

ISSN 2949-2084

ВЕСТНИК

Астраханской государственной консерватории



Выпуск 3 (7)

2025

Вестник Астраханской государственной консерватории

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2025 № 3(7)

ISSN 2949-2084

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Усманова Аделия Рустяновна – кандидат искусствоведения, проректор по науке, доцент кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

Редактор

Лаврова Ксения Николаевна – доцент кафедры хорового дирижирования Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Благоевич Гордана / Blagojevich Gordana – доктор этнологии и антропологии (PhD), старший научный сотрудник Этнографического института Сербской академии наук и искусств, Белград, Сербия
Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета, директор Центра комплексных художественных исследований, Саратов, Россия
Денисов Андрей Владимирович – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Кисеева Елена Васильевна – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия

Лаврова Светлана Витальевна – доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии русской балета им. А.Я. Вагановой, Санкт-Петербург, Россия

Окунева Екатерина Гурьевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А.К. Глазунова, Петрозаводск, Россия

Переверзева Марина Викторовна – доктор искусствоведения, доцент факультета искусств Российской государственной социальной университета, Москва, Россия

Полозова Ирина Викторовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, Саратов, Россия

Пысларь Снежана Ильинична / Pyslar Snejhana Pyinichna – доктор искусствоведения и культурологии (PhD), доцент Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова, Кишинев, Молдова

Фролова Юлия Сергеевна – доктор социологических наук, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин Астраханской государственной консерватории, Астрахань, Россия

Шак Татьяна Федоровна – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры, Краснодар, Россия

Учредитель и издатель:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Астраханская государственная консерватория»

Адрес редакции:

414000, г. Астрахань,
ул. Советская, 23
Тел.: (8512) 53-93-11.
E-mail: adeliakult@gmail.com

Статьи, поступившие в редакцию, публикуются на основании рецензий профильных специалистов. За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются. Рукописи авторам не возвращаются.

Журнал выходит 2 раза в год.
Цена свободная.

Полнотекстовая онлайн-версия данного выпуска и информация о журнале размещена на официальном сайте Астраханской государственной консерватории

Подписано в печать
17.11.2025. Формат 60x88 1/8.
Бумага офсетная. Печать
офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Усл.-печ. л. 10,5
Уч.-изд. л. 10,12 Заказ № 102.
Тираж 100 экз.
Отпечатано в типографии
ИП Забродина Н.В.
414000, г. Астрахань,
ул. Ахматовская, 5

Содержание

Творчество композиторов в контексте мирового художественного пространства

Жаркова В. А.

«Non temer, amato bene» в KV 490 и KV 505: общность и различие..... 3

Аламарцева А. В.

«Вечно женственное» Сергея Слонимского: романсы на стихи А. Ахматовой для голоса и фортепиано..... 13

Ян Цзыньпэн

Китайский национальный инструмент эрху в творчестве Чэнь Цигана: особенности использования в симфоническом оркестре..... 24

Чжан Кэу, Суханова Т. Б.

Музыкально-социологическая проблематика в очерках Сяо Юмэя 30

Соколов С. А.

Соната для альтовой домры соло Юрия Гонцова: к вопросу о развитии жанра сонаты для домры..... 39

Климова Н. В.

А. Изосимов. Второй концерт для скрипки с оркестром (2014)..... 40

Музыкально-фольклорные традиции в контексте исторического времени

Мамедова Р. А.

О методологических векторах музыкальной тюркологии. Вопросы сравнительного анализа..... 59

Турсунова Г. А.

Роль и место уйгур в музыкальной культуре Узбекистана..... 68

Вопросы музыкального образования и педагогики

Королева А.В., Давыдова В.П.

Дисциплина «Слушание музыки» в детских школах искусств: обзор современных образовательных программ..... 73

Сведения об авторах..... 83

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА



«NON TEMER, АМАТО ВЕНЕ» В KV 490 И KV 505: ОБЩНОСТЬ И РАЗЛИЧИЕ

«NON TEMER, АМАТО ВЕНЕ» IN KV 490 AND KV 505: SIMILARITIES AND DIFFERENCES OF ARIAS

Василиса Алексеевна Жаркова

Московский гуманитарный университет, Москва, Россия

Vasilisa A. Zharkova

Moscow University for the Humanities, Moscow, Russia

Аннотация: В.А. Моцарт весьма строго относился к выбору поэтической основы для своих вокальных сочинений. Поэтому тексты, использованные композитором дважды, и их музыкальное воплощение вызывают особенный исследовательский интерес. Таким примером являются моцартовские концертные сцены KV 490 и KV 505. Эти сцены не являются двумя редакциями одной и той же сцены, и изначально задумывались для разных исполнителей. Несомненно, содержание текста побуждает к выражению в них сходных внутренних состояний героя, что накладывает определённый отпечаток на композиторскую технику и сходство используемых автором технических приёмов. Однако, в результате две арии, созданные на один и тот же текст, обретают очень различный музыкальный облик. И крайне интересно проследить за тем, какими техническими приёмами В.А. Моцарт добивается этого.

Abstract. W.A. Mozart was very strict in choosing the poetic basis for his vocal compositions. Therefore, the texts the composer used twice, and their musical embodiment, are of particular interest to researchers. Mozart's concert arias KV 490 and KV 505 are such examples. These arias are not two versions of the same scene, and were originally intended for different singers. Undoubtedly, the content of the text encourages the expression of similar inner states of the hero in them, which leaves a certain imprint on the composer's technique and the similarity of the techniques used by the author. However, as a result, the two arias, created to the same text, acquire very different musical forms. And it is extremely interesting to trace the technical methods W.A. Mozart used to achieve this.

Ключевые слова: Моцарт, концертная ария, Нэнси Стораче, ария Моцарта, Идоменей, опера, Non temer amato bene, Ch'io mi scordi di te, облигатные инструменты, облигатное фортепиано.

Keywords: Mozart, concert aria, Nancy Storace, Mozart's aria, Idomeneo, opera, Non temer amato bene, Ch'io mi scordi di te, obbligato instruments, piano obbligato.

«...В опере Поэзия должна в конечном счёте быть послушной дочерью Музыки...», – изрекает В. А. Моцарт творческое кредо, ставшее впоследствии одним из самых знаменитых [3, с. 295].

Очень часто этот принцип упоминают в связи с непростым процессом выбора гениальным австрийским композитором либретто для своих опер. Крайне критичное и придирчивое отношение Моцарта к литературной базе для вокальных произведений широко известно, и потому вызывает даже определённое удивление факт, что порой он использовал в качестве поэтической основы арий один и тот же текст дважды. Таков случай, например, с концертными сценами KV 294 и KV 512. Первая создана для колоратурного сопрано Алоизии Вебер в 1778 году и отредактирована в 1783, вторая написана для баса Людвига Фишера в 1787. В основу обеих сцен лёг текст «*Alcandro, lo confesso*» – «*Non sò d'onde viene*», принадлежащий перу великого либреттиста Пьетро Метастазио.

Что побудило Моцарта обратиться к тексту вторично? Возможно, именно поэтические достоинства и красоты, хотя для композитора это не всегда оказывалось основной причиной. В том же письме отцу от 13 октября 1781 года он пишет: «Я при этом прекрасно понимаю, что сами стихи там не лучшего свойства – но их размер до того совпадает с моими музыкальными представлениями /: которые уже до этого бродили у меня в голове:/, что не понравиться мне они не могли...» [3, с. 294]. Иными словами, если стихи не так хороши в поэтическом смысле, но идеально подходят при этом под музыкальный план и образ, уже сложившийся в сознании, композитор не «отбракует» стихотворение, а, напротив, с удовлетворением пустит его в дело.

Однако случаи повторного обращения к уже использованному поэтическому фрагменту побуждают

предполагать, что подобный интерес обусловлен иными причинами, скорее всего, как раз высоким художественным качеством стихов. И это в равной мере справедливо как с фрагментами, крепко засевшими в памяти и употреблёнными подобно случаю с KV 294 и KV 512 спустя девять лет, так и с теми строками, которые были вновь взяты в оборот «по горячим следам», буквально через несколько месяцев. Две арии написаны Моцартом на стихи «*Non temer, amato bene*»: первая из них, KV 490, датирована 10 марта 1786 года, вторая, KV 505, имеет на автографе проставленную дату «26 декабря 1786». Всего девять месяцев отделяет появление одной сцены от другой!

Подобные примеры невольно вызывают исследовательское желание сопоставить их, чтобы понять, что именно привлекло композитора в тексте, что оказалось главным и что – вторичным; есть ли какие-то устойчивые ассоциации, вызываемые стихотворной основой, настолько чёткие, что побуждают использовать одни и те же средства выразительности; что автора не удовлетворило в предыдущей реализации; каким образом его мысль движется от одного варианта к другому и т.д. Благодаря «*Non temer, amato bene*» мы действительно обладаем подобной возможностью!

Итак, KV 505 появляется «по горячим следам», провоцирующим некоторых моцартоведов говорить едва ли не о переработке первоначального варианта. Но так ли это? Насколько близки на самом деле эти две арии?

Стоит начать, пожалуй, с самого текста. Оперная сцена включает в себя речитатив и непосредственно арию, и речитативы в обеих указанных сценах в значительной мере не совпадают по своей поэтической основе.

KV 490	KV 505
<p>Non più. Tutto ascoltai, tutto compresi. D'Elettra e d'Idamante noti sono gli amori, al caro impegno omai mancar non dei, va, scordati di me, donati a lei. <i>Ch'io mi scordi di te?</i> <i>Che a lui mi doni puoi consigliarmi?</i> <i>E puoi voler ch'io viva?</i> Non congiurar, mia vita, Contro la mia costanza! Il colpo atroce mi distrugge abbastanza! <i>Ah no, sarebbe il viver mio di morte assai peggior!</i> Fosti il mio primo amore, E l'ultimo sarai. <i>Venga la morte! Intrepido l'attendo, ma ch'io possa struggermi ad altra face, ad altr'oggetto donar gl'affetti miei, Come tentarlo?</i> <i>Ah! di dolor morrei!</i></p>	<p><i>Ch'io mi scordi di te</i> <i>Che a lui mi doni puoi consigliarmi?</i> <i>E puoi voler che in vita...</i></p> <p><i>Ah no! Sarebbe il viver mio di morte assai peggior.</i></p> <p><i>Venga la morte, intrepida l'attendo. Ma, ch'io possa struggermi ad altra face, ad altr'oggetto donar gl'affetti miei, come tentarlo?</i> <i>Ah, di dolor morrei!</i></p>

Курсивом выделены совпадающие части. Как можно заметить, изменения весьма значительны. Но чем они обусловлены и что за собой влекут? Причина трансформации кроется, несомненно, в том, что сцена KV 490 предназначалась в качестве вставной в оперу «Idomeneo», и текст её оказался весьма тесно связанным с контекстом оперы. Изначально речитатив представлял собой диалог двух участников – Илии и Идаманта. Естественно, в таком виде Моцарт не мог его использовать для сольной концертной сцены, потому часть текста была копирована, а вторая переписана с повествованием от другого лица. Фактически переделке подверглась половина речитатива, «пав жертвой» внезапной смены жанра.

Более значимыми представляются изменения состава, для которого написаны обе сцены. Набор инструментов оркестра не подвергается никаким модификациям, тогда как солисты полностью заменены: в автографах композиции обозначены как «сцена и рондо с солирующей скрипкой для барона

Пулини и графа Хатцфельда» (скрипка и тенор) и «сцена и рондо с солирующим фортепиано для мадемуазель Стораче и для меня» (фортепиано и сопрано). В определённом смысле тенор и сопрано могут быть взаимозаменяемы. «...Моцарт интуитивно записал партию Идаманта так, как слышал, – в сопрановом ключе. Исполняться же она с лёгкостью могла как сопрано, так и тенором. Такое предположение тем более оправдано, что сопрановый ключ в XVIII веке не являлся главным критерием, определяющим различия между сочинениями для тенора и сопрано» [1, с. 13]. Некоторые музыковеды предполагают, что Моцарт как раз и ориентировался на подобную взаимозаменяемость, создавая сцену KV 490. Конечно, она является частью оперы, и повествование в сцене идёт от мужского лица, но в случае желания она могла быть легко исполнена и в концертной обстановке женским тембром, обладающим схожей tessитурой. К. Высоцки упоминает даже существующие гипотезы, что в момент создания именно этого первого варианта Моцарт принимал во

внимание способности Нэнси Стораче, для которой написана KV 505: «...иногда возникают различные гипотезы о том, что при сочинении вставной сцены KV 490 Моцарт словно помышлял уже о голосе сопрано Нэнси Стораче, для которой переработал сцену девять месяцев спустя» [6, с. 263].

Определённо, такая гипотеза имеет право на существование. Многое из специфических особенностей вокальной партии из арии для Стораче можно обнаружить и в первоначальном варианте: обе они носят довольно ровный характер мелодического развития, чаще всего поступенный, обе лишены тех сложнейших скачков на полторы октавы, которыми Моцарт так любил удивлять своих вокалистов и слушателей, партии почти лишены виртуозных элементов и технических трюков, при этом изобилуют хроматическим движением вниз, в обеих имеются длинные ноты, заполняемые в это время звучанием другого солиста, характерные «приседания» на восьмушках. Сопоставляя вокальные партии из KV 490 и KV 505 в совокупности всех деталей, можно обнаружить при этом все же, что первая несомненно проигрывает второй, представляясь более простой и прямолинейной, и менее эмоционально наполненной.

Потому, если говорить, что Моцарт с самого начала предполагал в качестве потенциальной исполнительницы KV 490 Стораче, то, определённо, он имел на тот момент несколько смутное представление о том, как максимально использовать лучшие стороны её дарования. Конечно, сама исполнительница ему была уже хорошо знакома. Но в каком качестве? В качестве исполнительницы роли Сюзанны в «Свадьбе Фигаро». Современники в воспоминаниях очень часто описывают Стораче как певицу явно субреточного плана, весёлую, живую, но мало подходящую для оперы-*seria*. Почти все единодушно отказывают ей в этой стороне одарённости. И внезапно на её творческом пути возникает абсолютно

драматическая сцена, трагичностью и аффективностью своего текста совершенно соответствующая духу *seria*! При подобном повороте событий даже Моцарт, великолепно чувствовавший своих певцов, мог при создании первоначального варианта ещё находиться в стадии «нащупывания» и «рассматривания» иной стороны таланта потенциальной исполнительницы, с которой был уже неплохо знаком. Впрочем, «Уж не думал ли Моцарт, когда писал её [сцену], об Идаманте, роль которого в опере предназначалась кastrату? Или ему уже мещрилась Нэнси Стораче?» [4, с. 351], – это остаётся лишь гипотезой.

Если солирующий человеческий голос в анализируемых сценах является в некотором роде близким по характеру партий и взаимозаменяемым, то облигатные инструменты в KV 490 и KV 505 никоим образом не сопоставимы в этом смысле. Моцарт подходит довольно кардинально к замене одного на другой, похоже, даже усложняя себе как композитору задачу: вместо скрипки, столь близкой голосу человека и почти идеально сливающейся с ним, автор использует фортепиано, обладающее совершенно иными качествами. Зачем? На этот вопрос есть два ответа. В первую очередь, конечно, он ориентировался на свои возможности, предполагал в качестве солиста именно себя. И логично, что здесь его выбор пал на фортепиано. Второй ответ кроется в художественной сфере: вероятнее всего, дуэт излишне родственных тембров человеческого голоса и скрипки был лишен необходимой степени тембрального контраста, вследствие чего утрачивалась желаемая рельефность музыкальной ткани.

Кроме того, скрипка и человеческий голос гораздо ближе между собой по диапазону и техническим данным, нежели голос и фортепиано, а потому это сужает потенциальный круг их возможностей, которые можно реализовать в дуэте.

Тогда как фортепиано способно компенсировать, восполнить то, что не

удаётся осуществить скрипке. Взаимодействие «полярных» инструментов (будем голос человека также называть инструментом) оказывается более выгодным с этой позиции.

