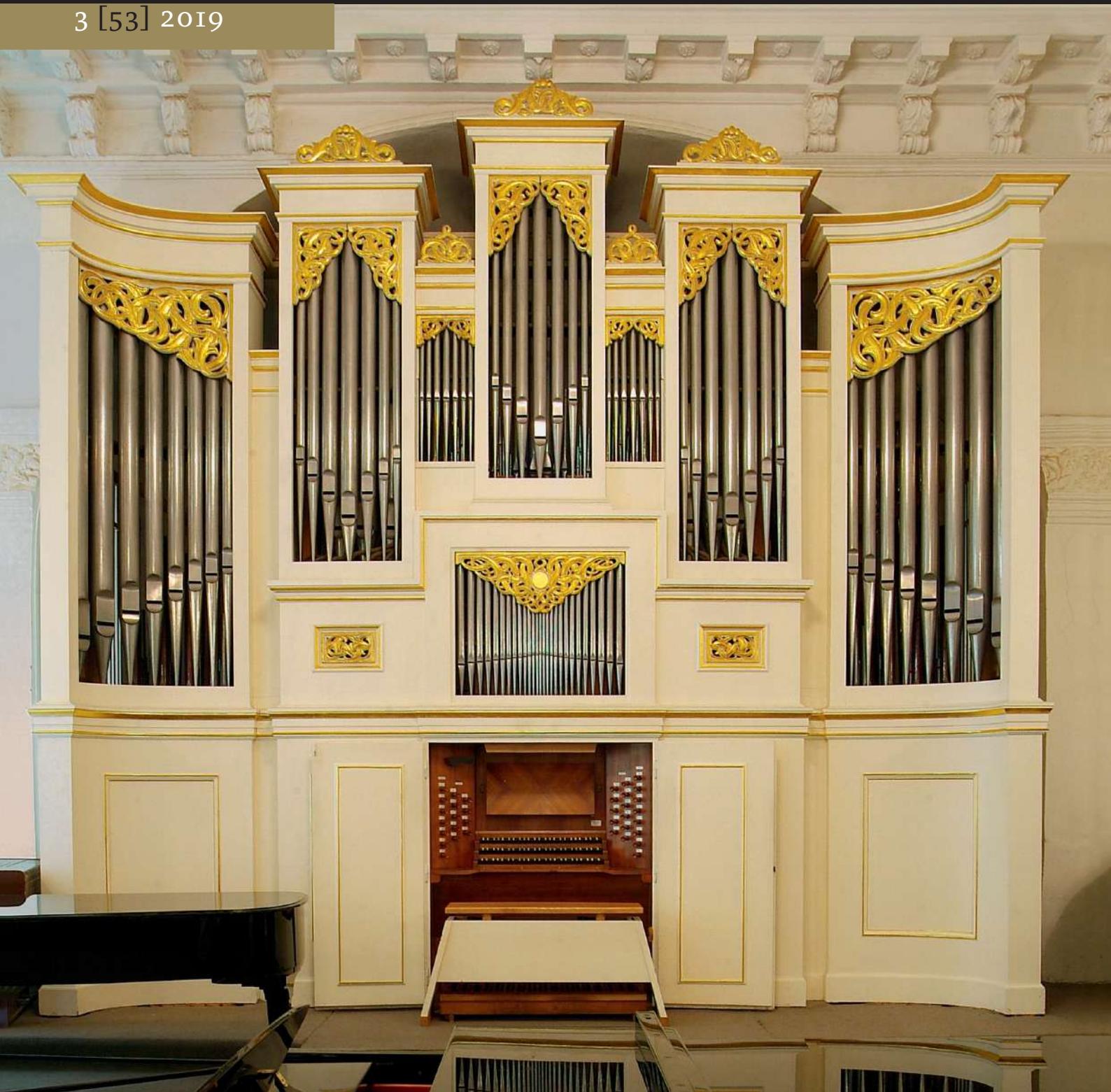




АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ISSN 2220 – 1769

3 [53] 2019



16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал

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
Е. В. Артемьева

Компьютерная верстка
Л. С. Рыжова
Дизайн обложки
В. А. Музыченко
Корректор
Л. А. Зелексон

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

Адрес издателя

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

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

Проблемы теории и истории музыки

- Бочкова Т. Р. Ф. Мендельсон и А. Г. Риттер — пересечение
органных судеб 3
Федусова А. А. Музыка концентрационных лагерей 8
Третьего Рейха
Москвина О. А. К проблеме вертикального времени в творчестве
Софии Губайдулиной 13
Зароднюк О. М. Русская поэзия XVIII века в вокальной лирике
Татьяны Сергеевой 21
Волков Д. В. Претворение эпического начала в музыке для гуслей
Алексея Ларина 27

Вопросы этномузикологии

- Харлов А. В. Духовные стихи Нижегородского края 34
(по материалам экспедиционных исследований Нижегородской
государственной консерватории им. М. И. Глинки)

Музыка в ее художественных параллелях:

взаимодействие терминологических традиций

- Сунь Жожань. Топос «шаньхэ» в китайской хоровой музыке
периода сопротивления (1931–1945) 40
У Вэй. Детское музыкальное образование Китая в период
Антияпонской войны 1937–1945 годов 49
Цай Чжо. Жанр мюзикла на границе
культурных пространств 55
Сиднева Т. Б. Поэтические «персонажи» вокальных циклов
Бориса Гецелева 61
Амрахова А. А. Новые тенденции в осмыслении формообразования
в современной музыке 67
Чжао Ифэй. Ключевые фигуры современного джазового
искусства Китая 73

© Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2019

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

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ МУЗЫКИ

DOI: 10.26086/NK.2019.53.3.002

УДК 786.8

© Бочкова Татьяна Рудольфовна, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия), профессор кафедры истории музыки, секции органа и клавесина, кандидат искусствоведения
E-mail: tatyab31@yandex.ru*

Ф. МЕНДЕЛЬСОН И А. Г. РИТТЕР — ПЕРЕСЕЧЕНИЕ ОРГАННЫХ СУДЕЙ

В статье рассматриваются пересечения творческих судеб двух немецких композиторов-современников — Ф. Мендельсона и А. Г. Риттера — с точки зрения музыкального контекста Германии XIX века. Они оба были крупными органистами-виртуозами и могли стать родоначальниками нового жанра в органной сфере — романтической сонаты, но история оказалась более благосклонной к автору песен без слов. Обозначая разницу в развитии творческого пути Ф. Мендельсона и А. Г. Риттера, автор акцентирует внимание на схожих моментах формирования музыкантского потенциала композиторов. Бахианство — важнейшая категория, которая определила единство подходов столь несхожих по художественному результату мастеров органной музыки той эпохи. Намечены важнейшие вехи в культурной жизни столичного Берлина и Эрфурта — старинного университетского и музыкального центра Тюрингии, связанные с претворением баховских традиций, представлены наиболее значимые факты биографии и имена, благодаря которым органическое творчество двух мастеров привело их к созданию жанра органной сонаты. Обозначены берлинская и эрфуртская ветви баховской музыкальной «наследственности». «Героями» статьи, помимо Ф. Мендельсона и А. Г. Риттера стали музыканты, не избалованные вниманием отечественного музыкоznания — М. Г. Фишер, А. В. Бах, К. Ф. Цельтер, Г. Пельхау.

Ключевые слова: Ф. Мендельсон, А. Г. Риттер, органная музыка, романтическая органная соната, бахианство

© Bochkova R. Tatiana, 2019

PhD in Arts History, Professor of the Department of Music History of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

E-mail: tatyab31@yandex.ru

F. MENDELSSOHN AND A. G. RITTER — THE INTERSECTION OF ORGAN DESTINIES

The article discusses the intersection of the creative destinies of two German composers — F. Mendelssohn and A. G. Ritter — in terms of the musical context of Germany in the 19th century. They were both great virtuoso organists and could become the founders of a new genre in the organ sphere — the romantic sonata, but the story turned out to be more favorable to the songwriter without words. Denoting the difference in the development of the creative path of F. Mendelssohn and A. G. Ritter, the article emphasizes moments of community in the formation of their musical potential. Bachianism is the most important category that determined the unity of approaches of the masters of organ music of that era so dissimilar in the artistic result. The most important milestones in the cultural life of the capital city of Berlin and Erfurt, the ancient university and music center of Thuringia, related to the implementation of Bach traditions, are identified, the most significant biography facts and names are presented, thanks to which the organ creativity of the two masters led them to create the genre of organ sonata. The Berlin and Erfurt branches of the Bach musical “heredity” are designated. In addition to F. Mendelssohn and A. G. Ritter, the “heroes” of the article were musicians who were not spoiled by the attention of Russian musicology — M. G. Fisher, A. V. Bach, K. F. Zelter, G. Pelhau.

Key words: F. Mendelssohn, A. G. Ritter, organ music, romantic organ sonata, bachianism

Музыкальная пресса в июле 1845 года оказалась богатой на органные анонсы, которые интриговали европейское артистическое сообщество и обещали появление нового жанра — романтической органной сонаты. Лондонское издательство «Ковентри и Холлиер» (Coventry&Hollier) в журнале «Musical World» презентовало смелый проект, начавшийся еще в 1844 году и близившийся к завершению. Это были Шесть органых сонат Ф. Мендельсона (*Six Grand Sonatas for the Organ op. 65*) или, как следовало из газетного текста, опубликованного 24 июля, Школа органной игры Ф. Мендельсона (*Mendelssohn's School of Organ-Playing*) [4, p. 277].

В те же дни в немецком музыкальном журнале «Urania» появилась заметка, ее текст гласил: «Кафедральный органист г. Мерзебурга, наш трудолюбивый коллега А. Г. Риттер, сообщает о предстоящей публикации органной сонаты. Мы надеемся, что это превосходное сочинение доставит удовольствие всем органистам» [4, p. 339]. В авторитетнейшем немецком издании «Allgemeine Musicalische Zeitung» анонсирование нового сочинения Риттера состоялось в сентябре того же года.

Экстраординарное совпадение, которое могло бы породить двусмысленность в определении «отца-основателя» нового жанра и заставить музыкальных историков изучать горы архивных материалов. Но этого не случилось. Тогда же, в сентябре 1845 года, проект Чарльза Ковентри и Ф. Мендельсона с успехом финишировал. Ожидаемый сборник сочинений увидел свет одновременно в четырех крупнейших музыкальных издательствах. Кроме Лондона, сонаты вышли в Лейпциге у Брайткопфа и Гертеля (Breitkopf&Härtel); в Милане у знаменитого Дж. Рикорди (G. Ricordi), в Париже — у Б. Шлезингера (Br. Schlesinger).

Что же произошло с сочинением А. Г. Риттера? Увы, но его Первая соната d-moll op. 11 проиграла в битве за первенство. Ее публикация состоялась позже — в конце 40-х годов. С тремя другими сонатами композитора (№ 2 e-moll op. 19, № 3 a-moll op. 23, № 4 A-dur op. 31) органный мир познакомился уже в 1850-е. Популярность и востребованность сочинений Мендельсона надолго затмила яркие по своему индивидуальному решению сонаты Риттера. Из-за закрепившегося к тому времени, статуса Мендельсона как выдающегося композитора сонатными опусами Риттера до последних нескольких десятилетий неоправданно пренебрегали.

За Мендельсоном прочно закрепился титул первооткрывателя жанра романтической сонаты для органа. Авторитетный английский исследова-

тель В. Ньюман называет сочинения композитора «первыми последовательностями органных пьес, носящими титул сонаты» [3, p. 275], имея, вероятно в виду тот факт, что на сочинениях лежит оттенок принудительного объединения и разработки того тематического материала, над которым композитор работал ранее.

Сонатные произведения Риттера были задуманы как целостные композиции, которые отражали не только его музыкальные предпочтения, но, в определенной мере, концентрировали комплекс его творческих устремлений. Так, музыкально-исторические штудии по освоению богатейшего наследия европейской органной культуры и тщательное изучение манускриптов вылились в авторитетный, не потерявший своего значения до сегодняшнего времени труд «К истории органного исполнительства, преимущественно в Германии, с XIV до начала XVIII вв.» («Zur Geschichte des Orgelspiels im 14–18. Jahrhundert»). Он был создан композитором в зрелом возрасте и опубликован в Лейпциге в 1884 году за два года до смерти.

Органные пути композиторов соприкоснулись в яркой точке — создании нового жанра, но привели к разным результатам — лирическому сонатному циклу сюитного типа у Мендельсона и драматической одночастной сонате поэмного типа с ощутимо выраженным стремлением к тематическому единству у Риттера. Во всем несходстве подходов заметно важнейшее качество, определяющее «лицо» обоих авторов, — глубокое почитание национальной и европейской органной традиции и ее талантливое романтическое «переинтонирование».

Композиторы-современники — они имели разную стартовую точку и жизненную траекторию, и казалось, их творческие судьбы, не могли соприкоснуться в своем развитии. Один — наследник богатой, в финансовом и творческом отношении, еврейской семьи. Другой — человек, даже не знаяший точной даты своего рождения. А. Г. Риттер родился в августе 1811 года (предположительно 25 числа) в Эрфурте — столице земли Тюрингия, старинном университете городе, который на протяжении многих веков оставался значительным культурным центром Германии.

До сегодняшнего дня в исследовательской литературе не найти точных данных о жизни Риттера, поскольку информация о нем в разных источниках интерпретируются по-разному, а автобиография не дает исчерпывающей информации.

Однако с местом рождения Риттеру повезло. Эрфурт, как и Берлин, куда семья Мендельсона перебралась из Гамбурга, оставался местом

концентрации лучших музыкальных, в том числе, органных сил Германии. В разные годы здесь служили Иероним Преториус (1560–1629), Михаэль Альтенбургский (1584–1640), Иоганн Пахельбель (1653–1706), Иоганн Горфрид Вальтер (1684–1748), Якоб Адлунг (1698–1762). Члены семьи И. С. Баха преподавали в церковных школах Эрфурта и занимали позиции церковных органистов.

В течение второй половины XVIII века здесь жил и работал Иоганн Кристиан Киттель (1732–1809) — автор влиятельной «Der angehende praktische Organist» («Практическая школа начинающего органиста», в 3-х частях — 1801, 1803, 1808). Музыкант, глубоко почитаемый немецким профессиональным сообществом как последний ученик И. С. Баха, он отстаивал блестящие традиции церковной музыки Эрфурта. Его виртуозные органные концерты привлекали в город таких выдающихся немцев как И. Г. Гердер и И. В. Гете.

Судьбоносной для творческой судьбы Риттера оказалась встреча с Андреасом Кечая (1798–1869), который служил органистом в эрфуртской Августинкирхе (Augustinerkirche). Риттер обрел в нем своего первого наставника. Кечая привил юноше чувство почтения и профессионального интереса к старинной музыке. На впечатлительную натуру мальчика сильнейшее влияние оказали и Михаэль Готткард Фишер (1770–1829), обучавший его, правда, недолго, органу в семинарии для учителей (Erfurt Lehreseminar). М. Г. Фишер был ведущим эрфуртским органистом, его слава как ученика И. Киттеля влекла к нему музыкантов из разных городов Германии, даже из столичного Берлина. Таким образом, среди замечательного круга эрфуртских наставников А. Г. Риттера проявилась прямая бахианская «наследственность».

Что касается Берлина, то меткое замечание Дж. Мейербера: «Берлин — столица Себастиана Баха» [3, р. 19], имело под собой веские основания. Значение наследия старшего Баха в профессиональной жизни берлинских музыкантов и органистов подробно документировано. В бахианский круг Берлина со второй половины XVIII века входили многие музыканты. Кроме К. Ф. Э. Баха, среди них наиболее значимыми были И. Ф. Кирнбергер (1721–1795) — признанный авторитет и еще один ученик И. С. Баха, И. Ф. Агрикола (1720–1774), В. Марпург (1718–1795), К. Ф. Фаш (1736–1800), Принцесса Анна Амалия (1723–1787) — сестра Фридриха Великого и, наконец, К. Ф. Цельтер (1758–1832) — директор Певческой капеллы, весьма почитаемая фигура в художественных кругах Германии, наставник Ф. Мендельсона.

Юный вундеркинд Феликс воспитывался в среде берлинской интеллигентской элиты, имевшей непосредственное отношение к баховской традиции [1]. Кроме того, семья Ф. Мендельсона хранила «генетическое родство» с великим лейпцигским кантором и смогла передать это качество юному музыканту. Мать Мендельсона, Лея Саломон, занималась у И. Ф. Кирнбергера, сестра бабушки композитора, Сара Леви (1763–1854), была ученицей Карла Филиппа Эмануэля Баха. Сара Леви собрала довольно много рукописей, автографов И. С. Баха и его сыновей и завещала их Певческой академии. Предполагают, что именно она стала инициатором занятий юного Мендельсона с К. Ф. Цельтером.

Благодаря своему влиянию Цельтер определял музыкальную жизнь Берлина и влиял на ее развитие в других немецких регионах. Среди исследователей высказывается предположение, что он имел, пусть и косвенное, отношение к становлению таланта и продвижению эрфуртского музыканта.

С детства Риттер проявлял незаурядные способности в фортепианной игре и выступал в качестве пианиста. Его первый концерт состоялся в возрасте одиннадцати лет. В дальнейшем, с 1829 по 1834 год, Риттер несколько раз в неделю специально ездил в Веймар (от которого до Эрфурта чуть более двадцати километров), к великолепному пианисту и педагогу, ученику Й. Гайдна и В. А. Моцарта Иоганну Непомуку Гуммелю (1778–1837), который был известен яркими импровизациями, вкус к которым прививал своим ученикам. К 1830-м годам среди них были — молодой Ф. Мендельсон, Ф. Хиллер (1811–1871), С. Тальберг (1812–1871), который соперничал за корону крупнейшего европейского виртуоза с самим Ф. Листом.

Предполагают, что именно Гуммель мог ввести Риттера в круг И. В. Гете, который жил в Веймаре. Цельтер — близкий друг Гете, часто приезжавший из Берлина, — обнаружил склонность Риттера к старинной музыке и, вполне возможно, именно он первым посоветовал молодому музыканту совершенствоваться в столице Пруссии. Что и случилось в 1834 году после окончания Риттером учительской семинарии.

Пребывание в столице в основном было связано с Королевским институтом церковной музыки, основанном К. Ф. Цельтером. Здесь Риттер познакомился с Августом Вильгельмом Бахом (1796–1869) — воспитанником и учеником Цельтера. Именно у него Риттер совершенствовался как органный исполнитель и композитор, фортепианное мастерство он оттачивал под руководством

Людвига Бергера (1777–1839). Риттер попал в тот педагогический и исполнительский круг, которые в 20-е годы воспитал Ф. Мендельсона. Разница состояла в том, что Феликс встретился с большими мастерами, будучи юным мальчиком-подростком, Риттер познакомился с мэтрами во взрослом, осознанном возрасте, вероятно, поэтому и отношения между ними складывались иначе.

А. В. Бах происходил из семьи потомственных органистов (но не родственников И. С. Баха). С 1816 года до конца жизни он служил в церкви Св. Марии (*Marienkirche*). Между А. В. Бахом и А. Г. Риттером обнаружилось музыкантское родство, поскольку зимой 1819–1820 г.г. берлинский органист специально ездил в Эрфурт для занятий с М.Г. Фишером, сочинения которого включил в свой педагогический репертуар. Вероятность того, что Мендельсон в период общения с Бахом в 1820–1821 г.г. учился на опусах эрфуртского маэстро, поскольку тот считался ведущим органным композитором того времени.

К 1832 году, когда А. В. Бах сменил Цельтера на посту директора Института церковной музыки, и на протяжении большой части карьеры он был значительной фигурой в берлинском музыкальном сообществе, получил признание одного из ведущих органистов своего времени, оставаясь последовательным бахианцем. Дважды посетивший Берлин американский музыкант Лаэрл Мезон, отзываясь с восхищением об игре Августа Вильгельма, писал: «7 июля 1837 года в 3 ½ я посетил церковь Святой Марии, где Бах работает органистом. Он мастерски играл до пяти часов, принципиально ограничивая себя музыкой Иоганна Себастиана Баха» [4, р. 26].

Между органистами сложились теплые отношения, которые они сохранили спустя много лет после отъезда эрфуртского музыканта из Берлина. Известен факт приглашения Риттера А. В. Бахом в 1843 году на сольный концерт в *Marienkirche*. А через восемнадцать лет он слушал выступление Риттера на новом романтическом органе, построенном фирмой А. Ройбке, в Домском соборе Магдебурга.

По-иному сложились отношения с органным учителем у Ф. Мендельсона. Их совместные занятия длились около года, отношения довольно быстро расстроились. В последующем, сообщая об отдельных фактах биографии музыкантов, исследователи употребляют слово «враждебость», о чем свидетельствуют письма членов семьи Мендельсона, в частности, младшей сестры Феликса Ребекки [4, р. 26–32].

Занимаясь у великолепного фортепианного педагога Людвига Бергера, ранее также учивше-

го юного Феликса Мендельсона, Риттер познакомился со знаменитым коллекционером манускриптов и нотных рукописей, библиотекарем берлинской Певческой академии Георгом Пельхай (1773–1836), который владел «единственной в своем роде частной музыкальной библиотекой. <...> Прославленное собрание Пельхай включало в себя множество ценных книг и нот и среди них — большое число рукописей Иоганна Себастьяна Баха. В 1841 году, через шесть лет после смерти Пельхай, его собрание перешло в собственность Королевской библиотеки» [2].

Пельхай познакомил Риттера со своим бесценным собранием и ободрил его в стремлении продолжить изучение старины музыки. Впоследствии А. Г. Риттер зарекомендовал себя как собиратель и издатель органных сочинений прошлого. В течение нескольких лет он работал редактором журнала для органистов *«Urania»* и принимал участие в издании *«Orgelarchiv»*, куда включил неизвестные ранее органные опусы, найденные им в хранилищах Кауфманхирхе (*Kaufmännerkirche*), где он служил с 1839 по 1844 год.

И здесь музыкантские судьбы Риттера и Мендельсона пересеклись. Семья Мендельсона была хорошо знакома с коллекционером, их объединяла не только любовь к музыке И. С. Баха, но и общее дело — занятия в Певческой академии, членом которой Пельхай был с 1814 года. В 1823 году Мендельсон получил от родных в подарок копию *«Страстей по Матфею»*, сделанную с автографа, хранившегося в библиотеке Пельхай.

Спустя годы Риттер с любовью вспоминал свой берлинский период и в автобиографии отмечал влияние многих музыкантов, с которыми там встретился. Здесь его бахианство обогатилось знакомством с представителями берлинской ветви и новыми музыкальными впечатлениями. Но на этом столичный сюжет в жизни Риттера не закончился. В 1843 году прусский Министр образования фон Айххорн, который ранее помог органисту получить грант на обучение в Берлине, предложил музыканту занять престижную должность вице-директора берлинского хора Домского собора.

Это был удивительный факт, поскольку Айххорн редко помогал молодым музыкантам. Так, несколькими годами позже он отверг несколько попыток Мендельсона по созданию консерватории в Берлине. Риттер не воспользовался этим перспективным предложением и, исходя из собственных убеждений, отправился служить церковному искусству в качестве органиста в Домский собор в Мерзебурге.

Так причудливо, по касательной, жизнь соединила судьбы двух крупных немецких романтиков: признанного всем музыкальным миром Ф. Мендельсона и оставшегося достоянием органного сообщества — А. Г. Риттера. Трудно представить, что они не были знакомы. Свидетельством их личных взаимоотношений пока служит лишь одно письмо Риттера к Мендельсону, которое не имеет отношения ни к органу, ни к органный сонате.

Литература:

1. Бочкова, Т. Р. Берлинское бахианство Ф. Мендельсона // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2013. №1. С. 22–25.
2. Фост, Ю. Немецкий учитель Глинки. Режим доступа: http://samlib.ru/f/fost_j_n/prb.shtml. (Дата обращения 26.10.2018).

3. Blakeney, La Wanda Ann J. A.G. Ritter as Organ Composer. Ph.D diss. University of Texas. Austin, 1988. 565 p.
4. Little, W. A. Mendelssohn and the Organ. Oxford: University Press, 2010. 486 p.

References:

1. Bochkova, T. R. (2013), “Berlin Bachianism by F. Mendelssohn”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*, no. 1, pp. 22–25.
2. Fost, U. (2006), “Glinka German teacher”, available at: http://samlib.ru/f/fost_j_n/prb.shtml (Accessed 15 September 2019).
3. Blakeney, La Wanda Ann J. (1988), “A.G. Ritter as Organ Composer”, Ph.D Thesis, University of Texas, Austin, USA.
4. Little, W. A. (2010), *Mendelssohn and the Organ*, University Press, Oxford, UK.

© Федусова Алина Алексеевна, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
аспирантка кафедры истории музыки
E-mail: Linkastar58@gmail.com*

МУЗЫКА КОНЦЕНТРАЦИОННЫХ ЛАГЕРЕЙ ТРЕТЬЕГО РЕЙХА

В статье предложена новая классификация музыки Австрии и Германии 1930–1940-х годов по принципу отношения к политической доктрине: официальная музыка, «дегенеративная музыка» композиторов ушедших во «внутреннюю эмиграцию», музыка немецких композиторов в эмиграции, музыка концентрационных лагерей. Если первые три пласта достаточно хорошо исследованы, то музыка концентрационных лагерей пока остается малоизученной темой истории музыки. Актуальность работы в данном русле обусловлена тем, что она расширяет взгляд на музыку Третьего Рейха, дает новое представление о механизмах ее функционирования. Цель настоящей статьи — рассмотреть функции музыки концентрационных лагерей в Третьем Рейхе. В работе представлена характеристика основных процессов перестройки музыкального сообщества в данный период: указаны критерии соотношения «арийской» и «дегенеративной» музыки, в виде схемы дается иерархия в сфере музыкального искусства Третьего Рейха. Выявляются функции музыки в концентрационных лагерях — сохранение национальной идентичности, развлечение, психологическое давление и унижение, пропаганда. Их сочетание парадоксально и свидетельствует о совершенно чуждом официальному искусству явлении, которое следует рассматривать как особый феномен истории музыки XX века.

Ключевые слова: музыка Третьего Рейха, музыка концентрационных лагерей, официальная музыка, «дегенеративная музыка», функции музыки в концлагере

© Fedusova A. Alina, 2019

*Postgraduate student of the department of music history of the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
E-mail: Linkastar58@gmail.com*

CONCENTRATION CAMPS MUSIC AT THE THIRD REICH

The article proposes a new classification of the music of Austria and Germany in the 1930s–1940s according to the principle of political doctrine: official music, “degenerative music” of composers who left for “internal emigration”, music of German composers in emigration, music of concentration camps. If the first three layers are well studied enough, the music of the concentration camps remains a poorly researched topic of music history. The relevance of work in this direction is due to the fact that it expands the view of the music of the Third Reich, gives a new idea of the mechanisms of its functioning. The purpose of this article is to research the functions of music of concentration camps in the Third Reich. The article presents a description of the main processes of restructuring the musical community in that period: indicates the criteria for the correlation of “Aryan” and “degenerative” music; provides a hierarchy in the sphere of musical art of the Third Reich in the form of a scheme. It also reveals the functions of music in concentration camps – the preservation of national identity, entertainment, psychological pressure and humiliation, propaganda. Their combination is paradoxical and testifies to a phenomenon completely alien to the official art, which should be considered as a special fact in the history of music of the XXth century.

Key words: music of the Third Reich, music of concentration camps, official music, “degenerative music”, music functions in the concentration camp

Музыкальная жизнь Австрии и Германии в 1930-1940-е годы в значительной степени определялась политической ситуацией. Когда к власти пришел А. Гитлер, а Й. Геббельс стал его главным политическим сподвижником, искусство потеряло свою автономность. «Геббельс рассматривал культурное сообщество в качестве объекта, из которого при определенном умении можно извлечь пользу для нацистской идеологии и пропаганды», — пишет Е. Н. Рудницкий [5, с. 23]. Жизнесспособность идеологической доктрины обеспечивало то, что за основу была взята одна из ведущих тенденций музыки: «в качестве орудия национал-социалисты использовали многолетнюю борьбу направлений в музыкальном искусстве — борьбу нового и старого, прогрессистов и консерваторов» [2, с. 352]. Великие немецкие композиторы прошлого — Бетховен, Вагнер, Брукнер — стали символами «высшего художественного идеала», «чистоты и достоинства искусства» [2, с. 352].

В целом можно выделить четыре важнейших пласта музыкальной жизни Третьего Рейха, связанных с этими идеологическими манипуляциями: официальная музыка, ставшая эталоном для национал-социалистической партии (Г. Пфицнер, Р. Штраус), «дегенеративная музыка» композиторов, ушедших во «внутреннюю эмиграцию» (В. Браунфельс, Й. М. Хауэр, К. А. Гартман), музыка немецких композиторов в эмиграции (П. Хиндемит, А. Шенберг, К. Вайль) и изолированная музыка в концентрационных лагерях (Э. Ф. Шульхоф, «терезинская четверка» — В. Ульман, Г. Краса, Г. Кляйн, П. Хаас).

История формирования данных пластов связана с переделом в сфере искусства, признаки которого стали ощущимы в начале 1930-х годов. В 1933 году была создана Имперская палата по делам культуры, имевшая семь подразделений, среди которых — Имперская палата по делам музыки. Ее задача заключалась в том, чтобы «преобразовать индивидуалистические и демократические настроения художественной интеллигенции в патриотические и народные» [5, с. 28]. Происходила политизация музыки (заводились досье на немецких музыкантов, их начинали оценивать по расовым признакам, принадлежности «реалистическому искусству» и пр.). Е. Н. Рудницкий отмечает, что трудно было отделить «музыку народную и арийскую от музыки вырожденческой» [5, с. 41]. Это было связано с тем, что язык музыки абстрактен и трудно сопоставим с литературным словом в отличие от других видов искусств. Поэтому сформировались определенные критерии, по которым происходил отбор музыкальных про-

изведений. Нередко отталкивались от литературной составляющей в программных или театральных сочинениях, несмотря на примитивность этого подхода и отсутствие связи с имманентно музыкальным содержанием.

Программная музыка ценилась в Третьем Рейхе больше, чем абсолютная. Это закономерно, так как, во-первых, соответствовало художественным идеям Р. Вагнера — музыкального символа национал-социализма, а во-вторых, отвечало эстетическим установкам правящей партии — реалистическому направлению в искусстве. Впрочем, здесь оставалось большое пространство для фантазии — создания музыкальных подтекстов, чем некоторые композиторы с осторожностью или открыто пользовались.

Сложнее дело обстояло с абсолютной музыкой, которую оставалось оценивать исключительно с точки зрения «чистоты» происхождения ее автора и отсутствия в ней вырожденческих тенденций, которые окончательно были определены на выставке «Дегенеративная музыка» в 1938 году. Выставка была организована Гансом Зеверусом Циглером в сотрудничестве с Паулом Зигстом [2, с. 356]. Всю музыку, которая демонстрировалась на этой выставке, можно условно поделить на следующие группы:

- Атональная музыка («атональные сочинения — это “порождение еврейского духа” А. Шенберга» [4; 2, с. 357]). Включение атональной музыки в список «дегенеративной» вызвало протесты композиторов, в частности Р. Штрауса. Неслучайно он назвал «Саломею», которая нравилась А. Гитлеру и не была представлена на выставке, «подлинно атональной» [4], хотя его одноактная опера не является атональной за исключением небольшого раздела. Это высказывание скорее провокационно.
- Джазовая музыка как воплощение «негроидно-еврейского созвучия» — К. Вайль, Э. Кшенек («Еще отчетливее становится вырождение после вторжения брутальных джазовых ритмов и джазовых звуков в германский музыкальный мир» [2, с. 357]);
- Еврейская опереточная музыка — Л. Фалль, О. Штраус («еврейство уже со временем Генриха Гейне и Людвига Берне действовало как фермент разрушения, как насмешник над всеми немецкими добродетелями» [2, с. 357]);
- Модернистское искусство (И. Ф. Стравинский, П. Хиндемит).

Реакция на выставку была неоднозначной, так как в список входили авторитетные композиторы, критика которых могла послужить поводом для политического столкновения (в частности,

Министерству внешней политики Германии пришлось объясняться перед мировым сообществом из-за обвинения И. Ф. Стравинского [4]). Тем более, критерии отбора были неоднозначны. Отсюда возникло закономерное подозрение, что внутренние особенности музыки и ее стилистика имели здесь скорее вторичный характер, а первичным все же оставались расовые признаки их создателей. Подтверждением тому могут служить слова Герберта Геригка, музыканда, занимавшегося выявлением дегенеративной музыки евреев: «Даже так называемая атональность может рождать стоящее искусство, если ее создатель изобретателен и безукоризнен с расовой и политической точек зрения» [4]. Отметим здесь и важность предпочтений самого фюрера. Например, он закрывал глаза на созворчество Р. Штрауса с евреями-либреттистами, так как ему нравилась музыка Р. Штрауса, поэтому последний долго не становился объектом критики.

Все же эта политическая акция, на первый взгляд не имевшая того успеха, какой принесла выставка «Дегенеративное искусство», оставила свой след, указав вектор, по которому должна двигаться «истинно арийская» музыка. С этого момента началась травля тех, кто не соответствовал указанным выше критериям. Из передовых композиторов того времени — это А. фон Цемлинский, А. Шенберг, Ф. Шрекер, Э. В. Корнгольд. Были запрещены и композиторы прошлого:

Дж. Мейербер, Ф. Мендельсон, Г. Малер. Эта «расовая чистка» была произведена на всех уровнях немецкого музыкального общества. В конце концов, после нее была сформирована новая иерархия общества в сфере музыкального искусства, деятельность которого отвечала требованиям, сформулированным властью (см. схему 1).

Было и сугубо практическое значение этой перестройки: немецкие музыканты существенно укрепили свое профессиональное положение, прежде ущемлявшееся успешными еврейскими музыкантами, которые теперь были вне закона. Об этом писал музыканда Ганс-Иоахим Мозер: «После 1933 года, когда они [евреи] (прим. автора) были исключены из наших культурных кругов, это послужило справедливой защитой арийского народа против интеллектуальной и экономической тирании евреев» [3]. Показателем эффективности работы Имперской музыкальной палаты может служить тот факт, что к 1937 году в нее входили уже десятки тысяч профессиональных музыкантов. И те, кто был под покровительством правящей партии, действительно оказались в хорошем социальном положении: например, существовали специальные социальные программы поддержки бедных и безработных немецких музыкантов. Отрицательной стороной этого движения было то, что хорошие места стали занимать посредственные музыканты, из-за чего и качество «истинно арийской» музыки существенно падало.

