО «Компания фортепиано Мендельсон» (Шанхай)	5700

Таблица 2. Рейтинг по объемам продаж 10 известных китайских фортепианных брендов за 2015 год [12]

В стремительном росте производства китайского фортепиано сыграл роль целый ряд факторов [13, с. 18]. Это, в первую очередь, государственная поддержка и финансирование качественного образования. Государственный совет КНР утвердил новый стандарт и обозначил в девятилетней программе развития образования четкую цель — сделать музыкальное образование важной составляющей подготовки профессиональных кадров и формирования многомиллионной армии любителей музыки. С введением нового стандарта число изучающих игру на фортепиано в Китае су-

щественно возросло. Государство также в полной мере поддерживает развитие фортепианной индустрии, в которую в последние годы было инвестировано несколько сотен миллионов долларов.

Еще одним фактором развития фортепианной отрасли является внедрение в производство современного оборудования и использование передового опыта выдающихся специалистов.

Руководители ряда ведущих предприятий осознали, что для изготовления большего количества и лучшего качества фортепиано необходимы технологические инновации. Так, некоторые китайские компании инвестировали сотни миллионов долларов в строительство производственных линий с объемом производства в несколько десятков тысяч инструментов в год. В то же время ряд фирм сосредоточился на привлечении лучшего технического персонала: были наняты иностранные специалисты и эксперты, под чьим техническим руководством значительно повысилась производительность труда, улучшились исполнительские и акустические качества отечественных инструментов.

Следующим фактором является научное управление и специализация производства. Зарубежные специалисты устремились в Китай и, одновременно с передовыми технологиями производства, внедрили там свой управленческий опыт.

Большое значение для развития фортепианной отрасли имел не только приток иностранных мастеров в Китай, но и стажировка за рубежом самих местных сотрудников. Так, корпорация фортепиано Чжуцзян специально направляла своих сотрудников на обучение в Японию. Установленная с помощью японских коллег практическая управленческая иерархия — четко разделенная на уровни структурированная система управления — превратила сегодня корпорацию фортепиано Чжуцзян в один из самых известных в стране и за рубежом брендов. Благодаря этому процессу важнейшие элементы фортепианной механики, такие как пружины, демпфера, колки, молоточки и т. д., изготавливают сегодня на собственных специализированных производствах.

Еще один немаловажный аспект — стандартизированный тип предпринимательства. Специализированные фортепианные линии производства по всей стране имеют строгие маркетинговые правила и систему представительства бренда. Это способствует активному развитию внутреннего рынка и, соответственно, стимулирует внутренний спрос.

В качестве следующего фактора можно назвать сотрудничество в различных сферах функционирования инструмента. В настоящее время услуги, связанные с фортепианным исполнительством, отличаются большим разнообразием. Это, в том числе, обслуживание сольного выступления, обслуживание фортепианного конкурса, услуги преподавания фортепиано, услуги по производству пианино, услуги по продаже и пр. Развитие совместного сотрудничества производителей, потребителей, менеджеров, педагогов, исполнителей, мастеров по ремонту и настройке фортепиано, разного рода рекламных агентств ускоряют процесс всеобщей популяризации фортепиано, формируя постоянно растущий производственный и маркетинговый рынок.

Наконец, нельзя не отметить возвышение китайских фортепианных брендов как один из факторов развития рассматриваемой отрасли. Сегодня мы можем наблюдать ситуацию острой конкурентной борьбы среди китайских предприятий, которая стимулирует совершенствование качества отечественных инструментов.

На мировой уровень вышли Гуанчжоуская корпорация Чжуцзян, и, несомненно, восходящее светило АООО «Компания по производству музыкальных инструментов Хайлунь города Нинбо». Объемы производства только в корпорации Чжуцзян составляют сотни тысяч единиц, экспортные продажи были реализованы в 180 странах, доля компании на внутреннем рынке составляет более 35%, доля на мировом рынке — более 25%. В свою очередь, годовой объем производства компании Хайлунь составляет более 2700 инструментов. Фирма осуществляет крупные поставки в Европу, Японию, США (в Европе она имеет более 260 агентов по продажам, в Японии — более 40) [14, с. 31].

Крупные китайские бренды организовывают и принимают активное участие в общественных музыкальных мероприятиях, принимают участие в развитии музыкального образования, проводят различные инструментальные конкурсы.