С самого начала арий (в речитативах сцен облигатные инструменты не используются) это преимущество реализуется довольно явственно. Проведение темы у голоса в KV 490 почти идеально повторяет скрипичное, далее же они движутся в диалоге, где длинные ноты вокальной партии заполняются ажурными скрипичными фигурациями. При этом звучание оркестра, собственно, не прерывается ни на один такт, как это и положено в оперной арии. Он выполняет колористическую функцию и функцию гармонической поддержки, будучи по большей части лишенным какого-либо тематизма. И его звучание остаётся явно недостаточным все это время, а дуэт главных партий кажется довольно пресным, простоватым и в какой-то степени «оголённым».

Иное решение обнаруживается в сочетании другого ансамбля. Во-первых, тембр фортепиано в KV 505 уже не нивелируется никоим образом струнной группой оркестра, благодаря чему решается проблема красочности и насыщенности. Во-вторых, облигатный солирующий инструмент, обладающий необходимой способностью воссоздавать многослойную фактуру, принимает на себя часть функций оркестра, линия которого насыщается многочисленными перерывами и паузами (что характерно, кстати, уже для инструментального концерта!). В этих перерывах царит дуэт солистов – голоса и фортепиано. Таким образом формируется дополнительный контраст на ансамблевом уровне за счёт более резкого разделения ролей всех его участников. Оркестр отступает на второй план, солисты выводятся на первый, но при этом не возникает никакого ощущения недостаточности, незаполненности или «оголённости» звучания. Идеальный желаемый баланс обретён!

В процитированном выше фрагменте из монографии К. Высоцки автор употребляет итальянский глагол *«rielaborare»* – «переделывать». Его семантика не только определяет тесную преемственную связь между двумя объектами, о которых идёт речь, но и то, что второй не так уж далеко отстоит по набору своих качеств от первого, иначе изначально не было бы этой глубокой близости. Уже, как минимум, на уровне состава исполнителей и указанных нами последствий, повлечённых теми изменениями, что внёс Моцарт при создании KV 505, обнаруживается глубочайшее размежевание между двумя музыкальными реализациями одного и того же текста, отрицающее безосновательность использования глагола *«rielaborare»*. И думается, что прав оказывается А. Эйнштейн, который отмечает: «Оба произведения рождены одним и тем же творческим импульсом. Они подобны двум бутонам на одной ветке и *все же чрезвычайно различны*» [4, с. 351].

Однако не исключено, что сочинения окажутся гораздо ближе на уровне тонального плана, масштаба, формы и, самое главное, мелодизма. Так ли это?

Речитативы в сценах KV 490 и KV 505 по масштабу, конечно, несопоставимы: первый включает в себя 51 такт, второй – 27, то есть оказывается почти в два раза короче. Обусловлено это, несомненно, тем, что изначальный текст пришлось основательно переделать и сократить, а потому подобная разница вполне закономерна, и анализу стоит подвергнуть лишь совпадающие поэтически фрагменты. Как справедливо говорит К. Высоцки [6, с. 264], начальные обороты вокальной партии оказываются очень близки. Фрагменты от *«ch'io mi scordi...»* до *«di morte assai peggior»* совпадают и по темпу – Andante, после которого с *«venga la morte»* речитатив срывается на Allegro assai.

Однако, обнадёживающая мелодическая близость вокальной партии заканчивается раньше, уже на «Ah no, sarebbe il viver...». В KV 505 линия голоса обрастаёт широкими интервалами и скачками, обретая тем самым особую драматичность. Эта особенность сохраняется до конца речитатива, и говорить о значительном мелодическом совпадении или идентичности не приходится. Конечно, далее на одном и том же тексте («affetti miei») вновь возвращается прежний темп Andante в обеих версиях. Но он остаётся частью общего плана речитатива, тогда как детализация внутри оказывается различной. Фактически линии вокальных партий, имеющие столь сходное начало, развиваются далее различным образом. Да, между ними обнаруживается ритмическая близость, однако это все-таки речитативы, в которых ритм в значительной мере подчинён ударности и безударности слов, а распевания, позволяющие каким-либо образом сместь акценты, не предусмотрены. Потому вокальные партии в речитативах обеих сцен побуждают говорить не о «переработке», а о заново сочинённом музыкальном фрагменте.

Гораздо больше данных для анализа предоставляет в речитативах другой участник – оркестр. В этих разделах его роль гораздо более значима, нежели в последующих ариях, поскольку во вступлении облигатные инструменты не используются композитором. Оркестр уже не просто выполняет функцию гармонической поддержки или придаёт особый колорит звучанию; автор поручает ему мелодические фрагменты между репликами голоса, короткие, но выразительные.

Подобно вокальной партии, в оркестре поначалу также обнаруживается некоторое сходство: трижды повторяется один и тот же фрагмент в обеих версиях, причём начинаясь в одной и той же тональности – As-dur. Но на этом сходство сразу же и заканчивается. В KV 505 оркестровые всплески шире в два

раза, занимают не один такт, а почти два. Нет никакого совпадения между двумя версиями ни на мелодическом, ни на ритмическом уровнях, а тональность во «вторичном» варианте омрачается до f-moll раньше, в начале третьего проведения, а не в конце. На фразе «Ah no! Sarebbe il viver mio di morte assai peggior» в KV 505 партия голоса настолько драматична, что Моцарт оставляет на ней лишь скромный оркестровый аккорд на piano, тогда как ровность партии Идаманта из KV 490 побуждает подкрепить её взволнованным tremolo оркестра. С этой же фразы начинается и расхождение в тональном плане: KV 490 приходит в g-moll, KV 505 – d-moll.

Самый трагичный по содержанию фрагмент речитатива – «venga la morte, intrepida l'attendo» («смерть, приди, ожидаю тебя без страха») – оформлен абсолютно по-разному. Три сухих аккорда заменяются на красочные и взволнованные мелодические фрагменты, и несомненно, что во втором варианте гораздо весомее и значимее тональное движение (D-dur, D-dur, g-moll против B-dur, g-moll, Es-dur). На следующей фразе – «Ma, ch'io possa struggermi ad altra face» – довольно неожиданно вновь возникает сходство реализаций, одинаковым образом оркестр «зависает» на длинных аккордах и в одинаковых тональностях (f-moll), но линия голоса, становящаяся в этом моменте главенствующей, так рельефна и трагична во второй версии, что одним этим имеющееся сходство ставится под сомнение.

В заключение речитатива (с возвращения темпа Andante) оркестр словно меняется местами в двух версиях: в KV 490 он обретает красочность, протяжность, его партии обрастают гибкими мелодическими оборотами; в KV 505 он предельно сух и лаконичен, словно заранее готовится сделать то, что должен сделать в арии – отойти на второй план и уступить место солирующему фортепиано. В первоначальном варианте оркестр тоже наперёд подготавливает

начало арии, за четыре такта до неё имеется даже пометка «*In tempo dell'Aria*». Но как по-разному при этом открывается новый раздел в обеих реализациях!

Речитативы, столь похожие в некоторых основных чертах, оказываются, по сути, совершенно различной музыкой, и последующий переход в другой раздел сцены доказывает это в полной мере. В KV 490 звучание оркестра плавно и почти незаметно переливается из речитатива в арию, так же почти неощутимо (благодаря, несомненно, сниженному тембральному контрасту) на этом фоне возникает голос солирующей скрипки. В KV 505 речитатив и ария чётко разделены, и, несмотря на затаённый динамический нюанс (*piano*), последующее «включение» оркестра и солирующего фортепиано оказывается довольно неожиданным. Одинаковый темп *Andante* в ариях лишь подчёркивает композиторское мастерство автора и то, как многообразно может быть решена одна и та же задача.

Необходимо отметить, что по своему эмоциональному наполнению речитативы двух сцен вполне сопоставимы. Однако не стоит забывать, что речитатив – это все-таки в определённой мере вспомогательный раздел, подлинная музыка и подлинный размах эмоций обретаются в арии. И в этом смысле в KV 490, несмотря на все свои достоинства, проигрывает KV 505.

Про вторую реализацию избранного стихотворного фрагмента английский исследователь К. Гирдлстоун пишет: «Это произведение далеко от того, чтобы быть диковинкой или риторической демонстрацией инструментальной и вокальной техники; это жизненная и трогательная пьеса, в которой музыка восходит великолепно к эмоциональной теме: теме любви и сопутствующих ей страданий, которые Илия испытывает по отношению к Идаманту, и той уверенности в её верности, которые она ему даёт» [5, с. 632]. В самом деле, почти все музыковеды единодушно отмечают

крайнюю эмоциональность и глубочайшую проникновенность арии, и нет сомнений, что это одна из трогательнейших страниц моцартовского творчества. Вокальное наследие композитора содержит в себе множество прекраснейших арий, полных драматизма, боли, всей гаммы чувств и настроений, доступных человеческому сердцу. И все же щемящий настрой, присущий этой концертной арии, делает её весьма своеобразной и особенной. Пожалуй, по внутреннему состоянию к ней приближается лишь другая концертная сцена KV 418 «*Vorrei spiegarvi, oh Dio!*», созданная Моцартом тремя годами ранее.

Говоря о шедевре, неизменно приходится возвращаться к тому, какими средствами это все достигается, посредством каких технических приёмов композитору удаётся создать сочинение, почти недосягаемое по своей художественной высоте. Про одну из сторон технического мастерства Моцарта в посвящённой ему монографии П.В. Луцкер и И.П. Сусидко отмечают: «Гениальное архитектоническое чувство Моцарта-композитора проявляется практически во всех его завершённых произведениях, поэтому результаты подобных штудий предсказуемы... Симметрия и пропорциональность – суть органические качества его формы...» [2, с. 314]. К такому выводу они приходят, произведя неоднократный потактовый анализ моцартовских произведений, который неизменно демонстрирует в итоге указанные выше качества.

Насколько это все оправдано по отношению к двум сценам, положенным на один текст? Сопоставление показывает, что две арии решены почти одинаково с точки зрения порядка тем и их соответствия строфам текста, а также тому, каким из солистов они исполняются. По всей видимости, композитор счёл удачным своё первоначальное решение. Но «почти» все-таки предполагает некоторые оговорки. И касаются они порядка тем непосредственно в конце арии. Обратимся

же к потактовому сравнению: общее количество тактов в сценах – 51+172 и 27+219, а итог – 223 и 246 тактов соответственно. Сцена KV 505 явно протяжённое, даже при речитативе, который короче практически в два раза. За счёт чего он купирован, мы уже установили. Но каким же образом ария расширяется почти на 40 тактов? Это можно определить, проследив за развитием материала в двух ариях от начала и до конца.

Главные темы арий («Non temer, amato bene, per te sempre il cor sarà») обладают некоторым ритмическим и мелодическим сходством, но говорить о полной идентичности не приходится. Несовпадение по длительности начинается уже при повторе темы у голоса в KV 505, где восьмитакт искусственно расширяется за счёт длинной зализованной ноты; изящнейшим образом композитор нарушает квадратность, впервые обыгрывая обоюдно дополняющие возможности голоса и фортепиано и заполняя протяжённый звук у сопрано ажурными фигурациями в партии клавира (такты 18-20 KV 505). Следующее несовпадение размеров тем обнаруживается в тактах 21-30 – 26-33 соответственно, в этом случае во второй «редакции» тема расширена изнутри (вновь за счёт изящнейшего распева у сопрано, поддерживаемого фигурациями фортепиано), а в первой просто дважды повторяется строка текста — «l'alma mia mancando va». Короче на этот раз оказывается предложение из второй реализации, таким образом, уравновешивающее предшествующий «сбой».

Таким образом, восстанавливается некий потактовый баланс. Однако далее отмечаются иные значительные отличия, демонстрирующие движение «технической» мысли композитора. На словах «Tu sospiri? O duol funesto! Pensa almen, che istante è questo!» мелодический вариант в KV 505 оказывается более спокойным и ровным, хотя до этого момента партия сопрано в

этой версии характеризовалась большей драматичностью (такты 31-38 и 34-42).

Подобным образом темы «балансируют» до конца первого раздела арии, то догоняя друг друга, то проигрывая другому варианту по протяжённости, то отыгрывая свой проигрыш за счёт небольшого расширения в следующем предложении. В большинстве мест в соответствии с порядком проведения строк текста возникает оркестр или остаются лишь солисты, совпадают многие точки, где используются украшения, однако они имеют совершенно различный характер (47-49 – 53-55). Все это – лишь общие сходные контуры, внутри которых содержится совершенно различная музыка! Тем неожиданнее оказывается ритмическое и мелодическое сближение на «stelle barbare» (от тактов 58 и 66), но на этот раз, вновь именно второй вариант реализован как более нервный и порывистый за счёт острого ритма и широких мелодических ходов. Этот странный узел сходства становится неким маяком, с одной стороны указывающим на то, что имелась готовая музыкальная первооснова, с другой – то, насколько Моцарт далеко ушёл от неё при повторном обращении к тому же тексту.

Новый раздел арии начинается в тактах 66 и 74, таким образом, второй вариант успевает «нарастить» не так уж много материала – всего 8 тактов. Композитор начинает новый раздел практически одинаково – в темпах Allegro moderato и Allegretto соответственно и с соло инструменталиста. Этот момент оказывается подлинным исследовательским потрясением! В скрипичном соло в KV 490, обросшем вспомогательными звуками, узнать тему не так уж просто, её подлинный рисунок выявляется при вступлении голоса. Несомненно, тема, открывающая второй раздел арий – та самая, что побуждает музыковедов использовать при сопоставлении сцен слово «переработка». Совершенно определённо, это не просто сходство, довольно близкое, а один и тот же

мелодический материал. Моцарт, конечно, не был бы Моцартом, если бы сохранил тему в полной неприкословенности. И всего пара маленьких штрихов придают совершенно иной импульс прежнему материалу! Пара пауз, дополнительных проходящих звуков, движение по ступеням аккорда в ином порядке – минимум изменений при максимуме результата. Совершенно удивительным становится проведение темы у голоса («Alme belle, che vedete»). Оба раза она начинается с пятой ступени, заканчивается на первой, двигаясь внутри по одному и тому же функциональному плану. Но в самой середине в первый раз тема «приземляется» на пятую же ступень, во второй – на вторую. В результате тема из второго варианта оказывается более целеустремленной, уверенной и устойчивой, а высказывание героини обретает дополнительную значимость.

Эта же тема становится и неким замковым камнем в арке арий. Чем дальше от неё находится последующий материал и чем ближе при этом к концу арии KV 505, тем сильнее он отличается от первоначального варианта. Например, при последующем развитии темы композитор купирует повтор пары слов, но из небольшого мотива первой версии возвращает красочные приседания во второй (такты 93-94 – 97-100). Далее Моцарт меняет местами строки текста и соответствующие им темы: «Stelle barbare, stelle spietate, perchè mai tanto rigor?» и «Alme belle, che vedete le mie pene in tal momento, dite voi, s'egual tormento riò soffrir un fido cor?» (такты 96 и 108, 102 и 111). По всей видимости, это вновь обусловлено особым архитектоническим чувством автора и необходимостью «закольцевать форму», компенсируя большое расширение в конце второго варианта арии. Темы, поменявшиеся местами, в партии голоса имеют весьма близкий характер, как и прежде, но обращает на себя внимание рисунок партий облигатных инструментов на «stelle barbare». Пожалуй, впервые с

начала арии он носит столь зримо отличающийся облик: фортепиано несётся вниз ломанными пассажами и пару тактов по звукам аккордов вверх, тогда как у скрипки – сплошные волны восходящих гамм.

Новой гранью совпадения становится возникновение главной темы арии в тактах 117 и 121. Как можно заметить, все расхождения, расширения или удалённые повторы вновь компенсированы, вторая ария оказывается довольно близка к первой в потактовом плане. Это новое появление темы «Non temer, amato bene, per te sempre il cor sarà» оборачивается самым большим потрясением при сопоставлении двух вариантов арий: изначально эта тема повторялась здесь в изменённом виде, во второй версии арии она также изменена, но кажется, словно здесь Моцарт просто поменял редакции арии местами — во втором варианте повторяется тема в первоначальном виде из первого и наоборот! При строительстве арки не пропадает никакой строительный материал!