Схема 1. Организация Имперской музыкальной палаты



Ключевой задачей Императорской музыкальной палаты стало внедрение новых музыкальных идеалов в массы. Национал-социалисты пытались использовать музыку как орудие пропаганды. Этую функцию немецкой музыки подчеркивал в своем труде Т. Адорно, рассуждая о национа-

лизме Р. Вагнера и политике А. Гитлера: «Вагнер надеялся, что синтез искусства поможет ему в том, что он представлял себе как обновление, регенерацию немецкого народа — нечто вроде народной общности в фашистском стиле. В рамках существующего общества люди из самых разных

социальных слоев должны были собираться вместе перед лицом синтетического произведения искусства, и объединять их должна была идея германской расы; они должны были образовать некую элиту по ту сторону классовых противоречий, которые при этом никак не затрагивались. Но мысль о такой реальной силе искусства была химерой — в духе стиля “модерн”: если Вагнер еще надеялся на дух, то Гитлер стремился добиться тех же целей своей реальной политикой» [1, с. 107]. Для реализации этой политики организовывались музыкальные фестивали, создавались музыкальные общества. Музыка должна была звучать в каждом доме, на каждом общественном событии. Отметим в это время широкое развитие агитационной массовой музыки («Песня Хорста Веселя»). Во время войны создавались специальные песенники для солдат (здесь агитация и идеологизирование имели первостепенное значение).

Особым феноменом Третьего Рейха была музыка в концентрационных лагерях, которая играла парадоксальную роль. С одной стороны, как и искусство в целом, она становилась поддержкой для заключенных, их последней радостью. Меткое высказывание по этому поводу принадлежит Е. Джону: «Музыка помогала в гетто сохранить идентичность, достоинство и волю к жизни заключенных» [7]. В лагерях «дегенеративная музыка» не была запрещена, поэтому ее исполнение было неким актом духовного освобождения и очищения от физического гнета.

С другой стороны, исполнение музыки было нередко и обязательством жителей гетто. И это стало своеобразной традицией. Уже в ранних лагерях смерти сложился обычай петь песни во время принудительных работ и даже телесных наказаний [6; 7].

Еще одна важная функция музыки концентрационных лагерей — развлекательная. Не только в Терезиенштадте — наиболее развитом в культурном отношении лагере, но и в голландском Вестербоке были условия для организации хорошего кабаре. Легкую музыку с удовольствием слушали и узники, и охрана из состава СС. В связи с этим вспомним высказывание Т. Адорно: «Звук всегда был отрицанием печали — как немоты, и печаль всегда находила выход и выражение в нем. Примитивно-позитивное отношение к жизни, которое тысячу раз разбивала и разрушала музыка, отрицая его, снова всплывает на поверхность как функция музыки; не случайно потребляемая по преимуществу музыка сферы развлечений вся без исключения настроена на тон довольного жизнью человека; минор в ней — редкая приправа. Так управляют здесь архаическим механизмом, социализируя его.

И если сама музыка опускается до наименее бедного и ничтожного своего аспекта — бездумной радости, то она хочет, чтобы и люди, которые отождествляют себя с ней, уверовали в свою веселость» [1, с. 44]. Это высказывание музыкального социолога гармонично вписывается в контекст музыки концентрационных лагерей: для заключенных было необходимо иметь некое увлечение, которое бы помогло им высвободиться из сетей трагического мироощущения и жестокой повседневности и испытать иллюзорную радость как бы вопреки самой жизни.

Говоря о функции музыки в концентрационных лагерях, необходимо отметить последнюю, присущую лишь одному лагерю — Терезиенштадту. Главная трагедия терезинского гетто заключалась в том, что культурная жизнь его поселенцев использовалась в целях пропаганды фашистской идеологии и умалчивания реального положения вещей в концентрационных лагерях. Сами терезинцы даже не догадывались о своем истинном предназначении, что подтверждают слова Эрика Фогеля: «Мы, музыканты, не думали, что наши угнетатели рассматривали нас только как инструмент в своих руках. Мы были одержимы музыкой и были счастливы, что могли играть наш любимый джаз. Мы удовлетворялись миром мечты, который нацисты создали для своей пропаганды» [6; 7]. Итак, спасительная функция музыки удивительным образом сочеталась с унижением человеческого достоинства, психологическим давлением и механизмом пропагандистской машины.

В Терезиенштадте действительно присутствовало ощущение некоего пограничного состояния. С одной стороны, существовала относительная культурная свобода, чего не было у других представителей австро-немецкого сообщества. С другой стороны, свобода была мнимой, что подчеркивают многие исследователи. Во-первых, расцвет культуры в Терезине не влиял на ее общее развитие в Третьем Рейхе и не интегрировался в нее, то есть узники концлагеря не могли нанести идеологического вреда империи. Во-вторых, терезинцев считали уже мертвыми. Показательно в этом отношении выражение У. Мигала: «Персоналу СС было все равно, читают ли они [жители Терезина] перед смертью Гейне или Гете, играют Малера или Бетховена: “Пусть получат удовольствие, все равно все они умрут!”» [8, S. 29].

Однако эта циничная мысль по прошествии лет демонстрирует свою ложность и наивную недальновидность. Время показало, что многие произведения, созданные узниками концентрационных лагерей, прошли проверку временем и ста-

ли объектами пристального внимания музыколов, музыкантов-исполнителей, слушателей. Существование в стенах концентрационных лагерей автономного искусства — невероятно ценный с точки зрения музыкальной социологии феномен, игнорирование данного «подпольного» течения немецкой музыки в настоящее время не представляется возможным. Оно стало самостоятельным направлением музыки Третьего Рейха, которое подчинялось собственным законам и развивалось в соответствии с условиями той среды, в которой появилось.

Литература

1. *Адорно, Т.* Социология музыки: Избранное. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
2. *Векслер, Ю. С.* Альбан Берг и его время. СПб: Композитор, 2011. 623 с.
3. Музыка в Третьем Рейхе // Музыка периода Холокоста. URL: <http://holocaustmusic.ort.org.ru/politics-and-propaganda/third-reich/> (дата обращения: 06.09.2019).
4. *Ross, A.* Музыка в гитлеровской Германии // Дальше — шум. Слушая XX век. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/1034660/63/Ross_-_Dalshe_-_shum._Slushaya_HH_vek.html (дата обращения: 06.09.2019).
5. *Рудницкий, Е. Н.* Музыка и музыканты Третьего рейха. М.: Классика–XXI, 2017. 672 с.
6. *Факлер, Г.* Музыка по приказу // Музыка периода Холокоста. URL: <http://holocaustmusic.ort.org.ru/places/camps/> (дата обращения: 06.09.2019).
7. *Davis, S. N.* Theresienstadt // MGG ONLINE. Zugriffsmodus: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15369> (accessed: 06.09.2019).
8. *Migdal, U.* Schaufenster // Der Kaiser von Atlantis oder dir Tod-Verweigerung. Spiel in einem Akt (1943/44, UA: Amsterdam 1975). Musik von Viktor Ullmann, Text von Peter Kien. Theater an der Wien [Programheft], Wien, Österreich.

Akt (1943/44, UA: Amsterdam 1975). Musik von Viktor Ullmann, Text von Peter Kien. Theater an der Wien [Programheft]. Wien, 2017. S. 28–29.

References

1. Adorno, T. (1998), *Sotsiologiya muzyki: Izbrannoye* [Sociology of Music: Favorites], Universitetskaya kniga, Moscow, Russia.
2. Veksler, U. S. (2011), *Al'ban Berg i ego vremya* [Alban Berg and his time], Kompozitor, St. Petersburg, Russia.
3. Muzyka perioda Kholokosta (2012), “Music in the Third Reich” available at: <http://holocaustmusic.ort.org.ru/politics-and-propaganda/third-reich/> (Accessed 6 september 2019).
4. Ross, A. (2015), Dal'she — shum. Slushaya XX vek, “Music in Nazi Germany” available at: https://www.e-reading.club/chapter.php/1034660/63/Ross_-_Dalshe_-_shum._Slushaya_HH_vek.html (Accessed 6 september 2019).
5. Rudnitskiy, E. N. (2017), *Muzyka i muzykanty Tret'yego reykha* [Music and musicians of the Third Reich], Klassika–XXI, Moscow, Russia.
6. Fakler, G. (2012), Muzyka perioda Kholokosta, “Music by order” available at: <http://holocaustmusic.ort.org.ru/places/camps/> (Accessed 6 september 2019).
7. Davis, S. N. (2016), MGG ONLINE, “Theresienstadt” available at: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15369> (Accessed 6 september 2019).
8. Migdal, U. (2017), “Schaufenster”, *Der Kaiser von Atlantis oder dir Tod-Verweigerung. Spiel in einem Akt* (1943/44, UA: Amsterdam 1975). Musik von Viktor Ullmann, Text von Peter Kien. Theater an der Wien [Programheft], Wien, Österreich.

© Москвина Ольга Александровна, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
доцент кафедры теории музыки, кандидат искусствоведения
E-mail: nngk.concerto@yandex.ru*

К ПРОБЛЕМЕ ВЕРТИКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ В ТВОРЧЕСТВЕ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ

В статье вводится понятие «вертикального» времени, занимающего не последнее место в системе философско-религиозных взглядов композитора. Феномен «вертикального» (пространственного) времязисчисления в творчестве Губайдулиной напрямую связан с проблемой цикличности. Циклообразование зачастую несет в себе «вертикальный» смысл, что связано с главенством всеобъемлющей религиозной идеи, одной из ключевых для композитора. Пересечение времен, временная инверсия — следствие «вертикального» взгляда на мир. «Вертикальное» время подразумевает, что хронология написания сочинений и положение их в цикле могут не совпадать. Именно в «вертикальном» ракурсе кажется возможным и логичным, чтобы хронологически более ранний опус обрел статус финала («Detto-II», замыкающий и концертную триаду, и так называемую инструментальную пятичастную мессу). В исполнительской практике все сочинения макроцикла («Introitus»-«Ступени»-«Аллилуйя»-«Offertorium»-«Detto-II») вряд ли могут прозвучать в реальном времени, в условиях одного концерта, поэтому «вертикальное» их измерение следует считать более точным. Учитывая неослабевающую творческую активность композитора, возможно, следует ждать «пополнения» в рамках «открытого» макроцикла. Безошибочное губайдулинское чувство времени, существующее как бы вне логики, по ту сторону физического, плоскостного его измерения, уже «продлило» сакральный сверхцикл, вписав в него концерты «Две тропы» и «И: Празднество в разгаре».

Ключевые слова: музыка Губайдулина, «Detto-II», концертная триада, вертикальное время, цикличность

© Moskvina A. Olga, 2019

*PhD in Arts History, Assistant Professor of the Department of Music Theory of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
E-mail: nngk.concerto@yandex.ru*

TO THE PROBLEM OF VERTICAL TIME IN SOFIA GUBAIDULINA'S CREATIVITY

The article introduces the concept of “vertical” time, which occupies not the last place in the system of philosophical and religious views of the composer. The phenomenon of “vertical” (spatial) time calculus in the works of Gubaidulina is directly related to the problem of cyclicity. Cycling often carries a “vertical” meaning, which is associated with the primacy of a comprehensive religious idea, one of the key ones for the composer. The intersection of time, temporary inversion is the result of a “vertical” view of the world. “Vertical” time implies that the chronology of writing works and their position in the cycle may not coincide. It is from a “vertical” perspective that makes it possible and logical that a chronologically earlier opus has acquired the status of a finale (“Detto-II”, closing the concert triad, and the so-called instrumental five-part mass). In performing practice, all the compositions of the macrocycle (“Introitus”-“Steps”-“Hallelujah”-“Offertorium”-“Detto-II”) are unlikely to sound in real time, in a single concert, therefore their “vertical” measurement should be considered more accurately. Taking into account the relentless creative activity of the composer, perhaps we should wait for “replenishment” within the framework of an “open” macrocycle. The unmistakable Gubaydulina’s sense of time, which exists, so to say, outside of logic, on the other side of its physical, planar dimension, has already “extended” the sacred supercycle by including into it the concerts “Two Paths” and “I: Celebration in full swing”.

Key words: Gubaidulina, “Detto-II”, concert triad, vertical time, cyclicity

Концертную триаду Губайдулиной «*Introitus*»-«*Offertorium*»-«*Detto-II*» принято рассматривать (с «позволения» самой Софии Асгатовны) как часть грандиозной инструментальной мессы-проприй, где самый «молодой», раньше других написанный виолончельный «своего рода концерт» (пользуясь выражением В. Холоповой) [4, с. 136] был задуман как финал. Таким образом, «*Detto-II*» выполняет функцию Коммунио, заключительной части мессы. Именно в контексте «отзвучавших» «*Introitus*» и «*Offertorium*» становится ясной финальная суть виолончельного опуса, в том числе зависимость его от уже высказанных идей. Части сакрального сверхцикла выстраивались не в хронологическом порядке: открывал мессу фортепианный концерт 1978 года «*Introitus*» (Интроит); роль Градуала досталась «Ступеням» (1972), Аллилуйи — монументальной «Аллилуйе» (1990), Оффертория — скрипичному концерту «*Offertorium*» (1981), Коммунио — «*Detto-II*» (1972).

Феномен цикличности в творчестве Губайдулиной заслуживает отдельного разговора. У других, в том числе и крупных авторов в подавляющем большинстве случаев цикличность носит хронологический, «горизонтальный», характер (в каком-то смысле отражением этого принципа служат поздние квартеты Шостаковича). Цикличность у Губайдулиной нагружена «вертикальным», пространственным смыслом, что связано, по-видимому, со всеобъемлющей религиозной идеей, одной из ключевых для этого художника. Под «пространственным» временем подразумевается метафизическое пребывание во Вселенной, далекое от линейного «прямого отсчета». Пересечение времен, временная инверсия — следствие так называемого «вертикального» взгляда на мир. Именно в «вертикальном» ракурсе кажется возможным и логичным, чтобы хронологически более ранний опус обрел статус финала (как случилось с «*Detto-II*»). «Вертикальное» время подразумевает, что хронология написания сочинений и положение их в литургическом цикле не совпадают. К тому же, в исполнительской практике все сочинения макроцикла вряд ли могут прозвучать как в реальном времени, поэтому «вертикальное» их измерение следует считать более точным.

Виолончельный концерт в качестве финала триады воспринимается концептуально и драматургически вполне оправданным, и не может не вызывать восхищения безошибочное губайдулинское чувство времени, существующее как бы вне логики, по ту сторону физического, плоскостного его измерения.

По-своему продолжают идею сверхцикла еще два сакральных опуса Губайдулиной, напи-

санных в концертном жанре — виолончельный «И: Празднество в разгаре» и двойной «Две тропы». Оба концерта, оказавшись за рамками «легитимной» концертной триады, вписываются в нее идейно и стилистически, и, таким образом, размыкают монументальную циклическую форму (правда, здесь уже вступает в силу закон хронологии: «Празднество» написано в 1993, «Две тропы» — в 1997). Учитывая неослабевающую творческую активность композитора, возможно, следует ждать «пополнения» в рамках «открытого» сверхцикла.

«*Detto-II*» не снабжен ярко выраженной, «литературной» программой, как, например, Скрипичный концерт (при всей обобщенности ее звучания в последнем случае). В. Холопова, комментируя «*Detto-II*» в роли Коммунио, отмечает: «Две участвующие в «*Detto-II*» стороны — солист и ансамбль — контрастны, но вместе с тем не конфронтируют между собой. Это как бы пастор и паства, проповедник и толпа. В их взаимоотношениях можно выделить несколько стадий: от отчуждения и неприятия к пониманию на уровне толпы, а затем — к пониманию (взаимопониманию) на уровне проповедника» [4, с. 136]. Собственно, такова роль Коммунио — достичь всевозможного единства на основе произнесенного и услышанного, т. е. Слова. Желание Губайдулиной привести к единству изначальные «отчуждение и непонимание» становится особенно понятным, если вспомнить предыдущий по местоположению в инструментальной мессе Скрипичный концерт: подобная попытка уж предпринималась в «*Offertorium*» и успеха не имела. «Тайная вечеря» в эпизоде виолончельного соло прозвучала, скорее, диссонансом в отношениях «проповедника и толпы», и до конца изжить это разобщение не удалось [3]. Поэтому Коммунио стал и «сюжетной», и «нравственной» необходимостью.

Одной из основных идей, связующих «*Offertorium*» и «*Detto-II*», по праву можно считать виолончельный тембр, положенный в основу эпизода «тайной вечери» в Скрипичном концерте и звучащий на протяжении всего «*Detto-II*». Тембр инструмента выступает здесь в роли сакральной метафоры, поскольку голос виолончели не может не вызывать неизбежных ассоциаций с традиционным баритоном, призванным воплощать «речь» Христа¹.

Виолончельный эпизод «*Offertorium*» и «*Detto-II*» зависимы друг от друга как по принципу схожести «сюжета», так и по степени сопряжения драматургических сил. Однако есть и существенные отличия. В виолончельном разделе Скрипичного концерта «голос Христа» «убеждал» «геро-

я»-солиста (партия солирующей скрипки) в верности указанного пути; в «*Detto-II*» «Христос» и «герой» — *одно и то же лицо*.

Первый раздел — А, по схеме В. Холоповой (всего исследователь насчитывает одиннадцать эпизодов), — экспонирует основные силы сочинения. В функции проповедника выступает партия виолончели, роль «толпы» выполняет ансамбль инструменталистов. Этот эпизод (от 1 т. до ц. 26), который, по мнению В. Холоповой, «могло охватить как бы единым актом внимания» [4, с. 137], в сущности, представляет собой «акт непонимания», памятный еще со страниц «*Offertorium*» [3]. Две крупные драматургические линии а и β, рассмотренные В. Н. Холоповой в качестве двух полюсов «параметра экспрессии» [4, с. 137–138], категорически не пересекаются. «Колкости» духовых не имеют того характера пристрастности, как в указанном разделе Скрипичного концерта (там речь шла об эпизоде «тайной вечерни», и реплики сопутствующих инструментов выполняли функции голосов «апостолов»), — в первом эпизоде «*Detto-II*» они свободны от любых эмоций. Градус разобщенности виолончельной и ансамблевой партий высок: широкое регистровое движение виолончели заканчивается безусловным *catabasis* (3, 4 тт. после ц. 8), а духовые если и не «рисуют» яственную *anabasis*, то, по крайней мере, остаются в высокой зоне второй-третьей октав.

В какой-то момент, стремясь использовать весь комплекс средств для «убеждения паства», «проповедник» меняет тон высказывания. «Речь» солирующей виолончели, оборвавшись на высочайшем *ff* в третьей октаве и исчерпав напряженную выразительность *arco*, продолжается флаголетами (1 т. до ц. 8). Символическая «смена координат» с *arco* на флаголетное звукоизвлечение — одно из «программных» открытий Губайдулиной в сфере *сакральной метафоры*. «Метафора этого перехода очень прозрачна и привлекательна: звук может быть по-земному экспрессивным, «слишком человеческим». Но стоит только по-другому прикоснуться к тому же самому месту струны, чуть-чуть изменить ракурс, и мы переносимся с земли на небо. Обыденное, тривиальное становится небесным, может быть, даже *сакральным* (курсив мой — О. М.)» [4, с. 38] (*приложение, № 1*).

В данном случае даже «небесный» аргумент оказался недейственным: раздел заканчивает *catabasis* сольной партии.

В эпизоде В (с ц. 9) продолжается противопоставление тем α и β. Партия оркестра, представленная звучанием струнных *sul ponticello* и легким рокотом ударных, вызывает ощущение потусторонности. На этом фоне особенно крепко и ясно

звучит «широкая», с большим интервальным размахом, *тема креста* (ц. 10). В «*Detto-II*» мелодическая «тема креста» не является определяющей; намного более значима и подробно представлена *артикуляционная «тема креста*, т. е. теснейшее соседство, переплетение (или «перекрецивание») различных способов звукоизвлечения. Буквально один такт спустя с начала изложения темы солист демонстрирует прикосновение *pizzicato* (ц. 11). Начиная с ц. 12 (начало эпизода С, по формуле В. Холоповой) солирующая виолончель, изъясняясь *pizzicato, vibrato, arco* и флаголетным приемом на протяжении всего лишь четырех тактов (1 т. до ц. 13, ц. 13), становится поистине «многоязычной». Такая «толерантность», по-видимому, может считаться попыткой «заговорить на языке толпы».

Эпизод D (с ц. 18), начавшийся с канона флейты, гобоя и челесты, в целом звучит более мягко, не в последнюю очередь благодаря «волшебному» тембру челесты и флаголетам струнной группы. И нельзя не согласиться с В. Холоповой в том, что «на протяжении разделов С, Д, Е идет противоречивый процесс: ансамбль инструментов частично перенимает свойства солиста, а солист все больше проникается свойствами «массы» [4, с. 138].

Эпизоды Е и F (с ц. 26) можно сопоставить с генеральной кульминацией концерта «*Offertorium*» — со сценами «гибели» бауховской темы. Необходимо напомнить, что «жизнь» темы в Скрипичном концерте сокращали все более и более укороченные ее проведения (вплоть до одного-единственного звука); «умирающей» теме сопутствовал тематический хаос оркестра и солиста, окончившийся срывом в «преисподнюю». «Мировая катастрофа» в «*Detto-II*» лишена громогласности, но и спокойной ее назвать нельзя. Она камерна (что согласовано с выбором инструментария), но, в любом случае, драматична.

В разделах F и G В. Холопова отмечает ассоциации с устоявшимися жанрами; уместней, однако, говорить о намеках на них. «Раздел F — глумливое скерцо с трелями, активное *perpetuum mobile* без единого момента *cantabile*. Этот тип музыкальной выразительности хорошо известен со времен «Фантастической симфонии» Берлиоза — знаменитого «Шабаша ведьм» [4, с. 138–139]. Поскольку события эпизода F намеренно стремительны и не дают слуху сосредоточиться на жанровом прообразе, с утверждением В. Холоповой в этом случае можно не соглашаться. Жанровый абрис эпизода G кажется более четким. Тот же исследователь определяет его как «очень быстрый, ритмически четкий как бы танец» [4, с. 139]. Есть основания указать более точный, скорее, не жанровый, а «авторский», адрес — это «шостаковический» эпизод из «Offer-

torium». (Фрагмент пятой вариации Скрипичного концерта демонстрирует как бы шостаковический взгляд Губайдулиной на «лик зла».) В указанном фрагменте «Offertorium» тема изначально была отдана издевательскому тембру флейты *piccolo*. В «Detto-II» высокий регистр струнных, флаголетное прикосновение и артикуляция *staccato* как бы «реконструируют» пиккольный образ из «Offertorium». В описываемых эпизодах схожи и размер (3/4), и ритмический рисунок (начиная с ц. 31). Нарастания и кульминации «шостаковической темы» в духе «Offertorium» в виолончельном опусе, конечно, не случилось, — Губайдулина ограничивается только намеком, бережно касаясь памяти слушателя (что вообще нередко происходит в этом сочинении). Не стоит забывать и о камерной природе «Detto-II», априори диктующей негромкие кульминации (*приложение, № 2*).

На «звуке-теме» *H* (6 т. после ц. 33) поначалу фокусируется духовой инструментарий, затем звук подхватывает солист. Звук-тема как бы «распинается» различными способами прикосновения к струне: *pizzicato* (2 т. после ц. 34), *arco vibrato* (3 т. после ц. 34), вновь *pizzicato*, четвертитоновыми «скольжениями» (начиная со 2 т. после ц. 35), наконец, всегда впечатляющим у струнных *sul ponticello* (умноженным в данном случае на не-темперированное глиссандо к *gis* большой октавы, «в преисподнюю» — 4, 5 такты после ц. 36). Прием «рас спинания струны» с фантастической подлинностью выписан Губайдулиной в VI части сочинения «Семь слов» («Свершилось!»), мучительно рисующим физическую гибель Христа.

По отношению к «Detto-II» можно говорить только об аллюзии этого эпизода, а, скорее даже, о *предвидении*, ведь и «Семь слов», и «Offertorium» будут написаны много позже. Парадоксальным образом будущее время в «Detto-II» воспринимается как время минувшее, как аллюзия. Восхитительно свободная игра со временем — важная черта губайдулинского творчества, смело нарушающая одну из математических заповедей: от местоположения в макроцикле меняется «сумма слагаемых».

Эпизод *H* начинается после генеральной паузы (с ц. 37). Смысл его прозрачен: апокалиптическая «реакция», следующая, как правило, за мировой катастрофой. К слову, и здесь «Detto-II» следует подобному драматургическому повороту из Скрипичного концерта. В виолончельном опусе вслед за негромкой, но впечатляющей кульминацией также наступает «миниапокалипсис». Однородность фактуры и инструментария (поначалу играет только струнная группа), легатный штрих создают ощущение «вне эмоции», нащупывание «почвы под ногами». Зыбкость,

«амебность» ощущения структурируется введением в партитуру ударных и маримбы (с ц. 39). Точные равномерные «щелчки» как бы вновь начинают отсчитывать застывшее время, наполняя праматерию новым смыслом. Меняется и характер тематизма струнных: он становится солидарен с певучей хроматической темой-«отзвуком» маримбы (ц. 40). «Тема времени» замыкает «центростремительный» блок «Detto-II».

После вновь запущенного механизма времени, а, значит, и самой жизни, распевная тема флейты воспринимается уже как символ иной жизни, «преиначенного бытия» (раздел I, ц. 41). Как замечает В. Холопова, «с этого момента партии всех духовых и всех струнных, артикулирующих только *legato*, слагаются в широко распетую полимелодическую ткань» [4, с. 139]. Однако, казалось бы, бесконфликтная гетерофония не несет в себе однозначного взаимопонимания на уровне самой «толпы» («проповедник»-солист в этом эпизоде отсутствует). Тематизм «апостолов» (ансамблей) все-таки достаточно разнороден, «разнонаправлен» и хроматизирован, что ставит под сомнение безупречное единство. По сути, объединяет партии инструменталистов только легатный штрих, а этого недостаточно для «слышания» и друг друга, и «проповедника».

Раздел К «солидаризирует массы» — акцентом на определенной жанровой модели (начиная с ц. 44). Жанр хорала, один из излюбленных у Губайдулиной, зачастую выполняет роль всепримиряющего эпилога. Таков финальный хорал в «Offertorium», «синтезирующий» смысл которого можно подвергнуть сомнению [3, с. 126–146]. Однако эпизод К — не завершающий раздел партитуры, поэтому хорал воспринимается не как заключительное слово, а как «временное соглашение», тем более что участники его — одни лишь струнные. Призрачный, «скользящий» хорал — результат необычного приема, найденного композитором: широкие интервальные скачки одновременно у всех инструментов смягчаются глиссандированием. Возникает эффект дыхания, отмеченный В. Холоповой [4, с. 139] (*приложение, № 3*).

Последний такт хорала — начало репризы всего сочинения (ц. 45)². Партия солирующей виолончели, совершая широкие, но плавные легатные скачки, своеобразно продолжает «дыхание» струнных. Редкие флаголетные «зависания» не в силах скрыть репризной сути виолончельного соло: именно внушительными скачками, спустя несколько начальных тактов, когда-то начинала свой путь солирующая виолончель. И партия виолончели, и ансамбль инструменталистов совершают регистровый *anabasis*, противостоящий *catabasis* начального раздела А (с ц. 46 до конца сочинения).

Начиная с раздела А³ регистровый *anabasis* дополняется тематическим. Налицо и тембровый *anabasis*: к ансамблю духовых и струнных присоединяются «волшебные» маримба, челеста, кротали, колокольчики; сама же солирующая виолончель, истаивая на *pianissimo*, «возносится» небесными флаголетами (с ц. 48 до конца сочинения).

Голоса «проповедника» и «толпы», сохраняя тематическую разнородность и в кодовом разделе, сливаются только лишь в штрихе (*legato*) и динамике (*p*, *pp*, *PPP*). Еще один, правда, могущественный, символ единения — всеобщий *anabasis*. Имеет смысл согласиться с В. Холоповой в том, что «сквозная, многоэтапная драматургия “Detto-II” оказывается заключенной в прочную эстетическую рамку: духовная истина явила себя как красота, а красота — как духовная истина»[4, с. 139].

Тем не менее, влияние перипетий виолончельного раздела «Offertorium» настолько значительно, что проливает несколько иной свет на финал «Detto-II». Безусловно, связь «Detto-II» более однозначна и, в известном смысле, «позитивна». Однако если внимательно всмотреться в упомянутые партитуры, становится ясным: преодолеть извечное непонимание (стремление «проповедника» донести истину и неспособность «толпы» взять ее раз и навсегда) возможно только на небесах. «Detto-II» — это «Offertorium», повторенный в другом измерении и, лишенный «земных» контрастов, примиряющий непримиримое по законам логики иного мира, где не существует иного решения одной из «вечных тем».

«Detto-II», как любой зрелый опус Губайдулиной, имеющий смысловым стержнем сакральную метафору, повторяет (а в ряде случаев и первооткрывает) основные методы ее произнесения: широко трактованную тему креста, напряженное сочетание *anabasis-catabasis*, символическое сопряжение приемов агсо-флаголет, прием «распинания струны» и т. д. Однако не меньшим достоинством «Detto-II» следует считать впервые высказанную автором идею вертикального времени, которая, принимая во внимание творческое долголетие Софии Губайдулиной, имеет шанс на продолжение.

Примечания

¹ Также в функции «героя» сакрального quasi-повествования голос виолончели выступает в сочинении для виолончели, баяна и струнных «Семь слов» (1982), в «In croce» (1979), отчасти в двойной сонате «Радуйся» (1980).

² Здесь мы расходимся с мнением В. Холоповой, обозначившей репризу сочинения разделом А₁ (ц. 48).

³ По схеме В. Холоповой, здесь начинается реприза, мы же склонны считать этот раздел кодовым.

Литература

1. Великовская (Шевцова), И. В. Сочинения Софии Губайдулиной для виолончели: проблемы музыкального содержания, композиции и трактовки инструмента: дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 18.
2. Губайдулина, С. А. София Губайдулина: Нельзя включаться в ненависть // Музыкальное обозрение. № 12 (376), 2014. С. 17.
3. Москвина, О. А. Инstrumentальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности: дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2017. 287 с.
4. Холопова, В. Н., Рестаньо, Э. София Губайдулина. М: Композитор, 1996. 360 с.
5. Холопова, В. Н. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М.: Композитор, 2001. С. 45.
6. Холопова, В. Н. Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // М.: Сов. музыка, 1991. № 10. С. 11–15.

References

1. Velikovskaya (Shevtsova), I. V. (2013), “Works by Sofia Gubaidulina for cello: problems of musical content, composition and interpretation of the instrument”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Moscow.
2. Gubaydulina, S. A. (2014), “Sofia Gubaidulina: You can not be included in hatred”, *Muzikalnoe obozrenie* [Musical Review]. no. 12 (376).
3. Moskvinam O.A. (2017), “Instrumental creativity of Sofia Gubaidulina in the aspect of religious symbolic program”, Ph.D. Thesis, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhniy Novgorod, Russia.
4. Kholopova, V. N. and Restan’o, E. (1996), *Sofiya Gubajdulina* [Sofia Gubaidulina], Kompozitor, Moscow, Russia.
5. Kholopova, V.N. (2001), *Sofya Gubaydulina. Putevoditel po proizvedeniyam* [Sofia Gubaidullina. Guide to works]. Kompozitor, Moscow, Russia.
6. Kholopova, V. N. (1991) “Nikolai Berdyaev and Sofia Gubaidulina: in the same part of the universe”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 10.

Приложение 1

Fl.

Ob.

C. cl.

Fag.

Cor.

V. c.
solo

ff *pp sub.*

(8)

Fl.

Cl.

Fag.

Cor.

V. c.
solo

p *ppp* *6:4*

p *ppp* *6:4 p*

p *ppp*

c 7228 x

Приложение 2

168

[31] $\text{d} = 100$

V.c. solo

stacc. simile

Archi

[32]

V.c. solo

Archi

Приложение 3

176

44

ord.

45

© Зароднюк Оксана Михайловна, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
профессор кафедры истории музыки, кандидат искусствоведения
E-mail: o.k.s.a.n.a@inbox.ru*

РУССКАЯ ПОЭЗИЯ XVIII ВЕКА В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ ТАТЬЯНЫ СЕРГЕЕВОЙ

В статье представлены вокальные сочинения московского композитора Татьяны Сергеевой на стихи поэтов XVIII века — В. Тредиаковского, А. Сумарокова, И. Елагина. Вокальные опусы Т. Сергеевой представляют собой редкий пример обращения к поэтам ломоносовской плеяды, стихи которых практически исчезли из музыкальной практики. Для работы со столь своеобразными текстами композитор находит целый ряд нестандартных композиторских решений. В качестве жанрового обозначения выбрана aria, трактовка которой далеко уходит от оперных прототипов. Т. Сергеева смело изменяет текст первоисточника, желая выстроить собственную логику формы и, вместе с тем, избежать употребления устаревших слов. Она применяет повторы, перестановки, отказ от какой-либо части текста и, наоборот — добавление слов, несуществующих в оригинале.

В организации музыкальной ткани широко используется принцип «многоплановой асимметрии», привносящий желаемую свободу в строгую силлабическую систему. Логика несовпадения вокальной и инструментальной формы становится определяющей в построении каждой миниатюры, выстраивая новый тип взаимосвязи между исполнителями. Неожиданные выразительные эффекты, присутствующие в вокальной и инструментальной партиях, придают сочинениям Т. Сергеевой яркость и оригинальность.

Ключевые слова: Татьяна Сергеева, русская поэзия, восемнадцатый век, вокальная лирика, поэтический и музыкальный текст, многоплановая асимметрия

© Zarodnyuk M. Oksana, 2019

*PhD in Arts History, Professor of the Department of Music History of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
E-mail: o.k.s.a.n.a@inbox.ru*

RUSSIAN POETRY OF THE 18TH CENTURY IN TATIANA SERGEEVA'S VOCAL LYRICS

The article presents the vocal compositions of the Moscow composer Tatyana Sergeeva to the verses of poets of the XVIII century — V. Trediakovsky, A. Sumarokov, I. Elagin. The vocal opuses of T. Sergeeva are a rare example of an appeal to the poets of the Lomonosov pleiad, whose verses have practically disappeared from musical practice. For working with such peculiar texts, the composer finds a number of non-standard composing solutions. An aria was chosen as a genre designation, the interpretation of which goes far from opera prototypes. T. Sergeeva boldly changes the text of the original source, aiming to build her own logic of form and, at the same time, avoid using obsolete words. It applies repetitions, permutations, rejection of any part of the text and, conversely, addition of words that do not exist in the original.