Одной из важнейших их инициатив являются ежегодные вложения финансов в человеческие ресурсы. Например, корпорация фортепиано Чжуцзян спонсирует «Государственный конкурс учителей музыки», компания Синхай под руководством Центральной консерватории проводит «Государственный детский фортепианный конкурс "Кубок Синхай"», Гонконгская компания Босы спонсирует «Азиатский молодежный музыкальный конкурс», Гуанчжоуская корпорация Чжуцзян и компания Хайлунь принимают активное участие во Всекитайских массовых конкурсах любителей музыки CCTV по фортепиано, скрипке и национальным инструментам. Все эти инициативы вызывают мощный общественный отзыв, а также одобрение и похвалы со стороны правительства и народа.

Литература

1. *Фэн Юанькай*. 60 лет музыкального производства нового Китая // Технологии и устройства в искусстве. 2009.
2. *Лю Чуньчжэнь*. Очерк 60 лет музыкального производства Нового Китая // Музыкальные инструменты. 2009.
3. *Сунь Дань*. Производственная структура и динамика развития фортепианной культуры Китая // Музыкальное творчество. 2011.
4. *Ван Кай*. Как повысить уровень фортепианной производственной отрасли Китая // Вестник научно-технических инноваций. 2011.
5. *Сунь Даньвэнь*. К вопросу о двусторонней стимуляции китайской фортепианной производственной отрасли и индустрии фортепианной культуры // Музыкальные инструменты. 2012.
6. Ассоциация китайских музыкальных инструментов. Знакомство с современностью и 60-летняя годовщина новой китайской индустрии музыкальных инструментов // Музыкальные инструменты. 2009.
7. *Чжан Куйкуй*. Контрмеры и текущее положение в фортепианной производственной индустрии Китая // Массовое искусство и литература. 2014.
8. 中国十大钢琴厂家、品牌排行榜（2014-2015年）[Электронный ресурс]. Режим доступа: http://blog.sina.com.cn/s/blog_71a0dd420102vwaz.html (дата обращения: 10.06.2018).
9. Знакомство с современностью и 60-летняя годовщина новой китайской индустрии музыкальных инструментов // Музыкальные инструменты. 2009.
10. *Чжан Куйкуй*. Функциональный анализ индустрии культуры фортепиано // Музыкальное творчество. 2014.
11. 2016年中国钢琴行业现状分析及发展趋势预测 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.chyxx.com/industry/201606/423145.html (дата обращения: 10.06.2018).
12. 2015年国内钢琴销量前十名排行榜. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://bbs.jrj.com.cn/msg,99261047.html (дата обращения: 10.06.2018).
13. Фортепиано как 100-процентный продукт по требованиям // Журнал Китайских государственных стандартов. 2001.
14. *Шэнь Хаоцзе*. Музыкальная «группа из города Нинбо» и столетний подъем фортепианного производства в Китае // Вестник университета Нинбо. 2015.

References

1. Fehn, Yuan'kaj (2009), "60 years of new China music production", *Tekhnologii i ustrojstva v iskusstve* [Technologies and devices in art].
2. Lyu, CHun'chzhehn' (2009), "Essay of 60 years of music production in new China", *Muzykal'nye instrumenty* [Musical instruments].
3. Sun', Dan' (2011), "Production structure and dynamics of the development of piano culture in China", *Muzykal'noe tvorchestvo* [Musical creativity].
4. Van, Kaj (2011), "How to raise the level of China's piano manufacturing industry", *Vestnik nauchno-tekhnicheskih innovacij* [Journal of scientific and technical innovations].
5. Sun', Dan'vehn' (2012), "On the issue of bilateral stimulation of the Chinese piano production industry and the piano culture industry", *Muzykal'nye instrumenty* [Musical instruments].
6. "Association of Chinese musical instruments. Getting to know the present and the 60th anniversary of the new Chinese musical instrument industry" (2009), *Muzykal'nye instrumenty* [Musical instruments].
7. Chzhan, Kujkuj (2014), "Countermeasures and current situation in China's piano manufacturing industry", *Massovoe iskusstvo i literatura* [Mass art and literature].
8. 中国十大钢琴厂家、品牌排行榜（2014-2015年）, available at: http://blog.sina.com.cn/s/blog_71a0dd420102vwaz.html (Accessed 10 June 2018).
9. "Getting to know the present and the 60_{th} anniversary of the new Chinese musical instrument industry" (2009), *Muzykal'nye instrumenty* [Musical instruments].
10. Chzhan, Kujkuj (2014), "Functional analysis of the piano culture industry", *Muzykal'noe tvorchestvo* [Musical creativity].
11. 2016年中国钢琴行业现状分析及发展趋势预测, available at: http://www.chyxx.com/industry/201606/423145.html (Accessed 10 June 2018).
12. 2015年国内钢琴销量前十名排行榜, available at: http://bbs.jrj.com.cn/msg,99261047.html (Accessed 10 June 2018).
13. "Piano as a 100 percent product on requirements" (2001), *Zhurnal Kitajskih gosudarstvennyh standartov* [Journal of Chinese state standards].
14. Shehn', Haocze (2015), "Musical «band from Ningbo city» and a century-old rise of piano production in China", *Vestnik universiteta Ninbo* [Journal of Ningbo University].