Далее следует вести речь скорее не о постепенном нарастании расхождений между двумя реализациями (протяжённости тем, их порядка, видоизменения их рисунка за счёт введения пассажей или длинных выдержаных нот), а о единичном совпадении тематического материала. Не совпадает оркестровка, приёмы, формирующие диалог солистов. По сути, до конца арий отмечается теперь лишь одна точка совпадения – проведение темы «Alme belle, che vedete» в партии голоса (по 8 тактов от цифр 132 и 155). В конце второй арии Моцарт вводит грандиознейшее расширение за счёт именно этой строфы текста, повторяя её трижды и снабдив каждый из них своей версией украшений в вокальной партии (демонстрирующих все же не диапазон вокалистки и работу на его предельных нотах, а длинное дыхание и общую выносливость). В первоначальном варианте арии сама строфа проводится

лишь раз, а в партии голоса имеется только один небольшой орнаментированный кусочек. Таким образом, KV 505 внезапно оборачивается для слушателя совершенно новой стороной: лишь в последней трети арии обнаруживается, что это не просто сочинение, наполненное крайней аффектацией, но при этом весьма пышное и показательное, рассчитанное явно на силы профессионалов высочайшего класса, способных удивить публику ещё и своей виртуозностью. Это уже не стандартная оперная ария, а великолепнейшая концертная сцена, величайший образец жанра! И, пожалуй, все отличия между ариями, которые постепенно накапливались к концу, подчёркиваются и обретают своё обоснование именно благодаря роскошному финалу второй версии арии.

Конечно, при сопоставлении двух вариантов сцены обнаруживается действительно много общего: порядок следования тем, то, кому из солистов и в каком порядке поручено их проведение, моменты, в которые несколько оживляется оркестр, общий тональный план произведений, мелодическое совпадение тем и т.д. Однако гений композитора, его неистощимая фантазия и профессиональное мастерство делают в итоге второй вариант настолько далёким от первого, что вряд ли можно говорить о простой «переработке», даже если учитывать явное тематическое сходство.

ОМ.2023.15.4.001

«Один и тот же текст – и два столь разных сочинения. Два музыкальных сюрприза, уникальных и интересных, каждый по-своему. На нескольких страницах портреты людей, давно ушедших в другой мир, но оживающих всякий раз, когда звучит созданная для них музыка» [1, с. 14].

Список источников

1. Зыбина К. И. Загадки и сюрпризы венского «Идоменея» // Старинная музыка. 2006. № 3-4 (33-34). С. 13–14.
2. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика XXI, 2008. 624 с.
3. Моцарт В. А. Полное собрание писем [пер. на русский яз. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова]. М.: Международные отношения, 2006. 536 с.
4. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество [предисловие, консультант П. Луцкер]. М.: Классика-XXI, 2007. 472 с.
5. Girdlestone C. Mozart and His Piano Concertos. New York: Dover Publications, 2011. New York: Dover Publications inc. Mineola. 772 p.
6. Wysocki C. Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2006. 302 p.

«ВЕЧНО ЖЕНСТВЕННОЕ» СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО: РОМАНСЫ НА СТИХИ А. АХМАТОВОЙ ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО

«ETERNALLY FEMININE» BY SERGEI SLONIMSKY: ROMANCES TO POEMS BY ANNA AKHMATOVA FOR VOICE AND PIANO

Алиса Владимировна Алатарцева

Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия

Alisa V. Alatartseva

Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia

Аннотация. Романсы на стихи А. Ахматовой для голоса и фортепиано (1969 г., 1986 г.) примечательны как один из ярких образцов неповторимой лирики композитора. Статья является опытом исследования музыкально-выразительных средств и посвящена типам вокального интонирования данного опуса в аспекте проблемы «вечно женственное».

Abstract. Romances based on poems by A. Akhmatova for voice and piano (1969, 1986) are notable as one of the brightest examples of the composer's unique lyrics. The article is an experience in the study of musical and expressive means and is devoted to the types of vocal intonation of this opus in the aspect of the problem of «eternally feminine».

Ключевые слова: Сергей Слонимский, Анна Ахматова, лирическая героиня, вокальный цикл.

Keywords: Sergey Slonimsky, Anna Akhmatova, lyrical heroine, vocal cycle.

В «музыкальной галактике» С. Слонимского рядом с крупными вокальными произведениями соседствуют их малые спутники, подчас представляющие немалый интерес. Так, между крупными полотнами 1960-х: операми «Виринея», «Мастер и Маргарита», симфониями № 2, № 5, а также «Экзотической сюитой», располагаются камерно-вокальные циклы для голоса и фортепиано на стихи А. Пушкина, А. Фета, Ф. Тютчева, А. Блока, О. Мандельштама и А. Ахматовой.

Романсы на стихи А. Ахматовой (1969 г. и 1986 г.) примечательны как один из ярких образцов неповторимой лирики композитора. С одной стороны, это показ индивидуального авторского стиля С. Слонимского, с другой – дань жанрово-вокальной традиции. Анализ музыкального языка, композиционной структуры цикла даёт более содержательные результаты, если учитывать жизненные и творческие ориентиры автора.

«Вечно женственное» является основной драматургической линией в вокальном цикле на стихи А. Ахматовой и представляет собой, по высказыванию О. Девятовой, «величие творческой любви, которая неминуемо несёт на себе роковое трагическое начало» [6, с. 33], где важную роль играет символика «мужественного» и «женственного». Эта тема обретает в музыке Слонимского разные, подчас контрастные смыслы и значения: «Мужественность – Женственность», «Вечная Женственность», «Любовь и Творчество».

А.А. Ахматова – «поэт огромный, с большим поэтическим наследством, – отметил в своём интервью С.М. Слонимский. – Мне близки сольные, а не «массовые» личности. Вовлечение их в сложную жизнь общества и природы, острые конфликты, приводящие к катастрофе, гибель и судьба их духа,

жизненной цели – вот моя тематика» [6, с. 33]. В указанном выше цикле, героиня вмещает в себя два взаимодополняющих образа. С одной стороны – это образ Прекрасной Дамы, «которая предстаёт в творчестве композитора, то как идеал, то как выражение святости, то как образ реальной, земной женщины» [6, с. 33]; её голос «не звонок, но он такого чарующего тембра» [1, с. 183], «еле слышный» по характеристике самой А. А. Ахматовой. С другой стороны – это образ простой деревенской женщины.

По мнению О. Л. Девятовой, «определенное значение на композитора оказало влияние его отца» [6, с. 16] – известного писателя М. Л. Слонимского, одного из создателей творческого литературного объединения 1920-х годов «Серапионовы братья», секретаря А. М. Горького, друга М. М. Зощенко, Л. Н. Лунца, Е. Л. Шварца, А. А. Ахматовой, К. И. и Н. К. Чуковских, К. А. Федина и других современников – творцов новой литературы. Его отец попал вместе с М. М. Зощенко и А. А. Ахматовой в постановление ЦК 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». В то время их исключили из Союза писателей и долгое время не давали печататься.

В конце 1960-1970-х годов закономерен интерес композитора к поэзии Серебряного века (А. А. Блока, А. А. Ахматовой, О. Э. Мандельштама и других), как одной из тенденций камерно-вокальной музыки XX столетия. Неслучайно В. А. Васина-Гроссман назовёт вторую половину XX века «временем триумфа вокального цикла» [3, с. 32].

Композитор привнёс в отечественную музыку конца XX столетия «петербургскую тональность» сочувствия, сопереживания, доверительности, интимности, обращаясь к композиционным принципам, характерным для музыки П. И. Чайковского и С. С. Прокофьева, выстраивая общую драматургию по принципу контраста, сочетая различные сопоставления по образному строю, стилю, технике письма. Отсюда – чёткое внимание

к мельчайшим деталям произведения, их «филигранная» отделка, особая эмоциональная фразировка, тонкая «акварельная» атмосфера исполнения, характерная для XX века. «Романсы и песни – это законченные самостоятельные пьесы, маленькие (по времени звучания) оперы. В них есть и своя драматургия, и свои герои. Поэтому артист, исполняя такие произведения, выполняет функции и режиссёра, и художника, и вокалиста» [4].

Если в XX столетии С. Слонимский открывает для себя поэзию А. Ахматовой в камерном вокальном цикле «Шесть романсов на стихи А. Ахматовой» для голоса и фортепиано (1969); «Десять стихотворений А. Ахматовой» для голоса и фортепиано (1974); «Четыре романса на стихи А. Ахматовой» для сопрано и фортепиано и романс «Белой ночью» (1986), который композитор добавил к изданному циклу 1969 года, то затем, в позднем творчестве – «симфонизирует» тексты поэтессы в оратории «Час мужества» (2013). «На первом плане Ахматовское восприятие образа войны, смерти и запустения. В качестве соло был выбран голос меццо-сопрано, как бы материнский, голос самой А. Ахматовой. Все-таки у неё был густой низкий голос, не кричащий, не высокий – полнозвучный альт» [8]. В этом контексте естественно, что музыка «сама со мною говорит», ибо с ахматовской героиней говорят едва ли не любые, услышанные ею звучания. Поэтому поэтический мир А. Ахматовой наполнен не просто звучаниями, а голосами, о чём-то говорящими или поющими, а также рыдающими, стонущими: «Голос – одно из любимейших слов в поэтическом мире А. Ахматовой» [9, с. 136]. Голос в стихах выражает женскую натуру: «Здесь все женское: зоркость глаза, любовная память о милых вещах, грация – тонкая и чуть капризная. Эта грация, это не столько манерность, сколько видимость манерности, кажется нужной, чтобы закрыть раны, потому что подлинный лирик всегда ранен, а А. Ахматова – подлинный лирик» [5, с. 517].

Композитор в вокальных циклах на стихи А. Ахматовой показывает контрастные образы: покинутая возлюбленная («Белой ночью»), кокетка («Я с тобой не стану пить вино...»), женазнница, изменница («Душный хмель»), женщина-поэт, женщина-подруга («Твой белый дом и тихий сад оставлю»). Возникает своеобразная галерея разноплановых образов, которые С. Слонимский, подобно режиссёру, объединяет в ряде случаев в моноспектакль с множеством контрастных сцен.

Впервые цикл был исполнен Н. Юрневой (партия фортепиано – автор) в Малом зале Ленинградской филармонии 18 декабря 1969 года. Исполнение цикла принесло сочинению большую известность. Так, В. Богданов-Березовский после выступления отметил: «Юреневу можно назвать подлинной актрисой вокальных интонаций, а её певческое искусство своеобразным театром тончайших переживаний. ...Юреневой показаны драматическая патетика, философское размышление, лирическая исповедь, юмористическая или жанровая зарисовка» [2, с. 41]. Цикл написан для сопрано с диапазоном голоса от «с» первой октавы до «б» второй октавы.

В цикле семь номеров, созданных на ранние стихи А. Ахматовой и изданных в сборниках – «Вечер» (1912 г.): «Белой ночью», «Муж хлестал меня узорчатым...» (у С. Слонимского романс носит название «Душный хмель»); «Четки» (1914 г.): «Я с тобой не стану пить вино...»; «Белая стая» (1917 г.): «Лучше б мне частушки задорно выкликаль», «Как ты можешь смотреть на Неву» (у композитора романс носит название «Я недаром печальной слыву»); «Твой белый дом и тихий сад оставлю...»; «Подорожник» (1921 г.): «Бывало, я с утра молчу» (у С. Слонимского романс носит название «О том, что сон мне пел»). Композитор поэтический текст в целом оставил без изменений, лишь в двух романсах изменил структуру текста: в № 6 «Твой белый дом и тихий сад оставлю...»

повторил в конце первое четверостишие; в № 7 «Душный хмель» композитор подчёркивает последнее четверостишие, повторяя фразу «...душный хмель».

Чётные эпизоды решены в камерно-романсовом ключе (№ 2 «О том, что сон мне пел», № 4 «Я недаром печальной слыву», № 6 «Твой белый дом и тихий сад оставлю»), в нечётных эпизодах представлена фольклорная линия, близкая частушечно-плясовой стихии (№ 3 «Лучше б мне частушки задорно выкликаль», № 5 «Я с тобой не стану пить вино», № 7 «Душный хмель»). Романс № 1 «Белой ночью», написанный значительно позже, в 1986 году, стал первым номером цикла, благодаря чему приобрёл большую завершённость и цельность, совместил в себе обе сферы. В связи с этим, важное значение в цикле приобретает жанровый контраст, когда сочетаются драматические сцены-монологи и бытовые картины плясового склада. Обрамлением служат первый и последний романсы, когда героиня остаётся в полном одиночестве, в ожидании возвращения возлюбленного.

Важным объединяющим началом в цикле является образ лирической героини. В большинстве номеров цикла присутствует возлюбленный героини. Одним из «поэтических лейтмотивов» в цикле можно назвать образ Петербурга и сменяющиеся на его фоне образы природы. В № 1 «Белой ночью» и в № 7 «Душный хмель» представлена картина окончания лета. № 2 «О том, что сон мне пел» и № 4 «Я недаром печальной слыву» – это картины зимнего пейзажа. В номере № 3 «Лучше б мне частушки задорно выкликаль» – композитор вводит образ весны, усиливая все смысловое значение по заключительной фразе «белую божию сирень». В № 6 «Твой белый дом и тихий сад оставлю» – картина осени. Образ Петербурга – не просто показ элегической декорации, медитативной лирики, он раскрывает содержание, мысль, чувство, ассоциации, которые причудливо взаимодействуют друг с другом.

В трактовке композиции цикла первый романс выполняет функцию вступления и одновременно завязки действия. Второй романс – экспозиция образа главной героини, переживающей разрыв с возлюбленным. Третий романс раскрывает мечты героини о счастье. Четвёртый романс вносит контраст в развитие женского образа, воспринимается как отголосок неспособности больше любить. Пятый романс воплощает черты кокетства героини. Шестой романс – лирический монолог героини, показывающий душевную стойкость женского образа, её преданность возлюбленному. Заключительный номер – эмоциональный финал, кульминация цикла, символ отчаянной любви и удачи.

Первый романс «Белой ночью» (34 т.) – Animato (одушевлённо, оживлённо).

Романс-прощание, грустное расставание с любимым. В надежде, что избранный вернётся, героиня оставляет незапертой дверь. Её переживания, непринятие потери оставляет надежду на встречу, которой больше не случится. Основная тональность d-moll. Первый раздел – период сосредоточенно-напряжённого звучания, в фортепианной партии подчёркивается диссонирующий начальный аккорд фортепианно на *sf* с последующим переходом этого же аккорда в другом регистре, постепенно угасающего и переходящего на *p*. Раскрытию напряжённых эмоций способствует и нисходящее движение средних голосов в фортепианной партии. Диссонирующие аккорды сохраняются на протяжении всего первого раздела, раскрывают тему несбывшейся трагической любви.

Пример № 1

БЕЛОЙ НОЧЬЮ

Animato

Второй романс «О том, что сон мне пел» (27 т.) – Andantino tranquillo (безмятежно, спокойно). Небольшой по размерам романс – внутренний монолог-размышление. 10 строчек стихотворения (4+4+2) представлены двухчастной формой. Романс назван по второй строчке стихотворения, указывающей на события прошлых лет.

Первый раздел – период единого строения, преобладает неторопливый темп, хрупкость аккордового звучания, изысканность вокальной мелодекламации сочетается с тонкой «межтональной»

гармонией и сдержанной гомофонно-гармонической фактурой фортепианного сопровождения. На первый план выступает монотонно скользящие аккорды, состоящие из четырёх звуков с использованием хроматических интонаций в партии фортепиано. Второй раздел повторяет первый период, но с другой эмоциональной напряжённостью, приобретая вкрадчиво-зловещий оттенок со словами «а я белей, чем снег» (т.14). Завершает романс большой мажорный септаккорд, утверждающий светлый мотив пробуждения.

Пример № 2

6

О ТОМ, ЧТО СОН МНЕ ПЕЛ

Andantino tranquillo

p dolce cantabile

Бы - ва - ло, я с ут -

pp dolce cantabile

ра молчу о том, что сон мне пел. Ру - мя - ной ро - зе и лу -

ten.