The principle of “multifaceted asymmetry” is widely used in the organization of musical fabric, which brings the desired freedom to a strict syllabic system. The logic of the discrepancy between the vocal and instrumental forms becomes decisive in the construction of each miniature, building a new type of relationship between performers. Unexpected expressive effects, which are present in the vocal and instrumental parts give T. Sergeeva's compositions brilliance and originality.

Key words: Tatyana Sergeeva, Russian poetry, eighteenth century, vocal lyrics, poetic and musical text, multifaceted asymmetry

Для русской поэзии, как и для всей русской культуры в целом, восемнадцатый век оказался во многом переломным, обозначившим неминуемый поворот в сторону «европеизации». Выдвигается плеяда универсально одаренных деятелей, сыгравших большую роль в становлении и развитии русского стихосложения этого периода: Василий Тредиаковский, Михаил Ломоносов, Александр Сумароков. Каждый из них по-своему видел пути развития русской поэзии, о чем свидетельствуют горячие споры, развернувшиеся между ними.

В музыкальной среде поэзия Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова была широко известна по текстам, которые использовались в популярных кантах, нередко имеющих анонимное авторство. Но в XIX веке канты постепенно вытеснили городской романс, и стихи поэтов ломоносовской плеяды практически исчезли из музыкальной практики, исчезли вплоть до XX века. Возможно, в силу этого поэзия эпохи русского Просвещения — как объект научного интереса — редко присутствует в музико-веждеских трудах. Исключением можно считать фундаментальное исследование Тамары Николаевны Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом» [4], где подчеркивается важная роль и значение поэтов XVIII века «для новой русской музыкальной школы».

«Уход» поэзии ломоносовской плеяды из композиторской практики был обусловлен как историческими закономерностями, так и причинами внутреннего порядка, связанными с особенностями стиля и манеры авторов стихов. Намеренная затрудненность стихотворного текста, связанная с классицистским требованием «украшенной речи»; характерное нарушение порядка слов в синтаксических единицах; исключительная любовь к междометиям и стилевым диссонансам — все это не способствовало возвращению и, тем более, возрастанию интереса композиторов.

В этой связи вокальные сочинения хорошо известного в исполнительской и слушательской среде московского композитора Татьяны Сергеевой на стихи В. Тредиаковского, А. Сумарокова, И. Елагина представляют собой редкий и уникальный пример обращения к забытой и по-своему «неудобной» поэзии. Показательно, что список сочинений Татьяны Сергеевой открывает опус, созданный в 1978 году, — Ария на стихи А. Сумарокова для меццо-сопрано, кларнета, фагота, контрабаса и фортепиано «К тому ли я тобой пленилась». В 1980-х годах были написаны несколько продолжающих опусов (Арии для меццо-сопрано и ансамбля на стихи Николая Елагина и Василия

Тредиаковского (1981), Ария для голоса и органа на стихи Александра Писарева (1983), Ария для голоса и органа на стихи Александра Сумарокова (1985)). Впоследствии четыре арии были изданы в виде вокального цикла «Арии на стихи старинных русских поэтов» для меццо-сопрано и фортепиано.

Именно этот цикл станет объектом нашего внимания, на его примере предпринята попытка показать, каким образом композитор XX века возвращает забытую поэзию XVIII века, придавая ей новое звучание и облекая в неожиданные формы.

Цикл состоит из четырех арий на слова четырех авторов:

1. «Не трать, красавица, ты времени напрасно» (слова А. Сумарокова);
2. «Как дитя, любовь прекрасна» (слова А. Писарева);
3. «Сколько грусти» (слова И. Елагина);
4. «Весна» (слова В. Тредиаковского).

В этом ряду несколько выделяется Александр Писарев — автор водевилей, творчество которого представлено уже в начале XIX столетия, поэтому ария на его стихи останется несколько «за кадром». Остальные тексты принадлежат поэтам, оставившим яркий след в русской поэзии XVIII века, но наиболее показательным и интересным примером является стихотворение В. Тредиаковского «Весна катит».

В свое время текст Тредиаковского пользовался особой популярностью в силу игрового характера, прочной связи с народными фольклорными традициями. Известность текста обусловила появление сразу нескольких кантов, активно бытавших в музыкальной культуре того времени. Об этом свидетельствует тот факт, что удалось найти как минимум два варианта кантов на эти стихи: в сборнике «История русской музыки в нотных образцах» под редакцией С. А. Гинзбурга [2] и в сборнике «Избранные русские канты XVIII века» [1]. Авторы музыки неизвестны, что было вполне типично, часто канты знали по имени автора стихов. Варианты значительно отличаются друг от друга по структуре, метроритмической и ладовой организации. Их сравнение вполне могло бы стать темой для отдельного исследования (*пример 1*). Не углубляясь в эту проблему, отмечу, что Татьяна Сергеева выбирает популярный текст Тредиаковского. В личной беседе Татьяна Павловна упомянула, что кант Тредиаковского узнала лет в восемнадцать из хрестоматии Гинзбурга, с удовольствием пела его и не побоялась взять этот текст для своего опуса. Как же она его прочитывает?

Во-первых, удивляет жанровое обозначение, которое выбрала Сергеева для своих вокальных миниатюр — арии. Уместно привести авторское

объяснение: «Это не песни, не романсы это именно старинные арии типа оперных. Хотела когда-то написать камерную оперу — костюмную, старинную, не длинную. Но знала, что никогда не поставят. Поэтому писала арии, представляя красивых исполнительниц в костюмах XVIII века с пленительными декольте»¹.

Возможно, есть и другое оправдание жанрового названия, которое обнаружилось в «Истории русской литературы». Исследователи отмечают: «Композиционной особенностью русских повестей петровского времени является включение в них песен, называемых “арии”» [4, с.432]. Они представляли собой типичные образцы любовной лирики начала XVIII века. Распространенные в быту и в рукописных сборниках, песни-арии включались в текст почти механически. В этой связи название «ария», используемое Сергеевой, вполне соответствует духу петровского времени, как песня-ария.

Во-вторых, особого внимания заслуживает работа с текстом, то есть насколько строго композитор сохраняет поэтический первоисточник. И здесь, безусловно, удивляет смелость, с которой Татьяна Сергеева «перекраивает» текст Тредиаковского, подстраивая его под свой замысел. Оригинальный текст состоит из пяти строф, которые в кантах были организованы в виде пяти куплетов. Сергеева же структурирует текст как трехчастную форму, где троекратно повторенная первая строфа образует первый раздел, третья и четвертая строфы — средний, и вновь первая строфа, к которой добавляется часть второй, — образуют репризу (*пример 2*). В приведенном примере жирным шрифтом выделен текст, оставленный Сергеевой, но значительная часть текста Тредиаковского не используется. Здесь уместно разобраться, в чем причина таких смелых изменений?

На первый взгляд, это связано с желанием композитора уйти от слишком привычной куплетно-strofической формы и заменить ее на трехчастную, не столь привычную в вокальной музике. Но этого можно было добиться чисто музыкальными средствами, не прибегая к перестановке авторского текста и, тем более, не отказываясь от его части. Представляется, что более важной причиной «перекраивания» стала естественная необходимость избежать устаревших слов, столь непривычных для слушателя XX века. Сергеева не использует строки «Ну ж плынь спешно, не помешно» или «стать отишно и не пышно». Последнее словосочетание с трудом может понять современный читатель, хотя имеется в виду, что корабль должен встать в тихой заводи («отишно») и без парусов («не пышно»).

Композитор использует как минимум четыре способа изменений первоисточника:

- повторы (слов, строк, четверостиший);
- перестановки (второе четверостишие помещается в конец);
- отказ от какой-либо части текста (полностью убирается пятая строфа и частично убираются строки в других);
- добавление текста (слова, выделенные курсивом). Сергеева добавляет слова, хотя понимает, что нарушается рифма и ритм стиха. Но это компенсируется музыкальными средствами.

И это еще одна важная сторона вокального опуска — соотношение музыкального и поэтического текста.

При анализе текста Тредиаковского сталкиваешься с некоторой проблемой, связанной с определением ритмики стиха. Первые же строки сбиваются с толку своей разноударностью: «Весна катит, зиму валит, и уж листик с древом шумит». Интересно, что в двух упомянутых кантах текст звучит по-разному с точки зрения стихотворной ритмики. В канте из сборника Гинзбурга он представлен как четырехстопный хорей, где допускаются явные нарушения ударений. Во втором случае текст ближе ямбическому типу, но ударения также нарушаются. Упомянутая проблема связана с тем, что Тредиаковский фактически использует силлабическую систему, где ритмические единицы равны по количеству слогов, а не по числу ударений и схеме их расположения. Постепенно Тредиаковский, как и Ломоносов, приходит к силлабо-тонической системе (гораздо более удобной для музыки), но это стихотворение было написано Тредиаковским в молодости (1726), когда еще не появился его известный трактат «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735).

Как же с этой проблемой справляется Татьяна Сергеева? Своебразным «противоядием» становится размер 9/8 и внутритактовая организация ритма на контрасте двух и трех дольных фигур, помогающих смягчить разноударность силлабики. Кроме того, композитор находит способ, позволяющий смягчить и монотонность повторяемой структуры — неизменные восемь слогов в каждой строке. Если соотнести длительности в поэтическом и музыкальном тексте, то можно увидеть, что они не совпадают.

Так, на первые восемь слогов («Весна катит, зиму валит») приходится одиннадцать ритмических единиц. Следующие восемь слогов («И уж листик с древом шумит») укладываются в двенадцать восьмых, а дальше («Поют птич-

ки со синички») — в тринадцать восьмых. Своебразной репризой воспринимается последняя строка, где восемь слогов вновь укладываются в одиннадцать восьмых. При этом самая ритмическая формула остается неизменной, она многократно повторяется как остинатный «стержень».

О подобном принципе пишет С. И. Савенко в монографии «Мир Стравинского» [5]. В вокальных сочинениях Стравинского она выявляет принцип «многоплановой асимметрии», сущность которого «заключается в дихотомии остинатности и вариантиности» [5, с.177]. Принцип асимметрии Светлана Ильинична связывает, в первую очередь, с сочинениями, сложившимися на русском фольклорном материале. Татьяна Сергеева, безусловно, близка Стравинскому в прочтении текста Тредиаковского, который, в свою очередь, явно привносит в стихотворение фольклорные черты.

В среднем разделе арии сохраняется дихотомия остинатности и вариантиности, но несколько в другом виде. В размере 4/4 восемь слогов почти всегда укладываются в двенадцать четвертей (сохраняя остинатность), но «иллюзию свободы» создают паузы, разбивающие слова и строки на неравные фрагменты. Подобный прием также можно связать с фольклорной практикой.

Для репризы композитор приберегает еще один неожиданный эффект. Как отмечалось, Татьяна Сергеева повторяет первое четверостишие, чего нет в оригинальном тексте, компонуя, таким образом, трехчастную форму. Но текстовый повтор, тем не менее, не подразумевает повтор музыкального материала. В вокальной партии интонационно-ритмическая формула первого раздела предстает в ритмическом увеличении (размер 9/4) и, по сути, в новых вариантах соотношения поэтических и музыкальных длительностей. В партии фортепиано звучит материал, схожий ритмически с первым разделом, но в новом звуковысотном и фактурном виде. Таким образом, возникают несовпадающие поэтическая-вокальная и инструментальная формы. Поэтический текст и вокальная партия структурированы композитором как трехчастная репризна форма, а пария фортепиано — трехчастная безрепризна форма.

Подобная автономность, эмансиpация фортепианной партии — черта типичная для вокальных произведений Татьяны Сергеевой, что вполне объяснимо ее исполнительским дарованием. Будучи блестящей пианисткой, она невольно наделяет партию фортепиано особой выразительностью, нередко в сочетании с повышенной технической сложностью. К сожалению, это сужает круг потенциальных исполнителей, но не умаляет достоинств

сочинения. Именно фортепиано создает объемное и богатое по краскам пространство за счет резкой смены плотности и динамики звучания. Красноречиво это демонстрируют первые строки арии «Весна катит», где многозвучные аккорды на *ff* быстро уходят в одноголосную линию *sub. p.* Первые аккорды вызывают невольную ассоциацию опять же со Стравинским, возникает впечатление цитаты из «Весны священной». Хотя в данном случае будет более уместно назвать ее аллюзией, которую Шнитке сам объяснял так: «намек на грани цитаты, но, не переступая ее» [6, с. 328]. На вопрос о Стравинском Татьяна Павловна ответила, что аналогия не подразумевалась, скорее, это влияние на каком-то подсознательном уровне.

Итак, для работы с неудобным текстом Василия Тредиаковского Татьяна Сергеева находит целый ряд нестандартных композиторских решений: жанр, далекий от оперных прототипов; смелое изменение текста; принцип многоплановой асимметрии, помогающий преодолеть строгость силлабической системы; оригинальная логика формы, построенная на автономности вокальной и инструментальной сфер; яркие выразительные эффекты. В вокальных опусах Татьяны Сергеевой русская поэзия XVIII века не просто возвращается в композиторское творчество, но и, спустя два столетия, буквально обретает новую жизнь.

Примечания

¹ Из личной беседы с композитором Татьяной Сергеевой.

Литература

1. Избранные русские канты XVIII века. Л.: Музыка, 1983. 78 с.
2. История русской музыки в нотных образцах: в 3 т. М.: Музыка, 1968. Т. 1. 496 с.
3. История русской литературы: в 4 т. Л.: Наука, 1980. Т. 1. 813 с.
4. Ливанова, Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: в 2 т. М.: Государственное музыкальное издательство, 1952. Т. 1. 536 с.
5. Савенко, С. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 355 с.
6. Холопова, В., Чигарева, Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М.: Советский композитор, 1990. 350 с.

References

1. *Izbrannye russkie kanty XVIII veka* [Selected 18th-century Russian edgings] (1983), Muzyka, Leningrad, Russia, 78 s.

2. *Istoriya russkoj muzyki v notnyh obrazcakh* [The history of Russian musical samples] (1968), Vol.1, Muzyka, Moscow, Russias.
3. *Istoriya russkoj literatury* [Histori of Russian literature] (1980), Vol.1, Nauka, Leningrad, Russia. 813 s.
4. Livanova, T. (1952), *Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyah s literaturoj, teatrom i bytom* [Russian musical culture of the 18th century in its relations with literature, theater and everyday life], Vol. 1, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, Moscow, Russia 1952.
5. Savenko, S. (2001), *Mir Stravinskogo* [Stravinsky World], Kompozitor, Moscow, Russia.
6. Holopova, V. and Chigareva, E. (1990), *Al'fered SHnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke. Essay on life and work], Sovetskij kompozitor, Moscow, Russia.

Пример 1

The musical score consists of two staves. The top staff is in G major, common time, with a tempo marking of 'Быстро, легко' (Fast, easily) and 'не очень громко' (not too loudly). The lyrics are: 'Весна катит, зиму валит, и уж листик с деревом шумит.' The bottom staff is in A major, common time, with a tempo marking of 'Музыка неизвестного автора середины XVIII в.' (Music by an unknown author from the middle of the 18th century). The lyrics are: '1. Весна катит, зиму валит, и уж листик с деревом'.

Пример 2

Песенка, которую я сочинил, еще будучи
в московских школах, на мой выезд в чужие края

1. 4. Весна катит,
Зиму валит,
И уж листик с деревом шумит.
Поют птички
Со синички,
Хвостом машут и лисички. *Весна катит.*

} 3 раза

5. Взрыты броды,
Цветут грозды,
Кличет щеглик, свищут дрозды, *Весна!*
Льются воды,
И погоды;
Да ведь знатны нам походы.

2. Канат рвется,
Якорь бьется,
Знать, кораблик понесется.
Ну ж плынь спешно,
Не помешно,

Плыви смело, то успешно.] 2 раза

3. Ax! широки

И глубоки

Воды морски, разбьют боки.

Плыви смело, то успешно.

Вось заставят,

Не оставят

Добры ветры и приставят.

Плюнь на суку

Морску скуку,

Держись черней, а знай штуку:

Стать отишно

И не пышно;

Так не будет волн и слышно.

© Волков Дмитрий Валерьевич, 2019

Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва, Россия), старший преподаватель кафедры национальных инструментов народов России

E-mail: volkov@kupina.net

ПРЕТВОРЕНИЕ ЭПИЧЕСКОГО НАЧАЛА В МУЗЫКЕ ДЛЯ ГУСЛЕЙ АЛЕКСЕЯ ЛАРИНА

Актуальность темы работы обусловлена возрождением интереса в современном российском обществе к древнему музыкальному инструменту — гуслям. Об этом свидетельствуют и открытие в последние десятилетия классов гуслей звончатых в средних специальных и высших музыкальных учебных заведениях, и создание значительного количества произведений для данного инструмента. Среди них — «Легенда» московского композитора Алексея Львовича Ларина, которая стала одним из репертуарных сочинений для гуслей звончатых, воплощающих характерный для данного инструмента эпический тип драматургии. Цель работы — выявить особенности воплощения эпического начала в музыке для гуслей в творчестве А. Л. Ларина. Изучив описание игры на гуслях в былинах, сказках, эпических поэмах, автор выявил специфические особенности жанра легенды в целом. Рассмотрены драматургия и композиция, проанализированы мелодика, фактура, гусельные исполнительские приемы в произведении «Легенда» А. Л. Ларина. Изучив особенности стиля произведения, автор статьи пришел к выводу, что «Легенда» для гуслей звончатых, это не стилизация жанра как стремление раствориться в стиле чужой эпохи, а индивидуальное выражение представлений об этом жанре художника, имеющего иные эстетические ориентиры и иной арсенал средств музыкальной выразительности, в чем воплощается одна из ведущих тенденций современной академической музыки.

Ключевые слова: эпос, композитор Алексей Ларин, гусли, легенда, жанр, фольклор

© Volkov V. Dmitriy, 2019

Senior lecturer of the Department of National Instruments of the Peoples of Russia of Gnesins Russian Academy of Music

E-mail: volkov@kupina.net

THE IMPLEMENTATION OF THE EPIC NATURE IN MUSIC FOR GUSLI BY ALEXEY LARIN

The relevance of the theme of the article is due to the revival of interest in the modern Russian musical instrument — the gusli. This is evidenced by the opening of the gusli classes in secondary specialized and higher musical educational institutions, as well as creation of a significant number of works for this instrument. Among them is “The Legend” of Moscow composer Aleksei Lvovich Larin, which has become one of the repertoire pieces of music for the voiced gusli, embodying the epic type of dramaturgy characteristic of this instrument. The purpose of the work is to identify the features of the epic principle in music of A. L. Larin. Having studied the description of playing the gusli in the genres of fairy tales, epic poems, the author revealed the specific features of the genre of legend as a whole. Special attention is paid to considering the dramaturgy and composition and analysing the melodics, the texture, the performing techniques in the piece of music “Legend” by A. L. Larin. After analyzing the features of the style of the composition, the author of the article came to the conclusion that “Legend” for the voiced gusli is not a genre stylization as the desire to dissolve in the style of an unfamiliar epoch, but the individual expression of the artist’s notion about this genre, that embodies one of the leading trends in modern academic music.

Key words: epic, composer Alexei Larin, gusli, legend, genre, folklore

Игра на гусях занимает значительное место в русской фольклорной эпической традиции, что отражается в древнерусских литературных источниках (к примеру, таких как «Слово о полку Игореве»). В былинах, сказках, эпических поэмах этот музыкальный инструмент не только упоминается, но и довольно часто выполняет важную сюжетообразующую функцию. Гусли звучат в руках былинных богатырей: Добрыни Никитича, Ставра Годиновича, Алеши Поповича, Дуная Иваныча, Чурилы Пленковича, Соловья Будимировича и купца Садко, поэта-певца Бояна.

Из всего многообразия музыкального инструментария именно струнные щипковые гусли и струнный смычковый гудок представляют собой инструменты, чаще всего упоминаемые в русском эпосе, причем, первым отдается очевидное предпочтение. Сегодня мы имеем возможность восстановить достаточно полную, хотя и не исчерпывающую, картину типологических ситуаций, связанных с гусями. Исследователи отмечают, что «некоторые тексты русских средневековых письменных источников содержат материал, свидетельствующий, что героический эпос древней Руси далеко не исчерпывался теми произведениями, которые удалось записать ученым собирателям XIX—XX вв.» [1, с. 159.]. Однако, даже тот свод русских былин, который дошел до наших дней, был зафиксирован и введен в научный оборот, может дать богатое представление как об отношении к инструменту, так, косвенно, о гусельных традициях в Древней Руси.

Неудивительно, что многие профессиональные композиторы академического направления, создавая в XX веке сочинения для гуслей звончатых, раскрывали в них именно «эпичные» ассоциации с инструментом. Примером такого рода произведений можно назвать «Легенду» московского композитора Алексея Львовича Ларина¹. Сочинение было написано по предложению Любови Яковлевны Жук в 1986 году (для исполнения на гусях соло) и открыло собой определенную веху в репертуаре для инструмента. Спустя девять лет автор сделал вторую редакцию (1995) для гуслей в сопровождении оркестра струнных инструментов.

Творчество Алексея Львовича Ларина в целом отличается большим жанровым разнообразием: его перу принадлежат симфонические произведения, балет, крупные хоровые сочинения, камерная и детская музыка. Важная для автора сфера народно-инструментальной музыки характеризуется органичным соединением элементов русской народной и современной академической музыки. Именно здесь компози-

тор в полной мере сочетает интерес к образам, связанным «с русскостью, стариной, национальным эпосом» [17, с. 156], со стремлением расширить выразительные возможности музыки для инструментов «за счет использования коллажа, нетрадиционных способов звукоизвлечения, элементов театрализации, а также алеаторики» [11, с. 503]. Перечисленные свойства нашли свое отражение и в «Легенде».

Образный строй произведения продиктован самим жанром легенды². Он входит в достаточно широкий круг музыкально-инструментальных жанров, связанных с повествовательно-эпическим началом: былина, баллада, сказка, легенда, думка, басня [10]. В легендах как жанре литературном, несомненно, послужившем прообразом музыкальному, повествуется о реальных или весьма вероятных событиях, в ходе которых случается нечто неординарное, дающее повод предположить вмешательство чего-то, что превышает обычные человеческие силы, чего-то сверхъестественного и «чудесного», что меняет ход этих событий. Поэтому чаще всего легенда — повествование о проявлении неких «высших сил», рассказ очевидцев о взаимодействии со сверхъестественным, с чем связан оттенок религиозности³ всего произведения.

В «Легенде» А. Л. Ларина нет прямых отсылок к мистицизму, хотя автор неоднократно обращался к религиозной теме в своей хоровой музыке. Поэтому данное сочинение мы будем относить к произведениям, соответствующим широкому толкованию легенды, как жанра с повествовательным типом драматургии и разделом или музыкальной темой, которые отчетливо ассоциируются с чудом.

В русском эпосе чудесным может быть само качество игры на гусях. В частности, А. Н. Веселовский, рассуждая о волшебном действии мелодии, увлекающей против воли, приводит в качестве примера выразительное описание игры на гусях: «О влиянии Добрыниной песни говорят: “все на пиру приутыхли, сидят”, либо “призадумались, игры призаслухались”; такой игры “на свете не слыхано, на белом игры не видано”. Но есть и более рельефные выражения впечатлений: Добрыня играет сначала “по уныльному, по умильнёму”, и все призаслушались; затем заиграл по веселому: “как все они тут да расскалисе, как все они затым ведь расплясилисе”. Таково влияние игры в «Саге о Бозе», песня Добрыни действует и того страшнее: по одному варианту, когда он заиграл, “все на пиру оглянулись, все на пиру ужахнулися”» [3, с. 268]. В русском эпосе внимание к выразительным особенностям

гусельной игры связано не только с эстетическим чувством слушателей, но и обращением авторов к мистической составляющей народного музыкального творчества.

Сочинение А. Ларина представляет собой не стилизацию древнего жанра, а воплощение средствами профессиональной инструментальной музыки представления о нем художника второй половины XX века. Форма произведения основана на сопоставлении крупных, структурно оформленных эпизодов, наделенных контрастной образностью. Связь с жанром легенды проявляется на уровне структуры — это цепь разделов (музыкальных строф), в которой прослеживается условный «сюжет» в виде проследования некоторых повествовательных единиц «функций» или «мотивов»⁴.

Четыре сопоставимых по масштабу раздела «Легенды» можно рассматривать какственные былинной композиции повествовательные элементы. Первые две строфы — развернутые тематические построения, своего рода «портреты персонажей». Третья строфа раскрывает определенное значимое «событие». Четвертая строфа — итог, сопровождающийся изменением первоначальных тем («преобразование» персонажей).

Повторимся, что искать конкретный эпический сюжет, который мог бы стать прототипом для содержания произведения Ларина, нет необходимости. Он использует чередование повествовательных единиц как структурную модель. Например, субъектами, способными к действию или к исполнению ролей, могут быть Садко (человек) и природная стихия, персонифицированная в облике Морского царя. При этом роль субъекта в эпосе может меняться: Садко — то купец, то гусляр; природная водная стихия — то Ильмень-озеро, то море, то река Чернава. «Событийное» столкновение на дне морском меняет не только Садко (из строптивого азартного человека он превращается в добродетельного строителя храма), но и дочь морского царя «девицу Чернавушку» превращает в речку близ Новгорода.

Целостность строфической формы в «Легенде» обеспечивается: «обобщением через жанр» [2], наличием тематических повторов материала отдельных разделов, существования единой линии сквозного развития таких средств выразительности, как фактура, ритм, темп, создающей определенную динамику формы с постоянным нарастанием активности и затем ее спадом.

Форма «Легенды» Ларина во многом реализует и принципы сонатного мышления. Прежде всего, это взаимодействие двух контрастных тем,

которые находятся между собой в определенных тональных соотношениях (в «экспозиционных» строфах в секундовом, а в «репризе» в терцовом). Кроме того, в функциональной расстановке эпизодов: вступление-зачин сменяется экспозиционностью (первые две строфы), затем следует некоторый элемент развития (третья строфа) и репризность (четвертая строфа).

Связность музыкального построения строится также на тематической производности. «Легенда» начинается с короткого четырехтактного вступления (*см. пример 1*), излагаемого гуслями соло. Оно представляет собой цепь арпеджиированных аккордов, верхние звуки которых формируют опевание («h-cis-h-a-h»).

Указанный мелодический ход становится базовым для создания тематизма всего произведения. Говоря условно, вступление задает своеобразную мелодическую «метаструктуру», которая развертывается в дальнейшем: неторопливое мелодическое «вращение» вокруг «h» и «cis» в первой — «главной» — теме (*см. пример 2*) (с мелодической опорой на «cis» в тональности «fis-moll» минор), широкий ход («h-cis-h») с опорой на b в начале второй — «побочной» — темы (*см. пример 3*).

Помимо мелодических ходов в начале первой темы также проявляется ритмическая пульсация вступления. В свою очередь, фигурация между аккордами в возвращении материала вступления в связке перед второй темой является производной от аккомпанемента первой темы. (*см. пример 4*).

Лариным применены свежие, нетривиальные решения в трактовке звукоряда диатонических, в изначальной конструкции, гуслей. В сочинении используется не только заданный звукоряд («E-dur» с перекраивающейся VII ступенью: в примере 3 миксолидийское звучание как «d» так и «c3» в отношении «d2», в примере 4 обычное для мажорной диатоники), но и изменение звуковысотности струны в процессе исполнения. Нисходящий ход «h-b-a в момент динамического провала после кульминации (перед «репризной» строфой) до введения в конструкцию инструмента механических переключателей исполнялся путем перестройки струны прямо во время игры заранее надетым на колок настроенным ключом. Впоследствии Л. Я. Жук устанавливала на нижнюю струну два механических переключателя и для исполнения данного произведения настраивала нижнюю струну на исходный звук — ля.

Звук «c3» используется Лариным двояко. Впервые он появляется в 4 такте второй темы как небольшая кульминационная точка мелодическо-

го голоса. Совсем иначе уменьшенные октавы dis-d и cis-c использованы в кластерах третьей строфе (8). Здесь они усиливают диссонантность звучания. Уменьшенная октава свойственна для русского обиходного звукоряда, характерного для многих гуслей фольклорной традиции. Тем самым в ладо-интонационном воплощении произведения отражается прообраз старых гуслей и их звучания.

Основное внимание Ларина, с точки зрения реализации образного и драматургического потенциала гуслей, сосредоточено на выявлении различных граней их тембрового характера, поэтому колористическая логика «Легенд» двояка. В стремлении раскрыть темброидеал гуслей А. Л. Ларин не идет по привычному для музыкантов-народников начала и середины XX века пути претворения протяжного или плясового фольклора. Тембр для него — это лицо инструмента. Именно он с первых звуков погружает нас в сферу образов, с которыми традиционно связан этот инструмент. В данном случае — в глубоко содержательные пласти древнерусской музыкальной культуры: эпический, гимнический, назидательно-духовный. Ассоциации с соответствующим кругом образов достаточно устойчивы. Как пишет И. В. Мациевский, «тембровая наполненность музыки, единство структурных характеристик музыки и воспроизводящего ее инструмента — одна из главнейших черт традиционного народного инструментализма» [9, с.11]. Он подхватывает более специфические пласти, причем без прямого цитирования народных мелодий, и не в компактном жанре вариаций либо сюиты миниатюр, а в сквозной строфической форме балладного типа.

С другой стороны, в сочинении происходит «эмансипация» тембра. Композитор освобождается от образной ассоциативности, используя сонорную специфику инструмента и фонизм исполняемых на нем гармоний, целенаправленно стремится найти краски, подчеркивающие непривычность, неожиданность звучания. Автор применяет противопоставление и взаимодействие разных фонических миров («реального» и «чудесного»). Например, в первой теме можно выявить три степени проявления сонорности: исполняемая медиатором мелодия (полная тоновая различимость и консонирующая интервалика) — минимально выраженная сонорность; пульсирующий фон-созвучие в пиццикато левой руки (высокая тоновая различимость, консонирующая терцовая и диссонирующая секундовая интервалика) — слабо выраженная сонорность; фон-кластер у оркестра (слабая тоновая различимость, диссонирующая секундовая интервалика) — сильно выраженная сонорность. Во втором

предложении 2 (такты 10–13) мелодия переносится на октаву выше и излагается флажолетами (у гуслей), что придает ей особенную хрупкость⁵. Другим полюсом выступают грандиозные кластеры гуслей на фоне диссонантных отрывистых аккордов staccato у оркестра в кульминации 8 (такты 44–46).

На гуслях один и тот же музыкальный звук или созвучие могут быть исполнены десятком приемов, дающих совершенно различную эмоционально-образную окраску. В данном сочинении тембровая драматургия тщательно продумана композитором. Основные темы проводятся дважды разными приемами звукоизвлечения: первая тема сначала медиатором в одну ноту, потом октавными флажолетами, вторая — сначала на tremolo, потом медиатором без tremolo в одну ноту или параллельными интервалами. Прием tremolo как раз здесь впервые появляется в пьесе и усиливает контрастность с предыдущим материалом. Важно отметить новый подход к его применению. Функция tremolo у Ларина не техническая, а художественная. Оно появляется не для того, чтобы продлить звучание (как на домре — инструменте с быстро гаснущим звуком, где его неизбежно приходится выполнять на tremolo). Указанные длительности в необходимом темпе вполне можно было бы исполнить легато отдельными звуками без tremolo (как в главной партии, например). Звучание tremolo придает характеру музыки трепетность, «дает нерв».

Выразительные звуковые эффекты достигаются виртуозным сочетанием нескольких исполнительских приемов. Например, в основной теме первый звук мелодии становится верхним звуком в арпеджиированном кластере, который продлевается переборами из взятого созвучия на пиццикато. При этом сочетание яркого исполнения мелодии медиатором и мягкого перебора пальцами создает пульсацию динамического плана. Сопоставление тембров при защищении струны медиатором и пальцами играет важную роль также в репризных возвращениях к материалу вступления.

А. Л. Ларин, с одной стороны, использовал очевидную взаимосвязь гуслей с представлениями об эпическом традиционном пласте фольклора, с другой — реализовал по-иному заложенные в инструменте колористические возможности и вывел их на новый уровень, когда «взаимосвязь фольклора и композиторского творчества избирает своей магистральной линией не столько путь обработки народного напева, введенного как цитата, сколько воспроизведение свойств фольклорного языка — прежде всего интонационных

процессов, идущих в фольклоре, а также его ритмических и тембровых спецификаций» [4, с. 34].

«Легенда» Алексея Ларина стала первым оригинальным сочинением для звончайших гуслей, в котором отсылка к традиционной для инструмента сфере эпической музыки происходит не через цитирование былин, а через реализацию музыкальными средствами характерного повествовательного типа драматургии. Необходимые для жанра легенды ассоциации с мистическим реализованы в данном произведении колористическими средствами звучания. Как следствие, специфические приемы игры привлекаются не с техническими целями (продление звука в кантилене — в случае с tremolo, изменение высоты звучания — в случае с флажолетами), а с характеристическими.

Примечания

¹ Алексей Львович Ларин (р. 1954 г.) выпускник Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (1976) класса композиции профессора Н. И. Пейко. С 1978 преподает в ГМПИ (ныне Российской академия музыки им. Гнесиных), с 1998 — профессор. Член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств России, лауреат международных конкурсов. Основные произведения — балет «Гулливер в стране лилипутов», Симфония, Симфонические: картина «Рождение города», сюита «Лето в деревне Митрофаново», Посвящение EFG (Е. Ф. Гнесиной), вокально-симфонические: «Слово похвальное Академии», поэма «Белый ковчег», оратория «Русские страсти», 8 канат, 2 хоровых концерта, музыка для русских народных инструментов, камерно-инструментальные и вокальные произведения, сочинения для детей, музыка к 13 кино- и телефильмам.

² Энциклопедический словарь дает следующее токование «легенды» [от лат. *legenda* — то, что должно быть прочитанным]: 1. Основанное на устных преданиях, опоэтизированное сказание об историческом или вымышленном лице, событии. Вымышленный, приукрашенный рассказ о чем-либо. Выдумка, вымысел. 2. Музыкальное инструментальное произведение повествовательного характера, выражющее музыкальными средствами какое-либо народное предание.