SUMMARY

Klyuchko S. I. Metamorphosis of Western neumatic notation in the period of transition from oral to written professional musical tradition. At the beginning of the second millennium, the Western neumatic notation gradually loses its syncretic properties; and the role of discreteness increases. The changes in graphics, characteristic for the transition from neumatic to square writing, are considered in the context of the evolution of musical thinking.

Key words: neume, oral and written tradition, syncretism, intonation, continuous and discrete

Pchelintsev A. V. Folklore source as an arrangement object in the context of evolution of methods for transforming folk songs in the work of N. A. Rimsky-Korsakov. The evolution of compositional methods associated with the arrangement of folk songs touches upon the problem of their own compositional style. The depth of transformation of the original source finds its individual embodiment in various genres.

Key words: processing, arrangement, compositional methods, harmonization

Palyan G. I. The personality and creativity of Fanny Hensel in the context of German culture of the first part of the 19 century. The article tackles the creativity of Fanny Hensel — little-known in Russia, but a prominent figure in the music life of Germany in the first half of the XIX century, the sister of a famous composer Felix Mendelssohn. The article proves the topicality of studying her creative heritage and traces the connection between the events of life and the main spheres of activity of F. Hensel as a pianist, composer and enlightener.

Key words: Fanny Hansel, Felix Mendelssohn, creative portrait, romanticism

Gurevich V. A. The Mariinsky Theatre — the 21 century. The article is devoted to the modern state of the Mariinsky Theater. Unlike the overwhelming majority of materials about the life of the famous collective, telling about the opera and ballet performances, their stage and musical decisions, the article is concentrated on analyzing the material base of the theater, the peculiarities of functioning of the opera and ballet troupe, the specifics of the staff formation and their functional distribution, etc. The attention is focused on the main, in the author's opinion, problems of the theater's internal life, inevitable under such a centralized and personified authoritarian leadership.

Key words: Musical theatre, specifics of the multitheatre structure, material base, repertoire, composition of the troupe, contract system

Krivitskaya E. D. Debussy — the pianist. The article views Debussy through his achievements as an interpreter. The narration is based on the chronological presentation of well-known facts about Debussy's concert performances and includes reviews and recollections of his contemporaries as well as the analysis of Debussy's available piano recordings released by Gramophone and Welte-Mignon.

Key words: Debussy, pianist, Gramophone, Welte-Mignon, Wagner, charity concerts

Lezhneva I. V. The influence of Klezmer performing tradition on the Russian violin school at the turn of the 19–20 centuries. The article traces the connection between Klezmer performing tradition and the Russian violin school in the field of unique pedagogical experience of L. Auer.

Key words: Klezmer, L. Auer, Russian violin school, traditions

Tatarinova T. L., Dai Yui. On some certain modes in the Chinese traditional music. Pentatonic is not the only modal system inherent to the Chinese traditional music. There are even more archaic small-scale modes consisting of fewer than five sounds, and their constructive specifications do not match pentatonic.

Key words: ethnomusicology, Chinese traditional music, archaic modes/modal system

Fan Yu. Tai Chi Philosophy in the work of the Chinese composer Zhao Xiao-Sheng. The article is devoted to the original method of composing music, developed by modern Chinese composer Zhao Xiao-Sheng in the mid-1980s. The musician relies on the ancient Chinese philosophy of Tai Chi and the concept of yin-yang, combining it with the serial principles of the organization of musical matter.

Key words: Zhao Xiao-Sheng, Tai Chi, 12-tone technique, hexagrams, serial technique

Thu Ting. Aaron Avshalomov: The composer's life and work at the time of changes. This article is dedicated to the biography of A. Avshalomov, a composer of Russian descent. In the beginning of the 20_{th} century this cosmopolitan integrated various elements from many cultures including Russia, Western Europe, China and the United States, into his music and social life. His creative techniques included careful consideration of national roots in

music and fusion between Eastern and Western cultural elements. These principles were maintained to become the cornerstones in the Chinese Western-style opera composing tradition and in the Chinese Symphony composing tradition.