ч - и мне - о - дин у - дел. С по - ка - тых гор

p

mf

с 1524к

Третий романс «Лучше б мне частушки задорно выклить» (45 т.) – Allegro ben ritmato (Оживлённо, как следует ритмично). В романсे два раздела по типу АА¹. Энергичную активность задаёт фортепианное вступление, выполняет роль своеобразного зачина, подготавливая лирический тип частушки. Написан романс в тональности С-dur. Четыре повторяющиеся фразы, наличие рифмы и повторностью на одном звуке «f», полное совпадение поэтических и вокальных фраз по принципу «слог-нота», переменность метра и ритма, чередование 4/4 и 5/8 придают незатейливый лёгкий шутливый образ. Развитие музыкального образа связано непосредственно с текстом. Героиня поёт частушки, опора на

песенно-танцевальные интонации. В фортепианной партии разные типы фактуры: т. 1-3 – в басу чередование аккордов с октавным удвоением; т. 4-6 – аккордовое сопровождение ровными восьмими длительностями. Вокальная партия вступает в т. 7 на *f* и вторит фортепианной партии в унисон. Мелодия начинается с терцового хода, выросшая из кадансового оборота, затем нисходящий скачок на нону, напоминает клич-возгласы, которые придают звонкость и протяжность. Заканчивается первый раздел кульминационным звуком «*fis*», во втором разделе звуком «*a*» второй октавы, что подчёркивается высокой tessitурой и динамикой *f*.

Пример 3.

ЛУЧШЕ Б МНЕ ЧАСТУШКИ ЗАДОРНО ВЫКЛИКАТЬ

Allegro ben ritmato

f marcato

f marcato

f

Луч - ше б мне час - туш - ки за - дор - но вы - кли - кать,

mf marcato

Четвёртый романс «Я недаром печальной слыву» (20 т.) – Marcato espressivo (с выражением). Состоит из двух контрастных разделов по типу АВ. Спокойная мелодия-размышления, написанная в гомофонно-гармоническом складе, сочетает в себе черты песенности и ариозности. Первый раздел выдержан на *p* с преобладанием прозрачной покачивающей фактуры и благозвучных аккордов. Второй раздел более активный, динамичный, присутствует резкие диссонирующие аккорды, переменный размер 9/8 и 12/8. Словно похоронный набат раскачивающиеся многозвучные аккорды на словах «Черных ангелов крылья остры».

Пятый романс «Я с тобой не стану пить вино» (19 т.) – Vivace capriccioso (Живо, капризно). Фортепианное вступление и заключение обрамляют романс. Кокетливый образ героини придают шутливо-озорные интонации, восходящие хроматические пассажи, напоминающие колокольчики в фортепианной партии. Композитор вновь обращается к жанру частушки. В романсме два раздела. Первый раздел (а) – песенно-танцевальный (5+5), состоит из коротких фраз, представлен образ народных гуляний. Второй раздел (а¹) – лирико-песенный, отмечен автором *pp*, сменой темпа *Tranquillo* (Тихо).

Шестой романс «Твой белый дом и тихий сад оставлю» (28 т.) – Andantino cantabile (певуче) – лирико-кантиленного склада. Музыка романса выдержанна в мягких, спокойных тонах. Ясно выделяются сдержанно-лирическая мелодия и аккордовое сопровождение, придаёт песеннную выразительность. Монолог-признание героини, которая покидает свой дом.

Это не просто зарисовка природы, психологический подтекст рисует душевное одиночество героини, надвигающееся «замораживание» чувства. Октавные ходы в фортепианной партии

напоминают о колокольности, реализованные посредством тоскливых, стонущих, секундовых нисходящих ходов. Написан в простой трехчастной форме. Тональность *as-moll* в первой части; в среднем разделе *g-moll*. Реприза в *g-moll*.

Седьмой романс «Душный хмель» (71 т.) – Allegro ben ritmato (быстро, ритмично) – финальная часть. Активный, динамичный образ. Начинается мощным диссонирующим аккордом колокольного звучания. С т. 3 вступает аккордовое сопровождение, основанное на остинатном типе развития.

В романсме несколько разделов, расположенных по принципу контраста, охватывающих четыре поэтические строфы. По структуре использована строфическая форма а б а б а +фортепианная интерлюдия. Основной принцип организации целого – принцип варьированной строфы.

Композиция целого основывается на последовательном развитии и заключительном соединении двух контрастных тем, идущих, прежде всего, от текста (мужского и женского начала). Эти темы подаются композитором в различных вариантах.

Первая тема (а) – на словах «Муж хлестал меня узорчатым», т. 13-21. Активность придаёт ритмическая чёткость, восходящее движение темы на м.3. (т. 13), скачок на большую нону в конце фразы (т. 16) с постепенным разрастанием диапазона на фоне скандирующих диссонирующих аккордов создают теме лирико-драматический образ.

Вторая тема (б) – на словах «Рассветает. И над кузницей подымается дымок». Хрупкость фактуры, вокальная партия дублирует фортепианную. Характерна кантилена, нисходящее движение, внутрислоговые распевы. В последующих разделах темы повторяются с незначительными изменениями.

Пример 7.

24

Муж хлес - тал ме - ня у - зор - ча - тым,
вдво - се сло - жен - ным рем - нем.

Возникает своеобразное «скольжение звуков» внутри тональности. В репризе уплотняется фактура, усиливается динамика, масштабы звучания расширяются за счёт высокого регистра. Мелодия голоса широка, напевна. В заключительном разделе композитор повторяет четыре раза фразу «Душный хмель», каждый раз усиливая смысловую окраску, достигая эмоционального накала и завершает цикл нотами приблизительной звуковысотности.

В каждой миниатюре смена настроения поэтического текста, даже в рамках одного романса, сопровождается сменой интонационного рисунка. Эмоции должны быть сдержаны и по возможности скрыты, а раскрыть их необходимо лишь в кульминации цикла.

В романс «Белой ночью» скрытая сдержанность героини воспринимается как выбор: боль и одиночество нельзя преодолеть, но надо попытаться найти силы жить дальше. Особенностью вокальной партии в романс «О том, что сон мне пел» является сложность интонационного языка, так как мелодика насыщена разнообразной интерваликой, требует гибкой фразировки и широкого дыхания. Необходимо деликатно подавать поэтические фразы, со вниманием относиться к проявлению эмоциональной подвижности, чуткости, когда возможны переходы из одного состояния в другое. Очень важно петь фразы в движении к последней ноте, более слитно. В третьем романс возникает активное динамичное начало, которое заключается в подаче более решительных интонаций.

Необходимо точно выполнять темповые и динамические указания композитора. Песня-частушка состоит из двух куплетов, каждый из которых включает задорно-плясовую и лирическую фразы. Первая исполняется на *f*, но без форсировки звука. Глиссандирующие звуки рекомендуется заканчивать, придавая фольклорный колорит. Вторая часть исполняется на *p* очень мягким звуком. В четвёртом романсе присутствует выразительная, проникновенная вокальная лирика. Доминирует интимность в звучании фраз, искренность высказывания. Начало романса выдержано в духе городских, авторских песен, на фоне аккомпанемента вокальная партия звучит *cantabile* на *mf*. Необходимо исполнять эту тему полным звуком на хорошей опоре, отмеченное автором *tenuto* нужно исполнять, пропевая гласные звуки. Постепенно расширяется диапазон из 1-ой октавы до «*gis*» второй октавы. В кульминации вокальная партия исполняется на *f* и *marcato*.

Необходимо подчёркивать согласные звуки в словах «остры», «суд», «костры», «розы», «цветут». Последняя фраза заканчивается на ноте «е» второй октавы на *f* и постепенно сфилировать к *p*. В таких же тонах выдержано и фортепианное сопровождение. В пятом романсе исполнителю необходимо придать каждой фразе новую эмоциональную окраску: от озорной первой до радостно-ликующей последней фразы. Голос должен быть звонким, пропевать фразы, артикулируя согласные звуки. В шестом романсе важно чувственное ощущение красоты, отличием которого является мягкий, плавный темп, прозрачность гармонии и фактуры, которая вводит в печально-элегическую атмосферу начала XX века, и вместе с тем «просветлённый тон словно интегрирует в себя оба противоположных смысла» [11, с. 36]. Очень важно *tenuto*, указанное автором на словах «сад» и «тебя», исполняется за счет растягивания гласных «а» и «я».

В кульминации расширяется диапазон, достигается повышение tessitura звучания каждой фразы и увеличение динамики. В кульминационной фразе «я товаром редкостным торгую» акцентируется каждое слово. Необходимо точное исполнение хроматических восходящих и нисходящих ходов по полутонам, так как это создаёт впечатление тихого плача. В finale цикла мелодия широка и распевна. Вокальная партия построена в среднем регистре. Необходимо распределить дыхание во фразах так, чтобы его хватило на последние кульминационные звуки в высоком регистре. Здесь присутствуют две главные линии, синтезирующиеся в последнем номере: первая – песни-романсы лирико-драматического склада, вторая – основана на озорных фольклорных элементах жанра частушки [11, с. 35]. У С. Слонимского «трагедия начинается в частушке: такова её геометрия» [12, с. 8].

В результате, исполнение цикла – увлекательный и в то же время сложный процесс. Возможно, не сразу исполнитель придёт к пониманию сложности и неоднозначности произведения, знакомясь с музыкой, требующей утончённости, звуковой изысканности. Композитор включает речевую интонацию как элемент в систему вариантного развития мелодики, ритма, фактуры на протяжении всего звучания. Многие исследователи отмечают типичные для ахматовской мелодики речитативный тип интонации (Б. Эйхенбаум), мотивы «голосования», «выкрикания», «причеты». В музыкальной композиции в центральном разделе расположен шуточный диалог «для одного голоса». В цикле нет прямых цитат из народных песен, композитор даже пытается уйти от намёка на фольклорные прообразы, тем не менее связь с определёнными жанрами народного творчества приобретает особое значение.

Речевая интонация включена широко и многообразно. На взаимодействии двух сфер выстраивается и драматургия всего цикла.

Для него характерно обилие, множественность интонационного материала: «подобная гибкость позволяет композитору, не теряя общей линии развития, углубляясь в детали, строить монументальную и очень динамичную крупную форму из относительно небольших построений» [7, с. 92].

Выразительность циклу придаёт образ реки, которая становится свидетелем несчастной любви героини. Также необходимо отметить наличие в тексте цветового контраста: упоминание белого и чёрного цветов. При этом, белый приобретает негативную окраску (символ смерти), встречается в первом, втором, третьем и шестом романсах. Чёрный цвет присутствует в четвёртом романсе. Раскрытию содержания в тексте дополняют образы деревьев, цветов, трав. Так, упоминаются розы во втором романсе, сирень – в третьем романсе. Символом трагического наделены образы ели и хвои. В финале цикла символом бурной страсти является «душный хмель». В музыкальном плане цементирующим звеном является колокольная стихия, которая пронизывает все номера цикла, преобладание минорных тональностей над мажорными (d-moll; b-moll; C-dur; d-moll; A-dur; as-moll; f-moll).

Продолжают существовать два основных типа вокального интонирования – мелодический и декламационный. Отсюда в сочинениях С. Слонимского исследователи (Е. Ручьевская, М. Рыцарева) находят параллели с музыкой М. Мусоргского, С. Прокофьева. Так, с М. Мусоргским его сближает, прежде всего, «синтез речевой и фольклорной песенной интонации. Некая грань между песней и говором. То ли речевая песенность, то ли распевная речь, всегда подразумевающая мягкий, переливчатый, привлекательный тембр голоса, всегда

естественная, всегда выразительная, всегда убеждающая» [10, с. 32].

От С. Прокофьева композитору близок юмор и лирика: «юмор – колючий, едкий, но не злой, а лирика глубокая,держанная, немного замкнутая» [10, с. 34]. В связи с этим декламационность, преобладающая в вокальных партиях (иногда в сплаве с кантиленой), обусловлена свободой интонирования поэтического текста и метроритмической изменчивостью.

Инструментальное сопровождение, как правило, трактуется достаточно свободно, нередко оно вступает в диалог с вокальной партией, дополняя содержание.

В вокальном цикле голос, как инструмент, в понимании С.М. Слонимского, усиливается за счёт драматической выразительности текста и вместе с тем отделяется от вербальных ассоциаций. Отсюда О. Девятова обозначает у С. Слонимского «синтетический тип мелодизма», сочетающий в себе разные приёмы музыкальных культур прошлого, где особое место занимает *Sprechstimme* и *Sprechgesang*, *bel canto* и речитация, порой переходящая в монодийность. Внутренним двигателем С. Слонимского является «неуспокоенность – постоянно присутствует в его музыке, определяет её» [12, с. 6].

Подобное соединение не затмевает в вокальной лирике С. Слонимского постоянного тяготения к яркому мелосу, к выразительной кантилене, что способствует обретению своей интонационной сферы, установлению своего индивидуального вокального стиля, который, прежде всего, сформировался оперой, ораторией, канцатой, камерной и симфонической музыкой: «Симфония и песня – это не антиподы, а родные сестры. Ведь и в фольклорной песне, и в симфонии звучит исповедь души» [7, с. 134].

Список источников

1. *Айхенвальд Ю.И.* Силуэты русских писателей. Т. 2. М.: Терра, 1998. 591 с.
2. *Богданов-Березовский В.М.* Портрет певицы: об исполнении вокальных циклов Ю. Кочурова, С. Слонимского, В. Гаврилина // Советская музыка. 1968. № 3. С. 41-45.
3. *Васина-Гроссман В.А.* Вечер вокальных премьер // Советская музыка. 1984. № 8. С. 31-32.
4. *Витязев В.В.* Слушая Долуханову // Электронный ресурс: www.matmeh1967.ru/dol1.pdf (дата обращения – 29.05.2023).
5. *Гиппиус В.В. А.А. Ахматова «Вечер» // Русская литература. XX век: Большой учебный справочник для школьников и поступающих в вузы / Е.М. Болдырева, Н.Ю. Буровцева, Т.Г. Кучина и др.* М.: Дрофа, 2001. С. 510-523.
6. *Девятова О.Л.* Культурный феномен личности и творчества С. Слонимского: Автореф. дисс. ...док. иск. Екатеринбург, 2004. 43 с.
7. *Долинская Е.Б.* Музыкальная галактика С.М. Слонимского. СПб.: Композитор, 2018. 360 с.
8. Интервью С.М. Слонимского от 24 октября 2015 года // Левин А. Поэзия А. Ахматовой в творчестве С. Слонимского // Электронный ресурс: www.elibrary.ru (дата обращения – 10.05.2020).
9. *Кац Б.А., Тименчик Р.Д.* Анна Ахматова и музыка. Исследовательские очерки. Л.: Сов. Композитор, 1989. 369 с.
10. *Рыцарева М.Г.* Вокальное творчество Сергея Слонимского // Композиторы Российской Федерации. Сб. статей. Вып. 2. М.: Сов. Композитор, 1982. С. 31-55.
11. *Фрумкин В.А.* На слова А. Ахматовой // Советская музыка. 1971. № 11. С. 35-38.
12. *Хрущева Н.А.* О «всем видавшем»: памяти Сергея Слонимского // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 6-9.

КИТАЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ ЭРХУ В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЭНЬ ЦИГАНА: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В СИМФОНИЧЕСКОМ ОРКЕСТРЕ

CHINESE NATIONAL INSTRUMENT ERHU IN THE WORKS OF CHEN QIGANG: FEATURES OF USE IN A SYMPHONY ORCHESTRA

Ян Цзиньпэн

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия

Yang Jinpeng

St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov,
St. Petersburg, Russia

Аннотация. Творчество Чэнь Цигана (р. 1951), одного из самых выдающихся композиторов современности, стало яркой иллюстрацией траектории развития китайской музыкальной культуры второй половине XX века. Его творческий путь, начавшийся в период «Культурной революции», впоследствии формировался под влиянием изменений, характерных для новой эпохи в истории Китая. При этом Чэнь Циган, по сути, является европейским композитором – он много лет прожил во Франции. В музыке Чэнь Цигана, ученика Ло Чжунжуна (1924-2021) в Китае и Оливье Мессиана (1908-1992) во Франции, воплотилась интернациональная природа мышления. Сквозь призму творческой биографии композитора проанализированы ключевые факторы формирования его мировоззрения и художественного метода. Одной из важнейших тенденций его творчества стало обращение к китайскому национальному инструментарию, в частности – к эрху, что перекликается с идеями течения «Новой волны» в китайской музыке и переосмысливанием понятия «Китайского стиля». Рассматривается специфика включения эрху в оркестровую ткань на примере жанра концерта («Отражение исчезнувшего времени» и «Радость страданий») и концертной сюиты «Распавшийся Ирис».