³ Примерами инструментальных сочинений, основанных на христианском понимании чуда могут служить Легенда № 1 Ф. Листа с подзаголовком «Св. Франциск Ассизский. Проповедь птицам», Легенда № 2 Ф. Листа с программой из 35-й главы жизнеописания Св. Франциска из Паолы («Vita di San Francesco di Paola, discrittata Guseppe Muscimarra»), Легенда С. Прокофьева оп. 12 с ав-

торской ремаркой в средней части *Andante religioso*, Легенда для фортепиано О. К. Эйтеса с хоральным звучанием в центральном разделе.

⁴ В эпосоведении под функцией понимается «поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значительности для хода действия» [11, с. 25]. «Эпический мотив — по определению Б. Н. Путилова — это типовая формула, являющаяся специфическим средством реализации одного из типовых элементов эпического арсенала» [12, с. 145].

⁵ Похожее стремление выявить эту «прозрачную» сторону гусельного звона можно обнаружить в сочинении старшего современника А. Ларина Родиона Щедрина «Хрустальные гусли» (1994).

Литература

1. Азбелев, С. И. О специфике творческого процесса в фольклоре и литературе // Русский фольклор. Вопросы теории фольклора / АН СССР, ИРЛИ. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979. Т. 19. С. 157–166.
2. Альшванг, А. А. Проблемы жанрового реализма // Избранные сочинения. Т. 1. М., 1964. С. 97–103.
3. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
4. Долинская, Е. Б. О русской музыке XX века (60-е – 90-е годы). М.: Композитор, 2003. 128 с.
5. Жук, Л. Я. Современные гусли. Взгляд исполнителя // Гусли. 2016. Спецвыпуск. С. 28–37.
6. Имханицкий, М. И. Алексей Львович Ларин // Гусли. 2009. № 2. С. 20–23.
7. Ларин, А. Л. Легенда для гусей звончайших и струнного оркестра [Ноты] // Гусли. 2009. № 2. С. 24–27.
8. Легенда // Энциклопедический словарь. 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/fc/slovar-203-18.htm#zag-63501> (дата обращения: 25.08.2019).
9. Мацевский, И. В. Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМК им. Н.К. Черкасова, 1986. С. 10–18.
10. Механошина, О. В. Повествовательные жанры инструментальной музыки: дис. ... канд. искусств. Нижний Новгород, 1998. 150 с.
11. Пересада, А. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов: международная энциклопедия. Краснодар: ВМО, 2004. 592 с.

12. Пропп, В. Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 168 с.
 13. Путолов, Б. Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей в память В. Я. Проппа. М., 1975. С. 141–155
 14. Татаринова, Т. Л. Повествовательные жанры русского музыкального фольклора: дисс. канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2006. 225 с.
 15. Татаринова, Т. Л. Повествовательные жанры русского музыкального фольклора. Автореф. дис. канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2006. 22 с.
 16. Татаринова, Т. Л. Эволюция и инволюция жанров музыкального фольклора на примере эпоса и обрядовых песен // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. №3. С. 202–207.
 17. Торяник, А. Г. Музыкально-сценическая композиция для чтеца и оркестра русских народных инструментов Алексея Ларина «До третьих петухов»: особенности жанрового воплощения // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2018. № 30. С. 156–164.
- References**
1. Azbelev, S. I. (1979), On the specifics of the creative process in folklore and literature, *Russkiy fol'klor: Voprosy teorii fol'klora* [Russian folklore. Questions of the theory of folklore], vol. 19, Nauka. Leningradskoe otdelenie, Leningrad, USSR, pp. 157–166.
 2. Al'shvag, A. A. (1964), Problems of genre realism, *Izbrannye sochineniya* [Selected Works], vol. 1, Moscow, USSR, pp. 97–103.
 3. Veselovskiy, A.N. (1989), *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics], Vysshaya shkola, Moscow, USSR.
 4. Dolinskaya, E. B. (2003), *O russkoy muzyke XX veka (60-e – 90-e gody)* [About Russian music of the 20th century (60s – 90s)], Kompozitor, Moscow, Russia
 5. Zhuk, L. Ya. (2016), Modern gusli. The look of the performer, *Gusli* [Gusli], Special Issue, pp. 28–37.
 6. Imkhanitskiy, M. I. (2009), Aleksey L'vovich Larin, *Gusli* [Gusli], no. 2, pp. 20–23.
 7. Larin, A. L. (2009), Legend for gusli and string orchestra, *Gusli* [Gusli], no. 2, pp. 24–27.
 8. Legend // *Enciklopedicheskij slovar'* [Encyclopedic Dictionary]. Available at: <http://niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/fc/slovar-203-18.htm#zag-63501> (data obrashcheniya: 25.08.2019).
 9. Matsievskiy, I. V. (1986), Reflection of the specifics of instrumentation in the musical form of folk instrumental compositions, *Problemy traditsionnoy instrumental'noy muzyki narodov SSSR. Sbornik nauchnykh trudov* [Problems of traditional instrumental music of the peoples of the USSR. Collection of scientific papers], LGITMK im. N. K. Cherkasova, Leningrad, USSR, pp. 10–18.
 10. Mekhanoshina, O. V. (1998), Narrative instrumental music, Ph.D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhniy Novgorod, Russia
 11. Peresada, A.I. (2004), *Orkestry i ansamblи russkikh narodnykh instrumentov: mezhdunarodnaya entsiklopediya* [Orchestras and ensembles of Russian folk instruments: international encyclopedia], VMO, Krasnodar, Russia
 12. Propp, V. Ya. (1969), *Morfologiya skazki* [Morphology of a fairy tale], Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury izdatel'stva «Nauka», Moscow, USSR
 13. Putilov, B. N. (1975), “Motive as a plot-forming element”, *Tipologicheskie issledovaniya po fol'kloru: Sb. statey v pamyat' V. Ya. Proppa* [Typological studies on folklore: Collection of articles in memory of V. Ya. Propp], Moscow, USSR
 14. Tatarinova, T. L. (2006) Povestvovatel'nye zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora Ph. D. Thesis, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhniy Novgorod, Russia. 225 p.
 15. Tatarinova, T. L. (2006) Povestvovatel'nye zhanry russkogo muzykal'nogo fol'klora. Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhniy Novgorod, Russia. 22 p.
 16. Tatarinova, T. L. (2015) Evolyuciya i involyuciya zhanrov muzykal'nogo fol'klora na primere eposa i obriadovyh pesen , *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [Burganov House. Cultural space], no. 3. pp. 202–207.
 17. Toryanik, A. G. (2018), Musical and stage composition for the reader and orchestra of Russian folk instruments by Alexei Larin “Before the Third Cocks”: features of the genre embodiment, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Tomsk State University. Culturology and art history], no. 30, pp. 156–164.

Пример 1

Andante

Гусли

poco accel.
cresc.
rit.

Пример 2

5 **A tempo** pl.

m.s.
pp
mp

7

mp

Пример 3

18 **Poco con moto**
tremolo

mf

22

poco rit.

Пример 4

14

accel.
p
m.s.
cresc.

pl.
sim.
rit.
f

ВОПРОСЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ

DOI: 10.26086/NK.2019.53.3.007

УДК 78.045

© Харлов Андрей Владимирович, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
старший преподаватель кафедры теории музыки
E-mail: artandy79@yandex.ru*

ДУХОВНЫЕ СТИХИ НИЖЕГОРОДСКОГО КРАЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКСПЕДИЦИОННЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ НИЖЕГОРОДСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. М. И. ГЛИНКИ)

В статье рассмотрен жанр духовных стихов актуальный в современных реалиях, затронуты причины его востребованности на территории Нижегородской области. Приводится сравнительный анализ ранее не публиковавшихся вариантов стихов, зафиксированных исследователями в конце XX — начале XXI вв. Названы способы презентации песнопений, рассмотрен принцип фиксации текстов и напевов самими исполнителями как способ сохранения и передачи традиционного знания последующим поколениям. Вводится в научный обиход созданная на рубеже XIX—XX веков рукописная тетрадь духовных стихов, обнаруженная в ходе фольклорно-этнографических экспедиционных исследований 2018–2019 гг. Автором предложен новый вариант классификации духовных песнопений по сюжетным признакам, проведена идентификация авторских словесных текстов (Н. В. Гоголя, Ф. Б. Миллера), бытующих в нижегородских рукописных фольклорных сборниках как анонимные. Приводится анализ жанрово-стилистических особенностей духовных стихов, рассматриваются принципы взаимовлияния канонических правил церковного пения и ладогармонической системы академического музикации. Выявлены мелодические попевки-формулы «нового осмогласия» и древнего знаменного распева, встречающиеся в песнопениях рукописной тетради. Проанализирован духовный стих, созданный в начале XX века в Нижегородской области на реально-исторический сюжет.

Ключевые слова: фольклор, духовные стихи, канта, рукописная тетрадь, церковные песнопения

© Kharlov V. Andrei, 2019

*Senior lecturer of the department of the theory of music of the Glinka Nizhny Novgorod State conservatoire
E-mail: artandy79@yandex.ru*

SPIRITUAL POEMS OF NIZHNY NOVGOROD REGION (BASED ON THE MATERIALS OF THE EXPEDITION RESEARCH OF THE GLINKA NIZHNY NOVGOROD STATE CONSERVATOIRE)

The article considers the genre of spiritual verses as relevant in modern realities, touches on the reasons for its demand on the territory of the Nizhny Novgorod region. It gives a comparative analysis of previously unpublished versions of verses recorded at the turn of the 20th—21st centuries. Along with naming the ways of representing chants, the principle of fixing texts and tunes by the performers themselves is considered as a way of preserving and transmitting traditional knowledge to subsequent generations. A manuscript copybook of spiritual songs created at the turn of the 19th—20th centuries is introduced into the scientific use. It was discovered during folklore-ethnographic expeditionary studies of 2018–2019. The author has proposed a new version of the classification of spiritual songs according to plot features, and identified the authorial verbal texts (N. V. Gogol, F. B. Miller), existing in Nizhny Novgorod manuscript folklore collections as anonymous ones. The article also provides the analysis of the genre-stylistic features of spiritual verses and considers the principles of the mutual influence of the canonical rules of church singing and the harmonic system of academic music making. It reveals the melodic singing-formulas of the “new osmoglasie” and the ancient *znamenny* chant found in the chants of a manuscript, and analyses the spiritual verse created at the beginning of the 20th century in the Nizhny Novgorod region on a real-historical plot.

Key words: folklore, spiritual poems, Kanta, handwritten notebook, Church hymns

Среди музыкальных жанров традиционной культуры Нижегородского края, не теряющих актуальность в наши дни, можно отметить духовные стихи. «Духовный стих является ценнейшим источником сведений о народной психологии, о мировоззрении и мироощущении его исполнителей, читателей и переписчиков. Именно в духовных стихах воплощается народное эмоциональное и поэтическое восприятие христианской истории и догматики», — пишет Е. В. Воронцова [1, с. 4]. На сегодняшний день ареал распространения этого жанра охватывает многие центры духовной жизни человека, связанные с присутствием монастырей, церковно-храмовых комплексов и т. д. «Высокую адаптивную способность жанра за счет исполнения для себя, во время поста, чтоб не осуждать людей, не грешить» отмечает М. В. Друцкая [2, с. 6]. Существующий механизм презентации жанра предполагает наличие как традиционного устного способа передачи знания последующему поколению, так и широко распространенной письменной передачи стихов. Можно говорить о «преобладающем письменном распространении религиозных поэтических произведений в Нижегородском крае в XX веке», — считает Н. Б. Храмова [3, с. 8].

Рукописные тетради духовных стихов могут содержать стихи известных поэтов (без указания авторства), могут даже быть своеобразным дневником, куда владелец записывает важные события. В 2019 году в селе Драницево, время фольклорной экспедиции, мы обнаружили тексты местных духовных стихов, набранные с рукописной тетради на компьютере. «Я у Шуры брала, у ее в тетрадке списано, — говорила одна из исполнительниц. — И мне напечатала ево невестка, на этом...на компьютере ... Все стихи она мне спечатала, так хорошо». [(Шепелева Л. В. (1927 г. р.), с. Староустье, Воскресенского р-на, экспедиция ННГК 2019 г.].

На юге Нижегородской области местные жители называют духовные стихи кантами (канта — женский род). Канты могли быть обязательным элементом похоронного обряда (пение «при покой-

нике»). «Мы уж начинали петь, ходили со своими матерями... вот кто-то умрет — они целыми ночами сидели...» [4, Суворово, март 2017, аудио 002]. Но канты могли существовать и вполне самостоятельно в «неприуроченном» контексте, выполняя функции песен лирического жанра: «У нас женщины сходились, заходили в дома и под окном сядут... И на работе пели... Пойдут, бывало жали серпами в поле и там пели. Везде успокаивали душу свою» [Тарасова М. В. 4, Суворово, июль 2006, аудио 010]. «Баушка бывало это... тростила пряжу и пела «Ты слышишь колокол о чем бой, зовет нас Господу», собираются баушки все вместе-то и это... стихи поют... Когда пели — а просто так» [Савельева А. М., 4, 7.2006. Суворово. исполнители духовных стихов, 010 аудио]. «Вот эти канты монашки в монастыре пели, коли оне свободны» [Щенникова Е. И., 4, Череватово, 07.2006, аудио 037]. Старожилы села Дресвищи Сокольского района рассказывали о двух мальчиках, сиротах из села Маракушина, которые просили подаяние и исполняли духовные стихи, зарабатывая себе на хлеб. В селе Драницево Воскресенского района существует традиция исполнения духовных стихов на «крестике» — так называется особое молельное место на окраине села, куда часто приходят пожилые женщины, исполнители духовных стихов. «Так у нас негде, храма нет, так мы вот сюды ... И крестик был давно, так ево мы не убираем...». [(Шепелева Л. В. (192 г. р.), с. Староустье, Воскресенского р-на, экспедиция ННГК 2019 г.].

Среди разнообразных по содержанию духовных стихов одним из наиболее распространенных в Нижегородском крае является стих об «Алексее, Божьем человеке». Напев (представляющий собой куплетную форму) имеет устную форму бытования. Нам удалось записать двадцать его вариантов в различных районах области: в Кулебакском районе (села Гремячево, Теплово, Ломовка, Кутузовка), в Дивеевском (села Суворово, Череватово, Елизарево), Первомайском (села Пандас, Лапша), Воскресенском (села Драницево, Староустье). Приведем один из наиболее часто звучавших напевов:

Пример 1. Лядов Н. И., 4, с. Суворово 07.2007, аудио 001

♩ = 95

Я ро - дил - ся в го - ро - де Ри - ми,
Не - жно и бы - стро воз ра - стал,
И о - тец мой Е - пи - фа - ний
Ме - ня стро - го во - спи - тал

Мелодия куплета состоит из четырех строк, которые можно условно обозначить: *abac*. Возможно строка *a* повторяется неслучайно: ее основой является попевка знаменного распева Ромца, что вполне естественно для повествования о подвижнике, любимом русским народом.

Пример 2. (Ромца)



Нам удалось записать духовный стих на местный исторический сюжет. Так *канта* «О, мати наша, Евдокия» — это повествование о жительнице села Суворово Евдокии Шейковой (Дунюшке). Она родилась в 1856 году, с детства была благочестивой. В 20 лет после тяжелой болезни оказалась обездвиженной, Евдокия в своем бедном

доме создала подобие иноческой общины. Строго соблюдая монашеские правила, она приобщала к христианской аскезе своих послушниц. За подвижническую жизнь Евдокия получила дар прорицания и целительства. «Дунюшка предвидела будущее (свое и односельчан), предугадывала мысли и поступки людей ... утешала и благословляла», — пишет Ю. М. Шеваренкова [3, с. 11]. Это привлекло внимание новой власти. Евдокия и три ее молодые послушницы были арестованы карательным отрядом чекистов, и после жестоких избиений расстреляны 18 августа 1919 года. В 2000 году Евдокия и ее послушницы были прославлены Русской Православной Церковью в Соборе новомучеников и исповедников. Мощи святой Евдокии до сих пор хранятся в местном храме. В 20-х годах XX века о ней был сложен духовный стих, записанный нами в 2006 году:

Пример 3. Лядов Н. И., 4, с. Суворово 07.2006, аудио 001

Тип стиха можно отнести к двухстрочному с повторением второй строки. Этому соответствует трехстрочное строение куплета *abb1* (в строке *b1* два верхних голоса меняются напевами, что можно считать неким подобием ветикально-подвижного контрапункта).

В селе Теплово Кулебакского района нами в 2006 году обнаружена *нотированная* рукописная тетрадь духовных стихов. По словам владельца М. Е. Фадеева, ее могла написать на рубеже XIX—XX веков одна из послушниц Кутузовского скита Серафимо-Дивеевского монастыря, находящегося в 10 км от с. Теплово. Более 100 лет (до 2006 года) по этой тетради пели духовные стихи жители сел Теплово и Ломовки (*пример 4*).

Рукописная тетрадь включает 138 страниц, содержащих согласно нумерации 30 песнопений. Однако ряд страниц утрачен, поэтому песнопения № 3, 4, 9, 11, 12 отсутствуют. Рукопись состоит из

двух частей. В каждой из них находятся тексты одинаковых и тех же 25 песнопений, но в первой части они приведены с записанной в терцию мелодией, а во второй — с басовым голосом.

По содержанию тексты достаточно разнообразны, что позволяет разделить их на несколько групп. К *первой* группе относятся стихи, связанные с сюжетами Ветхого и Нового Заветов, с текстами церковных богослужений. Например, «Песнь из псалма CXXXVI» (№ 10) содержит поэтический пересказ всех девяти стихов 136-го псалма. Не только напев, но и текст является оригинальным: он не совпадает с известными поэтическими переводами псалма, выполненным Симеоном Полоцким, Ф. Н. Глинкой и другими.

Вторую группу образуют песни покаянные, представляющие собой повествование о горьком осознании своей греховности, пребывая в которой мы все равно дерзаем обращаться к Господу с бес-

Пример 4



конечными просьбами. В песне «Боже, зри мое смиренье» (№ 23) рассказ ведется от лица женщин-монахинь; возможно, данный текст возник в Кутузовском Богородицком скиту Серафимо-Дивеевского монастыря, где и была написана эта тетрадь.

К третьей группе можно отнести песни благодарственные, тексты которых пронизаны искренней любовью к Господу, содержат ряд восторженных славлений Еgo за ниспославленные милости. Четвертая группа песен также отражает духовное состояние людей воцерковленных. Тексты являются поучительными: они показывают силу молитвы, ее душеспасительность для человека в условиях окружающих его невзгод.

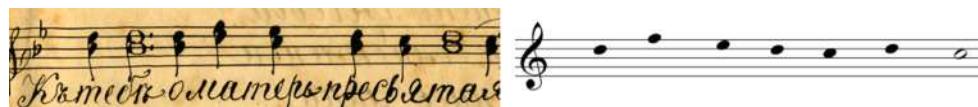
В пятую группу входят поэтические молитвословия, обращенные к Богородице, к Ангелу-хранителю, к Господу. Текст песнопения «К тебе, о Матерь Пресвятая» (№ 18) является почти точным воспроизведением стихотворения Н. В. Гоголя «Покров», хотя его авторство в рукописи не указано. Песня «Отец мой, Господь мой, к Тебе язываю» (№ 30) помещена в последней. Подобно завершению русских дореволюционных церковно-певческих книг, она является молитвой за Россию — содержит прошения о защите ее от бед, о даровании ей мира и спокойствия. Автор стиха в рукописи не указан, однако текст представляет собой достаточно точный вариант стихотворения «Молитва русского» Ф. Б. Миллера (1818–1881) — поэта и переводчика.

Шестая группа включает песнопения, наиболее удаленные от православного канона, но сохраняющие с ним связь. В текстах проводится мысль о скоротечности жизни, бренности земных радостей, о неотвратимости смерти. Песня «Где цветочек тот прекрасный» (№ 26) записана дважды: сначала в миноре, а затем в мажоре. Такое изменение ладовой окраски напева в границах одного сборника — явление уникальное.

Нотная запись в рукописи выполнена подобно каноническим церковным песнопениям — без указания размера и деления на такты. Есть лишь разделение куплетов на две строки, которые могут быть условно обозначены *ab*. Однако эти две части напева содержат различное количество мелодических оборотов — два, три или четыре, которые по-разному соотносятся друг с другом, образуя весьма разнообразные и причудливые формы куплетов.

Мелодическое строение отличается разнообразием. В ряде песнопений можно заметить влияние интонационности церковного пения: звучат не только формулы «нового осмогласия» (ежедневно поющиеся в церквях), но даже попевки древнего знаменного распева. Так, в песне «Где цветочек мой прекрасный» звучит попевка Ромца, характерная также для песни «Об Алексее, Божьем человеке» (см. пример 1). В песне «К тебе, о Матерь пресвятая» встречается попевка *Огибка*:

Пример 5



Ряд знаменных попевок звучит и в других песнопениях. Наряду с ними в рукописи представлены мелодические обороты, характерные для жанра лирической песни, для песен эпических. Рукописная тетрадь духовных песнопений представляет собой уникальный образец творческого воплощения сложного и подчас поставленного в рамки канона жанра традиционной культуры — духовного стиха. Отмечая высокое разнообразие как музыкальной, так и содержательной сторон, мы можем говорить о взаимовлиянии канонических правил церковного пения и современной ладо-гармонической системы академического музелизирования. Отметим, что это пока единственный случай в практике нижегородских фольклористов, связанный с обнаружением нотированного сборника духовных стихов.

В ряде фольклорных экспедиций нам удалось выяснить, что жанр духовного стиха может отражать чаяния не только человека, следующего привычному православному деревенскому укладу, но и человека «знающего», который мог насытить на людей порчу, красть у коров молоко и т. д. Такие люди иногда заходили в церковь, но вели себя там странно: стояли спиной к алтарю, необычным образом крестились. В деревне таких людей если и не считали колдунами, то все равно старались избегать общения с ними.

В Воскресенском районе Нижегородской области нами записана достаточно редкая покаянная духовная песня «Душенька», сохраняющая жанрово-стилистические особенности духовного стиха, но исполняющаяся от лица человека, обладающего «особым» знанием:

Пример 6

[Шепелева Л. В. (1927 г.р.) и Хохлова З. А. (1928 г. р.), с. Староустье, Воскресенского р-на, экспедиция ННГК 2019г.]

Необычно интонационное строение мелодики данной песни: «мерцающий» верхний тон (Cis — C) создает ладовую двойственность, напряженность, неустойчивость мелодических оборотов, заключенных в архаичные терцовые тесситурные рамки.

Необычен и словесный текст: в нем перечисляются «классические» действия «знающих» людей, причем повествование ведется от имени человека их совершившего:

*«Молилася перед Богом, чем она согрешила,
Первая душенька грешная младенца
в утробе задушила,
Вторая душенька грешная молочка
у коровушки подсущила,
А третья душенька со ржи колосья осушила.
Этой душеньке царства не видать».*

Эта «духовная песня» (таково ее местное название) исполнялась, видимо, в последние часы перед смертью. «А вот когда эту песню пели?... Прощалися, кто грешнай-та, прощалися перед Господом», — говорила нам об этом песенница Шепелева.

пелева Л. В. [с.Староустье, Воскресенского р-на, записано автором в 2019 г.].

Итак, один из уникальных жанров традиционной культуры — духовные стихи, продолжает оставаться востребованным на территории нижегородчины и далеко за ее пределами. Безусловно важную роль в этом процессе играет усиление влияния православных храмовых комплексов, монастырей, являющихся центром духовной жизни современного сельского жителя. Такова ситуация в Дивеевском, Кулебакском, Воскресенском и др. районах области. Жизненная история реально существовавших людей, духовный подвиг и подвижническая жизнь которых оставила неизгладимый след в памяти народа, послужила основой для сохранения целой системы жанров («канта», «легенда», «устный рассказ»), оказавшейся востребованной в современных жизненных реалиях. В наши дни традиция исполнения духовных стихов продолжает существовать. Об этом свидетельствуют образцы, зафиксированные в 2018–2019 годах в результате фольклорной экспедиции Нижегородской консерватории. Специфика жанра духовного стиха требует от исполнителя обладания определенным житейским опытом, поэтому эта

традиция близка людям в возрасте. Есть потребность в исполнении «душеполезных» песнопений не только во время поминально-обрядового действия, но и в повседневной жизни. Можно с уверенностью говорить о том, что жанр духовных песнопений продолжает существовать в наше время и занимает определенную нишу в таком многоаспектном явлении как *современная традиционная культура*.

Литература

1. Воронцова, Е. В. Современное бытование духовных стихов в среде старообрядцев (по материалам полевых исследований на Вятке). — М.: МГУ, 2015. — 184 с.
2. Друцкая, М. В. Народные духовные стихи Тамбовской области конца XX — начала XXI века; учебно-методическое пособие / М. В. Друцкая. — Казань: Бук, 2018. — 102 с.
3. Храмова, Н. Б. Религиозная поэзия в народных рукописных сборниках конца XX — начала XXI в.: Книжные истоки (по материалам фольклорного архива ННГУ им. Н. И. Лобачевского) // Живая старина. 2012. № 1. С. 8–11.
4. Электронная энциклопедия Нижегородского фольклора. Т. 4: Дивеевский район / сост. А. В. Харлов. — Электрон. текстовые, звуковые, изобразит. дан. — Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2018. — Ресурс доступен в библиотеке ННГК им. М. И. Глинки. Электронный ресурс.

References

1. Voroncova, E. V. (2015), *Sovremennoe bytovanie duhovnyh stihov v srede staroobryadcev (po materialam polevyh issledovanij na Vyatke)* [Modern existence of spiritual poems among the old believers (based on field research in Vyatka)], MGU, Moscow, Russia.
2. Druckaya, M. V. (2018), *Narodnye duhovnye stihi Tambovskoj oblasti konca XX—nachala XXI veka* [Folk spiritual poems of the Tambov region of the late XX-early XXI century]: uchebno-metodicheskoe posobie, Book, Kazan, Russia.
3. Hramova, N. B. (2012), “Religious poetry in folk manuscript collections of the late XX—early XXI century: book sources (based on the materials of the folklore archive of the Lobachevsky Nizhny Novgorod State University)”, *ZHivaya starina*, no. 1, pp. 8–11.
4. Harlov, A. V. (ed.) (2018), *Electronic encyclopedia of Nizhny Novgorod folklor*, T. 4: Diveevskij rajon, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire edition, Nizhny Novgorod, Russia.

МУЗЫКА В ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

DOI: 10.26086/NK.2019.53.3.008

УДК 78.03

© Сунь Жожань, 2019

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

ТОПОС «ШАНЬХЭ» В КИТАЙСКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ ПЕРИОДА СОПРОТИВЛЕНИЯ (1931–1945)

Используя термин «топос» в значении набора устойчивых музыкально-языковых клише для выражения в музыке области абстрактных идей и конкретных образов, автор статьи изучает китайскую хоровую музыку периода сопротивления. Задача работы — сформулировав уникальность понятия топоса «шаньхэ» в китайской культуре, проанализировать с этих позиций ряд показательных сочинений эпохи: хоры Цзюй Сисянь «Река Сунгари» (1935), Чжан Шу «Песня волн» (1938), Хэ Шидэ «Переправа через Янцзы» (1940), «В горах Тайханшань» (1938) и кантуату «Хуанхэ» (1939) Сянь Синхая. Отмечено, что в целом, образный строй хоровых произведений 1930-х — первой половины 1940-х годов обусловлен типом героического содержания: воспоминания о счастливом мирном труде, острое переживание угнетения агрессором сосредоточено в них с патетикой призыва к освобождению и радостью единения в борьбе. Автор приходит к выводу о наличии в изученных сочинениях двух уровней реализации пространственного аспекта топоса «шаньхэ» — сюжетного и музыкального. Исследованы элементы семантического ряда, а также жанрово-стилистический, музыкально-изобразительный и интонационно-символический аспекты музыкального воплощения топоса «шаньхэ» в китайской хоровой музыке изучаемого периода.

Ключевые слова: топос «шаньхэ», китайская хоровая музыка, хор, кантуата, Цзюй Сисянь, Чжан Шу, Хэ Шидэ, Сянь Синхай

© Sun Ruoran, 2019

*Postgraduate student of the Music History Department of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
E-mail: mailddi@qq.com*

TOPOS «SHANHE» IN THE CHINESE CHORAL MUSIC OF THE PERIOD OF RESISTANCE (1931–1945)

Using the term “topos” in the meaning of a set of typical musical and linguistic clichés to express the field of abstract ideas and particular images, in music the author studies Chinese choral music of the resistance period. The objective of the work is identifying the uniqueness of the concept of topos “shanhe” in Chinese culture, analyzing from this perspective a number of representative works of this historical period: choirs of Ju Xixian “The Songhua River” (1935), Zhang Shu “Song of waves” (1938), He Shide “Crossing Yangtze river” (1940), “The Taihang mountains” (1938) and the cantata “Yellow river” (1939) of Xian Xinghai. The author notes that, in general, the system of images in the choral works of the 1930s-early 1940s is derived from the heroic type of the content: memories of happy, peaceful work, the painful experience of oppression by the aggressor coexist in them with the pathos of the call for liberation and joy of unity in the struggle. The author comes to the conclusion about the presence of two levels of realization of the spatial aspect of the topos “shanhe” — plot and music in the analysed works. The elements of the semantic range and genre-stylistic, music-echoic and intonational-symbolic aspects of the musical incarnation of the topos “shanhe” in the Chinese choral music of this period are examined.

Key words: topos «shanhe», Chinese choral music, choir, cantata, Qu Xixian, Zhang Shu, He Shide, Xian Xinghai

Масштабные социально-политические преобразования, произошедшие в Китае в XX веке, в корне изменили облик всей китайской культуры, в том числе и музыкального искусства. В исторически короткий срок древняя музыкальная традиция обогатилась множеством новых видов. Одним из таких видов стала хоровая музыка, и по сей день успешно развивающаяся в совокупности жанров и форм европейского типа — от несложных хоров до монументальных кантат и ораторий.

Современное музыказнание последних десятилетий успешно исследует топосы европейской профессиональной музыки разных исторических эпох [1, 2, 3, 4 и др.]. Музыковеды понимают под топосом набор «устойчивых, повторяющихся музыкально-языковых “клише”, стилистических, жанровых средств, всего, что в лексике эпохи образует комплекс “общих мест”» [4, с. 76]. Под «общими местами» при этом понимается «область абстрактных идей и конкретных образов, воплощенных музыкальными средствами» [2].

Уникальность понятия «шаньхэ» обусловлена тем, что только в китайском языке для символического обозначения родины наряду с понятиями «место, где дом», «место, где родился» и «место, где твои родители», типичными для других языков, используется специфическое понятие «горы и реки» (山河 — шаньхэ). Более того, топос «шаньхэ» — одна из фундаментальных универсалий китайской культуры, имеющая множество воплощений в национальной литературе и других видах искусства. Его появление было предопределено огромным значением гор и рек в жизни китайского этноса. Закономерно, что в названии топоса закрепилась, прежде всего, пространственная характеристика. В то же время эмоциональный спектр «шаньхэ» широк — от светлой грусти и сосредоточенной медитации до призыва к объединению нации в борьбе.

Образный строй хоровых произведений 1930-х — первой половины 1940-х годов обусловлен типом героического содержания: воспоминания о счастливом мирном труде, острое переживание угнетения агрессором соседствует в них с патетикой призыва к освобождению и радостью единения в борьбе. Отметим, что рекам посвящено четыре знаковых хоровых произведения того времени: хоры — Цзюй Сисянь «Река Сунгари» (1935), Чжан Шу «Песня волн» (1938), Хэ Шидэ «Переправа через Янцзы» (1940) и кантата Сянь Синхай «Хуанхэ» (1939), а горам всего одно (хор «В горах Тайханшань» (1938) Сянь Синхая). Это не случайно, ведь с реками связывалось благополучие страны и ее жителей¹. Специфика «шаньхэ» в этих сочинениях предопределяется визуализацией гор и

рек, в силу чего пространственный аспект топоса реализуется на двух уровнях — сюжетном и музыкальном.

Сюжетный уровень топоса «шаньхэ» образует следующий семантический ряд:

1. Река — символ утраченной Родины. Данная семантика особенно ощутима в хоре «Река Сунгари», написанном в ранний период японской агрессии — во время потери Китаем больших территорий.

Мой дом находится на северо-восточной реке Сунгари.

*Там остались мои соотечественники,
А также престарелые родители.
В каком году я смогу вернуться
в мой прекрасный город?*²

Подобный вопрос звучит в начале 5 части кантаты «Хуанхэ» — «Песня устья реки»:

*Жены в разлуке, а дети разбрелись,
Оказались далеко друг от друга!
И все же, неужели мы
навсегда обречены бежать?*

2. Река — символ Сопротивления. В таком значении, как правило, используется образ шторма как необузданной, непокорной стихии. Так, в хоре «Песня волн», написанном в 1938 году в разгар антияпонского движения, великие реки Китая трактуются как соратники народа по борьбе с угнетателями:

*Мы сражаемся вместе с Хуанхэ,
Мы сражаемся вместе с Хайхэ,
Озеро Вайшань снова и снова
рождает огромные волны.*

Еще более масштабно данный образ представлен в finale кантаты «Хуанхэ»:

*Слушайте, слушайте, слушайте!
Сунгари бросает клич; Амур бросает клич;
Чжуцзян издает доблестный рев;
Верховья Янцзы распространяют пламя
антагонистской войны!
Ax, Хуанхэ! Реви, Реви! Реви!
Ты дала сигнал к борьбе!*

3. Река — символ величия китайской цивилизации и былого процветания Китая. Обстоятельная отсылка к славному прошлому страны закономерно встречается только в крупном хоровом сочинении — кантате «Хуанхэ». В ее 2 части «Славословие Хуанхэ» как бы окидывается взглядом долгий путь великой реки от гор Куньлунь до Желтого моря. Солист обращается к реке так:

*Ax, Хуанхэ! Ты — колыбель китайской нации!
Пять тысяч лет древней культуры
берут начало от тебя;
Сколько героев прошлого
появилось рядом с тобой!*

4. Река — символ Родины-матери, нуждающейся в защите. Призыв к защите Родины в седьмой части канаты начинается с упоминания реки: «Зашитим Хуанхэ! Защитим север страны! Защитим весь Китай!» Примечательно, что Пекин как центр сопротивления упоминается не прямо, а через образ гор, расположенных на северо-западе столицы: «К западу от Хуанхэ горы Сишань вознеслись высоко».