Key words: Chinese symphonic music, Chinese festive music, Peking Hutungs (a symphonic poem), early experimental music, The Dreams of an Ancient Temple (a ballet)

Pang Yifei. Discussion on the influence of «campus songs» on the development of Chinese music culture during the 20_{th} century. This study is mainly focused on campus songs regarded as special music genre in China. In order to master the western music style, Chinese musicians created campus songs as teaching exercises. Campus songs became the forerunner of Chinese art songs and in a wider sense Chinese vocal culture striving to mastering West European music and integration of Eastern and Western traditions.

Key words: «campus songs», Chinese art song, music experience, the standard for songs created by western musicians

Sun Lu. The genre of folk opera in creative activity of Wang Zujie and Zhang Zhuoya. Creative activity of famous Chinese composers Wang Zujie and Zhang Zhuoya is examined in the article. Their compositions revive the genre of Chinese folk opera. On the example of the opera «Daughters of the Party» characteristic features of the genre are presented, together with the new tendencies proving the evolution of Chinese folk opera during the 20_{th} century.

Key words: Wang Zujie, Zhang Zhuoya, Chinese folk opera, theatre

Medvedeva J. P., Mu Quanzhi. Between East and West: Violin Concerto by He Zhanhao and Chen Gang «Butterfly-Lovers» («Liang Zhu»). The concert of He Zhanhao and Chen Gang «Liang Zhu» defined the ways of further development of the Chinese violin concerto. Eastern perception and national musical material are combined in it with the traditions of European romanticism.

Key words: concert, «Liang Zhu», violin, Chinese music, European traditions

Tran Vuong Thanh. Do Hong Quan's Rhapsody «Vietnam»: a Dialogue with European Tradition. The Vietnamese composer Do Hong Quan wrote his rhapsody «Vietnam» in 1981 as his diploma work graduating the Moscow Conservatory, where he had studied thanks to the scholarship of the Vietnamese government since 1975. The analysis given in the article showed that the rhapsody «Vietnam» by Do Hong Quan is a bright, expressive work that organically combines the leading features of the genre of rhapsody, Vietnamese national traditions and modern musical language techniques developed by European music of the XXth century.

Key words: Vietnamese academic music, Vietnamese folklore, Do Hong Quan, rhapsody, European music

Wu Wei. The establishment of musical education in the period of anti-Japan war (in the temporary capital of Chongqing). This article is an attempt to trace the main stages of the establishment of musical education in the period of anti-Japan war in China. Collecting fragmentary information connected with activity of musicians who influenced the formation of musical education and translating different sources (periodical issues, research works and monographs so on) into Russian, the author recreated the picture of musical culture of that period.

Key words: anti-Japan war in China, musical culture, professional musical education, choral singing, Chongqing

Ding Yi. Piano production in modern China. The article is devoted to various aspects of piano production in modern China. It deals with the development of the industry, its specifics at the present stage. The author presents data on the dynamics of the growth of the instruments manufacturing and characteristics of the main firms. The factors that contribute to the increasingly active output of Chinese manufacturers on the world stage are traced. At present they helped China to hold the first place concerning the number of produced pianos and grand pianos and to improve constantly their quality.

Key words: Piano industry, Chinese firms, manufacturing the instruments, growth factors, improving technical and organizational fundamentals

Авторы номера

Гуревич Владимир Абрамович, доктор искусствоведения, почетный работник высшего профессионального образования РФ, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, профессор
Gurevich V. A., PhD in Arts History, Honorary Artist of higher professional education of the Russian Federation, Professor of the Department of Musical and Instrumental Training of the Russian State Herzen Pedagogical University (Saint Petersburg)
E-mail: gourevich@mail.ru

Дай Юй, кандидат искусствоведения, преподаватель Педагогического университета г. Цюй Фу (КНР)
Dai Yui, PhD in Arts History, Lecturer of Pedagogical University of Qūfù, China
E-mail: ykylele@sina.com

Дин И, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена
Ding Yi, post-graduate student of the Department of Musical Training and Education of the Institute of Music, Theatre and Choreography of the Russian State Herzen Pedagogical University
E-mail: dingdind@qq.com

Ключко Светлана Иосифовна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, доцент кафедры теории музыки Дальневосточного государственного института искусств
Klyuchko S. I., PhD. in Arts History, Researcher, Assistant Professor of the Music Theory Department of the Far Eastern Institute of Arts
E-mail: kluchko72@mail.ru

Кривицкая Евгения Давидовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания
Krivitskaya E. D., PhD in Arts History, Professor of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Leading Researcher at the State Institute of Art Studies
E-mail: ekrivitskaia@gmail.com