Abstract. The work of Chen Qigang (b. 1951), one of the most prominent contemporary composers, has become a vivid illustration of the trajectory of Chinese musical culture's development in the second half of the 20th century. His creative path, which began during the Cultural Revolution, was subsequently shaped by the change's characteristic of a new era in Chinese history. At the same time, Chen Qigang is essentially a European composer – he lived in France for many years. The music of Chen Qigang, a student of Luo Zhongrong (1924-2021) in China and Olivier Messiaen (1908-1992) in France, embodies an international nature of thinking. Through the prism of the composer's creative biography, key factors in the formation of his worldview and artistic method are analyzed. One of the most important trends in his work has been the turn to Chinese national instruments, particularly the erhu, which resonates with the ideas of the «New Wave» movement in Chinese music and the reinterpretation of the concept of «Chinese Style». The specifics of erhu's inclusion in the orchestral fabric are considered using the example of the genre of the concert («Reflection of a Vanished Time» and «The Joy of Suffering ») and the concert suite «Iris dévoilé».

Ключевые слова: Чэнь Циган, традиционные китайские инструменты, эрху, Ло Чжунжун, Оливье Мессиан, «Новая волна», «китайский стиль», концертная сюита «Распавшийся Ирис», концерт «Радость страданий», концерт «Отражение исчезнувшего времени».

Keywords: Chen Qigang, traditional Chinese instruments, erhu, Luo Zhongrong, Olivier Messiaen, «New Wave», «Chinese Style», concert suite «Iris dévoilé», concerto «The Joy of Suffering», concerto «Reflection of a Vanished Time».

Воспитанный в интеллигентной творческой среде, Чэнь Циган с детства был погружен в традиционную китайскую культуру. Его отец Чэнь Шулянь (1901-1991), будучи художником и каллиграфом, часто брал на деловые встречи и выставки сына. Чэнь Циган, с ранних лет посещая музеи и антикварные магазины, на всю жизнь сохранил благоговение перед историей и искусством. Музыкант вспоминал, что стены их дома украшали пейзажи и образцы каллиграфии, а полки были заполнены книгами и артефактами. Даже шторы, скатерти и мебель с синими узорами, изготовленные на заказ, отражали приверженность отца семейства национальной культуре. Чэнь Шулянь очень любил Пекинскую оперу, владел игрой на нескольких традиционных инструментах, в том числе на эрху, чжэн и гуцине.

Чэнь Циган колебался в выборе будущего пути между изобразительным искусством, карьерой певца Пекинской оперы (за что особенно ратовал отец) и академической музыкой, но к тринадцати годам определился с профессией. Он решил стать классическим музыкантом и поступил в школу при консерватории.

На пути профессионального взросления Чэнь Циган столкнулся с глобальными изменениями политики государства, которые привели к началу «Культурной революции» (1966-1976). Весной 1969 года юного музыканта направили в лагерь «идеологического перевоспитания» в Баодин. Казарменный быт, строевая муштра и духовные ограничения оказали глубокое влияние на его мировоззрение. Чэнь Циган подчёркивал, что в эти годы впервые познал страдание. Но именно страдание и

его обратная сторона – радость – стали для него затем символами творчества [5, с. 23]. Кроме того, деятельность в пропагандистской группе, предполагавшая участие в духовом оркестре и хоре, помогла ему открыть в себе композиторские способности. Впервые попробовав себя в композиции, он написал сочинения для духового квинтета.

После завершения «Культурной революции» и восстановления системы образования в 1977 году Чэнь Циган поступил в Центральную музыкальную консерваторию на композиторский факультет в класс Ло Чжунжуна – композитора, способствовавшего освоению китайскими авторами западноевропейских композиционных методов. В конце обучения он блестяще сдал национальный последипломный экзамен и получил стипендию французского правительства для продолжения образования во Франции.

Чэнь Циган стал последним учеником Мессиана, занимаясь у него с 1984 по 1988 год. Французский композитор оказал решающее влияние на профессиональное становление и творческий подход китайского студента, помог ему утвердиться в композиторском сообществе и найти собственный путь в творчестве.

Удаленность от родины раскрыла в Чэнь Цигане новый потенциал, создав условия для соединения «европейской» и «китайской» граней мировоззрения: «Именно во Франции я по-настоящему открыл для себя и оценил глубину китайской культуры. В начале 1980-х годов, когда я учился в Китае, под влиянием общественных тенденций того времени я не мог по достоинству оценить

традиционную культуру. К сожалению, подобное отношение сохраняется и сегодня: многие китайские студенты-музыканты, обучающиеся на Западе, не придают значения уникальным особенностям своей музыкальной традиции – её культурным атрибутам, национальному характеру, проявляющемуся в музыкальной теории, колорите, технике исполнения и мелодике <...>. Это моя метакультура, и я могу только признать ее. Без этого признания она теряет свои корни и основание, подобно воде без источника или дереву без почвы, и растворяется в огромном океане мировой культуры» [5, с. 301].

Одним из методов «признания» Чэнь Циганом национальной культуры стало обращение композитора к китайской инструментальной традиции. Собственно интерес к национальному инструментарию согласуется с идеями «Новой волны» – течения в истории современной китайской музыки, начало которому положила политика «реформ и открытости». Стилевыми ориентирами течения, одним из признанных лидеров которого стал Ло Чжунжун, определены традиционная китайская музыка и современные западные техники композиции [3, с. 135]. Композиторы «Новой волны» сформировали современный облик «китайского стиля», воплощая его, в том числе, через использование традиционных инструментов как репрезентантов национальной музыкальной культуры. В этом отношении творчество Чэнь Цигана является показательным воплощением эстетической программы «Новой волны» [2, с. 50].

Среди многочисленных произведений композитора особенно выделяются опусы с привлечением китайского инструмента эрху. Для него написан концерт «La Nuit Profonde» («Глубокая ночь») (2001), эрху вошёл в партитуру концертной сюиты «Iris Dévoilée» («Распустившийся Ирис») для большого оркестра, трёх женских голосов и трёх традиционных китайских инструментов (2001). Изначально написанный для виолончели с оркестром концерт «Reflet

d'un temps disparu» («Отражение исчезнувшего времени») (1996) был переложен для эрху с оркестром и был назван «Ушедшее время» («Un Temps Disparu») (2002). Скрипичный концерт «Радость страданий» («La joie de la souffrance») (2017) также существует и в версии для эрху с оркестром (2022). В единственном балете композитора «Зажги красный фонарь» (2000) автор вводит полноценную сцену из Пекинской оперы и задействует все традиционные элементы жанра, в том числе инструменты – шэн и эрху.

Эрху относится к древнему семейству смычковых инструментов хуцинь и отличается особым тембром, напоминающим человеческий голос. Струнный инструмент похож на скрипку, но имеет иную конструкцию. Эрху оснащён двумя металлическими струнами, а волос смычки проходит между ними, касаясь обеих струн одновременно. Струны настроены в интервал чистой квинты (ре и ля первой октавы). Музыкант контролирует, на какой струне играть, наклоняя смычок или регулируя давление пальцев левой руки. Это требует от исполнителя тонкой координации движений. При игре эрху держат вертикально. Характерная особенность инструмента – резонаторный корпус, называемый бобиной, который изготавливается из дерева, а его передняя часть обтягивается змеиной кожей. Диапазон эрху около трёх октав.

Пример 1.



Если до начала XX века репертуар эрху ограничивался исключительно традиционной музыкой, то уже в первой трети XX века он значительно расширился за счёт произведений, ориентированных на европейскую академическую традицию [1, с. 3]. Во второй половине XX века китайские композиторы начали активно включать эрху в оркестровый состав с европейскими инструментами, а также сочетать его в ансамблях с флейтой, арфой и фортепиано. При этом эрху выступает не просто как этнографический элемент музыкальной ткани, а как полноценный инструмент с богатым выразительным потенциалом.

Пример 2.



В версии виолончельного концерта для эрху композитор помещает музыкальный материал в новый тембровый контекст и подчёркивает особый аспект его звучания – аутентичную теплоту, свойственную инструменту иозвучную эмоционально-му содержанию произведения. Однако партия эрху, хоть и была адаптирована под исполнительскую специфику, все же ставит перед солистом крайне сложные задачи, связанные с более ограниченными возможностями инструмента по сравнению с виолончелью – как в плане диапазона, так и в отношении резонансных и динамических характеристик. Быстрые пассажи, протяжённые каденции, пиццикато и другие технические приемы требуют от музыканта

Эрху у Чэнь Цигана становится символом культурной памяти, воплощением китайской музыкальной традиции и инструментом, придающим музыке подлинное национальное звучание.

Название концерта «Отражение исчезнувшего времени» вызывает ассоциации с дорогими композитору воспоминаниями детства, юности, первой любви. Связь с прошлым композитор осуществляет через близкую китайской аудитории мелодию «Песня о цветах сливы в трех куплетах» («Мэйхуа сань нун») (пример 2), возникшую в эпоху Цзинь (265–420) и впоследствии вошедшую в репертуар гуциня.

виртуозного владения инструментом. Решение композитора адаптировать произведение для эрху можно рассматривать двояко: как исследование расширенных выразительных возможностей инструмента и как стремление вывести исполнителей за пределы традиционного репертуара.

Концертная сюита «Распустившийся Ирис» для большого оркестра, трёх женских голосов и трёх традиционных китайских инструментов – одна из сложнейших партитур композитора. В ней Чэнь Циган демонстрирует виртуозное владение оркестровыми красками, создавая уникальный синтез восточного и западного колорита.

Смелое сочетание тембров традиционных китайских инструментов (пипы,

эрху и чжэна) с масштабным симфоническим составом, равно как и искусное соединение китайского и европейского вокала, перекликается с оркестровыми поисками Мессиана. В «Хронохромии» французский мастер не вводит экзотические инструменты, но усиливает ударную группу, вдохновляясь гамеланом и индийскими ритмами тала. В духе учителя Чэнь Циган акцентирует ударную секцию¹ в рамках классического состава.

В контексте сюиты, раскрывающей различные грани женского характера, китайский инструментарий в первую очередь ассоциируется с чистотой и нежностью женской природы. Написанная под влиянием Пекинской оперы, в которой эрху традиционно выступает в качестве аккомпанирующего инструмента и является органичной частью спектакля, концертная сюита в данном случае раскрывает и подчёркивает свойства эрху как полноценного сольного инструмента.

Пример 3

¹ Ударная секция включает четырёх перкуссионистов: 1 перкуссионист: маримба, ксилофон, малая подвесная тарелка со смычком; 2 перкуссионист: вибрафон, малый китайский там-там, средняя подвесная тарелка, маракасы; 3 перкуссионист: колокольчики, кроталы, большой барабан, средняя подвесная тарелка; четвёртый перкуссионист: там-там, большая подвесная тарелка, темпл-блок, металлические чимесы, средний лог-драм; челеста.

Тематической основой концерта «Радость страданий» для скрипки с оркестром стала древняя китайская мелодия «*Yangguan Sandie*», традиционно исполняемая на гуцине (*пример 3*).

Композитор обратился к этой теме не только потому, что знал и любил мелодию с юности. Песня раскрывает извечный мотив человеческого бытия – разлуку и тоску перед неопределённым будущим. Её поэтический смысл сосредоточен на эпизоде отъезда, где звучит мысль о том, что в жизни люди чаще расстаются, чем встречаются.

В трактовке скрипки композитор одновременно подчёркивает кантиленность европейского инструмента и стремится выявить те качества, которые способны пробудить ассоциации с национальными традициями. В некоторых эпизодах ощутимы признаки имитации звучания гуциня – инструмента, относящегося к разновидности цитры: например, сильное вибрато, нехарактерное для скрипки.

Все эти свойства он органично переносит в версию концерта для эрху – инструмента, для которого мощное вибрато является естественным, родовым свойством. Тембр скрипки, как и звучание эрху, сравнивают с человеческим голосом, что создаёт дополнительную тембровую связь между инструментами. Способность эрху тонко имитировать человеческий

голос с его гибкостью и выразительностью позволяет Чэн Цигану передавать широкий спектр эмоциональных оттенков. Эта особенность инструмента органично сочетается с постоянным художественным интересом композитора к темам культурной памяти и национальной идентичности, где человеческий опыт и эмоциональная правдивость выступают главными элементами музыкального повествования.

В тихом заключительном разделе концерта «Радость страданий» эрху предстаёт как единственный голос, тогда как оркестр постепенно растворяется в эфире, позволяя инструменту органично выразить глубокие человеческие эмоции – тонкие оттенки печали.

Чэн Циган, с одной стороны, не отходит от традиционной трактовки эрху, с другой – не просто реализует его истинные качества, но стремится вписать в новые, непривычные тембровые контексты. Использование эрху в творчестве Чэн Цигана – это не только музыкальный приём, а и способ сохранения культурной идентичности, метод межкультурной коммуникации. Композитор убеждён, что национальная культура должна выступать не ограничением, а служить неисчерпаемым источником вдохновения для создания актуального современного искусства: «Некоторые воспринимают обращение к традициям как признак упадка в искусстве, но я вижу в этом естественный процесс развития. В музыкальном творчестве не должно быть искусственных барьеров. Успех произведения определяется его способностью затронуть сердца слушателей, его

естественностью и отсутствием нарочитости, его умением установить непосредственный контакт с аудиторией <...>. В своём творчестве я стремлюсь к естественности и возвращению к истокам.

Через свои произведения я стараюсь передать состояние трансцендентности, когда человек оказывается за пределами времени, социальных условностей и всего проходящего» [4].

Список источников

1. *Ван Хуэйсянь.* Народный инструмент эрху в контексте исполнительской культуры современного Китая: Автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2023. 24 с.
2. *Ян Цзиньпэн.* «Китайский стиль» в творчестве китайских композиторов: периодизация, специфика претворения // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 3(21). С. 46–53.
3. *Ян Цзиньпэн.* Новая волна в китайской музыкальной культуре // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2023. № 3(86). С. 135–146.
4. *杨光.* 四作曲家谈中国音乐创作. 光明日报, 1999. 04.15. Ян Гуан. Четыре композитора рассказывают о создании китайской музыки / Ян Гуан // Электронный ресурс: <https://www.gmw.cn/01gmrb/1999-04/15/GB/18027%5EGM6-1504.HTM> (дата обращения – 20.09.2025).
5. *陳其鋼.* 悲喜同源. 生活·讀書·新知三聯書店, 2023. 349頁. Чэн Циган. Радость страданий. Пекин: Жизнь, чтение, новые знания, 2023. 349 с.

МУЗЫКАЛЬНО-СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ОЧЕРКАХ СЯО ЮМЭЯ

MUSICAL AND SOCIOLOGICAL ISSUES IN THE ESSAYS OF XIAO YUMEI

Чжан Кэу

Синьянский колледж, Синьян, КНР

Татьяна Борисовна Суханова

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

Zhang Kewu

Xinyang, P.R.C.

Tatyana B. Sukhanova

Academy of Choir Singing named after V.S. Popov, Moscow, Russia

Аннотация. В статье предпринят анализ работ крупнейшего деятеля музыкальной культуры Китая первой половины XX века, педагога Сяо Юмэя (1884-1940). Цель статьи сосредоточена на выявлении круга музыкально-социологических проблем и их обоснование в контексте культурно-исторических событий Китая первой половины XX века. В результате анализа были выявлены и прокомментированы следующие проблемные вопросы: условия развития музыки в Китае и в западных странах; создание в стране новой системы функционирования музыкально-творческой, педагогической и научной деятельности; повышение социального статуса музыки и слушательской культуры за счет интеграции в концертные академические программы традиционной музыки, развитие новых средств музыкальной коммуникации. В заключении определяется значение поставленных Сяо Юмэем проблем для развития музыкальной социологии в КНР с 1980-х годов.

Abstract. The article analyzes the works of the most prominent figure in Chinese musical culture in the first half of the 20th century, educator Xiao Yumei (1884-1940). The purpose of the article is to identify a range of musical and sociological problems and justify them in the context of cultural and historical events in China in the first half of the 20th century. As a result of the analysis, the following problematic issues were identified and commented on: conditions for the development of music in China and in Western countries; creation of a new system of functioning of musical-creative, pedagogical and scientific activities in the country; increasing the social status of music and listening culture through integration of traditional music into concert academic programs, development of new means of musical communication. In conclusion, the significance of the problems posed by Xiao Yumei for the development of musical sociology in the PRC since the 1980s is determined.