5. Гора — символ Сопротивления. В тексте хора Сянь Синхая об этом сказано прямо: «Сигнальный огонь антияпонского Сопротивления находится в горах Тайханшань. // Пламя возносится до небес!».

Музыкальный уровень воплощений шанхэ выражается в следующих аспектах:

1. Жанрово-стилистический аспект. Преобладающий героический эмоциональный модус рассматриваемых произведений закономерно раскрывается в *маршевости*. В рассматриваемых хоровых произведениях с ней связано характерно мурное и четкое движение в двудольном размере, пунктирные ритмы, решительная мелодическая интонация в сочетании с несложной гармонической основой. Такова, например, жанровая основа хора «Песня волн» (*пример 1*).

Гораздо реже жанровой основой становится *лирическая песня*, как например, в хоре «Река Сунгари». Пунктиры в мелодии его темы не нарушают характера сдержанного, глубоко печального повествования (*пример 2*).

Другой яркий пример лирической песни обнаруживается в 6 части канаты «Хуанхэ». Исполненная солирующим сопрано мелодия повествует о тяжелой судьбе женщины, оказавшейся в оккупации (*пример 3*):

Нельзя не отметить и песенный жанр *хаоцы*, имеющий непосредственное отношение к тематике «шанхэ». Хаоцы представляют собой трудовые песни, в числе которых исследователи выделяют *хаоцы лодочников*. Для данной группы характерны выкрики «хэ-йо», «йо-хо», «хой-йо» и т.п., а также диалог солистов и хора. Типичный пример хаоцы, переложенной для классического хорового состава голосов — хор «Переправа через Янцзы» Хэ Шидэ (*пример 4*).

В том же жанре решено начало канаты «Хуанхэ». Произведение открывается картиной напряженной борьбы лодочников с водной стихией (*пример 5*). Упругие короткие фразы солистов и хора помогают создать образ объединения усилий с целью удержать руль лодки:

*Волны, эх, высоки как горы!
Холодный ветер, эх, бьет в лицо!
Водяная пена, эх, заливает лодку!*

2. Музыкально-изобразительный аспект топоса «шанхэ» в исследуемых хоровых произведениях раскрывается во множестве воплощений воды оркестровыми средствами. Отметим самые яркие. Во втором проведении темы хора «Река Сунгари» неторопливыми арпеджиованными линиями фортепиано рисуется картина *легкой ряби на речной глади* (такты 11–20). Противоположная по характеру сцена *бури на реке* создана Сянь Синхаем в 3 разделе 6 части канаты «Хуанхэ»: слова солистки «Ураган, ах, ты не шуми! // Черные тучи, ах, не скрывайтесь! Вода Хуанхэ, ах, не бурли!» сопровождаются оркестровым tutti с «зазвываниями ветра» у деревянных духовых (*пример 6*).

Отдельного упоминания заслуживает дважды повторенный оркестровый фрагмент в 3 части «Вода Хуанхэ будто с неба упала» канаты Сянь Синхая. В нем с помощью пиццикато струнными изображается *дождевая капель* (*пример 7*). Данный эпизод имеет прямое отношение к семантике топоса шанхэ: сравнение воды великой реки с дождем утверждает идею о том, что живительная вода Хуанхэ присутствует в жизни китайского народа всегда и везде. Стоит напомнить, что в китайской культурной традиции все небесное почитается как священное, а значит и вода Хуанхэ, дарованная с неба, священна.

Драматургическое значение данного оркестрового приема в канате не ограничено семантической связью вод Хуанхэ и дождя. Из третьей части образ дождевой капель, создаваемый струнными, перемещается в финал, где обретает иной, трагический смысл. Образ накрапывающего дождя трансформируется в *образ слез*, о чем свидетельствует последующий хоровой текст: «Пять тысяч лет нация // Терпит страдания и невзгоды! // Народ под железной пятой // Не может выносить эти муки!».

3. Интонационно-символический аспект воплощения топоса шанхэ в музыке обусловлен особенностями развития вокальной мелодии. Особенности мелодического рельефа выступают в роли символов определенных семантических единиц стихотворного текста. К примеру, во 2 части канаты мелодия начальной фразы арии баритона «Я стою на вершине высокой горы» взлетает в диапазоне децимы «B — d¹», вслед за чем, на фразе «Смотрю на бурление Хуанхэ», она опускается, подобно взгляду, бросаемому вниз с горной вершины. Китайский исследователь Ду Гуэйлин предлагает иную трактовку начала арии, согласно которой стремительный взлет и последующие нисходящие «кружения» мелодии выражают изменчивый характер и великую мощь Желтой реки [5, с. 9]. Примечательно, что далее тот же интонационный взлет сопровождает фразу «Пять тысяч лет древней культуры», что позволяет ассоциировать наивысшую

мелодическую точку не только с горным пиком, но, шире, с достижениями, то есть вершинами китайской цивилизации (*пример 8*).

Образ реки также находит в музыке кантаты символическое воплощение. В 4 части «Баллада о желтой воде» на слова «вода волнуется, волны высоки, мчатся подобно волку и тигру» пластичная вокальная мелодия описывает большую «волну», затем ниспадая мелкими «волнами» (*пример 9*).

Интонационная символика обнаруживается и в небольших хорах. В этом отношении особенно показателен хор «В горах Тайханшань». Его начальная фраза «Солнечный свет озарил Восток» устремляется вверх, подобно взгляду, поднимающему к солнцу. Е Гаофан и Хон Чунхэн связывают этот необычный зacin не только с изображением рассвета, но и с выражением свободолюбивых чувств солдат Народной армии [6, с. 63]. Во фразе «Пламя возносится до небес» достигаются самые высокие звуки f^2 и g^2 . Начало второго раздела хора ознаменовано изменением мелодического контура. Во фразе «Мы находимся в горах Тайханшань» зигзагообразным ходом выделена мелодическая вершина на слог «шань» (山 — гора). Характерно и начало следующей фразы «горы высоки» с вершинами-источника f (*пример 10*).

Эффект *пространственной широты*, речного пространства достигается перекличками хоровых партий, имитирующих голоса лодочников. В хоре «Переправа через Янцзы» перекличка на словах «Мы собираемся пересечь Янцзы» создает иллюзию панорамного обзора реки, которую пересекает множество лодок. Пространственный эффект оттеняется далее вступлением хорового tutti на словах «Чтобы одержать еще более важную победу!» (*пример 11*).

Особенно разнообразны пространственные эффекты в кантате «Хуанхэ», создаваемые масштабными хоровыми и оркестровыми средствами данного жанра. Например, пространственная широта в 7 части «Защитим Хуанхэ» достигается схожим приемом, что и в хоре Хэ Шиде, только более развитым. Последовательное вступление голосов темы «Ветер воет, конь ржет, Хуанхэ ревет» оформлено Сянь Синхаем по законам европейской полифонии в виде 4-голосного канона (*пример 12*).

Иной пространственный эффект — приближения шторма — достигается композитором во вступлении к финалу «Взреви, Хуанхэ!». Масштабное оркестровое нарастание начинается с призрачных тихих звучностей струнных и деревянных духовых (такт 50 партитуры), и достигает к моменту вступления хора (такт 65 партитуры) мощного tuttiного форте.

Тот же способ добавления голосов использует Хэ Шиде для создания в репризе «Переправы через Янцзы» звуковой картины приближения к берегу множества лодок. Начинаясь у теноров, фраза «Туман стелется по реке» (такты 44–47) полифонически подхватывается остальными голосами. Репризное положение данного эпизода в форме призвано показать, что переправа состоялась.

Примечания

¹ В сочинениях военных лет главенствовала идея освобождения территории и народа. В хоровой музыке послевоенного периода, напротив, усилилась идея сопротивления, борьбы как таковой, в качестве символа которых на первый план выдвинулся образ горы. Таковы кантата У Ццзяня «Гора Тушань и борьба с наводнением» (1958), оратория Си Цимина «Ловкий захват Тигровой горы» (1967), части «Перевал Лоушань» и «Горы Люпаньшань» из кантаты Тьеn Фэна «Пять стихотворений председателя Мао» (1970). В данном разделе эти произведения не рассматриваются.

² Перевод стихов Гуан Вэйжана, Чжан Ханхуэя, Тьеn Ханя, Лай Шаоци сделан автором статьи.

Литература

1. Галкин, А. В. Топос природы в симфониях Густава Малера. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород: Издательство Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки, 2019. 23 с.
2. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
3. Коробоваю, А. Г. Музикальная топика как объект жанрового исследования (на примере новоевропейской пасторали) // Музикальная академия. 2005, № 3. С. 135–143.
4. Пилипенко, Н. В. Франц Шуберт и венский музыкальный театр: дисс. ... докт. иск.: 17.00.02. Том II. Москва, 2018. 301 с.
5. Ду Гэйлин. Плеск волн Хуанхэ звучит в памяти. Анализ трех частей канаты Сянь Синхая «Хуанхэ». Шаньдун: Шаньдунский педагогический университет, 2012. 52 с.
6. Е Гаофан, Хон Чунхэн. История живого голоса: анализ произведения «На горе Тайханшань» // Мир музыки. 2009. № 9. С. 61–63.

References

1. Galkin, A. V. (2019), “Topos of nature in the symphonies of Gustav Mahler”. Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhniy Novgorod, Russia.
2. Kirillina, L. V. (2007), *Klassicheskij stil' v muzyke XVIII — nachala XIX veka. Chast' III:*

- Pojetika i stilistika* [Classical style in music of XVIII — early XIX century. Part III: Poetics and stylistics], Kompozitor, Moscow, Russia.
3. Korobova, A. G. (2005), “Musical topica as an object of genre research (on the example of the new European pastoral”), *Muzykalnaya akademiya* [Academy of Music]. no. 3. pp. 135–143.
 4. Pilipenko, N. V. (2018), “Franz Schubert and the Vienna musical theatre”. D.Sc. Thesis, musical art, Vol. 2, Moscow, Russia.
 5. Du Guaylin. (2012), *Plesk voln Huanhe zvuchit v pamyati. Analiz tryoh chastej kantaty Syan' Sinhaya «Huanhe»* [The splash of the Yellow River sounds in memory. Analysis of the three parts of the cantata Xian Sinhai “Yellow River”], Shandong Normal University, Shandong.
 6. Ye Gaofang, and Hon Jongheng (2009). “The history of the living voice: an analysis of the work “In the Mountains of Taihang””, *World of Music*, no. 9. pp. 61–63.

Пример 1



Пример 2

The musical score consists of two staves. The top staff is for Treble (T) and the bottom staff is for Bass (B). The score is in common time. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$ 左右. The dynamics are marked as *pp*. The lyrics are written in Chinese characters below the notes. The first section of lyrics is "我的家 在 东 北 松 花 江 上. 那 里 有 森 林 煤". The second section of lyrics is "还 有 那 满 山 遍 野 的 大 豆 高粱."

Пример 3

Musical score for Example 3, featuring two staves of music. The top staff shows a vocal line with dynamic markings *mp* and *p*, and lyrics "风 呀," and "你 不要叫 喊! 云 呀, ". The bottom staff shows a piano accompaniment with various chords and dynamics.

Пример 4

Musical score for Example 4, featuring four staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The tempo is indicated as $\text{♩} = 80$. The lyrics include "划 呀 哟!" repeated three times, and "哟 嘴 哟 嘴!" repeated three times. The bass staff features a continuous eighth-note pattern.

Пример 5

Musical score for Example 5, featuring three staves of music. The lyrics include "波 涛 雪, 冷 风 雪, 滴 花 雪," and three repetitions of "高 如 山! 扑 上 面! 打 进 船;". The score consists of three staves with corresponding dynamics and articulations.

Пример 6

Musical score for orchestra and choir, page 53, showing measures 1 and 2.

The score includes parts for Picc., Fl., Ob., C. ingl., Cl., C. b., Fag., C. fag., Cor., Tr. be., Tr. ni., Tb., Piat., 中国小鼓 (Chinese Small Drum), Tamb., G.C., Arp., S. solo, S., A., Vi. I., Vi. II., Vle., Vc., and Cb.

Measure 1 (Measures 1-2 of the score):

- Picc., Fl., Ob., C. ingl., Cl., C. b., Fag., C. fag., Cor., Tr. be., Tr. ni., Tb., Piat., 中国小鼓, Tamb., G.C., Arp., S. solo, S., A., Vi. I., Vi. II., Vle., Vc., Cb.: Rests.
- Arp.: Sixteenth-note patterns.
- S. solo: "狂风啊."
- Measure 2 (Measures 3-4 of the score):
- Picc., Fl., Ob., C. ingl., Cl., C. b., Fag., C. fag., Cor., Tr. be., Tr. ni., Tb., Piat., 中国小鼓, Tamb., G.C., Arp., S. solo, S., A., Vi. I., Vi. II., Vle., Vc., Cb.: Rests.
- Arp.: Sixteenth-note patterns.
- S. solo: "狂风啊."

Пример 7

Пример 8

Andantino sostenuto

Baritono solo 我站在高山之巅，望黄河滚滚。

Пример 9

Soprano

水又急，浪又高，奔腾叫啸如虎狼。

Пример 10

più mosso

我们在太行山上，我们在太行山上，山高林又密。

Пример 11

36. 我们要渡过长江。
A. 我们要渡过长江。 *mf*
T. 我们要渡过长江。 *mf*
B. *mf*

39. 我们要渡过长江，获得更大的胜利！获得更大的胜利！
S. *mf* *f* *f*
A. *f* *f* *f*
T. *f* *f* *f* *f*
B. *f* *f*

Пример 12

a)

[齐唱]

风 在 呸, 马 在 叫, 黄河 在 嚈 嚈,
黄河 在 嚈 嚈, 河 西 山 因 万 丈 高, 河 东 河 北 万 里 熟 了。

б)

[二部轮唱]

凤 在 呌, 马 在 叫, 黄河 在 嚈 嚈,
凤 在 呌, 马 在 叫, 黄河 在

в)

[三部轮唱]

风 在 呌, (龙格龙格 龙格龙) 马 在 叫,
风 在 呌, (龙格龙格 龙格龙) 马 在
风 在 呌, (龙格龙格 龙格龙)

© У Вэй, 2019

Чунцинский педагогический университет (Чунцин, Китай), профессор, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия), соискатель кафедры истории музыки
E-mail: 289610057@qq.com

ДЕТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КИТАЯ В ПЕРИОД АНТИЯПОНСКОЙ ВОЙНЫ 1937–1945 ГОДОВ

Статья посвящена истории детского музыкального образования в Китае в период антияпонской войны 1937–1945 годов в городе Чунцин. За это время программа обучения музыке в специальных и общеобразовательных школах была качественно изменена. На основе национальных традиций была создана система музыкального образования. Преподавание стало вестись по единым для всей страны учебным планам, учебникам и методическим разработкам. Музыка стала обязательным предметом общеобразовательных школ. Ученикам создавались условия для освоения каким-либо народным музыкальным инструментом, каждый школьник участвовал в обязательном ежедневном массовом пении. Потенциал начинающих музыкантов был использован в пропагандистских целях. Школьники участвовали в массовых творческих мероприятиях патриотических направленности: большом количестве сольных и камерных концертов вокальной и инструментальной музыки, концертах симфонического и народного оркестров, хоров, акциях массового пения. Все это способствовало росту интереса к музыке в целом, подъему музыкального образования, а также важному в годы войны моральному сплочению граждан. Основные творческие события проходили в этот период в городе Чунцин, ставшим в годы войны политическим центром государства.

Ключевые слова: антияпонская война 1937–1945 годов, Чунцин, музыкальное образование, Комитет музыкального образования, Комиссия по делам культуры, Третье управление, агитация, Чжан Чжичжун

© Wu Wei, 2019

Chongqing University professor, Postgraduate student of the Music History Department of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
E-mail: 289610057@qq.com

CHILDREN'S MUSIC EDUCATION IN CHINA DURING THE ANTI-JAPANESE WAR OF 1937–1945

The article is devoted to the history of children's music education in China during the anti-Japanese war of 1937–1945 in the city of Chongqing. During this time the musical education program in specialized and secondary schools has been qualitatively changed. The system of music education was created on the traditions of national music. Teaching was conducted according to unified for the whole country curricula, textbooks and guidance papers. Music has become a compulsory subject of secondary schools. The students were provided with the conditions for studying any folk musical instrument; each student participated in the obligatory daily mass singing. The potential of novice musicians was used for propaganda purposes. Schoolchildren participated in patriotic mass creative events: a large number of solo and chamber concerts of vocal and instrumental music, concerts of the symphony and folk orchestras, choirs, mass singing events. All this contributed to the growth of interest in music in general, the rise of music education, as well as the important moral cohesion of citizens during the war years. The main creative events took place during this period in the city of Chongqing, which became the political center of the state during the war.

Key words: Anti-Japanese War of 1937–1945, Chongqing, musical education, patriotism, Committee for Musical Education, Commission for Cultural Affairs, Third Department, agitation, Guo Mojo, Zhang Zhizhong

В истории китайской культуры антияпонская война (1937–1945 гг.) стала во многом поворотной. Необходимость защищать Родину от агрессора потребовала мобилизации не только материальных ресурсов, но и духовных, культурных сил. Для укрепления патриотических чувств по всей стране проходили различные творческие мероприятия, китайская музыка звучала по радио. Поддержка культуры стала одной из важных стратегических задач государства: получали поддержку действующие организации, создавались новые оркестры и другие коллективы, открывались разнообразные ассоциации, курирующие деятелей культуры. Значимым также стало содействие детским творческим организациям, а также модернизация системы музыкального образования на уровне начальной и средней школы.

Город Чунцин довольно быстро оказался в авангарде значимых культурных и политических центров Китая. Сюда была перенесена столица после захвата японцами Нанкина, эвакуировано правительство, эмигрировали многие деятели культуры и искусства, творческие организации и образовательные учреждения, обогатив Чунцин новыми силами.

Музыкальное образование на уровне начальной и средней школы еще в довоенное время находилось в сложном положении: музыке учили по остаточному принципу, выделяя, по сравнению с другими дисциплинами, наименьшее количество часов. Альтернативным вариантом были специальные занятия при общественных организациях, таких как, «Общество новой музыки», общество «Датун» или «Ассоциация патриотической песни города Чунцин». Но и там были сложности: образование не было системным, обучали только техническим навыкам игры на китайских народных инструментах, не давали знания по теории и истории музыки.

Необходимость модернизации музыкального образования была осознана властями Китая давно. В последние годы царствования династии Цин благодаря усилиям сановника Чжан Чжидун в 1904 года было принято «Положение об учебных заведениях», по которому в общеобразовательных школах вводился предмет «Музыка», в марте 1907 года дисциплина «Музыка» была включена в список обязательных предметов. Однако нехватка методических материалов сводила все преобразования на «нет».

После падения монархии и прихода к власти Национального собрания наметился определенный поворот. В 1912 году создан Департамент образования, в ведение которого входи-

ло и музыкальное образование. В 1933 году в структуру Департамента включен специально учрежденный Методический комитет. Началась масштабная работа по составлению специальных образцовых учебников и учебных пособий для начальной и средней школ. В 1934 году Методический комитет был реорганизован в Комитет музыкального образования, задачей которого определили преобразование системы обучения музыке в целом [6]. С началом антияпонской войны Комитет, как и все правительство, был эвакуирован из Нанкина в Чунцин. На первом собрании в новой столице 27 октября 1938 года Комитет музыкального образования обозначил 8 пунктов работы:

1. Проверка, сбор и редактирование всех учебных музыкальных пособий в общеобразовательных школах;
2. Открытие по всей стране новых музыкальных образовательных учреждений и организаций;
3. Инспекторская проверка образовательных учреждений и анализ состояния музыкального образования;
4. Составление музыкального словаря;
5. Организация и проведение сбора фольклорных материалов;
6. Инициирование проверки состояния массового пения в школах;
7. Сбор информации об истории китайской музыки;
8. Определение стандартов музыкального образования в Китае [7].

В результате активной работы Комитета уже к концу 1938 года было собрано значительное количество информации. В общеобразовательные учреждения всех провинций были направлены распорядительные документы, касающиеся музыкального образования в начальной и средней школе. Одним из требований было включения в учебный процесс информации об антияпонской войне.

Масштаб задач, стоявших перед Комитетом, потребовал модернизации самого учреждения: 15 апреля 1939 года в его составе появились исследовательская, образовательная, редакционная и общественная группы [4]. Исследовательская группа занималась научной деятельностью: изучала информацию по истории китайской музыки, собирала, анализировала и редактировала фольклорные материалы, занималась совершенствованием традиционных музыкальных инструментов, изучала и адаптировала информацию по теории западноевропейской музыки для последующего использования в образовательном процессе.

Образовательная группа разрабатывала стандарты музыкального образования, составляла учебные пособия, проводила проверку качества образования, организовывала повышение квалификации музыкальных педагогов, занималась распространением музыкально-педагогического опыта через внеклассные музыкальные мероприятия, контролировала работу региональных музыкальных образовательных организаций. Редакционная группа формировала основы официальных мероприятий: утверждала государственную церемониальную музыку, определяла музыкальное сопровождение народных праздников, редактировала военно-патриотическую музыку, а также содержание музыкальных терминов. Общественная группа занималась преимущественно просветительской и контролирующей работой: проверяла качество содержания выпущенных печатных изданий и пластинок, распространяла музыку через радио, исследовала и совершенствовала военную музыку, проводила конкурсы композиторов, руководила общественными музыкальными группами и хорами, направляла руководителей в коллективы народной музыки.

В июне 1940 года Департамент образования обратился к провинциям с призывом развивать музыкальный театр [8]. В сентябре он обязал все профессиональные школы проводить внеклассные музыкальные мероприятия, привлекать к работе учителей музыки с целью организации учеников в вокальные группы, хоры, оркестры народных инструментов, общества изучения музыки, кружки губной гармошки и ансамбли западноевропейской музыки. Направлений творческой деятельности должно было быть достаточно много, чтобы каждый обучающийся мог выбрать для себя одно интересное. Курировать эту работу поручили Комитету музыкального образования [9]. В декабре Департамент потребовал организовать во всех школах хоровые и театральные объединения, чтобы педагоги могли просвещать учеников во время внеклассных занятий. Этому придавался статус важной общественной деятельности [10].

Знаковым событием Комитета музыкального образования был «Месяц музыки в городе Чунцин» (5 марта — 5 апреля 1942 года). Главной темой мероприятия было Музыкальное образование. В это период были проведено большое количество сольных и камерных концертов вокальной и инструментальной музыки, концертов симфонического и народного оркестров, хоров, массового пения [11]. «Месяц музыки» объединил профессиональных артистов, самодеятельных исполнителей и начинающих музы-

кантов. Это мероприятие стало своеобразным промежуточным итогом деятельности Комитета. Оно вызвало большой общественный резонанс, который способствовал впоследствии росту интереса к музыке в целом, музыкальному образованию, помог важному в годы войны морально-му сплочению граждан.

Важную роль в развитии образовательной и агитационной деятельности в Чунцине играли также такие учреждения, как Третье управление при Департаменте политики военной комиссии Национального правительства и Комиссия по делам культуры Департамента политики военной комиссии Национального правительства, также эвакуированные в город с началом антияпонской войны. Оба учреждения были созданы после Второго соглашения между Коммунистической партией Китая и Гоминьданом (1937 г.) последовательно одно за другим.

С самого момента открытия Третье управление¹ приступило к активной пропагандистской работе. С 7 по 13 апреля 1938 года была организована антияпонская агитационная неделя. В это время проходили различные мероприятия, тематика которых ежедневно обновлялась. К примеру, вызвавший большой общественный интерес, пятый день был посвящен театру.

В день театра в рамках агитационной недели программа была особенно насыщенной: кроме пьес и постановок китайского национального театра, в этот день были представлены цзинцзюй², ханьцзюй³, хуагу провинции Хубэй⁴ и цзацзюй⁵. Спектакли шли повсеместно, и даже под открытым небом на многочисленных площадях и улицах. Пять из задействованных в этот день театров, поставили пекинскую национальную оперу. Это были такие труппы, как Лицзябань и провинциальный театр провинции Шаньдун. Деятели Хуан Гуйцю, Ань Шуюань и У Тяньчжун поставили спектакли: «Юэ Фэй⁶», «Лян Хуньюй», «Почивать на хворости и вкушать желчь⁷», «Мулан⁸», «Великая Китайская стена» и другие спектакли, а также отрывки из произведений «Пожертвовать золото государству», «Убить жену, чтобы накормить армию». В Народном собрании прошла серия спектаклей по мотивам классического китайского романа «Народный герой Чжу Хунву» [5].

С 1939 по 1940 гг. члены Управления организовали большое количество крупномасштабных творческих мероприятий, которые были направлены на борьбу против агрессоров и агитацию к спасению. Подобные акции помогали сплочению нации, укрепляли патриотизм и настрой на победу в войне.

Особенно интересной была работа «Детской театральной труппы». Она была создана 3 сентября 1937 года в Шанхае представителем коммунистической партии У Синьцзя. Труппа состояла из 22 человек разного возраста от 9 до 19 лет. Большинство из них были учащимися школы Линьцин, беженцами из района боевых действий востока Шанхая. Затем труппа переехала в Ухань под начало Третьего управления, а оттуда в — Чунцин [3, с. 44].

В Чунцине она была объединена с другими детскими коллективами и участвовала в серии агитационных антияпонских мероприятий и специальной неделе семинаров творческих детских коллективов города Чунцин. 4 апреля в праздничный День детей эта театральная труппа совместно с другими детскими коллективами и начальными школами участвовали в театральных постановках, соревнованиях по ораторскому искусству и концертах вокальной музыки. Труппа поставила спектакль в стиле пьесы янгэ⁹ — «Деревенская песнь». В 1940 году «Детская театральная труппа» была разделена на две бригады, в очень тяжелых условиях войны гастроилируя по уездам провинции Сычуань. В декабре 1940 года по приглашению Комитета китайско-советской культуры и Женского комитета труппа совместно со школой талантов, открытой Тао Синчжи, провели мероприятие «Советское музыкальное радио». Благодаря этому, о них узнали не только в Китае, но и в мире [1].

Деятельность Третьего управления при Департаменте политики военной комиссии Национального правительства периодически осложнялась не только объективными трудностями военного времени, но субъективными обстоятельствами — борьбой за внутриполитическое лидерство.

На начальном этапе военная опасность позволяла забыть про разногласия. Но вскоре противоречия обострились. В январе 1939 года лидер Гоминьдана Чан Кайши предложил «рассторвать партию коммунистов, защищать от нее, ограничить и настроить всех против нее». Его политические амбиции распространялись в том числе и Военную комиссию, при которой функционировало Третье управление. По требованию Чан Кайши, несогласные перейти в Гоминьдан, должны были выйти из состава обеих организаций. Это привело к расколу в августе 1940 года. Большая часть членов управления во главе с Го Можо подали в отставку. В итоге, в октябре это учреждение было настолько малочисленным, что практически самоликвидировалось. Гоминьдан реформирует управление в Комитет по делам культуры, ограничивая его функции до уров-

ня исследовательской работы. Бывшие члены Третьего управления не были с этим согласны и решили продолжить свою борьбу иным путем. В итоге, ноябрь 1940 года под началом Коммунистической партии Китая открылась Комиссии по делам культуры Департамента политики военной комиссии Национального правительства. Го Можо стал председателем Комиссии, Ян Ханьшэн был назначен заместителем председателя, Шэн Яньбин, Шэн Чжиюань, Ду Госян и другие 10 человек стали членами этой Комиссии. Шу Шэйю (псевдоним Лао Шэ), Люй Сягуан, Чжан Чжижан и другие 10 участников совмещали членство в Комиссии.

В Комиссии по делам культуры функционировало три группы: первая занималась изучение международных проблем (глава — Цай Фушэн; вторая группа отвечала за научное исследование (возглавлял Тянь Хань, а затем — Ши Линхэ); задачей третьей (под началом Фэн Найчайо) были сбор и анализ сведений о противнике.

С момента начала работы комиссии ее участники проводили активную творческую и научно-просветительскую деятельность: читали открытые лекции, выступали с публичными докладами, организовывали конференции. В основном, они рассказывали об истории искусства, разбирали вопросы военного положения Китая, предлагали новаторские театральные проекты. 23 февраля 1945 года в ежедневной газете «Синьхуа жибао» была опубликована статья Ко Можо «Мнение по поводу современного положения культуры» с подписями более 300 деятелей культуры города Чунцин. Публикация вызвала негативную реакцию Национального правительства. 30 марта 1945 года начальник Департамента политики военной комиссии Национального правительства Чжан Чжичжун издал указ о прекращении работы Комиссии по делам культуры [2].

Таким образом, поддержка и развитие детского творчества были важной составляющей государственного курса масштабной мобилизации культурного ресурса и укрепления патриотических настроений Китая в годы антияпонской войны. Музикальные коллективы школ начальных и средних школ наравне с взрослыми привлекались для участия в большом количестве мероприятий: концертов, фестивалей, театральных постановок.

Благодаря преобразованиям периода войны начальное и среднее музыкальное образование в Китае приобрело характер системы: были утверждены единые стандарты обучения, разработано и внедрено методическое обеспечение, создан действенный механизм руководства на

всех уровнях власти. Музыкальные дисциплины стали обязательным и в общеобразовательной школе: в расписании ежедневных занятий появилось массовое пение, на уроках давалась базовая информация по истории и теории музыки. Важно, что все преобразования были сделаны на основе национальных традиций: заимствования из европейской системы были минимальны и носили не содержательный, а больше организационный характер.

Примечания:

¹ До декабря 1938 года Третье управление работало в городе Ухань. После его захвата переместилось в Чунцин. В составе Управления функционировали несколько отделов. Пятый, шестой и седьмой — отвечали за агитационную работу в тылу, художественными средствами и за рубежом. В составе шестого отдела были отдельные подразделения, которые укрепляли патриотические чувства, обращаясь к театральной музыке, кинематографу и изобразительному искусству.

² Пекинская национальная опера.

³ Жанр музыкальных народных пьес, распространенных в провинции Хубэй и в прилегающих к ней районах.

⁴ Фольклорные песни и сценки провинции Хубэй.

⁵ Юаньская музыкальная драма времен династий Сун и Юань.

⁶ Национальный герой Китая XII века, возглавивший оборону страны от вторжения чжурчжэней.

⁷ Герой из притчи о юэйском князе Гоу Цзяне, который спал на хворосте и во время трапезы слизывал желчь, чтобы не забыть о мести врагу, победившему его княжеству У.

⁸ Девушка, переодевшаяся мужчиной и ушедшая в армию вместо своего отца.

⁹ Народная пьеса с песнями и танцами.

Литература

- 王楠楠 《抗战的血泊中产生的一朵奇葩》 — 抗战中的. 孩子剧团. 团结报 [EB/OL] (Van Nan'nan. «Необычный цветок, выросший из крови жертв антияпонской борьбы — Детская театральная труппа в годы антияпонской войны». Отчет театральной труппы // URL: http://epaper.tuanjiebao.com/html/2016-02/18/content_31072.htm (дата обращения: 20.03.2019)).
- 摘自沙坪坝区文化志. 沙坪坝文化档案. 国民政府军事委员会政治部第三厅与文化工作委员会 (Культурный районный журнал. Архив

культуры Шапинба. Комитет культурной деятельности «Третьего управления» при Военном комитете Национального правительства).

- 苏光文. 大轰炸中的重庆陪都文化 [M]. 北京: 中国文联出版社 2015 年8月第一版 (Su Guangwen. Департамент культуры Чунцин под бомбардировками. Пекин: Изд-во Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства. 2015).
- 孙继南 《中国近代音乐教育史纪年》 续二[J] 星海音乐学院学报. 1995 年第 1, 2期 (Сунь Цзинъань. История современного музыкального образования Китая // Научный журнал консерватории Синхай. 1995. №1, 2).
- 国民政府军事委员会政治部第三厅. 百度百科[EB/OL] («Третье управление» Национального правительства // Электронная энциклопедия «Байдубайкэ» URL: <https://baike.baidu.com/item/%E5%9B%BD%E6%B0%91%E6%94%BF%E5%BA%9C%E5%86%9B%E4%BA%8B%E5%A7%94%E5%91%98%E4%BC%9A%E6%94%BF%E6%B2%BB%E9%83%A8%E7%AC%AC%E4%B8%89%E5%8E%85> (дата обращения: 20.03.2019)).
- 雷. 陪都重庆三个音乐教育机构之研究. [D]. 上海 : 上海音乐学院. 2010 年6月 (Фэн Лэй. Исследование трех музыкально-образовательных учреждений запасной столицы Чунцин: Докторская диссертация / Шанхай: Шанхайская консерватория, июнь 2010).
- 《新华日报》 1938年10月29日三版 (Синьхуа жибао. 3 полоса. 29 октября 1938).
- 《新华日报》 1940 年6 月4 日二版 (Синьхуа жибао. 2 полоса. 4 июня 1940).
- 《新华日报》 1940年9月28日二版 (Синьхуа жибао. 2 полоса 28 августа 1940).
- 《新华日报》 1940年12月18日二版 (Синьхуа жибао. 2 полоса. 18 декабря 1940).
- 《新华日报》 1942年3月5日三版 (Синьхуа жибао. 3 полоса. 5 марта 1942).

References

1. Van Nan'nan' (2018), "Unusual flower grown from the blood of victims of the anti-Japanese struggle — Children's theater troupe during the anti-Japanese war", available at: http://epaper.tuanjiebao.com/html/2016-02/18/content_31072.htm (Accessed 20 March 2019).
2. Kul'turnyj rajonnyj zhurnal [Cultural district journal]. Arhiv kul'tury Shapinba. Komitet kul'turnoj dejatel'nosti «Tret'ego upravlenija» pri Voennom komitete Nacional'nogo pravitel'stva. Manuscript.