Лежнева Ирина Витальевна, доцент кафедры струнных инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Lezhneva I. V., Assistant Professor of the String Instruments Department of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: i.lezhneva@gmail.com

Медведева Юлия Петровна, кандидат искусствоведения, доцент Чунцинского педагогического университета (КНР), научный сотрудник; доцент кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Medvedeva J. P., PhD of Arts History, Assistant Professor of the Chongqing Normal University (China), Researcher, Assistant Professor of the History of Music Department of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru

Му Цюаньчжи, аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Mu Quanzhi, post-graduate student of the History of Music Department of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: muquanzhi@yandex.ru

Пальян Галина Ильинична, доцент кафедры фортепиано Российской академии музыки им. Гнесиных
Palyan G. I., Assistant Professor of the Piano Department of the Russian Academy of Music named after the Gnesins
E-mail: g.palyan@mail.ru

Пан Ифэй, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена
Pang Yifei, post-graduate student of the Department of Music Education of Herzen University, St. Petersburg, Russia
E-mail: pangyifei0927@gmail.com

Пчелинцев Анатолий Васильевич, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке
Pchelintsev A. V., Professor of the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art of Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke
E-mail: a.v.pchelintsev@mail.ru

Сунь Лу, преподаватель школы музыки Цзинаньского университета (КНР)
Sun Lu, Lecturer of the School of Music of Jinan University (Jinan, China)
E-mail: soprano_lu@163.com

Татаринова Татьяна Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Tatarinova T. L., PhD in Arts History, Assistant Professor of the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: demestvo@mail.ru

У Вэй, доцент Чунцинского педагогического университета, член Института музыкального образования КНР (Пекин), ассистент-стажер кафедры сольного пения Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Wu Wei, Assistant Professor of the Chongqing Normal University (Beijing, China), post-graduate student of the Vocal Department of the Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: 289610057@qq.com

Фань Юй, аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Fan Yu, post-graduate student of the Music History Department of the Nizhniy Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: battlecafe@icloud.com, fanyu-1@outlook.com

Чан Вионг Тхань, аспирант кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных
Tran Vuong Thanh, post-graduate student of the History of Music Department of the Russian Academy of Music named after the Gnesins
E-mail: tranvuongthanh@mail.ru

Чжу Тин, аспирант кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
Thu Ting, post-graduate student of the Music History Department of the Nizhniy Novgorod State Glinka Conservatory
E-mail: zhu4660@gmail.com

Content

Problems of musical theory and history

Klyuchko S. I. Metamorphosis of Western neumatic notation in the period of transition from oral to written professional musical tradition 3

Pchelintsev A. V. Folklore source as an arrangement object in the context of evolution of methods for transforming folk songs in the work of N. A. Rimsky-Korsakov 9

Palyan G. I. The personality and creativity of Fanny Hensel in the context of German culture of the first part of the 19 century 14

Gurevich V. A. The Mariinsky Theatre — the 21 century 19

Problems of theory and history of musical performance

Krivitskaya E. D. Debussy — the pianist 23

Lezhneva I. V. The influence of Klezmer performing tradition on the Russian violin school at the turn of the 19–20 centuries 31

East and West: exploring Chinese musical culture

Tatarinova T. L., Dai Yui. On some certain modes in the Chinese traditional music 36

Fan Yu. Tai Chi Philosophy in the work of the Chinese composer Zhao Xiao-Sheng 39

Thu Ting. Aaron Avshalomov: The composer's life and work at the time of changes 43

Pang Yifei. Discussion on the influence of «campus songs» on the development of Chinese music culture during the 20_{th} century 48

Sun Lu. The genre of folk opera in creative activity of Wang Zujie and Zhang Zhuoya 51

Medvedeva J. P., Mu Quanzhi. Between East and West: Violin Concerto by He Zhanhao and Chen Gang «Butterfly-Lovers» («Liang Zhu») 55

Tran Vuong Thanh. Do Hong Quan's Rhapsody «Vietnam»: a Dialogue with European Tradition 62

Wu Wei. The establishment of musical education in the period of anti-Japan war (in the temporary capital of Chongqing) 70

Ding Yi. Piano production in modern China 79

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).

Журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, выпускаемых в Российской Федерации, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней кандидата наук и доктора наук.

Издается с 2009 года.
Выходит 4 раза в год.

Распространяется во всех регионах России.
Подписка по каталогам «Пресса России» (индекс 82885).

Свободная цена.

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

Подписано в печать: 22.06.2018.
Дата выхода в свет: 29.06.2018.

Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 10,7. Тираж 100 экз.
Заказ № 157.

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».
603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40.

http://new.nnovcons.ru/

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