Ключевые слова: Сяо Юмэй, музыкально-социологическая проблематика, китайское музыказнание, китайская музыкальная культура, условия развития музыкальной культуры и образования.

Keywords: Key words: Xiao Yumei, musical and sociological issues, Chinese musicology, Chinese musical culture, conditions for the development of musical culture and education.

Точкой отсчёта музыкальной социологии как науки в КНР стали 1980-е годы. В это время шла активная подготовка к изданию перевода Ян Гуана книги советского исследователя А.Н. Сохора «Социология и музыкальная культура» [1], опубликованного на китайском языке в 1985 году. Тем не менее становление новой отрасли науки происходило не на пустом месте: она имела национальные истоки и начала транслироваться в музыкально-педагогической и музыкально-просветительской литературе с 20-х годов XX столетия. Эти явления не имели массового характера, но шаг за шагом прокладывали путь к китайской музыкальной социологии. Одним из пионеров данного направления стал выдающийся деятель китайской культуры XX века, музыкoved и педагог Сяо Юмэй (1884-1940). Объект внимания настоящей статьи – музыкально-социологическая проблематика, озвученная в ряде его опубликованных работ на китайском языке, ставших материалом настоящего исследования. Цель работы сосредоточена на выявлении круга музыкально-социологических тем в работах Сяо Юмэя и обоснование их появления в контексте культурно-исторических явлений, происходящих в Китае первой половины XX века.

Сяо Юмэй широко известен в Китае и за его пределами как основатель первого национального музыкально-образовательного института – Шанхайской консерватории. Создание музыкального вуза, открывшегося в 1927 году, потребовало от государственных структур реформ в сфере творческого образования, проведения масштабной организационной работы по созданию корпуса педагогических руководств, ставших фундаментом для развития китайского музыкального образования и национального музыкоznания. В ряду трудов, созданных в 1920-1930-е годы, значительное место принадлежит научным работам, учебно-методическим

пособиям и очеркам самого Сяо Юмэя¹. Среди многообразия жанров, впервые появившихся из-под пера педагога и учёного в культурном пространстве Китая, немалое место занимали его публикации на социальные темы – своего рода предвестники музыкально-социологического очерка. В нем нашли отражение характерные особенности жанра – изложение проблемы в малой литературной форме, фокусировка автора на реальных событиях, сочетание образного и аналитического начал в изложении материала, использование художественных средств высказывания.

Появление музыкально-социологического очерка в наследии китайского музыкovedа вполне закономерно и во многом было связано с многосторонностью его образования: органичного объединения гуманитарного и музыкального знаний, которые предопределили широкий взгляд китайского автора на проблемы музыкального образования и развития культуры, его эстетический и социологический уклон. В этой связи следует чуть подробнее остановиться на главных моментах получения образования и начальных этапах деятельности китайского музыканта.

Сяо Юмэй – уроженец провинции Гуандун, вырос в семье образованного чиновника *сю цай* (秀才). Завершив обучение в престижной частной школе *гуань гэнь цаотан* (灌根草堂), в 1901 году он отправился в Японию совершенствоваться в гуманитарных и музыкальных познаниях в Токийском императорском университете и Токийском музыкальном университете. С молодых лет деятельность Сяо Юмэя была связана с государственными структурами: по

¹ Среди опубликованных учебно-методических руководств Сяо Юмэя: «Методы исследований в музыковедении» (Пекин, 1920), «Очерки по истории западной музыки» (Пекин, 1920-1923), «Общее музыкоznание» (Шанхай, 1928), «Очерки развития китайских и западных ладов» (Шанхай, 1928), «Гармония» (Шанхай, 1932) и др.

возвращении из Японии в 1909 году последующие три года он занимал пост *ши сюэ* (视学) – инспектора в сфере образования в Министерстве просвещения Китая. После свержения руководства империи Цин с января 1912 года он был направлен на службу в Нанкинское временное правительство, став соратником президента Сунь Чжуншаня¹. С начала 1910-х годов у Сяо Юмэя завязались контакты с известным деятелем китайского образования Цай Юаньпэем². Именно он окказал протекцию молодому чиновнику в период военного положения в стране, посодействовав отъезду в Германию (официальной причиной стало продолжение музыкального образования).

Семь лет Сяо Юмэй обучался в Лейпцигском университете дисциплинам педагогического профиля, а в Лейпцигской консерватории постигал композиторское и музыкально-исполнительское мастерство (с 1912 по 1916 годы). Затем продолжил совершенствование гуманитарных дисциплин в Берлинском университете, в Консерватории Штерна – по дирижёрскому и композиторскому направлениям (с 1916 по 1919 годы). Под руководством Г. Римана в 1916 году он защитил первую в китайской музыкальной истории диссертацию по теме «*Eine geschichtliche Untersuchung über das Chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert*» («Исследование истории оркестров Китая до XVII века») на немецком языке. По

¹ 1 января 1912 года в Нанкине политический деятель Сунь Чжуншань был избран президентом Китайской Республики, однако был вынужден покинуть пост 13 февраля того же года, пребыв в должности 44 дня.

² С момента создания Китайской Республики Цай Юаньпэй (1868-1940) занимал государственные посты министра просвещения (январь 1912 – июль 1912), ректора Пекинского университета (1916-1927). В 1919 году он инициировал создание «Ассоциации исследования музыки» при Пекинском университете. Принимал участие в учреждении в 1920 году «Музыкального журнала» при Ассоциации. См. подробнее о сотрудничестве Сяо Юмэя и Цай Юаньпэя в статье: [2].

возвращении на родину в 1920 году этот интеллектуальный багаж стал фундаментом для разработки многих неосвоенных областей китайского музыкоznания и музыкально-педагогических методик.

Драматические события первых десятилетий XX века в истории Китая (Синьхайская революция 1911 года, деятельность милитаристских группировок 1910-х годов, «Наньчанское восстание» 1927 года) привели к кризису культуры и искусства в стране. Закономерным следствием длительных застойных явлений стали нарастающие тенденции отрицания традиционного с поиском новых форм в развитии искусства. В первых двух десятилетиях XX века активно пропагандируемые идеи возрождения китайской культуры с ориентацией на западные модели привели к разделению профессионального сообщества музыкантов на сторонников «полной вестернизации» (Фэй Ши, Шэн Синьгун, Цзэн Чжиминь и др.) и приверженцев восстановления национальных традиций (Чжэн Цзиньвэнь, Лю Тяньхуа, Ван Лу и др.). Срединное положение занимали сторонники объединения достижений западных и восточных культур (Сяо Юмэй, Хуан Цзы, Чжао Юаньжэнь, Ван Гуанцы) и так называемого «выборочного заимствования» (Лу Сюнь, Ли Шутун), предлагавшие интегрировать в китайскую культуру лишь наиболее интересные и соответствующие национальному менталитету идеи западных стран. В целом развитие китайского общества, начиная с Движения школьных песен (конец XIX века – первое десятилетие XX века) и до событий 4 мая (1919), развивалось в русле принципа комплементарности «западного-восточного», «нового-традиционного»: этот период характеризуется активным освоением творческого и образовательного опыта Японии, европейских стран. Эти тенденции нашли воплощение

в школах нового типа *ши минь сюэтан*¹ или явлении «новых школьных песен»².

Происходящие явления в китайском обществе с новым устройством жизни находили отражение в прессе. В первых очерках, опубликованных Сяо Юмэем в 1920-м году после возвращения из-за рубежа в «Музыкальном журнале» (его учредитель – Ассоциация исследования музыки): «Что такое музыка? <...> Почему китайское музыкальное образование не развивается?» [5], «Рассуждения о концерте» [8], «Сравнительный анализ китайской и западной музыки» [3], – автор размышляет о проблемах современной ему музыкальной культуры. Еще более музыкально-социальная проблематика углубляется в статьях 1930-х годов: «Могущество музыки» [9], «Факторы развития западной музыки и причины угасания древнекитайской традиционной музыки» [7], «Почему музыка не уважается в Китае?» [4], «О Движении новой музыки в Китае» [6]. Магистральной темой, объединяющей перечисленные работы Сяо Юмэя, стала критика старой системы организации музыкально-культурной жизни в стране и одновременно заявка на разработку перспективных принципов ее устройства на основе западных технологий, что в целом соответствовало мировоззренческой позиции китайской интеллигенции

1920-х годов³. Кроме проблем общенационального масштаба, перечисленные работы Сяо Юмэя позволяют воссоздать эстетические представления самого автора, а также разобраться в мотивах обращения к той или иной теме.

В статье «Почему музыка не уважается в Китае?» (1934) Сяо Юмэй поднимает интересную с культурологических позиций тему *соотнесения современного состояния китайской музыки с опытом прошлых эпох*. Автор выясняет причины особого внимания общественности к музыке в одно историческое время и снижению её статуса в обществе в другое. Он сравнивает культурные обстановки эпох Чжоу (1046-256 г. до н. э.), Тан (618-907 г. н. э.) и Сун (960-1279 г. н. э.) и приходит к следующим выводам. Высокий общественный статус музыки в общепризнанную эпоху расцвета китайской культуры Тан не был связан исключительно с компетентностью в этой области главы государства, как это было принято считать. Традиционно примером называется деятельность правителя эпохи Тан Мин-Хуана (685-762 г. н. э.) – выдающегося музыканта и педагога своего времени. Ситуация культурного регресса в определённую историческую эпоху видится Сяо Юмэем в неочевидных для большинства проблемах. Глубокое почитание музыки в древнюю эпоху Чжоу было связано с единением нравственного и музыкального воспитания, которое, по мнению мыслителей, обеспечивало общественный порядок. В последующие эпохи Тан и Сун автор констатирует перерождение ценностей: от нравственности и соблюдения правил ритуалов, обязательно включающих музыку, к культуре развлечения. Следующие за эпохой Тан три столетия китайской истории привели к обесцениванию содержания музыки и

¹ *Ши минь сюэтан* (时敏学堂) – школы нового типа, впервые появившиеся в Гуанчжоу, были ориентированы на принципы обучения по западному образцу. Существовавшие до этого более двух тысяч лет школы *сы-шу* представляли собой частные учебные классы, в которых отсутствовали единые требования к содержанию обучения.

² Движение «школьных песен» (乐歌学堂) в начале XX века было направлено на распространение в Китае вокального фольклора Японии, Европы, Америки, в котором оригинальные тексты заменялись текстами на китайском языке. Среди наиболее крупных представителей «Движения школьных песен» – Шэн Синьгун, Ли Шутун и Цзэн Чжиминь.

³ Идеи внедрения западных технологий, в том числе и в сферу культуры, пропагандировались в стране с начала всекитайского Движения самоусиления (1861-1895).

институтов, направленных на её развитие, именно из-за снижения уровня образованности и нравственного воспитания общества. Если развивать логику авторской мысли, то начальную точку регресса китайской культуры, завершение которого пришлось на первое десятилетие XX века, Сяо Юмэй увидел именно в эпохе Тан – всеми признанном времени ее расцвета. Заключения автора, по сути, носят революционный характер, но до настоящего времени они не получили должного осмыслиения.

Другое содержательное направление очерков Сяо Юмэя: *компаративный анализ условий развития музыки в Китае и в западных странах*. Любая реформа предполагает чёткое понимание причин, которые привели к ней. В очерке Сяо Юмэя «Факторы развития западной музыки и причины угасания древнекитайской традиционной музыки» (1934) продолжены размышления об упадке китайских музыкальных традиционных ценностей, но с позиций географических, а не исторических.

Основным методом раскрытия темы было избрано сравнение китайского и европейского музыкального опыта. В размышлениях Сяо Юмэя отчётливо видна прозападническая позиция: новации, появлявшиеся на разных этапах музыкальной культуры Западной Европы (изобретение клавишных инструментов, пятилинейной нотации, усовершенствование органа, организация консерваторий, усовершенствование способов преподавания), оцениваются как прогрессивные явления. Напротив, культивирование древнекитайских традиций в современном обществе вызывает скептицизм автора. Одноголосный склад китайской музыки, её фиксация с помощью иероглифической нотации *гун-чэ*¹ к XX веку в условиях развития капиталистических отношений, новых

форм публичной жизни, музыкального рынка с большим спросом на нотную продукцию, непрерывно усложняющегося музыкального языка, по его мнению, полностью изжили себя. В выстраивании аргументации Сяо Юмэй выбирает метод антитез: между «открытым» самой широкой аудитории европейским многоголосием и китайской монодией, замыкающей бытование профессионального искусства в рамках одной национальной культуры; закрепощенностью европейского сознания, позволяющего осваивать новые формы музенирования, и консервативностью китайского мышления. Критический тон размышлений автора свидетельствует о недооценке на тот момент потенциала китайской музыки. Единственно верный путь, который автор видел для преодоления кризиса, – создание системы музыкального образования по европейскому образцу. Ключевым моментом концепции Сяо Юмэя является подготовка композиторов, которые, по его мнению, создают новые музыкально-художественные ценности, а это в свою очередь способствует развитию новых способов фиксации звуковой информации.

Обращение Сяо Юмэя к проблеме *воспитательной функции музыки* – свидетельство вновь возникшего в начале XX века интереса к конфуцианской идеи о великой силе её воздействия на нравственность в обществе. Очерк «Могущество музыки» (1933), пожалуй, в наибольшей степени выделяется среди других произведений китайского музыковеда художественностью литературного языка. В очерке автор проводит взаимосвязь между триадой: выразительные средства музыки – восприятие – воспитательное значение музыки («музыка помогает преступнику встать на путь исправления»² [9, с. 595]). Музыкально-эстетическое воспитание рассматривается им как оно из важнейших средств развития националь-

¹ Иероглифическая нотация *гун-чэ* (工尺谱) была изобретена в эпоху Тан и нашла широкое распространение в эпоху Цин (около 1660-х годов).

² Отсюда и далее цитированный материал приводится в переводе Чжан Кэу.

ного самосознания и нравственности: «музыка управляет народным сознанием, предопределяя нравственное развитие общества» [9, с. 596].

Необходимый уровень культуры в обществе, по мнению Сяо Юмэя, достигается лишь за счёт создания эффективной системы управления музыкальными институтами, отвечающими за организацию творческой, концертной и научной деятельности, образования и просвещения. Ссылаясь на опыт профильных министерств, обеспечивающих функционирование перечисленных выше систем в сфере музыки в России и Германии, Сяо Юмэй предлагает собственную концепцию создания подобной государственной структуры в Китае. Её основными задачами должны были стать: аналитика текущего состояния различных музыкальных отраслей и проектирование новых направлений деятельности. По мнению автора, работа аналитического отдела должна учитывать ценностные ориентиры широких общественных кругов. В связи с чем им были определены две задачи: сохранения художественных образцов музыкального наследия прошлого, востребованного у современной публики; повышения профессионального уровня подготовки педагогов музыкальных дисциплин. Проектное направление деятельности новой структуры, по мнению Сяо Юмэя, предусматривало: создание и расширение сети государственных институтов, обеспечивающих возможность получения музыкального образования; поддержку современных композиторов; развитие раннего музыкального обучения (в данном вопросе автор ориентировался на опыт западных стран); формирование контингента меценатов для восполнения недостаточного финансирования отрасли музыкального искусства со стороны государства.

Наиболее актуальной проблемой, звучащей в очерках Сяо Юмэя, стало *повышение социального статуса музыки в стране и воспитание слушательской*

культуры

«Я опасаюсь, что европейская музыка не подходит вкусу простого китайского народа» [6, с. 679], – таким виделось музыковеду восприятие массовой китайской аудиторией западной академической музыки. В первые десятилетия XX века публичные формы концертной жизни в Китае только зарождалась. Большая часть общества не имела представлений о цели концертных мероприятий, их содержании, практически полностью отсутствовала культура слушания музыки. Подтверждение этому факту находим в очерке Сяо Юмэя 1920 года «Рассуждения о концерте». В нём автор был ориентирован на решении задач, совершенно очевидных для европейского обывателя, но мало понятных китайскому слушателю: знакомства с историей концерта как публичной формы деятельности, видами концертных программ, правилами поведения аудитории [8, с. 157].