3. Su Guanvjen' (2015), *Departament kul'tury Chuncin pod bombardirovkami* [Chongqing Culture Department under the bombing], Izdatel'stvo Vsekitajskoj associacii rabotnikov literatury i iskusstva, Pekin, China.
4. Sun' Czin'an' (1995), "The history of modern music education in China", *Nauchnyj zhurnal konservatorii Sinhaj*, no. 1–2, pp. 107–114.
5. Jelektronnaja jenciklopedija "Bajdubajkje" (2018), "Third Directorate of the National Government", available at: <https://baike.baidu.com/item/%E5%9B%BF%E6%B0%91%E6%94%BF%E5%BA%C%E5%86%9B%E4%BA%8B%E5%A7%94%E5%91%98%BC%9A%E6%94%BF%E6%B2%BB%E9%83%A8%E7%AC%AC%E4%B8%89%E5%8E%85> (Accessed 20 March 2019).
6. Fen Ley (2010), "Study of the three music and educational institutions of the reserve capital of Chongqing", D.Sc. Thesis, Shanghai conservatory, Shanghai, China.
7. Xinhua Ribao. 3 polosa. 29 oktjabrja 1938.
8. Xinhua Ribao. 2 polosa. 4 ijunja 1940.
9. Xinhua Ribao. 2 polosa 28 avgusta 1940.
10. Xinhua Ribao. 2 polosa. 18 dekabrja 1940.
11. Xinhua Ribao. 3 polosa. 5 marta 1942.

© Цай Чжо, 2019

*Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия), аспирант кафедры музыкального воспитания и образования
E-mail: 175395587@qq.com*

ЖАНР МЮЗИКЛА НА ГРАНИЦЕ КУЛЬТУРНЫХ ПРОСТРАНСТВ

В статье представлен анализ особенностей подготовки и постановки двух мюзиклов, премьеры которых состоялись на исходе XX столетия. Каждый из спектаклей стал событием в своем культурном пространстве: китайский мюзикл «Озеро Сюэлан» в Гонконге (премьера в марте 1997 г.) произвел фурор в восточно-азиатском культурном регионе, а знаменитый французско-канадский спектакль «Notre-Dame de Paris» (премьера в сентябре 1999 г.) стал сенсацией в западном мире. При всем различии культурного контекста мюзиклы обнаруживают совпадения, позволяющие увидеть новые показательные черты в выборе сценария, сюжет которого созвучен ценностям национальной культуры, в создании песенного материала и его тиражировании задолго до премьеры, в коммерческой рекламе на этапах пре- и пост-продакшин и в постановке спектаклей. Появление указанных особенностей обусловлено совмещением жанра с технологиями индустрии массовых зрелищных искусств. Ведущими характеристиками становятся синтез различных пластов музыкальной культуры, обобщение новейших вокальных технологий, опора на культурно-смысловые архетипы. Анализ творческой работы авторов позволяет характеризовать новый мюзикл как масштабный дизайн-проект, в котором осуществление художественного замысла проходит ряд открытых стадий коммуникативной обработки или «проката».

Ключевые слова: мюзикл, технологии зрелищных искусств, культурно-смысловый архетип, стилевой микст, спектакль как дизайн-проект, программирование вокального материала

© Cai Zhuo, 2019

*Postgraduate student of Herzen State Pedagogical University of Russia
E-mail: 175395587@qq.com*

THE GENRE OF MUSICAL AT THE BORDERLINE BETWEEN DIFFERENT CULTURAL AREAS

The article presents the analysis of the features of preparation and production of two musicals, the premieres of which took place at the end of the twentieth century with a distance of one and a half years. Each of the performances was an event in its cultural space: the Chinese musical “Lake Xuelan” in Hong Kong (premiere in March 1997) created a furor in the East Asian cultural region, and the famous French-Canadian performance “Notre-Dame de Paris” (premiere in September 1999) became a sensation in the western world. With all the differences in the cultural context, the performances reveal coincidences that make it possible to see new indicative features, the appearance of which is due to the combination of the genre with the technologies of the mass entertainment industry. The leading characteristics are the synthesis of various layers of musical culture, the generalization of the latest vocal technologies, reliance on cultural — semantic archetypes. The analysis of the creative work of the authors allows to characterize the new musical as a large-scale design project in which the realization of an artistic concept goes through a series of open stages of communicative treatment or “distribution”.

Key words: musical, technologies of spectacular arts, cultural and semantic archetype, style mix, performance as a design project, programming of vocal material

Под занавес XX столетия в Париже состоялось знаменательное для развития жанра мюзикла событие — премьера спектакля «*Notre-Dame de Paris*» Р. Коччанте и Л. Пламондона. Творческая группа создателей мюзикла была удостоена Всемирной Музыкальной Премии 2000 (World Music Awards), а само творение Коччанте и Пламондона занесено в Книгу Рекордов Гиннеса¹. Триумфальное международное шествие спектакля началось вскоре после первых лет его успешных представлений во Франции и не останавливается по сей день.

Высочайший успех стал результатом тщательной работы творческой команды, осуществлявшей подготовку и продвижение проекта на протяжении премьерного года.

Показательно, что за полтора года до премьеры «*Notre-Dame de Paris*» в Гонконге состоялся дебют китайского мюзикла «Озеро Сюэлан», концепция и новый подход к созданию и постановке которого оказались созвучны французскому проекту. Премьера «Озера Сюэлан» состоялась в марте 1997 года; французский проект еще находился в стадии подготовки и дебютировал 16 сентября 1998 года. Спектакль «Озеро Сюэлан» также произвел фурор в восточно-азиатском культурном регионе и вскоре был признан лучшим Гонконгским мюзиклом за всю историю развития жанра в Гонконге и материковом Китае [10].

Эти резонансные культурные прецеденты побуждают к сопоставлению как подготовительных, так и постпремьерных этапов спектаклей, отстоявших друг от друга в культурном и географическом пространстве.

Классические жанровые характеристики мюзикла были описаны музыковедами и театрологами в ряде работ последней трети XX — начала XXI столетия [1, 2, 3, 4, 8, 9]. Отмечено, что мюзикл существенно отличается от традиционных жанров музыкального театра ярко выраженной актуальностью тематики, демократичностью выражения и универсальностью музыкального языка. Мюзикл принципиально ориентирован на самую широкую слушательскую аудиторию.

«Родовым» жанровым признаком мюзикла назван принцип универсальности, который проявляется в открытости жанра различным типам восприятия вследствие ассимиляции многообразных стилевых и жанровых традиций, относящихся порой к противоположным пластам музыкальной культуры. Сегодня на множестве примеров можно видеть, что мюзикл изначально оформился как «неконсервируемый» жанр, открытый для новейших веяний и экспериментов

и в то же время опирающийся на традиционные основы театрального искусства.

По мнению Э. Кампуса, мюзиклу свойственно равноправие музыки и драматургической основы, так как при создании мюзикла особое значение имеет литературный материал, по которому создается либретто [4]. Поэтому, как пишет Э. Кампус, мюзиклам США неоднократно присуждались различные литературно-театральные премии в числе лучших пьес года.

Высоким оценкам литературного уровня значительной части мюзиков во многом способствовал тот факт, что их сюжетной первоосновой являлись известные, зачастую выдающиеся произведения классической и современной литературы. В число сюжетных источников мюзиков входят произведения У. Шекспира, Ч. Диккенса, У. Коллинза, Б. Шоу, М. Сервантеса, Ш. Перро, В. Гюго, Г. Леру, С. Шолом-Алейхема, Ю. О'Нила, Т. С. Элиота, Т. Уайлдера, Э. Райса и многих других.

Одним из векторов развития мюзикла как самостоятельного жанра стала идея вокально-пластического синтеза, которая явно обозначилась в первых спектаклях. Эмансиация танцевального компонента в драматургии мюзикла обусловила значимость *авторской* хореографии в произведении. Мастерство и оригинальность стиля пластического рисунка придают особую целостность спектаклю и составляют одну из наиболее выразительных сторон бродвейских мюзиков. Яркими примерами этого являются постановки мюзиков «Вестсайдская история» (1957), «Скрипач на крыше» (1964) и «Смешная девчонка» (1968), в которых хореографическое решение выполнено американским балетмейстером Дж. Роббинсом.

Мюзикл изначально сформировался как жанр, ориентированный на исполнителей, обладающих универсальными возможностями и многосторонней одаренностью. Артисты мюзикла должны владеть не только вокалом и сценической речью, но и современными видами танца, техникой акробатики.

Универсальность необходима не только исполнителям ведущих партий, но и всему актерскому составу, так как ансамблевые сцены мюзикла воплощают в себе динамичное действие, сочетающее одновременно и танец, и ансамблевое или хоровое пение.

Новые качества драматургии мюзикла потребовали иных, нежели в оперетте, подходов к постановке спектакля. В результате наряду с режиссером одним из ведущих постановщиков мюзикала закономерно становится балетмейстер-хозяином.

реограф. Кроме того, в команду, осуществляющую сценическое воплощение мюзикла, входят дирижер оркестра, сценографы (по свету, декорациям и костюмам), а также аранжировщики и звукорежиссеры. Таким образом, сценическое воплощение мюзикла отходит от методов традиционной режиссерской постановки и довольно рано — вслед за кинематографом — осваивает проектные технологии.

Несмотря на отмеченную специфику, мюзикл остается одним из музыкально-сценических жанров. Поэтому особого внимания в его характеристике заслуживает именно музыкальная сторона спектакля, которая в драматургии спектакля играет основополагающую роль.

Музыкальный язык лучших мюзиклов асимилирует различные историко-стилевые традиции и приемы (джаз, рок, патетика барокко, оперная ариозность и кантилены, требующая порою владения *belcanto*, приемы симфонического развития, сложные мелодико-гармонические обороты, присущие классической музыке и др.), что порождает в нем явление своеобразного стилевого микста, существенно расширяя его культурно-художественное пространство. Такие шедевры жанра, как «Иисус Христос — суперзвезда» Э. Уэббера и Т. Райса, «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Призрак оперы» и другие показывают открытость мюзикла к асимиляции стилистически разнообразных средств музыкальной выразительности.

Установка жанра на демократизм и одновременно на высокий художественный уровень материала сближают мюзикл в большей степени не с его родственными — музыкально-театральными — жанрами, а, как ни странно на первый взгляд, с самым молодым жанром XX столетия, сочетающим массовость с демократизмом, — кинематографом. Параллельно кинематографу мюзикл, вместе с установкой на массовость, впитывает установку на отшлифованность каждого этапа создания спектакля, доступную благодаря вторжению индустрии в сферу культуры. Отработанная последовательность этапов создания конечного продукта установлена в кинематографе, хотя создатели мюзикла шли к этому с первых дней его существования. От сценария до выхода на экраны фильм проходит стадии поиска и кастинга актеров, определения локаций, формирования съемочной группы; наконец, съемки и монтажа. В подготовительном этапе рассматриваемых мюзиклов выделяются стадии: 1) разработка сценария; 2) создание и аранжировка песен; 3) пре-продакшн; 4) продакшн — собственно работа над спектаклем.

Рассмотрим с этих позиций освещенные в прессе факты о французско-канадском и китайском спектаклях.

Особенности сценария. И на Западе, и на Востоке в качестве сценария мюзиклов избраны сюжеты, уходящие корнями в национальную культуру, и одновременноозвучные актуальным темам искусства XX века.

Роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», написанный в 1831 году, можно назвать романом-легендой, запечатлевшим романтическое понимание автором исторического процесса как вечной борьбы двух мировых начал: добра и зла, чувства и разума, милосердия и жестокости, верности и предательства. Высокие стремления и низкие страсти людей высвечиваются в романе сквозь призму чувства любви, в огонь которой вовлечены все главные герои романа.

В основу мюзикла «Озеро Сюэлан» положена история любви молодых людей, в которой обобщены сюжеты многочисленных лирико-драматических китайских легенд о невозможности достижения земного счастья: персонажи зла разлучают влюбленных, но не в силах препятствовать их высокому предпочтению. Влюбленные выбирают смерть в любви вместо жизни без нее. Смерть влюбленных, в отличие от поучительной гибели знаменитой шекспировской пары, в контексте китайской культуры — это не только высокая свобода, но и красивый переход в фантастический мир за гранью жизни: многие подобные сказки, саги и легенды Китая заканчиваются трагической разлукой влюбленных с последующим растворением их в природе («Лян Шаньбо и Чжу Интай»), вхождением в новую жизнь среди звезд («Волопас и ткачиха») или сокрытием в глубинах моря («Легенда о Мэн Цзян-нюй»).

Таким образом, и во Франции, и в Гонконге в основу мюзикла положен культурно-смысловой архетип, обладающий высокой коммуникативной нагрузкой, готовый вызвать массовый эмоциональный отклик и сочувствие самых разных социальных слоев населения.

Создание песенного материала. Знакомство публики с мюзиклом «Notre-Dame de Paris» началось задолго до премьеры. В 1997 году его отдельные фрагменты без декораций и костюмов были показаны для представителей масс-медиа в Каннах. Телевидение познакомило публику с песней «Времена соборов» и главным шлягером мюзикла «Прекрасная» («Belle») в исполнении трио главных героев: Фролло, Феба и Квазимodo. Выпущенный следом компакт-диск с песней «Belle» разошелся стремительно. В дальнейшем эту мелодию по данным статистики признали

самой популярной во Франции за последние 50 лет. Два хита мюзикла «Прекрасная» и «Времена соборов» зазвучали в телевизионных репортажах и на различных радиостанциях мира, занимая первые места в хит-парадах. Были и неожиданные демонстрации музыкального материала: в 1997 году Р. Коччанте был удостоен чести исполнить перед папой Иоанном Павлом II песню «Аве Мария — язычница» («Ave Maria raien») и получить его одобрение.

Тем самым был создан прецедент, при котором был выпущен и стал мультиплатиновым альбом с саундтреком мюзикла задолго до премьеры его оригинальной версии, а билеты на премьеру и последующие спектакли еще не вышедшего в свет мюзикла были распроданы на год вперед.

Этап презентации был успешно осуществлен и в подготовке премьеры китайского мюзикла. Песня «Легенда о старом» мгновенно стала хитом на территории Китая, и еще до выхода мюзикла сыграла важную роль в привлечении масс к посещению премьеры. Песня «Вечная любовь» принесла исполнителю главной роли Чжан Сюэю шесть наград на ежегодной церемонии представления лучших музыкантов [6]; «Легенда о старом» была отмечена IFPI (International Federation of Phonographic Industry) — Международной Федерацией Фонографической Индустрии. По опросам на сайте Polygram самой популярной песней была названа песня «Жить с тобой» из того же альбома [7]. Альбом к мюзиклу «Озеро Сюэлан» также сыграл важную роль в подготовке проекта.

Еще несколько десятилетий назад трудно было представить, чтобы вокальные номера будущего спектакля заранее представлялись публике до премьеры. Однако, *программирование* успеха держится на гарантии абсолютного триумфа песен, которые будут положены в основу музыкальной партитуры спектакля. Включенность песен, широко известных и любимых, в зрелищное шоу — распространенный прием, многократно опробованный в разных культурных пространствах — можно привести в пример российский шоу- сериал «Старые песни о главном», где известные «хиты» разных лет составляют драматургию праздничного сюжета. Мюзикл возводит этот прием в художественный принцип: песни специально готовятся как хиты; последующие вовлечение их в драматическое действие многократно умножает их значимость, что становится основной гарантией успеха спектакля. В этом приеме можно увидеть инверсию функции песен в кинематографе: многие песни

продолжают свою жизнь, покидая устаревающий по тематике фильм, в мюзикле же подготовленные и внедренные в сознание слушателей песни умножают и славу мюзикла, и собственный выразительный потенциал.

Существенным для планирования успеха мюзикла становится этап *пре-продакшн*, в котором сосредоточена коммерческая сторона подготовки спектакля. На этом этапе известный и опытный менеджер проектов Шарль Талармстерски провел принципиально новую по форме и логике рекламную кампанию. Работу по проекту комментировало телевидение, устраивая встречи с творческой группой исполнителей. На подготовку проекта было выделено 4 миллиона долларов. Продюсирование и организацию финансовой поддержки осуществляют владелец компании «Transborder» Виктор Бош. В Китае создание спектакля спонсировали крупнейшие гонконгские компании, такие как «Artist World Ltd.», отделение Сити Банка и звукозаписывающая компания Poly Gram. Производственные затраты организаторов Star Entertainment Co. на мюзикл составили около 100 миллионов гонконгских долларов. Мюзикл стал самым дорогим в истории Гонконга. Затраты на рекламу превысили 15 миллионов гонконгских долларов, над постановкой работали более трехсот человек.

Работа над спектаклем. Во Франции работу по постановке возглавил режиссер-авангардист Жиль Майо. Для создания визуально-пластического ряда спектакля были приглашены хорошо известные в сфере театра, моды и шоу-бизнеса мастера. Это хореограф Мартино Мюллер, успешно показавший себя в постановке балетов в Национальной Опере Лионса, театрах Берлина, Берна и Штутгартра; художник Кристиан Ретц, известный талантливым и высокопрофессиональным оформлением опер в театрах Парижа и Страсбурга и одна из звезд парижской моды — художник по костюмам и модельер Фред Саталь. Художником по свету был приглашен Аллан Лорти, который успешно работал на концертах многих рок-звезд и осуществлял световой дизайн рок-оперы «Старманья» в театре «Могадор». К технической стороне звукового оформления были также привлечены лучшие специалисты.

Продюсирование спектакля в Китае возглавила Чэнь Шуфэнь, знаменитая в восточно-азиатском культурном регионе «Тетушка Чэнь» [11], «золотой агент» известных китайских певцов и музыкантов. Музыкальным директором и режиссером становится Чжан Сюэю — Jacky

Cheung Hok-yau (род. 10 июля 1961 года), певец, автор песен, актер и продюсер, известный в мире под артистическим именем Джеки Чун. Король кантон-попа имел на момент начала работы над проектом более 20 миллионов проданных записей, в восточном регионе его называли «богом песен» Гонконга. Творческая команда состояла из лучших представителей, работавших в сфере китайской эстрадной музыки, таких как Оу Диньюй и Ду Цзычи; художественное оформление сцены и дизайн костюмов разрабатывал Си Чжунвэнь, крупнейший оформитель масштабных эстрадно-джазовых шоу. В группу вокалистов были собраны лучшие певцы, успешно проявившие себя в разных музыкальных стилях. Специфической для Китая особенностью работы над мюзиклом было привлечение к его постановке коллектива, состоящего из известных композиторов, аранжировщиков, хитмейкеров.

Наконец, стоит сопоставить и данные о постпремьерном движении спектакля. После триумфального года, последовавшего после дебюта «Notre-Dame de Paris», началась продажа права на постановку мюзикла продюсерам других стран: США, Англии, Италии, России, Бельгии, Италии, Испании; параллельно шло мировое турне основного состава.

Спектакль «Озеро Сюэлан» после 42-х представлений в Гонконге отправился в турне по Китаю. За этим гастролями последовали выступления в Сингапуре, Малайзии и на Тайване. Общее количество представлений за короткое время достигло 103. Первоначально на Тайване планировалось два представления, но после продажи 20 000 билетов за два дня, что стало абсолютным рекордом по количеству проданных билетов на острове, организаторы добавили еще три выступления на эти даты.

На сегодняшний день «Озеро Сюэлан» признан лучшим Гонконгским мюзиклом за всю историю развития жанра в Гонконге и материковом Китае.

Большой успех, пришедший к обоим мюзиклам, нельзя объяснить только результатом коммерческой работы. Триумф был определен уникальными музыкальными качествами произведений: по сравнению с обычными концертными шоу, музыкальная партитура мюзиклов отличалась насыщенностью актуальными стилями, завоевавшими устойчивую популярность в самых разных слоях любителей музыки.

Внедрение коммерческих технологий в процесс создания мюзикла, а технических достижений зрелищной индустрии — в структуру спектакля сообщает новую жизнь жан-

ру, существовавшему в рамках так называемой массовой культуры. Отныне мюзикл — это не только «проект», но и «продукт», который «промышдается», бизнес-проект с установкой на успех. Однако, это не снижает и никаким образом не влияет на качество его художественных сторон и в первую очередь, музыки. Напротив, уже достигнутый успех, абсолютная востребованность музыкальной стилистики будущего спектакля становится отправной точкой для всей дальнейшей коммерческой и режиссерской работы. Творческая команда каждой страны адаптировала проект к условиям собственной культурной специфики. Музыкальную основу составлял не «композиторский труд автора», а в первую очередь *выбор* апробированных и востребованных пластов — музыкальных субкультур со своими яркими исполнителями, вокальными стилями, аранжировками, спецификой зрелищности, смысловой коннотацией. Поскольку субкультур оказывается несколько, композитор становится музыкальным режиссером, работающим в технике сочетания стилевых пластов, прибегающим то к их контрастным сопоставлениям, то к синтезу, максимально умножающему их достоинства. Специфика творчества композитора — режиссера стилевого пространства мюзикла позволяет соотнести ее с творчеством дизайнера, который должен обладать безупречным чувством громадного количества стилей.

Открытость к культурной адаптации в китайском мюзикле в первую очередь была направлена к странам азиатского региона, которые, в отличие от Гонконга и материкового Китая, не располагают достаточным потенциалом в области неакадемической культуры. Канта-поп, на стилистику которого опирался музыкальный план «Озера Сюэлан», представляет собой на искушенный вкус представителя западной культуры, более монолитное явление, чем многостилье западной неакадемической культуры. Однако, разнообразие освоенных стилей в сфере кантонской эстрады (а среди них китаизированный джаз, соул, рок), хорошо прослушивается, хотя некоторое музыкально-стилевое отставание от западного образца очевидно.

Обновление жанра, состоявшееся в столь разных внешне и одновременно сходных по способам воплощения мюзиклах, заметно и в ассимиляции различных, порой противоположных, стилевых и жанровых традиций, не только проверенных временем, но и новейших, от регги до классического кроссовера. Мюзикл продемонстрировал новые черты жанра, обобщив лучшие достижения парадигмы неакадемической

музыкальной культуры. В музыкальной концепции мюзикла окончательно утвердился принцип стилевого микста, в котором ярко проявились самобытные черты наиболее блестящих музыкальных субкультур. Синтез лучших музыкальных стилей в сочетании с коммерческими технологиями можно рассматривать как существенный жанровый признак мюзикла XXI столетия. В связи с этим обстоятельством мюзикл необходимо изучать не только с позиций его художественных достоинств, но как «музыкальный дизайн-проект», художественный уровень которого планируется и программируется.

Примечания

¹ Здесь и далее сведения и факты почерпнуты на сайте мюзикла «Notre-Dame de Paris» [5].

Литература

1. Боброва, М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX — начала XXI века: автореферат дис. ... канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2011. 22 с.
2. Van Minsyun'. Развитие мюзикла в музыкально-театральном искусстве Китая XX — начала XXI века. Автореф. дис. ... канд. искусств. Минск, 2015. 24 с.
3. Жукова, Л. Л. В мире оперетты. Москва: Знание, 1976. 110 с.
4. Кампус, Э. Ю. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.
5. Мюзикл «Notre-Dame de Paris». URL: <http://www.frenchmusic.ru//html> (дата обращения: 03.03.2019).
6. Десять лучших альбомов Джеки Чунга. URL: <http://www.jackycheung.com/> (дата обращения 26.03.2019).
7. Песни Джеки Чунга «Зеркало лирики» [Электронный ресурс]. URL: <http://mojim.com/cny100092x62x16.htm> (дата обращения 26.03.2019).
8. Сахарова, А. В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2008. 24 с.
9. Сысоева, А. В. Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанра в 10-е — 20-е годы XX века: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Москва, 2005. 22 с.
10. Хuan Жан. Развитие, взлет и падение кантонской поп-музыки: гонконгская поп-музыка. Гонконг: Перспектива, 2010. 23 с.

References

1. Bobrova, M. S. (2011), “Domestic musical and rock opera in the context of genre interactions in music of the second half of the XX — beginning of the XXI century”, Abstract of Ph.D. Thesis, Rachmaninov Rostov State Conservatoire, Rostov-na-Donu, Russia.
2. Van Minsyun' (2015), “The development of a musical in the musical and theatrical art of China in the twentieth and early twenty-first centuries”, Abstract of Ph.D. Thesis, Belarusian State University of Culture and Art, Minsk, Belarus.
3. Zhukova, L. L. (1976) *V mire operetty* [In the world of operetta], Znaniye, Moscow, Russia.
4. Kampus, E. YU. (1983), *O m'yuzikle* [About the Musical], Muzyka, Leningrad, USSR.
5. French music (2018), “Myuzikl “Notre-Dame de Paris””, available at: <http://www.frenchmusic.ru//html> (Accessed 3 March 2019).
6. Jacky Cheung (2018), “Desyat’ luchshikh al’bomov Dzheki Chunga”, available at: <http://www.jackycheung.com> (Accessed 26 March 2019).
7. Sayt pesen Dzheki Chunga (2018), “Zerkalo liriki”, available at: <http://mojim.com/cny100092x62x16.htm> (Accessed 26 March 2019).
8. Sakharova, A. V. (2008), “Andrew Lloyd Webber Music Theater: genre-style models of mass and academic music”, Abstract of PH.D. dissertation, Gnesins Russian Academy of Music, Moscow, Russia.
9. Sysoyeva, A. V. (2005), “Broadway musical: the process of the formation of the genre in the 10s — 20s of the XX century”, Abstract of Ph.D. dissertation, Russian Academy of Theater Arts, Moscow, Russia.
10. Khuan Zhan (2010), *Razvitiye, vzlet i padeniye kantonskoy pop-muzyki: gonkongskaya pop-muzyka* [The rise, rise and fall of Cantonese pop: Hong Kong pop music], Perspektiva, Hong Kong, China.

© Сиднева Татьяна Борисовна, 2019

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия), проректор по научной работе, заведующая кафедрой философии и эстетики, профессор, доктор культурологии
E-mail: tbsidneva@yandex.ru*

ПОЭТИЧЕСКИЕ «ПЕРСОНАЖИ» ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ БОРИСА ГЕЦЕЛЕВА

Статья посвящена изучению особенностей музыкальной интерпретации поэтических текстов в вокальной музыке Бориса Гецелева. На примере вокальных циклов, которые композитор создавал для всех типов певческих голосов в течение более полувека (1960–2019), прослеживаются значимые для понимания композиторского мышления Б. Гецелева принципы работы со словом.

В основе его вокальных циклов — поэзия разных эпох и традиций. В широкой панораме поэтических текстов композитор предпочитает остроумные, афористичные, философские, антифафосные высказывания.

Характерно обращение композитора именно к циклическим произведениям, что отражает стремление Б. Гецелева к «многоголосице» позиций, точек зрения, настроений.

В вокальных сочинениях Б. Гецелева воплощается одно из наиболее примечательных качеств мышления композитора — своеобразный анимизм как творческий принцип, проявляющийся в «витализации» и «персонификации» избираемых словесных текстов.

Персонификация поэтического текста отражена в характерных жанровых, стилевых, языковых (intonационных, метроритмических, фактурных, регистровых) переключениях, аллюзиях и цитатах, направленных на «расшифровку» поэтических смыслов. Создаваемые композитором музыкально-поэтические образы подобны театральным «персонажам». Таким образом, персонификация слова дает возможность композитору пройти сложный и неповторимый путь от интенции к произведению.

Автор статьи приходит к выводу, что поэтическое слово для Б. Гецелева — не только материал для композиторской работы и площадка для звуковых экспериментов, но прежде всего ключ к «персонажу», в создании которого соучаствуют исполнитель и слушатель.

Ключевые слова: Борис Гецелев, вокальные циклы, поэзия, персонаж, анимизм, музыкально-поэтический образ

© Sidneva B. Tatyana, 2019

*PhD in Culturology, Vice-Rector for Research, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics of Nizhny Novgorod State Glinka conservatoire
E-mail: tbsidneva@yandex.ru*

POETIC “CHARACTERS” OF BORIS GETSELEV'S VOCAL CYCLES

The article is devoted to the study of the features of musical interpretation of poetic texts in vocal music of Boris Getselev. Using the example of vocal cycles that the composer created for all types of singing voices for more than half a century (1960–2019), the principles of working with a word that are significant for understanding the composer's thinking of B. Getselev are traced.

His vocal cycles are based on poetry of different epochs and traditions. The composer prefers witty, aphoristic, philosophical, anti-pathetic statements in a wide panorama of poetic texts.

The appeal of the composer to cyclic works is characteristic, it reflects B. Getselev's aspiration to “polyphony” of positions, points of view, mood.

The vocal works of B. Getselev embody one of the most notable qualities of thinking of the composer — a kind of animism as a creative principle, which manifests itself in the “vitalization” and “personification” elected by the verbal texts.

Personification of the poetic text is reflected in characteristic genre, style, language (intonation, metro-rhythmic, textural, register) switching, allusions and quotations — everything is aimed at “decoding” poetic meanings. The musical and poetic images created by the composer are similar to theatrical “characters”. Therefore, the personification of the word enables the composer to go through a complex and unique way from the intention to the work.

The author comes to the conclusion that the poetic word for B. Getselev is not only the material for the composer's work and the platform for sound experiments, but first of all it is the key to the creation of the character, in whose fate the performer and the listener participate.

Key words: Boris Getselev, vocal cycles, poetry, character, animism, musical and poetic image

Судьба исследовательской интерпретации творчества Бориса Гецелева весьма сходна с историей и логикой научного истолкования творчества многих композиторов-свременников. Это сходство определяется характерной ситуацией. На ежегодных консерваторских концертах «Премьеры новой музыки» среди наиболее ярких и оригинальных сочинений непременно фигурируют произведения Б. Гецелева. Сегодня он лидер нижегородской композиторской школы — и по творческой продуктивности, и по числу учеников, и по должности — он заведующий кафедрой композиции и инструментовки, профессор Нижегородской консерватории им. М. И. Глинки, и по организационно-общественной роли — он председатель Нижегородской организации Союза композиторов РФ, член совета СК РФ.

Жанровое многообразие, стилевая оригинальность, тематически и структурно изобретательные произведения — все это для музыковеда открывает богатейший материал для исследования.

Парадокс ситуации заключается в том, что после блестящих статей 80–90-х годов (Светланы Савенко [6], Ларисы Крыловой [5] и других музыковедов) и того же времени курсовых студенческих работ появлялись только многочисленные интервью в «Музикальной академии», федеральной и нижегородской прессе и ТВ. Однако специальные исследования, фиксирующие изучение стилевых особенностей, жанровых предпочтений, эволюции творчества композитора, отсутствуют. Произведения композитора, имеющие достаточно интересную сценическую историю, оказались практически не изученными.

Борис Семенович Гецелев (1940 г. р.) — композитор младшего поколения шестидесятников. Время, овеянное ощущением свободы и энтузиастического подъема, для Горького было особым периодом истории. В «закрытом» городе звучала музыка современных авторов-авангардистов, проводились творческие встречи с композиторами, с участием молодых и «дерзких» исследователей проходили конференции (одним из организаторов которых был и герой настоящей статьи).

Композитора Гецелева знают и исполняют в разных городах России и за рубежом. Ученик А. А. Нестерова по Горьковской-Нижегородской консерватории (где одновременно обучался как пианист и музыковед) и Р. К. Щедрина по аспирантуре Московской консерватории, Б. Гецелев принадлежит к тем современным отечественным авторам, которые в своем творчестве осваивают широкую жанровую панораму искусства. Причем

в творчестве легко соседствуют академические и прикладные неакадемические опусы. Он знает и свободно владеет языками, на которых можно говорить с профессионалами и любителями музыки, взрослыми и детьми.

По собственному признанию Б. Гецелева, в юности он предполагал выбор из трех путей: музыка, иностранные языки (лингвистика) и поэзия. Эти направления интересов сполна реализовались в его жизни (о чем свидетельствует, например, книга переводов и материалов:[2]). Возможно, в «трех путях» и находится одно из объяснений особого интереса композитора к диалогу музыки и слова, апробированному в разных жанрах вокальной и хоровой музыки.

В русле увлеченности композитора тайны взаимодействия музыкального и вербального способов высказывания специальный интерес представляют вокальные циклы.

В ранние годы композитор не считал вокальные циклы центром своего внимания и называл данную сферу творчества «вокальными передышками» между масштабными композициями. Сегодня он является автором 34 вокальных цикла, созданных для всех типов певческих голосов в течение более полувека — от первых опытов до зрелых опусов.

Временной и возрастной диапазон (с 1960 до 2019), количество (34 и «на этом не собираюсь останавливаться», как замечает автор [7]), востребованность среди исполнителей (ряд сочинений прочно вошли в учебный репертуар вокалистов), узнаваемость в слушательской среде — все это дает возможность полагать вокальные циклы значимыми для понимания композиторского мышления Б. Гецелева, выявления смысловой направленности творческих поисков, создания «стенограммы» его пути от интенции к произведению.

В основе его вокальных циклов — поэзия разных эпох и традиций. Здесь сказалась литературная эрудиция и глубина знания поэзии. Шекспир, Гете, Гессе, Гумилев, Пастернак, Цветаева, обэриуты, Иртеньев, английская, немецкая, французская, народная поэзия — вот лишь малая часть поэтических пристрастий композитора. Широкий размах стилевых поэтических ориентиров тем не менее свидетельствует о строгой избирательности автора.

В панораме поэтических текстов композитор предпочитает остроумные, афористичные, с интригой сочетания высокого и низового, трагического и комического, антифафосные высказывания. Музыкально-поэтическая композиция для Б. Гецелева подобна игровой площадке для экспе-

риментов, это пространство увлекательной игры с выбранным поэтическим текстом. Игровой интеллектуализм, понятый как объемность и открытость мышления, является ключевой константой творчества.

Очень близкое для Б. Гецелева понимание жизни выразил Георгий Иванов (на его стихи написан вокальный цикл 2011 года): «Самое высокое и самое смешное часто бывают переплетены так, что не разобрать, где начинается одно и кончается другое» [4].

Интенциональное значение поэзии Б. Гецелев объясняет так: «избирая поэтический текст, совершенно не думаю о том, могу ли внести в поэзию что-то свое, личное. У каждого интересного мне стихотворения — своя мелодика, она спрятана в поэзии. Для меня важно вслушаться в текст» [7]. В этом суждении открывается исходная смыслообразующая роль поэтического слова в формировании целостного образа композиции.

Характерно, что в вокальной музыке композитор предпочитает именно циклические произведения. Причем наряду с циклами, основанными на стихотворных текстах одного поэта (А. С. Пушкина, Ю. Мориц, В. Ходасевича и др.), нередко в одном цикле соединяются очень далекие поэтические традиции («Всему свое время», 1987 — Гете, Гессе и народные стихи; «Любимые строфы», 2012 — Пушкин, Тарковский, Иртеньев, Хлебников и Заболоцкий).