Продолжением темы стал проблемный очерк «Почему музыка не уважается в Китае?» (1934), в котором Сяо Юмэй ставит целью внедрение системы воспитания аудитории, предлагая следующие пути решения вопроса:

- формирование потребности к содержательной музыке, которая должна быть средством интеллектуального и эмоционального обогащения, а не развлечения;

- создание условий для деятельности композиторов, играющих особую роль в воспитании вкуса публики (концепция «композитор-просветителя»)¹;

- активное вовлечение чиновников в вопросы организации музыкальной жизни.

Развивая мысль о повышении слушательского интереса к западной академической музыке, в то же время Сяо

¹ В очерке «Могущество музыки» Сяо Юмэй обратился к вопросу о внедрении новых форм музыкальной коммуникации, подчёркивал инновационное значение радио, которое внесло вклад в популяризацию вновь создаваемой музыки в Китае.

Юмэй отрицал возможность «возрождения китайской музыки», считая это «повторением старой музыки по старым методам» [6, с. 679]. Для него ценность заключалась не в «возрождении», а в «перестройке» самого творческого процесса: из национальной традиции должно извлекаться все лучшее и с помощью западных технологий интегрироваться в новый контекст. «Старое» виделось автору исключительно в методе работы с материалом, но не предполагало отрицания художественной ценности традиционной музыки, без которой было бы невозможно создание национальной композиторской школы.

По мнению Сяо Юмэя, проблема доступности европейской музыки для китайского слушателя могла решаться только путём обогащения слухового опыта посредством объединения в концертах как национальных жанров с привычным музыкальным языком, так и лёгкой для восприятия европейской академической музыки. Сяо Юмэй с успехом реализовывал эту установку на практике. В качестве дирижёра учебного симфонического оркестра на музыкальном факультете Пекинского университета, созданного в 1922 году по европейскому образцу, за четыре года Сяо Юмэй дал 42 концерта. «Смешанный» тип программы концертов предусматривал включение симфонических произведений европейской классики – И. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, которые перемежались с китайскими традиционными мелодиями в переложении для симфонического оркестра.

В связи с изменением концертных программ в очерках Сяо Юмэя поднимается тема собирания и изучения фольклора, его модернизации за счёт внедрения современных поэтических текстов или дополнения вновь сочинёнными аккомпанементами. Подобные побуждения имеют нечто общее с тенденцией осовременивания «старой» барочной музыки в эпоху романтизма, в результате которого

появились мелодии или аккомпанементы к самодостаточным полифоническим опусам европейских композиторов (например, Сонаты и партиты для скрипки соло И.С. Баха с аккомпанементом Р. Шумана).

Назревшая в начале XX века потребность в обновлении содержания музыки органично переросла в проблему внедрения национального содержания в европейские композиционные модели. «Конечно, это очень хороший эксперимент, – высказался Сяо Юмэй в очерке «О Движении новой музыки в Китае» (1938), – жаль, что его ещё никто не осуществил» [6, с. 679]. На момент создания очерка затронутая тема лишь обозначила одно из направлений дальнейшего развития китайской композиции. Но уже совсем скоро – с начала 1950-х годов – она нашла реализацию в творчестве китайских композиторов Фэн Цзыцуня (1904-1987), Мао Юаня (1926-2022), Чэнь Гана (род. 1935), Хэ Чжанъхао (род. 1933) и других.

Эффективность воспитания музыкальных вкусов публики в представлении Сяо Юмэя во многом зависела от уровня образованности профессионального сообщества. С этой целью он предлагал взаимное сотрудничество между музыкантами, повышение в среде профессионалов лингвистической грамотности, обеспечивающей возможность знакомства с иностранными источниками и культурами, последовательное повышение критериев отбора учеников для профессионального обучения музыке и уровня учебно-методических руководств, закрывающих образовательные потребности по разным музыкальным дисциплинам.

Итак, среди важнейших вопросов, транслируемых Сяо Юмэем в очерках 1920-х–1930-х годов: выяснение причин упадка китайской музыкальной культуры к началу XX века, формирование музыкальных вкусов и ценностных ориентиров в обществе, подготовка публики к восприятию новой музыки, развитие музыкальной культуры за счёт

повышения профессионального уровня педагогов и создания системы управления музыкальными институтами.

Перечисленные вопросы находятся в основном в русле *музыкальных проблем социологии*: в зону обсуждения попадают формы музыкальной жизни общества, социальные функции музыки, условия формирования музыкальных потребностей, вкусов и оценок, закономерности общественного освоения продуктов музыкального творчества. В редких случаях Сяо Юмэй обращается и к *социологическим проблемам музыкоznания*, размышляя о связи жанров, музыкального языка с восприятием. Перечисленные проблемы носят комплексный характер: они затрагивают области *социологии культуры* в части управления и *социологии музыкальной науки*, оказывающей непосредственное влияние на развитие музыкально-просветительской деятельности и образования, столь необходимых китайскому обществу первой половины XX века.

Система музыкально-социологических взглядов Сяо Юмэя не является научной концепцией, в ней отсутствуют строгие определения, а значительное место занимает художественное отражение явлений действительности, очерки характеризует доступный для широкого круга читателей язык изложения. Тем не менее, постановка многих музыкально-социологических проблем в литературных опусах Сяо Юмэя создала предпосылки для зарождения новой научной отрасли китайского музыкоznания – социологии музыки. Свидетельством все возрастающего её значения в Китае в последующие годы стали многочисленные переводные издания: А.Н. Сохор «Социология и музыкальная культура» (в переводе на китайский язык Ян Гуана, 1985), Г. Кляйнен «Музыкальная педагогика и музыкальная социология» (в переводе на китайский язык Цзинь Цзинянь, 2008), М. Вебера «Музыкальная социология: рациональное и социологическое основание музыки» (в переводе на

китайский язык Ли Яньпинь, 2014), В. Адорно «Избранное: социология музыки» (в переводе на китайский язык Лян Яньпин, Ма Вэйсин, Цао Цзюньфэн, 2018) и др. Социологическое направление в современном китайском музыкоznании представлено в монографиях Цзэн Суйцзиня¹. Практически через столетие ракурс обсуждения музыкально-социологических вопросов в статьях современных авторов – Ван Вэньтин, Лу Сюэхун, Ду Шутин, Чжан Юэ² – во многом совпадает с изысканиями Сяо Юмэя. По большей части они касаются взаимосвязи слушательской культуры и музыкального образования, восприятия публикой традиционной музыки в современной театральной и концертной практике. Это является свидетельством исключительной дальновидности Сяо Юмэя, осознававшего, что именно подготовленный слушатель определяет перспективу развития новой национальной музыки.

Список источников

1. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. Москва: Советский композитор, 1975. 202 с.
2. Чжан К. Цай Юаньпэй и Сяо Юмэй: творческий tandem в истории

¹ Среди монографий Цзэн Суйцзиня (род. 1949): «Обзор социологии музыки» (1997), «Массовая музыка в Китае» (2003), «Социология музыки» (2004).

² Ван Вэньтин. Влияние музыкальной социологии на преподавание фортепиано // Северная музыка. 2016. № 36 (7). С. 100; Лу Сюэхун. Реформа преподавания вокала в высшей школе в контексте проблем музыкальной социологии // Голос Желтой реки. 2017. № 24. С. 33–34; Ду Шутин. К вопросу о развитии ихуанской оперы провинции Цзянси с точки зрения музыкальной социологии // Распространение и авторское право. 2017. № 8. С. 125–127. Чжан Юэ. Размышления о музыкальных явлениях в современном культурном пространстве с точки зрения музыкальной социологии // Симфония (Вестник Сианьской консерватории). 2020. № 39 (2). С. 146–150.

китайского музыкального образования первой половины XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 1 (39). С. 53–56.

3. 萧友梅. 中西音乐的比较研究 // 陈聆群, 洛秦编. 萧友梅全集 (第一卷). 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 第163–170页. (Сяо Юмэй. Сравнительный анализ китайской и западной музыки // Полное собрание сочинений Сяо Юмэя / сост. Чэнь Линцюнь, Ло Цинь. Том 1. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. С. 163–170.)

4. 萧友梅. 为什么音乐在中国不为一般人所重视 // 陈聆群, 洛秦编. 萧友梅全集 (第一卷). 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 第653–655页. (Сяо Юмэй. Почему музыка не уважается в Китае // Полное собрание сочинений Сяо Юмэя / сост. Чэнь Линцюнь, Ло Цинь. Том 1. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. С. 653–655.)

5. 萧友梅. 什么是音乐? 外国的音乐教育机关. 什么是乐学? 中国音乐教育不发达的原因 // 陈聆群, 洛秦编. 萧友梅全集 (第一卷). 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 第143–147页. (Сяо Юмэй. Что такое музыка? Иностранные музыкальные учебные заведения. Что такое музыковедение? Почему китайское музыкальное образование не развивается? // Полное собрание сочинений Сяо Юмэя / сост. Чэнь Линцюнь, Ло Цинь. Том 1. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. С. 143–147.)

6. 萧友梅. 关于我国新音乐运动 // 陈聆群, 洛秦编. 萧友梅全集 (第一卷). 上海:

上海音乐学院出版社, 2004. 第679–681页. (Сяо Юмэй. О Движении новой музыки Китая // Полное собрание сочинений Сяо Юмэя / сост. Чэнь Линцюнь, Ло Цинь. Том 1. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. С. 679–681.)

7. 萧友梅. 最近一千年来自乐发展之显著事实与我国旧乐不振之原因 // 陈聆群, 洛秦编. 萧友梅全集 (第一卷). 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 第637–638页. (Сяо Юмэй. Факторы развития западной музыки и причины угасания древнекитайской традиционной музыки // Полное собрание сочинений Сяо Юмэя / сост. Чэнь Линцюнь, Ло Цинь. Том 1. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. С. 637–638.)

8. 萧友梅. 说音乐会 // 陈聆群, 洛秦编. 萧友梅全集 (第一卷). 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 第157–159页. (Сяо Юмэй. Рассуждения о концерте // Полное собрание сочинений Сяо Юмэя / сост. Чэнь Линцюнь, Ло Цинь. Том 1. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. С. 157–159.)

9. 萧友梅. 音乐的势力 // 陈聆群, 洛秦编. 萧友梅全集 (第一卷). 上海: 上海音乐学院出版社, 2004. 第595–597页. (Сяо Юмэй. Могущество музыки // Полное собрание сочинений Сяо Юмэя / сост. Чэнь Линцюнь, Ло Цинь. Том 1. Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2004. С. 595–597.)

СОНАТА ДЛЯ АЛЬТОВОЙ ДОМРЫ СОЛО ЮРИЯ ГОНЦОВА: К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ ЖАНРА СОНАТЫ ДЛЯ ДОМРЫ

SONATA FOR ALTO DOMRA SOLO BY YURI GONTSOV: ON THE DEVELOPMENT OF THE DOMRA SONATA GENRE

Сергей Алексеевич Соколов

Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия

Sergei A. Sokolov

Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia

Аннотация. В статье предпринят анализ сонаты для альтовой домры современного астраханского композитора Юрия Гонцова в контексте жанрово-стилевых тенденций домровой музыки. Цель статьи сосредоточена на творческом облике композитора и его вкладе в репертуар для народных инструментов. В результате анализа выявлены индивидуальные средства выразительности авторского письма композитора и технические особенности сочинений.

Abstract. This article analyzes the sonata for alto domra by contemporary Astrakhan composer Yuri Gontsov within the context of genre and stylistic trends in domra music. The article focuses on the composer's creative vision and his contribution to the folk instrument repertoire. The analysis reveals the composer's distinctive expressive means and technical features of his compositions.

Ключевые слова: соната, альтовая домра, Ю. Гонцов, полифоничность, жанр.

Keywords: sonata, alto domra, Gontsov, polyphony, genre

В настоящее время наблюдается рост интереса к русским народным инструментам как среди композиторов и исполнителей, так и среди исследователей теоретиков. Альтовая домра, в отличие от ведущих инструментов русского народного оркестра (балалайки, малой домры), обратила на себя внимание в 70-х годах XX века. Современные композиторы все чаще обращаются к её выразительным возможностям. Среди крупных сочинений можно назвать «Пять пьес для альтовой домры и фортепиано (по мотивам татарского фольклора)» С. Губайдулиной, «Концерт для альтовой домры с оркестром» Н. Пейко, «Соната для альтовой домры и фортепиано» Ю. Семашко, «Pro et Contra» М. Броннера. Принципы письма этих сочинений опираются на сложившиеся в музыке академические традиции XVIII-XX

столетий и актуализируются в сочинениях для альтовой домры, что свидетельствует о взаимопроникновении фольклора, западноевропейского и русского музыкального искусства.

В современной ситуации профессионализация образования способствует активному формированию исполнительской школы на альтовой домре, основанной на традициях отечественной академической системы. Этим обусловлена актуальность настоящей статьи. Выявление стилевых тенденций в музыке для народных инструментов и, в частности, русской домры последних десятилетий повлекло за собой обращение к исследованиям, посвящённым разнообразным музыкально-историческим и собственно стилевым проблемам домровой музыки XX века: М.И. Имха-

ницкого [2], Д.А. Калинина [3], С.Ф. Лукина [4], А.А. Желтировой [1].

Соната для альтовой домры современного астраханского композитора Юрия Гонцова – по сути первое сочинение крупной формы для этого инструмента – написана в 1978 году и посвящена Виктору Роммелю, заказчику, редактору и первому исполнителю этого сочинения. Роль Сонаты для развития исполнительства на альтовой домре трудно переоценить.

Чтобы понять значимость этого события, необходимо вернуться к истории возникновения и развития альтовой домры. Русская домра имеет богатую историю, но современный этап её бытования начался в 1896 году, когда выдающийся деятель народно-инструментального исполнительства В.В. Андреев реконструировал и ввёл её в состав своего Великорусского оркестра. По его заказу мастер Налимов создал оркестровое семейство домр: малую домру, альтовую домру и басовую домру. Дальше судьба этих инструментов сложилась по-разному. Малая домра достаточно быстро вышла на концертную эстраду как сольный инструмент и со временем приобрела статус академического со своим оригинальным репертуаром, подробно разработанной методикой обучения, с исполнительской школой, представленной выдающимися музыкантами. Начиная с конца 20-х годов прошлого века, обучение на малой домре ведётся на всех ступенях музыкального образования.

Альтовая домра, по сравнению с малой, очень долгое время была в тени. Оставаясь ведущим инструментом русского народного оркестра, она редко появлялась на концертной эстраде. Сказывалось и отсутствие оригинального репертуара, и неразработанная методика игры (на альтовой домре обычно играли исполнители, прошедшие обучение на малой домре). Положение начало меняться с развитием ансамблевого исполнительства на народных инструментах. В смешанных составах

ансамблей альтовая домра стала выступать на равных с малой домрой, балалайкой, баяном, т.е. инструментами, уже давно зарекомендовавшими себя как сольные концертные инструменты. Задача «быть первой среди равных» способствовала появлению профессиональных исполнителей на альтовой домре, желающих развивать свой инструмент и в том числе через создание оригинального репертуара. Одним из таких исполнителей был первый выпускник кафедры народных инструментов Астраханской государственной консерватории, а в дальнейшем педагог – Виктор Роммель. Готовясь к выступлению на Всероссийском конкурсе, музыкант заказал Юрию Гонцову сочинение, которое в полной мере могло бы раскрыть выразительные и технические возможности инструмента. Задача была не из лёгких, но весьма привлекательная. Не зная в совершенстве технических возможностей альтовой домры, автору приходилось преодолевать подчас сложнейшие барьеры на пути реализации сольной домровой партии. К счастью, исполнитель и композитор вместе работали на кафедре народных инструментов, что давало им возможность видеться в ежедневном режиме и решать возникающие вопросы.

Мастерство исполнителя впервые позволило озвучить на трёхструнном инструменте трехголосную полифоническую фактуру в первой части. Стремясь показать свой инструмент с виртуозной стороны, Виктор Роммель буквально требовал введения в текст изобретённых им самим новых приёмов исполнения на альтовой домре, например, «тремоло с аккомпанементом». Этот любимый исполнителем приём композитор использовал в пятой, седьмой и восьмой вариациях второй части сонаты. Обилие виртуозных пассажей через струну, связанных со сложным исполнительским приёмом «подцеп», пронизывают всю фактуру второй части сонаты.