Тяготение к вокальным циклам композитор объясняет так. Вокальный цикл, по его мнению, позволяет избежать «некоей однозначности, однолинейности» [7]. Отдавая предпочтение циклам, композитор аргументирует это и своим желанием высказаться, по его определению, «заплом». Это отражает стремление Б. Гецелева к «многоголосице» позиций, точек зрения, настроений. Закономерны в этой связи уже сами названия циклических композиций: «Любовные признания», «Драматические коллизии», «Суeta сует», «Несовместимые контрасты бытия».

Отдельные вокальные произведения создавались весьма редко и по преимуществу в молодые годы, в пору первых музыкально-поэтических опытов. «Заплом» — означает для Гецелева зафиксировать в музыкально-поэтическом синтезе не одно состояние, а комплекс состояний. Хотя каждый романс имеет право на отдельное существование — тем не менее, именно цикл дает необходимый для композитора объем — смысловой и структурный.

Особую группу вокальных сочинений Б. Гецелева представляют своего рода картинки жизни, в которых взаимодействуют разные характеры,

герои, персонажи. Благодаря романтической по своей природе, «подрывной» силе иронии, пронизывающей практически все сочинения, автор освобождает своих героев от сверхсерьезности и избыточной пафосности.

Одно из наиболее примечательных качеств мышления композитора — своеобразный анимизм как творческий принцип, проявляющийся в «витализации» и «персонификации» избираемых словесных текстов. Понятие «анимизм» прочно утвердилось в научном аппарате философии художественного творчества, оно восходит к гегельевскому толкованию искусства как обозначение его генетической предрасположенности к одушевлению неживого, «очеловечиванию» предметов, явлений событий действительного мира. Игра смыслов, состояний, метафор в творческом мышлении Б. Гецелева непременно связана со смешением одушевленного и неодушевленного, особым «одушевлением» — будь то учебник по полифонии, шарики, таблица умножения, биография и т. д.

Характерный анимизм, присущий природе искусства в целом, отражен уже в самом отборе поэтических текстов, в котором для композитора притягательны метафоры: «вопрос твоих глаз», дорога «шепчет», уподобляется «большой лиловой птице», «реки спешат в океаны» («Зеленая луна»), «память, пробежавши вспять пятьсот кругов» («Из английской поэзии»), в индюке была «гордость и свобода». В этих метафорах — способность видеть в неживом живое, в поэтической строке — театральный сюжет, за мерцающими метафорами чувствовать со-бытие.

Образы поэтического текста становятся для композитора неким кодом, указывающим направление поиска музыкального прочтения. Характерные жанровые, стилевые, языковые (интонационные, метроритмические, фактурные, регистровые) переключения, аллюзии и цитаты — все направлено на «расшифровку»-оживание поэтических смыслов. Создаваемые композитором музыкально-поэтические образы подобны театральным «персонажам». Возникает естественный синтез, когда музыка и поэзия не только дополняют друг друга, но в многомерном диалоге формируют облик «персонажа», порождая новую характеристичность и экспрессию, расширяя эмоциональный спектр высказывания и усиливая напряжение между правдоподобием и условностью.

Традиция театрализованной, «персонажной» трактовки песни и романса, как известно, восходит к русской классике XIX и XX веков. Б. Гецелев продолжает эту линию. Типы персо-

нажей различны: это реальные личности — Ван Гог, Клее, Чайковский; анонимы — философ, гадалка, поэт, дурак («впрочем, как ты и я»), ребенок-сорванец, турист; животные — смелый гусь малиновая кошка, всевозможные жуки и прочие насекомые.

Истории в лицах создаются на основе поэтического импульса, порождающего диалогическое сопряжение мелодики, гармонии, фактуры, жанров (танцы танго, полька, вальс, рэгтайм). Это напряжение диалога музыки и слова и рождает характеристический персонаж.

Весьма показателен в этой связи «Опыт биографии» из цикла «Вечерний полет», на стихи И. Иртеньева (*Люблю Чайковского Петра! Он был заядлый композитор,/ Великий звуков инквизитор, певец народного добра. /Он пол-России прошагал, был бурлаком и окулистом,/ Дружил с Плехановым и Листом, с Плехановым и Листом, с Плехановым и Листом,/ Ему позировал Ша-*

гал./...<...>Похоронили над Днепром его под звуки канонады, и пионерские отряды давали клятву над Петром..) [3, с. 171–176].

Этот «веселый» текст стал для композитора благоприятной площадкой для воплощения широкого спектра комического как комплекса чувствований: от легкой шутки до сатиры, от иронии до «убийственного» сарказма. И достигается это строгим минимумом средств: романсы целиком соткан из цитат музыки П. И. Чайковского. Создается игровой диалог, в котором не приглушается сниженный образ классика в иртеньевском стихе, но, напротив, усиливается несовпадение серьезного и смехового, высокого и низового. Возникает любопытное впечатление, что Чайковский наблюдает за анекдотической поэзией Иртеньева, и становится очевидным разительное несовпадение возвышенного образа классика и наполненной обывательскими штампами его интерпретации (пример 1).

Пример 1

98 *Andante cantabile*

Ког - да ж при - шла е - го по - ра, е - го по - ра, Что в жиз - ни

102

про - ис - хо - дит час - то, о - сен - ним ве - че - ром не - наст - ным не - до - счи -

106

- та - лись мы Пет - ра, не - до - счи - та - лись - мы Пе - тра.

Различными «персонажами» насыщена детская музыка. С. Савенко, отмечает, что Б. Гецелев — «прирожденный детский композитор», он пишет, как человек «не забывший собственное детство — тот взрослый, который, обретя жизненную умудренность и опыт, сумел не забыть о своих собственных ранних годах» [6, с. 111]. Характерный пример мы находим в «Детской песенке» из цикла «Всему свое время. Из немецкой поэзии» [3, с. 83–90].

Таким образом, между «детскими» и «взрослыми» вокальными циклами не просто нет оппозиции, границу между ними провести трудно: остроумие, интерес к эксцентрике и травестированию — не снимают, но обостряют философские подтексты историй.

Композитор нередко называет свои циклы: строфы, стихи, стихотворения, но это также можно полагать продолжением игры. В то же время ясность, чистота и простота — иллюзия для легковерных, поскольку они трудны как для гармонического и композиционного анализа, так и для исполнения. Нужно отметить, что композитор «не щадит» певцов. Он использует весь мелодический арсенал: темы широкого дыхания («Путевая песня», в традициях, идущих от Шуберта, Глинки, Свиридова и других классиков), изобразительно-характеристические

(«Пеликан»), эксцентрические, декламационно-речитативные («Границы бытия»). Композитор пишет тональную музыку, но это не просто расширенная тональность, а скорее тональность «без берегов» — допускающая весьма далекие путешествия.

В вокальных сочинениях Б. Гецелева весьма развита фортепианская партия. Неслучайно ряд вокальных сочинений созданы и в оркестровой версии, и в ансамблевой. Среди таковых — «Зеленая луна», «Генриху Левину (по случаю влюблению его в Шурочку)» и другие.

Композиционная организация циклов представлена в широком спектре от песенных куплетных форм до индивидуальных форм-проектов. При этом, как точно фиксирует С. Савенко, для Гецелева характерна «четкая артикуляция формы» [6, с. 109] с явно выраженной склонностью композитора более к форме-сопоставлению, чем к форме-прорастанию. Особую концепционную и композиционную нагрузку имеет кода. Подобное «резюмирование» мы слышим, например, в коде «Перебранки» из цикла «Фриольные строфы для тенора и фортепиано» на стихи А. С. Пушкина. Последний звук *a* (фа 2-й октавы) заключительной строки «в чужой ... соломинку ты видишь, а у себя не видишь бревна...» длится 8 тактов (*пример 2*).

Пример 2

Таким образом, именно персонификация поэтических текстов и дает возможность композитору пройти сложный и неповторимый путь от интенции к произведению — философски емкому и при этом «заземленному» на игровых переключениях образов.

Поэтическое слово для Б. Гецелева — не только материал для композиторской работы и площадка для звуковых экспериментов, но прежде всего ключ к «персонажу», в создании которого соучаствуют исполнитель и слушатель. Приверженность к традиции создания «персонажей» в вокальной лирике закономерно связана с возможностями исполнительской интерпретации. Первым исполнителем многих баритоновых циклов Б. Гецелева, «интерпретатором-союзником композитора стал известный певец Сергей Яковенко, признанный мастер “певческого театра”» [6, с. 111]. Да и в целом, для художественно значимого исполнения вокальных циклов Б. Гецелева комплекс музыкальных и театральных качеств певца является условием создания персонажа.

Установка на органический синтез слова, музыки, сценической пластики отражена и в оценке композитором собственного стиля: «Глядя на свою музыку “со стороны”, я вижу (слышу) в ней больше примет моностиля, чем полистилистики. И хотя с самого начала она чуждалась стилевой стерильности, тем не менее в сочинениях последних лет чаще возникают стилевые модуляции: вкрапления иностилистики, монтаж квазицитат и стилевые конфронтации» [2, с. 399].

Литература

3. Гецелев, Б. Вокальные циклы для баритона и фортепиано. Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2010. 247 с.
4. Иванов, Г. Мандельштам. [Электронный ресурс] <https://omiliya.org/article/mandelshtam-georgii-ivanov.html> (дата обращения 02.09.2019).
5. Крылова, Л. Музыка «на вырост» // Советская музыка. 1978. № 10. С. 9–14
6. Савенко, С. О Борисе Гецелеве, музыканте и человеке // Музикальная академия, 1996, № 1. С. 106–111.
7. Сиднева, Т. Беседы с композитором Борисом Гецелевым. Рукопись. 2019. 18 с.

Reference

1. Bordyug, N. (1994), Boris Getselev [Boris Getselev], *Kompozitory Rossiyskoy federatsii* [Composers of the Russian Federation]. Vol. 5, Moscow, Russia, pp. 95–120.
2. Getselev, B. (2005). *Stat'i. Portrety. Perevody. Publitsistika. Materialy.* [Articles. Portraits. Translations. Journalism. Materials]. NNGK im.M.I.Glinki, Nizhny Novgorod.
3. Getselev, B. (2010). *Vokal'nyye tsikly dlya baritona i fortepiano* [Vocal cycles for baritone and piano]. NNGK im.M.I.Glinki, Nizhny Novgorod.
4. Ivanov, G (2019). *Mandel'shtam*, available at: <https://omiliya.org/article/mandelshtam-georgii-ivanov.html> (Accessed 02 Sept 2019)
5. Krylova, L. (1978) “Music “for growth””, *Sovetskaya muzyka*. no. 10. pp. 9–14.
6. Savenko, S. (1996) “About Boris Getselev, musician and man” *Muzikal'naya akademiya*. no. 1. pp. 106–111.
7. Sidneva, T. (2019). *Besedy s kompozitorom Borisom Getselevym*, [Conversations with composer Boris Getselev], Manuscript.

© Амрахова Анна Амраховна, 2019

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия), доцент кафедры теории музыки, доктор искусствоведения

E-mail: amrahova54@mail.ru

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ОСМЫСЛЕНИИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

В статье речь идет о новых тенденциях в осмыслении формообразования. Подчеркивается, что значение интertextуальности в современной гуманитарной науке несколько переоценено. Существует немало случаев смыслообразования, основанных на контактах между разными элементами, но это не обязательно межтекстовые отношения. Рассматриваются те случаи, когда контакт между смысловыми элементами есть, но нет деления на «свое» и «чужое». К такого рода смысловым связям относится огромный класс явлений, основанных на «предназначении», то есть когниции. Во всех подобных случаях человек обращается к своему опыту, но не к текстам. Контакт здесь осуществляется по принципу «общее» — «свое». Утверждается, что такие связи осуществляются на ментальном уровне благодаря валентности, а также при помощи отсылки к прототипам. В статье рассматривается, как преобладающий тип валентности влияет на стиль композитора. В качестве примера приводятся стилевые особенности творчества композиторов Х. Лахенмана и Ф. Караева. Определяется, что структура ментальной схемы — это в первую очередь смысловые связи, появляющиеся в сознании интерпретатора как результат сравнения его с прототипом.

Ключевые слова: современная музыка, прототипы, валентность, «свое» — «чужое», ментальные схемы, Х. Лахенман, Ф. Караев

© Amrahova A. Anna, 2019

Doctor of Arts, Associate Professor, Department of Music Theory, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire

E-mail: amrahova54@mail.ru

NEW TRENDS IN THINKING ABOUT SHAPING CONTEMPORARY MUSIC

The article deals with new trends in the understanding of musica forming. It is emphasized that the importance of intertextuality in modern humanitarian science is somewhat overestimated. There are many cases of sense formation based on contacts between different elements, but this is not necessarily intertextual relations. Cases are considered when there is a contact between semantic elements, but there is no division into “one’s own” and “another”. A huge class of phenomena based on “foreknowledge”, that is, cognition, refers to such kind of semantic connections. In all such cases, a person refers to his experience, but not to the texts. Contact here is based on the principle of “common” “one’s own”. It is argued that such connections are made at the mental level due to valency, as well as by means of reference to prototypes. The article considers how the predominant type of valency influences the composer’s style. As an example, the style features of the creation of composers H. Lachenman and F. Karaev are given. It is determined that the structure of the mental scheme is, first of all, the semantic connections appearing in the mind of the interpreter as a result of understanding the relationship between the present object and his prototype.

Key words: contemporary music, prototypes, valence, “one’s own” — “another” mental schemas, H. Lachenmann, F. Karaev

В последнее время понятие интертекстуальности получило чрезмерно широкое использование, вплоть до приписывания свойства чуть ли не методологии. Подобного рода установка вызывает сопротивление. Особенно сейчас — в период безвременья, когда постмодернизм, поглотив на какое-то время теоретические умонастроения в гуманитарной сфере, все более демонстрирует пробуксовку на практике. Тем более, что не все художественные контакты в культуре можно рассматривать сквозь призму взаимоотношений «своего» и «чужого». Понять, как такое возможно, и что может дать музыкознанию фиксация этого состояния, в котором контакт есть, но нет дифференциации на различную, если так можно выразиться, «форму собственности» — цель данной статьи. В ней пойдет речь не о межтекстовых отношениях в музыке, а о закономерностях смыслообразования дотекстового характера.

Каковы же эти реалии, находящиеся не в культуре (тексте), а в сознании человека, отражающем культуру? Чем механизм их вовлеченности в смыслообразование отличается от цепочки межтекстовых связей, чаще всего попадающих в горнило обсуждений «своего и чужого»? Жерар Женетт в своей книге «Палимпсесты» дает подробную классификацию интертекстуальности. Последним пунктом в ней выступает *архитекстуальность*, которая понимается как «жанровая связь текстов» [5, с. 121], «отношение, которое данный конкретный текст поддерживает с родовой категорией, к которой он принадлежит» [5, с. 54]. В чем суть нашего не возражения даже, а уточнения?

Дело в том, что все, что приобрело в искусстве статус канона, прототипа, идеализированного образца, пребывают уже не только в культуре, но и в нашем сознании. А здесь существуют свои закономерности, инициирующие процесс¹ обработки полученной по разным каналам информации. Причем сами эти процессы освоения и трансформации разного рода знаний подчиняются правилам когниции.

Таким образом в фокусе нашего внимания не цитата, не коллаж, а сложные представления, которые по своей конституции предполагают быть усвоенными и поглощенными. Речь пойдет о концептах, смысл которых зависит сразу от нескольких составляющих — от того, что есть, и от того, с чем это сравнивается, и какими знаниями дополняется. О подобных мыслительных конструктах в философии задумывались давно, свой вариант трактовки подобного рода смыслообразования в середине прошлого века дала лингвистика — в частности, фреймовая семантика, разработанная американским лингвистом Чарлзом Филлмором.

Представим понятие отцовства. Чтобы объяснить его, необходимо актуализировать в памяти понятие сына или дочери. Контакт и взаимоотношение смысловых реалий налицо, но можно ли в данном случае говорить об интертексте? Нет, конечно. Человек во всех подобных случаях апеллирует к своему опыту, но не тексту (Пример из: [10])

Очень близка к этой концепции теория Лангакера, который подразумевает наличие фонового знания, окружающего любой концепт. (В терминологии лингвиста — это домены). Согласно его теории, домены — «когнитивные единства: ментальный опыт, репрезентативные пространства, концепты или концептуальные комплексы» [11, с. 147].

Место обитания всего того, что имеет отношение к опыту — слуховому, зрительному, интеллектуальному — человеческая память. Здесь находятся не только вся информация, поступающая извне, но и все образцы для сравнения, постижения, понимания. Речь идет обо всех реалиях, которые могут нести функцию смыслонесущих прототипов.

Что такое прототипы и какое место они занимают в смыслообразовании?

Прототипы — это типичные примеры, стереотипы, идеалы, образцы ... Называя, они характеризуют. А это значит, что существует определенный разряд слов (в нашем случае — любые элементы музыкального языка), которые запрограммированы на концептуализацию. И как бы бессловесна ни была музыка, есть и в этом языке искусства нечто такое, что, даже не будучи вербализованным, несет в себе родовые приметы и функционирует на уровне смыслообразования. Каковы же эти смысловые параметры музыкального искусства? Конечно же — все то, что в процессе творчества и восприятия извлекается из памяти и, следовательно, уже обрело (или обретает) свое место в культурно-историческом процессе. Это — канон, лад, жанр, музыкальная типология. Каждая из этих духовных сущностей, каждая в своем культурном ареале, локализованная в хронотопе своего культурного распространения или перенесенная волей автора в иной, — выполняет одну и ту же функцию: в мыслительном акте соотнесения с идеалом (сравнения с прототипом) она играет роль этого самого прототипического образца.

Прототипы имеют прямое отношение к современным представлениям о категоризации.

Существует два исследовательских подходах к категоризации человеческого опыта: традиционный, связанный с именем Аристотеля, и «новый», развивающийся в русле прототипической семантики. В соответствии с классической логикой Аристотеля, категорию определяет фиксированный

набор существенных признаков, наличие которых является необходимым условием отнесения той или иной сущности к данной категории. Отсюда следует, что, если единица обладает требуемым набором признаков, она входит в категорию, в противном случае — нет.

Согласно современным представлениям, принадлежность элемента к категории определяется его сходством или подобием с прототипом — наиболее типичным представителем категории, отражающим существенные свойства нашего представления о предмете. Лучше всего разницу в подходе к процессам смыслообразования между Аристотелем и прототипической семантикой определил Дж.Лакофф: «Классическая теория категорий не является когнитивной теорией, эта теория рассматривает отношения между реалиями естественного мира, но не рассматривает того, как человек рассматривает мир» [7, с.46].

Когнитивисты установили, что «продукты» ментального классифицирования наиболее органично развиваются на основе имен базового уровня категоризации [7, с. 46]. Базовым уровнем называется тот, на котором предмет, (объект) мышления имеет все признаки узнаваемости, не являясь ни субъективной разновидностью образа, ни сухим понятийным абстрактом. По схеме Рош -Джонсон в иерархической цепочке «мебель — стул — качалка» базовому уровню соответствует слово «стул» [7, с. 71].

Американский психолог Э. Рош, а за ней лингвист Дж. Лакофф, обнаружили, что базовый уровень — это:

- наивысший уровень, на котором члены категории имеют воспринимаемый чувствами сходный общий внешний вид;
- наивысший уровень, на котором единичный ментальный образ может отражать целую категорию;
- уровень, на котором члены категории идентифицируются наиболее быстро [7, с. 71].

В свете всего вышесказанного мы смеем предположить, что именно средний уровень этой классификационной сетки определяет местоположение в ней концепта в качестве прототипа и многое из того, что в теории культуры и в музыкальной теории определяется категориями жанра или типологии музыкальных форм.

В контексте данного исследования нас интересуют не «слова», не цитаты, а синтаксические схемы, которые использовались в музыке всегда и которые никому в голову никогда не приходило называть интертекстуальностью. Почему? Потому что контакт здесь не на уровне текста, а на уровне смыслополагания, в котором действуют свои

законы структурирования — когнитивные. Процесс интерпретации дискурса имеет разнонаправленный вектор постижения: с одной стороны, мы исследуем то, как на ментальном уровне структурируется смысл, с другой — стараемся понять, как различное устройство ментальных схем и принципов смыслополагания оказывается на строении конкретных произведений.

Ведь если допустить, что типологические структуры (и жанры, имеющие привязку к форме) как концепты имеют фреймовое строение, то необходимо допустить и другое: в концептуализированных понятиях элементы связаны между собой не функционально. Это не элемент структуры, выполняющий какую-то функцию. Если речь идет о ментальных схемах, то референция здесь направлена вовне: концепт главной партии (наше представление о ней) — это роль, вернее, амплуа, которое может быть воплощено сразу во многих дискурсах. То есть это не то, что есть в конкретном произведении, а то, что бывает, или может быть во всех аналогичных по форме произведениях². Фреймовое строение предполагает большую свободу взаимоотношений, а это значит, что концептам, входящим в состав данного фрейма, свойственны валентностные притяжения³.

Трудно и непродуктивно искать аналоги валентности в музыке. Речь не может идти даже о внешних связях и параллелях. Но все становится гораздо интереснее, когда речь идет о современных опусах, в анализе которых понятие типологии аналитически не срабатывает.

В этой ситуации принципиально важно, что валентность — это не функциональность. Приведем ставшее классическим определение А.Милки: «Функциональность ... понимается как свойство музыкальной структуры (выделено А. А.) создавать... ожидание появления определенных ... элементов с той или иной степенью вероятности...» [8, с. 78]. Но валентность — не свойство структуры. Под валентностью в лингвистике понимается способность слова притягивать другие слова вне определенного выражения.

Французский лингвист Л. Теньер, который ввел термин «валентность» в западноевропейское языкознание, связывал это понятие только с глаголом. Слова, которые заполняют валентности глагола Теньер называл актантами [9, 125]. Например, слово «давать» — трехвалентное, потому что по ситуации можно предположить, *кто*, что и *кому* дает.

Однако дальнейшее исследование проблемы валентности показало⁴, что двухвалентные слова, трехвалентные, — все они апеллируют к ситуации, которая стоит за этими словами, т. е. к ситуатив-

ному опыту человека. Здесь мы вступаем в лоно действия мыслительных, а не просто языковых закономерностей.

Каковы перспективы использования понятия валентности в качестве аналитической категории в музыказнании? Это возможность поиска тех смыслообразующих стратегий, которые остаются незыблемыми, несмотря на внешние языковые метаморфозы. Дело в том, что валентность является организатором структуры ментальных схем. Исходя из этого положения, мы выяснили, что существуют мыслительные «шаблоны», которым композиторы не изменяют — независимо от того, на каком языке они говорят (имеется ввиду язык музыкальный и язык естественный). Нами были проанализированы тексты композиторов — образцы их литературного творчества, в которых были отмечены те же, что и в музыкальных произведениях валентностные особенности. Допустим, приверженность авторов к поливалентным или авалентным конструкциям может служить характеристикой стиля.

Аналитический потенциал понятию валентности придает осознание того факта, что преобладание каких-то валентностных систем притяжения на концептуальном уровне моделирует привязанность к определенным конструкциям в тексте.

Например, «сочинительная связь» авалентных систем на ментальном уровне моделирует всякого рода аддитивные конструкции в языковом воплощении. Весьма показательно в этом отношении стихотворение композитора Ф. Караева «Динамика любви»:

писать стихи
встречать рассвет
бесцельно бродить
бренчать на рояле
перечитывать книги
(и видеть тебя)
пытаться писать стихи
встречать рассвет утром
считать капли на стекле
бесцельно бродить по улицам
проводить время с друзьями
тихо бренчать на рояле
перечитывать любимые книги
(и лгать тебе — болтая о пустяках
и думая совсем об ином)
Неумело пытаться писать стихи,
подставлять лицо ветру в Нардаране,
встречать рассвет рано утром,
считать дождевые капли на стекле.
Бесцельно бродить по тихим улицам,
бессмысленно проводить время с друзьями,
вечером тихо бренчать на рояле и,

навсегда забывая о необходимых вещах,
вновь перечитывать любимые книги —
С тобой...

(ведь сказать — я люблю тебя, —
значит не сказать ничего)
писать?

(бродить, перечитывать...)

1988г. [Цит. по: 1, с. 223]

На этом же аддитивном принципе звуковосотной градации зиждется строение и развитие струнной сюиты «In Memoriam» (в основе интонационной драматургии которой поэтапное — от части к части — «вызревание» тонов имени Альбана Берга).

Музыкальная Вселенная немецкого классика XX века Хельмута Лахенмана совершенно иная, она выстраивается по поливалентному принципу. Вот как сам композитор рассказал о своей системе на лекции, которую он прочел в Московской консерватории в декабре 2013 года. Ярко, образно, а главное — демократичным способом — Хельмут Лахенман описывает то, что в фреймовой семантике называется высвечиванием смысла при помощи предиката. Естественно, композитор не использует когнитивную терминологию, он рассказывает о механизме подобного смыслообразования. Говоря о своем отношении к тембрам инструментов (композитор объединяет их в «семьи» по характеру звучания, напомним, что мышление «семьей» — один из главных признаков фреймовой организации смысла), Лахенман говорит о том, как меняется звучание инструмента в разных системах их объединения. Композитор разъясняет свою мысль: «Я называю эти вещи как бы семействами. Семья состоит из разных членов. Я не могу их математически как бы организовать. Вообще говоря, в семье принято иметь одного единственного отца, одну мать. Как правило, есть только один старший сын или дочь и сколько-то остальных детей. Может быть, есть прислуга, может быть, собака — это семья. Редко встречаются семьи с тремя отцами. Но я могу это упорядочить. Допустим, мои сыновья выше меня ростом. Самый длинный — это старший сын. Это будет один порядок. Тогда в конце будет пес, который самого маленького роста, если просто всех по росту выстроить. Можно выстроить ряд по весу. Самая толстая у нас — прислуга. За ней могут идти мать, отец и так далее. Опять другой порядок получится. А если по интеллекту всех построить, то, может быть, собака будет впереди. То есть настолько много оснований, по которым можно это дело распределить! Часто именно отец считается самым авторитетным внутри своего семейства. Но может быть он является членом какого-то спортивного

сообщества — в футбольный клуб ходит, а там он самый плохой футболист, и, соответственно, не пользуется авторитетом. В тоже время он платит членские взносы и находится в этой иерархической лестнице на какой-то своей ступени. И он же, в свою очередь, является сыном в другой семье, причем, может быть, самым младшим. Т. е. каждый из этих элементов имеет разные функции назначения» [2, с. 335].

Эта обширная цитата понадобилась нам для того, чтобы показать, как сам композитор описывает фактически фреймовое строение концепта семьи. По такому же сценарию создает он и некоторые свои произведения.

Как известно, сами признаковые кластеры, входящие в одну категорию, допускают варьирование. Эта методологическая позиция обосновывает возможный подход к анализу произведений немецкого композитора, одним из важнейших аспектов характеристики которого становится определение подобного рода признаковых «кластеров», участвующих в организации дискурса его сочинений.

Декларируя возможность фреймового анализа произведений Лахенмана (через фиксацию семейств), мы основываемся на том, что такая практика уже существует. Например, Й. Х. Хорн в *Notturno* описывает 14 таких семейств, Н. И. Колико в произведении *Tableau* находит 10 семейств [6, с. 44–61].

Другое дело, что «семейства» эти не описываются как фреймы. Мы же пытаемся доказать, что это новая модель системной организации. Например, в этюде для фортепиано *Guilo* два таких кластера: «скольжение» и «пиццикато»⁵. Именно взаимобытие этих способов звукоизвлечения позволяет трактовать композиционную систему этюда как многофокусную.

Подробные авторские комментарии фактически представляют собой описание двух таких кластеров, которые в совокупности образуют фреймы. Причем предкомпозиционное сопровождение «вселенной» *Guilo* основано на разных классифицирующих параметрах семейства.

«2 а) пиццикато на боковой поверхности клавиши, как будто резкое «выдергивание» ее из рояля до характерного глухого щелчка; 2 б) пиццикато у колков; 2 в) пиццикато на струнах между колками и лентой из фетра; 2 г) пиццикато на струнах, рядом с лентой из фетра.

Скользжение:

1. По боковой
2. По белым клавишам одним пальцем
3. По белым клавишам 3 пальцами
4. По черным и белым — одним пальцем
5. По черным — разными пальцами

6. По струнам у колков — нескольким по струнам между колками и фетром (Перевод Н. Горшковой)).

Вся композиция представляет собой упорядоченное чередование (строго выписанное композитором) этих способов звукоизвлечения.

В эстетической доктрине (и, как мы могли убедиться, в композиторской практике) Лахенмана фреймовое мышление имеет чуть ли не декларативный характер (не будем забывать, что композитор описывает явление, не используя когнитивную терминологию).

Любой элемент музыкального языка, претендующий на передачу «смысла» (как бы непривычно это не выглядело) должен быть идентифицирован и опознан. Однако (что следует постоянно иметь в виду, анализируя природу прототипического смыслообразования) — если у цитаты есть форма и определенный источник, то аллюзия, моделирующая прототипическое значение, лишена этого качества. Для состояния, в котором прототипы существуют в языковой памяти человека (и это касается любого вида искусства, не только музыки), характерна эфемерность, мерцающая неопределенностью очертаний. Феномен «узнавания» прототипа заключается в том, что о нем что-то напоминает, к нему отсылают, но делается это расплывчато-неопределенным способом. Важно подчеркнуть, что эта множественная разнонаправленная мнемоническая среда не только вызывает в интерпретирующем сознании резонансный гул ассоциаций, но и, прежде всего, запускает смыслнесущий процесс сравнения с прототипом.

Мы рассмотрели случаи контактов в музыке, в которых хотя и присутствует отсылка к смыслнесущим реалиям, но при этом не возникает дифференциации на «свое» и «чужое». Эти разновидности мыслительных операций, продуцирующие знание в восприятии, не имеют отношения к интертекстуальности. Еще раз констатируя разницу между когницией и интертекстуальностью, подчеркнем: если межтекстовые взаимоотношения основываются на дифференциации «своего» и «чужого», то когниция — «своего» и «общего».

Структура ментальной схемы — не то, что мы видим в тексте, а те смысловые связи, которые возникают в интерпретирующем сознании от осмысления того, «что это такое?», и в каком отношении это «нечто» находится с прототипом, о котором напоминает.

Примечания

¹ Когниция в контексте данной статьи рассматривается как процедура влияния предзнаний на смыслообразование, Например, лингвист Демья-

ненко утверждает: «...когниция» — это не орнаментальный иноязычный вариант понятия «знание», а скорее «предзнание» — разновидность мыслительных операций, обслуживающих восприятие (в частности, обработку) и продуцирование как знаний, так и языковых выражений для этих знаний» [4].

² О подобного рода смысловых отношениях писал еще лидер семиотики А. Ж. Греймас. Говоря о разнице между актерами и актантами, он пишет: «если актеров можно определить, оставаясь в пределах одной конкретной сказки, то актанты, которые суть не что иное, как классы актеров, поддаются определению, лишь исходя из корпуса всех сказок без исключения: распределение актеров создает отдельную сказку, а структура актантов — жанр [3, с. 155].

³ Фрейм — ментальная структура, один из способов представления знаний, обеспечивающих обработку типовых ситуаций. Понятие валентности активно используется в анализе фреймовых смысловых конструкций.

⁴ Имеются ввиду работы представителей Московской семантической школы — Ю. Д. Апресяна, В. А. Плунгяна, Е. В. Рахилиной.

⁵ Guiro — латиноамериканский музыкальный инструмент Идея произведения Лахенмана заключается в имитации его звучания иными способами звукоизвлечения на другом инструменте. То есть имитация игрой на струнно-клавишном инструменте эффекта звучания идиофона.

Литература

1. Амрахова, А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки. Баку: Наука, 2004. 308 с.
2. Амрахова, А. А. Ментальное формообразование. До музыкального, вместо музыкального, музыкального? // Наука без границ. М.: Композитор, 2015. С. 329–348.
3. Греймас, А. Ж. Размышления об актантных моделях. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: ИГ Прогресс, 2000. С. 153–170.
4. Демьяненко, В. З. Когниция и понимание текста // Вопросы когнитивной лингвистики. 2005. № 3. С. 5–10.
5. Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М.: Наука, 1989. 213с.
6. Колико, Н. И. Хельмут Лахенманн: Эстетическая технология. Дисс. ... канд. искусствоведения. Москва. 2002. 177 с.
7. Лакофф, Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении, Пер. с английского И. Б. Шатуновского. М.: Языки славянской культуры, 2004. 792с.
8. Милка, А. П. Теоретические основы функциональности в музыке: Исследование. Л: Музыка, 1982. 150 с.
9. Теньер, Л. Основы структурного синтаксиса. М.: Прогресс, 1988. 656 с.
10. Филлмор, Ч. Фреймы и семантика понимания. Перев. с англ. Л. Н. Баранова. Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск 23. Когнитивные аспекты языка. М.: Прогресс, 1988. С. 50–70.
11. Langacker, R.W. Foundation of cognitive grammar. Vol.1. Theoretical prerequisites. Stanford, 1987. 516 p.

References

1. Amrahova, A. A. (2004). *Kognitivnye aspekty interpretacii sovremennoj muzyki*. Nauka [Cognitive aspects of the interpretation of modern music], Baku, 2004.
2. Amrahova, A. A. (2015), “Mental shaping. To musical, instead of musical, musical?” *Nauka bez granic* [Science Without Borders]. Kompozitor, Moscow, Russia, pp. 329–348.
3. Greimas, A. Z. (2000), *Razmyshleniya ob aktantnyh modelyah*. Francuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu [Reflections on Actant Models. French semiotics: From structuralism to poststructuralism], IG Progress, Moscow, Russia, pp. 153–170.
4. Dem'yanenko, V. Z. (2005), “Cognition and understanding of the text”. *Voprosy kognitivnoj lingvistiki*, 2005. no. 3. pp. 5–10.
5. Zhenett Z. (1989), *Palimpsesta: literature in the second degree*, Nauka, Moscow, Russia, 1989.
6. Koliko, N. I. (2002), *Helmut Lachenmann: Aesthetic Technology*, Ph. D. Thesis, musical art, Moscow, Russia. 2002.
7. Lakoff, J. (2004), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Language Categories Tell Us About Thinking*, Yazyki slavyanskoy kul'tury, Moscow, Russia, 2004.
8. Milka, A. P. (1982), *Theoretical Foundations of Functionality in Music: A Study*. Muzyka, Leningrad, USSR.
9. Ten'er, L. (1988), *Fundamentals of structural syntax*, Progress, Moscow, USSR/
10. Fillmor, C. (1988), “Frames and semantics of understanding”, *Novoe v zarubezhnoj lingvistike*. Vol. 23. Kognitivnye aspekty yazyka. 1988. pp. 50–70.
11. Langacker, R.W (1987), “Foundation of cognitive grammar”, Vol.1. *Theoretical prerequisites*. Stanford, 1987.

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
аспирант кафедры истории музыки
E-mail: o.k.s.a.n.a@inbox.ru*

КЛЮЧЕВЫЕ ФИГУРЫ СОВРЕМЕННОГО ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА КИТАЯ

В статье исследуется творчество ведущих представителей китайской джазовой школы в рамках целостного представления о музыке джаза раннего и современного периодов как современной, внутренне целостной национальной традиции. Обозначив степень изученности проблемы в отечественном и зарубежном музыкоznании, автор отбирает наиболее яркие фигуры, повлиявшие на развитие джазового искусства в Китае (такие как саксофонист Ли Юань, джазовый пианист и композитор Кун Хунвэй, певица и композитор Чжан Ин, пианист Ся Цзя, тромбонист Ян Мин), а также выявляет некоторые характерные жанрово-стилевые черты, принципы аранжировки и методы импровизации китайских джазменов.

В процессе исследования автор приходит к выводу, что на начальном этапе своего развития китайская джазовая музыка испытывала серьезное влияние европейской музыкальной традиции, что отразилось в большом интересе исполнителей и композиторов к лирическим балладам и танцевальным композициям. Позднее, что начало проявляться уже в последней четверти XX века, китайский джаз приобрел свои уникальные черты и особенности, которые и сейчас являются определяющими в развитии этого направления в Китае: в частности, это синтез ладовых элементов традиционной китайской музыки (пентатоники) и европейского джаза.

Ключевые слова: китайский джаз, Ли Юань, Кун Хунвэй, Чжан Ин, Ся Цзя, Ян Мин, жанрово-стилевые черты, принципы аранжировки, методы импровизации

© Zhao Yifei, 2019

*Postgraduate student of the music history Department of Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire
E-mail: o.k.s.a.n.a@inbox.ru*

KEY FIGURES OF CONTEMPORARY JAZZ ART IN CHINA

The article examines the work of the leading representatives of the Chinese jazz school in the framework of a holistic view of the music of jazz of the early and modern periods as a modern, internally integral national tradition. Denoting the degree of knowledge of the problems in domestic and foreign musicology, the author selects the most colorful figures that influenced the development of jazz in China (saxophonist Li yuan, a jazz pianist and composer kun Hongwei, singer and composer Zhang Ying, pianist Xia Jia, trombonist Yang Ming), and also identifies some characteristic of the genre-stylistic features, principles, arrangements, and methods of improvisation Chinese jazz musicians.

In the course of the research, the author comes to the conclusion that at the initial stage of its development, Chinese jazz music was seriously influenced by the American musical tradition, which was reflected in the great interest of performers and composers in lyrical ballads and dance compositions. Later that began to emerge in the last quarter of the twentieth century, Chinese jazz have acquired their unique traits and characteristics, which now are crucial in the development of this field in China, in particular, is a synthesis of modal elements of traditional Chinese music (the pentatonic scale) and foreign jazz.

Key words: Chinese jazz, Li yuan, kun Hongwei, Zhang Ying, Xia Jia, Yang Ming, genre and style features, principles of arrangement, methods of improvisation

В XX веке китайская музыкальная культура подверглась коренным преобразованиям, и в результате модернизации изменила свой облик. Новые музыкальные виды, жанры и формы, с одной стороны, отразили усвоенный европейский опыт, а с другой стороны, сохранили черты традиционного китайского искусства. Одним из новых для Китая музыкальных видов стал джаз.

Китайское джазовое искусство — это яркий феномен с примерно столетней историей, сложившейся эстетикой и практикой, художественные достоинства которого признаны не только в Китае, но и за его пределами. Сегодня китайские джазмены регулярно выступают на престижных международных джазовых фестивалях, успешно сотрудничают с ведущими американскими и европейскими коллегами. Молодые музыканты стажируются в лучших учебных заведениях мира по различным эстрадно-джазовым специальностям. В крупных городах Китая регулярно выступают зарубежные джазмены. С 1993 года проводится старейший в Китае Пекинский джазовый фестиваль, в 2005 году в Шанхае был основан JZ Festival. В разные годы гостями этих крупных международных форумов были ведущие джазмены мирового уровня: гитаристы Джон Скофилд и Пэт Мэтини, контрабасист Рон Картер, саксофонисты Кенни Гарретт и Брэнфорд Марсалис, трубач Уинтон Марсалис, пианист Хэрби Хэнкок и другие мэтры. Все это — свидетельства того, что джазовое искусство Китая в XXI веке находится на подъеме.

Закрепившись в 1920-х годах в Шанхае и других портовых городах как новая заморская музыка, джаз к началу войны с Японией в 1937 году пустил в стране прочные корни. В Китае выступали несколько оркестров высокого исполнительского уровня, выдвинулся ряд ярких фигур джазменов. В течение 1934–1936 годов в Шанхае работал собранный в Лос-Анджелесе биг-бэнд одного из лучших трубачей эры свинга Бака Клэйтона. В военные годы развитие китайского джаза закономерно затормозилось. Однако, с окончанием войны и основанием в 1949 году Китайской Народной Республики *развитие джаза не возобновилось*, в отличие от европейских стран, также пострадавших в ходе Второй мировой войны, а прекратилось. Постепенное возрождение джазового искусства на китайской земле началось лишь в 1976 году, по окончании Культурной революции. Поэтому столетняя история китайского джаза, в которой ранний и современный периоды оказались разделены сорокалетним перерывом, представляет собой уникальный материал для исследования.

В новых условиях китайским джазменам пришлось, фактически, заново осваивать забытую традицию и форсированными темпами догонять мировой джазовый процесс. Поэтому особый интерес вызывают фигуры музыкантов, возвращавших джаз в страну, а в XXI веке сделавших китайское джазовое искусство феноменом современной культуры.

Музыка китайского джаза вобрала в себя выразительный комплекс джазового майнстрима (блюзовый лад, свинг, гармония и т. д.), на который наложились элементы традиционной китайской музыки. В результате взаимодействия разнокультурных начал стилистика китайского джаза сложилась как уникальная целостность. Особенно органичным оказался синтез в ладовой области, поскольку пентатоника одинаково характерна для обеих взаимодействующих традиций. На сегодняшний день очевидна потребность в научном осмыслении диалога джазовой и китайской национальной традиций.

Российским музыказнанием китайский джаз как целостная музыкальная традиция не исследован; более того, не поставлен даже вопрос о ее целостности. На русском языке опубликованы несколько работ, касающихся различных аспектов китайского джазового искусства: истории зарождения национального джаза в первой половине XX века [1; 4; 5; 8], распространения в Китае саксофона [2; 3], формирования системы эстрадно-джазового образования [6; 7], определение места джаза в концертной жизни современного Китая [21].

Первая книга, целиком посвященная китайскому джазу, вышла в США в 2018 году [22]. Ее автор Юджин Марлоу рассматривает в историческом контексте этапы появления, частично упадка, запрета и возрождения джаза в Китае. Благодаря анализу социальных и политических причин, обусловивших крутые повороты судьбы китайского джаза, книга Марлоу является ценным подспорьем в изучении исторического аспекта заявленной темы.

В самом Китае национальное джазовое искусство изучено частично. Начиная с 80-х годов XX века, исследователями изучаются вопросы истории джаза в Китае, методики джазовой импровизации и игры на инструментах, эстрадно-джазового репертуара, стилевые аспекты китайского джаза.

Специальных исследований по истории джаза в Китае не существует, потому что она не представлена как целостность, о чем уже говорилось. Вместе с тем, исследования национальной поп-музыки, история которой не прерывалась,

обычно включают и разговор о джазе. Таковы, например, «Краткая история китайской поп-музыки» Сунь Вэй [15] и «История и стили популярной музыки» Ю Циньбо [19]. Отдельно исследуется феномен шанхайского джаза, заложившего основу последующего развития всего китайского джазового искусства [18].

Методические материалы, предлагаемые китайскими педагогами, помимо перевода зарубежных концепций, как правило, содержат идеи, отражающие специфику национального музыкального мышления. При этом по каждому из традиционно джазовых инструментов написано достаточно большое количество работ. В качестве примера приведем пособия для фортепиано: «Введение в джазовое фортепиано: импровизация шагающего баса» [14] и «Введение в джазовое фортепиано: гармония» [13] Синь Ди, «Джазовая импровизация на фортепиано» Хуан Даохэна [17], а также ряд фортепианных переложений в джазовой стилистике Ян Чэнгана [20].

Эстрадно-джазовый репертуар, помимо множества нот для инструментов, ансамблей и оркестров, включает сборники джазовых тем, в которые, наряду с общепризнанными американскими стандартами, входят и национальные китайские мелодии.

Стилистика китайского джаза — одно из наиболее перспективных направлений. Как и для джаза, для китайской традиционной музыки в целом характерна импровизационность. Еще в 1988 году музыкoved Хуан Сянпэн в научном докладе «Сохранение традиции, развитие традиции», представленном на семинаре «Освоение опыта китайской музыки», говорил: «Китайская традиционная музыка — это вовсе не что-то записанное в нотах. Не поняв импровизационную природу творчества народных музыкантов, вы не поймете суть китайской народной музыки. Импровизация — вот суть китайской традиционной музыки» [10, с. 30]. Диапазон подходов исследователей в этом направлении весьма широк: от попыток эстетического осмыслиения китайского джаза в книге Го Чжихао «Ночь превращается в джаз» до изучения зарубежных влияний в статье Ли Дуюцзяо «Влияние европейской и американской поп-музыки в Китае» и трансформаций основных джазовых жанров в китайском звуковом пространстве в статье У Цзянляна «Как в Китае играют блюз и джаз?» [11; 12; 16].

Такое многообразие направлений в исследовании национального джаза было бы невозможно вне интереса китайских ученых к мировому джазовому процессу. Особое место в этой области их научного поиска занимают комплексные

исследования, включающие сведения по истории джаза, его жанровой системе, а также справочную информацию о музыкантах, стилях и произведениях.

Рамки статьи не позволяют рассмотреть весь комплекс вопросов, связанных с изучением интересующего нас феномена. Делая первый шаг в этом направлении, обозначим ключевые фигуры современного джазового искусства Китая.

Лю Юань (刘元). Саксофонист и бэнд-лидер Ли Юань родился в 1960 году. С 1995 года в Китае под его началом и с его помощью было создано много джазовых коллективов. Музыкант является приверженцем традиционного джаза. Лю Юань считает, что для развития в Китае иностранной культуры необходимо принимать и изучать ее от начала до конца, иначе развитие китайского джаза будет беспорядочным. Он говорит: «Джаз начинался со стандартов, с традиционной музыки. Мы же сразу заиграли относительно современный джаз. Но как создавать джазовую музыку, и как понять ее? Для ответа на эти вопросы я настаиваю на игре стандартов» [9]. Также Ли Юань пользуется колоссальным авторитетом как джазовый эксперт и педагог.

Кун Хунвэй (孔宏伟). Этот джазовый пианист и композитор родился в 1966 году. В детстве под руководством отца изучал китайские традиционные инструменты. В годы учебы в Центральной консерватории по специальностям «фортепиано» и «композиция» серьезно увлекся джазом. В конце 80-х годов, когда современная западная массовая культура попала в Китай, Кун Хунвэй прославился как «первый китайский джазовый пианист», а вскоре получил неофициальное звание «лучшего китайского джазового пианиста». В 1995 году выпустил грамзапись «Made In China», которая получила высокую оценку как первая джазовая пластинка в Китае. Музыкант часто записывается со звездами мирового джаза, активно гастролирует на Родине и за рубежом. В 2014 году Кун Хунвэй и его группа «Золотой Будда» (金佛乐队) триумфально выступили в Москве на Международном фестивале «Gnesin-Jazz». В музыке Кун Хунвэя звучание китайских инструментов органично вписано в концепцию современного джаза.

Чжан Ин (张盈), известная как «джазовая богиня», — это редкая для Китая певица, которая пишет музыку, поет и играет. Уже долгое время она находится в центре внимания китайских любителей джаза. Чжан Ин окончила Центральную консерваторию по специальности «композиция» под руководством известного композитора Го Вэньцзина, и в настоящее время сама преподает. Серьезное классическое образование заложило

прочную основу для ее джазового пути. Творчество Чжан Ин сочетает классику и современность, джазовые и латиноамериканские элементы, демонстрируя глубину ее композиций и вокальное мастерство. Как вокалистка она участвовала во многих проводимых в Китае международных джазовых фестивалях. В 2000 году Чжан Ин написала джаз-квинтет, который стал первым национальным камерным произведением джазового стиля, и получил высокую оценку критики и публики. В 2003 году композитор создала джазовую симфонию «Symphony II». В 2015 году сольный альбом Чжан Ин «Sondia» стал лауреатом первой китайской джазовой премии JZAwards.

Пианист Ся Цзя (夏佳) родился в 1974 году. Окончил Центральную консерваторию как пианист и дирижер. Участвовал в международных джазовых проектах, таких как «Пекинская международная джазовая коллекция-1995» («1995北京国际爵士音乐集粹»), «Пекинское джазовое объединение» («北京爵士乐单元») и других. Учился в Нью-Йорке у джазового пианиста Гарольда Данко, сотрудничал со многими известными западными джазменами: вокальной группой «New York Voices», саксофонистами Антонио Хартом и Янником Рью, трубачами Райаном Кизором и Эриком Трюффа, тромbonистом Лукой Зуджи, гитаристом Кьели Минуччи и другими. В XXI веке Ся Цзя руководит акустическим и электронным трио, участвует в китайских и зарубежных джазовых фестивалях, а также преподает.

Тромбонист Ян Мин (杨明) принадлежит к молодому поколению китайских джазменов (родился в 1984 году). В 2004 году отправился для изучения композиции и джазового тромбона в Королевскую консерваторию Нидерландов. Совместно с американскими и голландскими музыкантами совершил гастрольный тур по Европе. Участвовал в фестивале Северного моря (North Sea Jazz Festival) в Голландии и фестивале «Умбрия джаз» (Umbria Jazz) в Италии. Ян Мин играет во множестве стилей, помимо джазового: рэги, фанк, и особенно афрокубинский стиль. В настоящее время музыкант сочетает концертную деятельность с преподаванием в Пекинском институте современной музыки.

Итак, если на раннем этапе тон задавали иностранные джазмены (уже упомянутый Б. Клэйтон, а также О. Лундстрем и ряд других), то, начиная с 1980-х годов, выдвинулся ряд значительных музыкантов, вклад которых определил динамику развития и современный облик китайского джаза.

Каковы же основные принципы джазового мышления в современном Китае?

Во-первых, музыканты активно эксплуатировали танцевальную модель, в связи с чем музыка китайских джазменов того времени более всего тяготела к стилю *swing*. Репертуар включал не только зажигательные подвижные композиции, но и лирические баллады, целиком выдержаные в стилистике довоенной американской популярной песни.

Во-вторых, преемственность композиций раннего и современного этапов китайского джаза обусловлена, прежде всего, общностью их ладовой основы, а также общностью инструментария, характерного для джазового майнстрима всего мира.

Наконец, предварительный анализ композиций китайского джаза позволяет утверждать, что современные музыканты творчески интерпретируют множество стилевых моделей, в числе которых и современные — фанк, джаз-рок, этно-джаз и другие.

Литература

1. Анисимова, П. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития. СпбГУ: Спб., 2017. 77 с.
2. Гэ Мэн. К вопросу о развитии саксофонного искусства в Китае XX — начала XXI века // Искусство и культура. 2014. № 3. С. 48–54.
3. Гэ Мэн. Трансплантация саксофона в китайскую музыкальную культуру XX века // Универсальное и национальное в культуре: Материалы международной научной конференции, Минск, 20–21 апреля 2012 г. Минск: БГУ, 2013. С. 317–328.
4. Сюю Юаньюань. Творческая деятельность джаз-маэстро Олега Лундстрема в Китае // Искусство и культура. 2017. № 3. С. 34–38.
5. Хисамутдинов, А. «Русский джаз в Китае очаровал даже Чарли Чаплина». Как музыка помогала беженцам из России выжить на чужбине [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://blog.beinenon.news/2017/02/06/china-music-russia/> (дата обращения: 13.05.2019).
6. Хуан Сяньюй. Мировоззренческие особенности музыкальной культуры и музыкального образования в Китае и России // Теория и практика общественного развития, 2015, № 2. С. 105–107.
7. Хуан Сяньюй. Становление системы музыкального эстрадно-джазового образования в современном Китае. Дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Спб., 2015. 187 с.
8. Шахов, А. Джаз в Китае 1930–1947 года. Из истории русской эмиграции. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://harbinjazz.com>.

- ucoz.ru/HarbinJazz.html (дата обращения: 13.05.2019).
9. Бэнд Ли Юаня (刘元乐队) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/刘元乐队/14469186> (дата обращения: 12.05.2019).
 10. Вэй Вэй. Развитие джаза и джазовых элементов в современной китайской музыке. Магистерская диссертация. Университет Цюйфу. Цюйфу: 2008. 34 с. С. 30. (魏炜. 爵士乐的发展及中国现代音乐中的爵士元素曲阜师范 大学. 曲阜师范大学. 曲阜: 2008年 34页).
 11. Го Чжихао. Ночь превращается в джаз. Пекин: Народное музыкальное издательство. 2001. 125 с. (郭志浩. 一夜变成爵士通. 北京: 人民音乐出版社. 2001年 125页).
 12. Ли Дуюцяо. Влияние европейской и американской поп-музыки в Китае // Радиовещание и электричество, № 11, 2004. С. 51–53. (李多娇. 欧美流行音乐在中国的影响 [J] . 广播与电视. 2004,(11): 51–53).
 13. Синь Ди. Введение в джазовое фортепиано: гармония. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2004. 227 с. (辛笛. 爵士钢琴入门——和声篇. 上海: 上海音乐出版社. 2004年 227页).
 14. Синь Ди. Введение в джазовое фортепиано: импровизация шагающего баса. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2006. 138 с. (辛笛. 爵士钢琴入门.Walking Bass 与即兴弹奏篇. 上海: 上海音乐出版社. 2006 年 138页).
 15. Сунь Вэй. Краткая история китайской поп-музыки (1917–1970). Пекин: изд-во Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства. 2004. 341 с. (孙蕤. 中国流行音乐简史 (1917–1970). 北京: 中国文联出版社. 2004年 341页).
 16. У Цзянлян. Как в Китае играют блюз и джаз? // Народная музыка, №4, 2004. С. 50–51. (武建亮. 布鲁斯、爵士——在中国怎么搞? [J] . 人民音乐. 2004, (4):50–51页).
 17. Хуан Даохэн. Джазовая импровизация на фортепиано. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 1996. 111 с. (黄道亨. 爵士钢琴即兴弹奏曲. 上海: 上海音乐出版社. 1996年 111页).
 18. Чен Чен. Исследование адаптации джаза в Шанхае. Магистерская диссертация. Шанхайский педагогический университет. Шанхай: 2005. 76 с. (陈晨. 上海爵士乐本土化研究. 硕士学位论文. 上海师范大学. 上海: 2005 76 页).
 19. Ю Циньбо. История и стили популярной музыки. Хунань: Хунаньское изд-во литературы и искусства. 2007. 573 с. (尤静波. 流行音 乐历史与风格. 湖南: 湖南文艺出版社 . 2007年 573页).
 20. Ян Чэнган. Новая подборка джазовых фортепианных переложений, концертных пьес и учебных пособий // Музыкальные исследования. № 2, 2003. С. 72–74. (杨成刚. 爵士钢琴改编曲——音乐会曲目和教材的新选择. 音乐探索. 2003, (2):72–74页).
 21. Berendt, E.J. Kniha o jazzze. Bratislava, 1968. 302 s.
 22. Marlow, E. Jazz in China: From Dance Hall Music to Individual Freedom of Expression. Jackson: University Press of Mississippi, 2018. 288 p.

References

1. Anisimova, P. (2017). *Muzykal'naya kul'tura Shanhaya pervoj poloviny XX v.: osnovnye napravleniya i tendencii razvitiya* [Musical culture of Shanghai in the first half of the XX century: the main directions and trends of development], SpbGU, Saint-Petersburg.
2. Ge Men (2014). “On the development of saxophone art in China of XX — early XXI century”, *Iskusstvo i kul'tura*, no. № 3, pp. 48–54.
3. Ge Men (2013). “Transplantation of the saxophone into the Chinese musical culture of the twentieth century”, *Universal'noe i nacional'noe v kul'ture: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [Universal and national in culture: Proceedings of the international scientific conference], Minsk, 20–21 aprelya 2012 g. Minsk: BGU, pp. 317–328.
4. Syao Yuan'yuan' (2017). “Creative activity jazz Maestro Oleg Lundstrem in China”, *Iskusstvo i kul'tura*, no. 3, pp. 34–38.
5. Hisamutdinov, A. (2017). “Russian jazz in China charmed even Charlie Chaplin. How music helped refugees from Russia to survive in a foreign land”, available at: <http://blog.beinenson.news/2017/02/06/china-music-russia>, (Accessed 13.05.2019).
6. Huan Syan'yu (2015). “Ideological features of musical culture and musical education in China and Russia”, *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya*, № 2, pp. 105–107.
7. Huan Syan'yu (2015). “Formation of the system of musical variety and jazz education in modern China”, Ph.D. Thesis pedagogical sciences: 13.00.02, Saint-Petersburg.
8. Shahov, A. (2019). Dzhaz v Kitae 1930–1947 goda. Iz istorii russkoj emigracii [Jazz in China, 1930–1947 year. From the history of Russian emigration.], available at: <https://harbinjazz.ucoz.ru/HarbinJazz.html> (Accessed 13.05.2019).

9. Bend Li Yuanya, Elektronnyya enciklopediya [Electronic encyclopedia], available at: <https://baike.baidu.com/item/刘元乐队/14469186> (Accessed 12.05.2019).
10. Vej Vej (2008). “Development of jazz and jazz elements in modern Chinese music”, Universitet Cyujfu, Cyujfu.
11. Go CHzhihao (2001). *Noch' prevrashchaetsya v dzhaz* [Night turns to jazz], Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, Pekin.
12. Li Duoczyao (2004). “Influence of European and American pop music in Chin”, *Radioveshchanie i elektrichestvo*, № 11, pp. 51–53.
13. Sin' Di (2004). *Vvedenie v dzhazovoe fortepiano: garmoniya* [Introduction to jazz piano: harmony], Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, Shanhaj.
14. Sin' Di (2006). *Vvedenie v dzhazovoe fortepiano: improvizaciya shagayushchego basa* [Introduction to jazz piano: improvisation of walking bass], Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, Shanhaj.
15. Sun' Vej (2004). *Kratkaya istoriya kitajskoj pop-muzyki (1917–1970)*. [A brief history of Chinese pop music (1917–1970)], Vsekitajskaja assotsiacia robotnikov literatury i iskusstva, Pekin.
16. U Czyanlyan (2004). “How Blues and jazz are played in China?”, *Narodnaya muzyka*, № 4, pp. 50–51.
17. Huan Daohen (1996). *Dzhazovaya improvizaciya na fortepiano*, [Jazz improvisation on piano], Shanhajskoe muzykal'noe izdatel'stvo, Shanhaj.
18. Chen Chen (2005). *Issledovanie adaptacii dzhaza v Shanhae*. [Study of jazz adaptation in Shanghai], Shanhajskij pedagogicheskij universitet, Shanhaj.
19. YU Cin'bo (2007). *Istoriya i stili populyarnoj muzyki* [History and styles of popular music], Hunan'skoe izd-vo literaturey i iskusstva, Hunan'.
20. Yan CHengan (2003). “A new selection of jazz piano arrangements, concert pieces and teaching AIDS”, *Muzykal'nye issledovaniya*. no. 2, pp. 72–74.
21. Berendt E.J (1968). *Kniha o jazze* [Book about jazz]. Bratislava, 1968.
22. Marlow E. (2018) *Jazz in China: From Dance Hall Music to Individual Freedom of Expression*, University Press of Mississippi, Jackson.

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки объявляет конкурс на замещение вакантных должностей профессорско-преподавательского состава в 2019–2020 учебном году:

1. Перечень должностей педагогических работников, на замещение которых объявляется конкурс

1. Кафедра специального фортепиано: профессор (спец.класс: ф-но, 0,5 ст.); профессор (спец.класс: ф-но, 1 ст.); профессор (спец.класс: ф-но, история низк.муз.культуры, 0,75 ст.); профессор (спец.класс: ф-но, история исп.стилей, 1 ст.); профессор (спец.класс: ф-но, 1 ст.); профессор (спец.класс: ф-но, 0,8 ст.); профессор (спец.класс: ф-но, 1 ст.);
2. Кафедра камерного ансамбля: доцент (кам.анс., 0,5 ст.); профессор (кам.анс., 1 ст.);
3. Кафедра концертмейстерского мастерства: профессор (конц.класс., 1 ст.); профессор (конц.класс., 1 ст.);
4. Кафедра струнных инструментов: старший преподаватель (история исполнительского искусства, методика преподавания обучения игры на инструменте, 0,25 ст.), профессор (специальность: скрипка, 0,5 ст.), профессор (специальность: скрипка, 0,7 ст.), профессор (специальность: виолончель, техника игры на струнных инструментах, 0,25 ст.); профессор (специальность: скрипка, квартет, 1 ст.);
5. Кафедра деревянных духовых инструментов: профессор (изучение концертного репертуара, камерный ансамбль, педагогическая практика, изучение оркестровых партий, 0,8 ст.), профессор (изучение оркестровых партий, камерный ансамбль, педагогическая практика, история музыкальной педагогики, специальный инструмент: кларнет, 0,5 ст.), старший преподаватель (изучение педагогического репертуара, исполнительство на музыкальных инструментах, камерный ансамбль, специальность: тромбон, 0,5 ст.), профессор (специальность: флейта, техника игры на духовых инструментах, изучение партий оркестрового репертуара, ансамбль, 0,5 ст.), доцент (специальность: саксофон, ансамбль, 0,5 п.л.);
6. Секция органа и клавесина: профессор (орган, кам.анс., 0,7 ст.);
7. Кафедра медных духовых и ударных инструментов: доцент (методика обучения игре на инструменте, ансамбль, специальность: труба, 0,6 ст.), доцент (специальность: труба, концертное ансамблевое искусство, изучение родственного репертуара, педагогическая практика, 0,4 ст.), старший преподаватель (специальность: ударные инструменты, изучение партий оркестрового репертуара, изучение родственного инструмента, 0,5 ст.), профессор (специальность: ударные инструменты, изучение партий оркестрового репертуара, изучение родственного инструмента, концертное ансамблевое искусство, 0,5 ст.);
8. Кафедра народных инструментов: профессор (специальность: домра, изучение концертного репертуара, ансамбль, 1 ст.), профессор (специальность: домра, оркестровый класс, 0,3 ст.), профессор (специальность: баян, ансамбль, методика, 1 ст.), профессор (специальность: гитара, ансамбль, изучение концертного репертуара, 1 ст.), доцент (специальность: баян, ансамбль, изучение концертного репертуара, 1 ст.), профессор (дирижирование, 0,9 ст.);
9. Кафедра сольного пения: преподаватель (сольное пение, 0,25 ст.); профессор (сольное пение, камерное пение, 0,25 ст.), доцент (сольное пение, изучение концертного репертуара, 1 ст.), доцент (сольное пение, 0,5 ст.), профессор (сольное пение, 0,5 ст.), профессор (сольное народное пение, ансамблевое пение, изучение концертного репертуара, 1 ст.), старший преподаватель (сольное пение, история вокального искусства, изучение концертного репертуара, 0,5 ст.), профессор (сольное пение, методика, 1 ст.), профессор (сольное пение, 0,5 ст.), доцент (сольное пение, 1 ст.), доцент (камерное пение, 0,4 ст.) доцент (сольное пение, 1 ст.);
10. Кафедра музыкального театра: профессор (танец, 1 ст.), доцент (сольное пение, 0,5 ст.), старший преподаватель (сольное пение, 0,5 ст.), профессор (сценическая речь, мастерство артиста музыкального театра, 0,5 ст.), преподаватель (мастерство артиста музыкального театра, 0,5 ст.), доцент (мастерство артиста музыкального театра, 0,5 ст.), преподаватель (сольное пение, 0,25 ст.);
11. Кафедра хорового дирижирования: профессор (специальность: дирижирование, 0,75 ст.), профессор (специальность: дирижирование, 0,5 ст.), доцент (специальность: дирижирование, 0,7 ст.), профессор (специальность: дирижирование, 1 ст.), профессор (специальность: дирижирование, 1 ст.);
12. Кафедра оперной подготовки, оркестрового и оперно-симфонического дирижирования: профессор (класс музыкального театра, история музыкально-театрального искусства, оперная драматургия, актерское мастерство, искусство театральной режиссуры, 1 ст.), доцент (дирижирование, класс музыкального театра, 0,4 ст.), доцент (оркестровый класс, 0,3 ст.), профессор (класс музыкального театра, специальная речь, 0,5 ст.), профессор класс музыкального театра, введение в речевую культуру, сценическая речь, основы риторики, (0,5 ст.), старший преподаватель (оркестровый класс, 1 ст.);
13. Кафедра истории музыки: профессор (ИРМ, ИЗМ, 1 ст.);
14. Кафедра композиции и инструментовки: профессор (анализ музыкальных произведений, жанр вокального ансамбля, 0,2 ст.), доцент (полифония, инструментовка, чтение партитур, 0,6 ст.);
15. Кафедра музыкальной журналистики: доцент (радио-муз.журналистика, практика радиожурналистики, практика редактирования радиопрограмм, 0,5 ст.); доцент (история и теория журналистики, риторика, введение в музыкальную журналистику (ТВ), методология литературного редактирования музыкальных ТВпрограмм, 0,4 ст.); доцент (методология литературного редактирования 0,5 ст.), доцент (спец.класс музыкальная тележурналистика, практикум ТВЖурналистики 0,6 ст.);
16. Кафедра музыкальной звукорежиссуры: доцент (основы прикладной математики, основы физики и электроники, 0,15 ст.), преподаватель (практика по получению профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности, 0,3 ст.), старший преподаватель (основы звукозаписи литературно-драматического спектакля, 0,5 ст.);
17. Кафедра музыкально-информационных технологий: старший преподаватель (современные информационные технологии, 0,25 ст.);
18. Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства: ст. преподаватель (муз.исп.-во, изуч. пед. реп-ра, психол.адаптация муз., 1 ст.); доцент (муз.исп.-во, развитие форт. техники, исп.музыки барокко, 0,5 ст.); ст. преподаватель (изуч. пед.репертуара, осн научн.исс. 1 ст.);
19. Кафедра философии и эстетики: профессор (философия, философия науки и искусства 0,5 ст.), профессор (история русской и зарубежной литературы, 0,25 ст.), профессор (история, основы государственной культурной политики РФ, 0,75 ст.), старший преподаватель (русский язык и культура речи, 0,4 ст.), профессор (история театра, теория коммуникации, 0,5 ст.);
20. Кафедра фортепиано: доцент (фортепиано, 1 ст.), старший преподаватель (фортепиано, 0,5 ст.), старший преподаватель (фортепиано, 1 ст.), доцент (фортепиано, 1 ст.), профессор (фортепиано, 1 ст.), старший преподаватель (фортепиано, 1 ст.), доцент (фортепиано, 1 ст.);
21. Секция физического воспитания и БЖ: доцент (физ.культура, 1 ст.); доцент (БЖ, 0,35 ст.); 22. Кафедра иностранных языков: доцент (английский язык, 1 ст.), доцент (нем., англ. языки, 1 ст.);

2. Квалификационные требования к претендентам:

Квалификационные требования к претендентам предъявляются в соответствии с Положением о порядке замещения должностей педагогических работников, относящихся к профессорско-преподавательскому составу в Консерватории. Режим доступа: http://nnovcons.ru/files/polozhenie_o_poryadke_zamescheniya_dolzhnostei_31.08.2017.pdf

3. Место (адрес) приема заявлений для участия в конкурсе:

г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», приемная ректора

4. Срок приема заявлений – со дня публикации на сайте Нижегородской консерватории (<http://nnovcons.ru/>) и до 22 октября 2019 года 10 ч. 00 м.

5. Место и дата проведения конкурса:

г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40, ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки», аудитория № 306, в 16 часов 00 мин. по графику заседания Ученого совета ННГК в декабре 2019 — апреле 2020 г.

Контактные телефоны – (831) 419 40 15, 419-40-56.

Problems of musical theory and history

Bochkova R. Tatiana. F. Mendelssohn and A. G. Ritter — the intersection of organ destinies 3

Fedusova A. Alina. Concentration camps music at the Third Reich 8

Moskvina A. Olga. To the problem of vertical time in Sofia Gubaidulina's creativity 13

Zarodnyuk M. Oksana. Russian poetry of the 18th century in Tatiana Sergeeva's vocal lyrics 21

Volkov V. Dmitriy. The implementation of the epic nature in music for gusli by Alexey Larin 27

Questions of ethnomusicology

Kharlov V. Andrei. Spiritual poems of Nizhny Novgorod region (based on the materials of the expedition research of the Glinka Nizhny Novgorod State conservatoire) 34

Music in its artistic parallels:**interaction of terminological traditions**

Sun Ruoran. Topos «shanhe» in the Chinese choral music of the period of resistance (1931–1945) 40

Wu Wei. Children's music education in China during the Anti-Japanese war of 1937–1945 49

Cai Zhuo. The genre of musical at the borderline between different cultural areas 55

Sidneva B. Tatiana. Poetic “characters” of Boris Getselev's vocal cycles 61

Amraanova A. Anna. New trends in thinking about shaping contemporary music 67

Zhao Yifei. Key figures of contemporary jazz art in China 73

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

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

Рукописи проходят одностороннее, «слепое» рецензирование.
Рецензии хранятся в редакции 5 лет.

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

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 докторских диссертаций на соискание ученых степеней кандидата наук и доктора наук по направлению 17.00.00 «Искусствоведение».

Издается с 2009 года.
Выходит 4 раза в год.

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

Свободная цена.

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

Дата выхода в свет:
01.10.2019

Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 11,63. Тираж 100 экз.
Заказ № 203.

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки». 603950, Нижний Новгород, ГСП-30, ул. Пискунова, д. 40.
<http://www.nnovcons.ru>
nngk.izdaniya@yandex.ru