Обилие большого количества пожеланий со стороны исполнителя не

только не помешали композитору, а где-то и помогли создать сочинение, которое в полной мере раскрывает богатый потенциал выразительных возможностей альтовой домры и которое он сам считает одним из своих базово-концептуальных произведений.

Юрий Петрович Гонцов является одним из ярких представителей Астраханской композиторской школы. Он родился 3 марта 1946 г. в селе Наумово Скопинского района Рязанской области. Закончил ГМПИ им. Гнесиных по классу баяна. В 1973 по распределению переезжает в Киргизию, в город Фрунзе. В период работы в Киргизском государственном институте искусств им. Б. Бейшеналиевой, Гонцов серьезно занимался композицией. В 1975 начинает преподавать в Астраханской государственной консерватории. Настоятельная потребность в получении профессионального композиторского образования привела Ю. Гонцова в Казанскую консерваторию (1977–1981) в класс композиции заслуженного деятеля искусств России, профессора А.Б. Луппова. В 1983 году Ю.П. Гонцов был принят в Союз композиторов СССР. В 1988 году состоялась поездка на Международный фестиваль современной музыки «Варшавская осень». Знакомство (в живом исполнении) с музыкой П. Булеза, Л. Ноно, К. Штокхаузена, К. Сероцкого, В. Лютославского, Я Ксенакиса и многих других, а также встреча и последовавшее затем общение с московским композитором Сергеем Беринским, его постоянная поддержка стали решающими в дальнейшей творческой судьбе Гонцова. Из композиторов Юрий Петрович особо ценит Родиона Щедрина и Софью Губайдулину.

По словам Гонцова, каждое сочинение – это выражение творческого духа в преодолении движения к Истине. Поэтому все написанное композитором религиозно, духовно. Одной из центральных идей на протяжении всего творческого пути Юрия Гонцова является

идея Пути, идея развития, духовного роста. Композитор черпает сюжеты для своих сочинений в серьёзной художественной и религиозной литературе разных вероисповеданий.

Из множества идей в современной музыке выделяется триада «лейткатегорий» христианской этики: ветхозаветные – Вера, Надежда и Любовь. Ю. Гонцова привлекают циклы, состоящие из трёх частей – триады. Целый ряд сочинений посвящён Калмыцкой культуре, которая базируется на традициях буддизма. Очень глубоко композитор раскрывает русскую тему.

Одна из важных характеристик творчества Юрия Гонцова – его автобиографичность. Во многих сочинениях можно обнаружить впечатления из его жизни, почертнутые в путешествиях, прочитанных книгах, новых знакомствах, обозначающих важные вехи его жизненного и творческого пути. Многие произведения посвящены близким людям композитора, коллегам, первым исполнителям.

В каждом новом сочинении композитор определяется с его темой, которая находит отражение в концепции будущего сочинения. Большинство сочинений имеют скрытую или явную программу. Музыкальная реализация идей полна новаторства: большинство сочинений – это индивидуальные тембровые, пространственно-временные «проекты», где доминирующими факторами становятся необычность синтаксиса и фонизм. Самобытен комплекс выразительных средств письма.

Стремление зафиксировать в нотной записи живую мысль находит отражение в многообразии метрических размеров. Большую роль играет полифоничность мышления. Гармонический язык очень разнообразен: от простых трезвучий до сложных многозвучных кластеров. Зачастую даже самые сложные пассажи и созвучия тщательно выписываются нотами. Формы сочинений преобладают свободные, в которых можно обнаружить очертания тех или иных классических

форм. Традиционные жанры могут сочетаться с индивидуально трактованными формами. В каждом сочинении композитор совершает новый прорыв в семантическое пространство, соединяя сложными смысловыми и структурными нитями осевшие на дне сознания жизненные впечатления.

В своём творчестве Юрий Гонцов обращается к различным жанрам. В творческом портфеле такие сочинения, как симфонии, концерты, сонаты, сюиты, капричио, вокальные циклы, музыка для камерных ансамблей, хоровая музыка, балет «Темучин», полифонический цикл для баяна. Будучи по первому образованию баянистом, композитор написал очень много музыки для народных инструментов.

Одним из любимых жанров на протяжении жизни композитора является соната. Им было создано шесть сонат для баяна: Первая соната для баяна (1974), Вторая соната для баяна (1980), Третья соната для баяна (1983), Четвертая соната для баяна (2006), Соната № 5 «Плаха (по прочтении Чингиза Айтматова)» (2013), Соната № 6 «Соната северных песен» (2023).

В 1978 году была написана Соната для альтовой домры соло. Форма Сонаты необычна для этого жанра. Сочинение состоит из двух частей, где первая часть – свободно трактованная фуга с интенсивным сонатным развитием и элементами сложной трёхчастной. Тема первой части – это монолог, глубокое размышление, доходящее в середине до трагического звучания. Композитор использует здесь различные средства выразительности. Это и темп, обозначенный как «неторопливо», и начальная восходящая секундовая интонация, напоминающая интонацию вопроса, которая является по сути мелодическим ядром первой части, из которого прорастает сложная интонационная речь, подобная человеческому голосу, полному смятения и мучительных сомнений. В 35 такте добавляется второй голос, переводя монологичность

изложения в диалог в виде подголосочной полифонии. При подходе к кульминации вступает третий голос, который выступает то как полноправный аккордовый басовый голос, то как противопоставление верхним двум голосам. Мелодический голос поднимается в некоторых местах до ноты «до» второй октавы, хотя доступный диапазон обычного оркестрового инструмента ограничивался в то время «ля» первой октавы. Активное использование высокого регистра также способствует передаче экспрессивного звучания музыки.

Вторая часть написана в форме вариаций на оригинальную тему. Каждая из 13 вариаций глубоко индивидуальна и по характеру, и по фактуре изложения, и тем не менее остаётся частью целого сонатного сквозного развития.

Вариации заканчиваются кодой, построенной на элементах начала первой части. Плач – кода второй части, в которой возвращается образ начала сонаты, заканчивается выразительными *глиссандо* трезвучных аккордов от нижних до крайне верхних регистров, а также динамически напряжённых *крешендо* от *piano* до *fff*. Заключительное, «чистое», трезвучие *d-moll* придаёт произведению завершённость. Протянутая арка от первой части к коде придаёт концепции глубоко драматичный, трагичный образ одиночества и «вечного» пути человеческой жизни.

Следует отметить, что выбор вариационной формы второй части в полной мере помог выполнить пожелания заказчика показать технические возможности инструмента. Здесь мы видим широкое использование и мелкой, и крупной техники, и их сочетание, и использование такого редкого колористического приёма как «игра с сурдиной», и «игра у подставки», и использование подряд простых и сложных размеров, например, 3/8; 3/4; 7/8; 3/4, и использование мелкой техники в крайне высоком регистре. Все это делает сонату крайне сложной для исполнения даже в

настоящее время, когда уровень исполнительства заметно повысился.

Музыка для народных инструментов на сегодняшний день представляет важный пласт в отечественной музыкальной культуре. На протяжении XX века композиторы развивали и обогащали её многими яркими произведениями различных жанров и форм. Многогранная образность сочинений, стремление к обновлению, эволюция мировосприятия обусловили и определили особенности средств музыкальной выразительности. Все это в равной мере относится и к музыке для альтовой домры.

Появление первых концертов и актуализация жанра сонаты свидетельствует о новом, более высоком в профессиональном, академическом отношении, современном этапе развития домровой музыки. Они способствовали перенесению в домровую исполнительскую культуру приёмов интонирования, штрихов, характерных для скрипичного искусства. Результатом становится максимальная детализация штрихов, приводящая к особой штриховой экспрессии, нетипичной для домровой музыки на предыдущих стадиях. Изменения в области музыкального содержания влекут за собой расширение и усложнение принципов письма и музыкального языка в целом. При этом, по-прежнему основополагающую роль играет орнаментальное мелодико-ритмическое, фактурное и гармоническое варьирование тематизма.

Секрет столь стремительного развития русских народных инструментов, в том числе и домры, по мнению М.И. Имханицкого, следует искать в исторических закономерностях «формирования данной (письменной) традиции,

проявляющейся в неразрывной триаде элементов: а) в конструктивной эволюции инструментария; б) в становлении искусства игры на нем и методики обучения; в) в развитии репертуара (сольные, ансамблевые и оркестровые формы)».

Роль репертуара в этой триаде сложно переоценить. Появление первых концертов и сонат свидетельствует о новом, более высоком профессиональном, академическом этапе развития домровой музыки. Такие крупные композиторы конца XX – начала XXI века как Пейко, Губайдулина, Броннер, Семашко создали ряд крупных сочинений для альтовой домры и укрепили её в статусе академического инструмента. Соната астраханского композитора Ю. Гонцова стала первым крупным сочинением в этом ряду и внесла свой, ещё не до конца оценённый вклад в развитие репертуара и исполнительства на альтовой домре.

Список источников

1. Желтирова А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: автореф. на соиск. уч. степ. канд. искусствов. Магнитогорск, 2009.
2. Имханицкий М. И. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра М., 1981. 80 с.
3. Калинин Д. А. Оригинальный репертуар и современное исполнительство на русских народных инструментах // Народник. 2006. № 1. С. 12–14.
4. Лукин С. Ф., Имханицкий М. И. Методика работы над новым репертуаром для домры. М., 2003. 52 с.

А. ИЗОСИМОВ. ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ (2014)

A. IZOSIMOV. SECOND CONCERT FOR VIOLIN AND ORCHESTRA (2014)

Наталья Викторовна Климова
Тамбов, Россия

Natalia V. Klimova
Tambov, Russia

Аннотация. Второй концерт для скрипки с оркестром петербургского композитора Александра Михайловича Изосимова был создан в канун военных событий на Донбассе. Произведение стало ключевым в творчестве автора и ознаменовало поворот к русской теме, обновлению музыкального языка. Во взаимодействии канона и эвристики возникло сочинение, в котором аксиологическим ключом к пониманию замысла стали жанрово-семантические признаки разных эпох и времён. Русские древние распевы, народные плачи, имитация армянского дудука, элементы монгольского ритма, токкаты, кадрили обращены к психологическому созданию картин прошлого, но преломленного через призму настоящего. Средствами новомодального метода («дышащий лад»), двух видов малотерцовой системы (гамма Римского-Корсакова), композитор модифицирует звуковысотные параметры музыкальной ткани. Тематическая направленность идеи от первой части к финалу, целостность композиции образованы, как и в русской симфонии, интонационными, ладогармоническими связями.

Annotation. The second violin concerto by St. Petersburg composer Alexander Mikhailovich Izosimov was created on the eve of the military events in Donbas. The work became a key part of the author's work and marked a turn towards the Russian theme, the renewal of the musical language. In the interaction of canon and heuristics, a work arose in which genre-semantic features of different eras and times became the axiological key to understanding the idea. Ancient Russian chants, folk lamentations, imitation of the Armenian duduk, elements of Mongolian rhythm, toccatas, quadrilles are addressed to the psychological creation of paintings of the past, but refracted through the prism of the present. By means of a new modal method ("breathing mode"), two types of low-frequency system (Rimsky-Korsakov scale), the composer modifies the sound-pitch parameters of the musical fabric. The thematic orientation of the idea from the first movement to the finale, the integrity of the composition are formed, as in the Russian symphony, by intonational, lадогармоническими связями.

Ключевые слова: прошлое и настоящее, многотемность, сонорные и ладовые средства, жанровая семантика.

Keywords: Past and present, multi-themes, sonorous and fret means. Genre semantics.

Музыка моего Второго скрипичного концерта была сочинена в апреле 2014 года. Это было время кануна военных действий на Донбассе. С тревогой воспринимал сообщения военных корреспондентов. В такой напряжённой

психологической атмосфере писал сочинение. Я не ставил перед собой задачу как-то откликнуться на свершившуюся трагедию между русскими и украинцами, а также не стремился отображать никакой иной момент

истории. Но прежде, чем поделюсь своими впечатлениями, которые возникали во время работы, сразу скажу, каждый исполнитель и слушатель может представлять себе любые картины, если есть в этом потребность, а мои представления ни в коей мере не должны быть навязаны никому. И все-таки мы все вплетены, вживлены во все, что происходит вокруг нас и это как-то даже вопреки нашей воле будет запечатлённым»¹.

В центре созданного полотна петербургского композитора А. Изосимова – художественно значимый образ русского Человека, так характерный для романтического периода музыкальной культуры. Перелистывая страницы истории, современный Человек осознаёт их значение сегодня и прошлое оживает в настоящем. Музыкальные события, воссозданные во Втором концерте для скрипки, уводят в эпоху православной Руси XIII-XIV вв., и не смотря на временную удалённость, душа человека единственным образом извлекает их из глубин внутренней жизни. В близкой связи с днём сегодняшним, с картинами противления Злу обобщённый облик Человека постигается через экспрессию внутренней борьбы. Богатырская сила и смелость, истовая вера, плач простых христиан, оказавшихся в горниле бед, – отражают свойства русского характера, близкие персонажам опер – «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Война и мир». В Концерте облик Человека рождается из художественных представлений музыканта и отмечен тематической и жанровой многосоставностью. Палитра жанрово-семантических и интонационных «примет» поражает широтой охвата. Из русского старинного распева в характере молитвы вырастают плачи с имитацией армянского дудука, ритмы токкаты, кадрили, воссоздаётся колорит монгольской песни-танца.

Три части скрипичного концерта образуют классико-романтический цикл, в

котором вступают во взаимодействие традиции и новаторство, канон и эвристика. «Новое» в сочинении становится результатом взаимодействия, в котором, как в средневековом кодексе, пропускают обновлённые знаки в сочетании с «древним» удалённым текстом (*palimpsest*). Части Концерта в цикле расположены по принципу темпового нарастания, от медленного к быстрому, от *Andante con motto* к *Presto* финала. Функции частей традиционны: первая часть – *Andante con motto* самая драматичная и продолжительная по масштабу, написана в сонатной форме и выполняет роль центральной в цикле. Здесь сосредоточены главные силы противления человека злу. Это завязка действия – исходный конфликт внутри единой образной сферы. Вторая часть – *Adagio* – небольшая, но составляющая действенный контраст к первой. Небесное, светлое, возвышенное сопоставляется с земной драмой, с человеческими утратами и потерями, с народным плачем и последующим утешением в земной красоте природы. Третья часть – *Presto* – рондо-соната. Мир психологических переживаний сменяют картины не традиционного финального праздника, а «маленького спектакля» (из комментария Изосимова), героем которого становится простой человек, славянин, пришедший, может быть, из скерцо Четвертой симфонии Чайковского или скрипичного концерта. Удалой, смешливый храбрец с доброй, отзывчивой душой. По содержанию, логике развития музыкальной мысли, способам ее отражения в цикле Концерт близок к «большой русской симфонии» (определение В. Вальковой).

Русское начало особенно ярко выражено в тематизме Второго скрипичного концерта, его разновременной и национальной природе, что указывает на связь с русской симфонией. Как и в симфоническом цикле, в драматургии Концерта композитор использует тематические связи, интонационные и мотивные повторения, переклички, выполняющие функцию объединения. Так, в оркестровом вступлении первой части содержится комплекс лейтритонаций, вошедший в

¹ Из письма композитора автору статьи. 28 августа, 2021.

структуре основных тем *Andante con motto* и других частей. Тема вступления поручена «хору» низких струнных – *divisi* контрабасов и виолончели. Тема трёхголосно и по складу приближена к знаменному распеву. Характер старинного распева проявляется в элементах декламации, преобладанием ритма над мелодией, что типично для молитвы. Тема имитирует мужское пение, оттенённое ровным остинатным ритмом литавр. Возникает картина шествия на неизменном басу *C*, в размере $3/4^1$. Суровый, мрачный «хор» низких струнных, мерный ритм «шага» литавр рисует приближение поющих молитву

Пример № 1

Горестный напев скрипки оттеняет выразительный ход *es-d*, из обращения которого вырастает мелодия второй темы главной партии – плача. Главная партия состоит из трёх контрастных по характеру тем и воспринимается как источник дальнейших героико-драматических событий. Она представляется ведущим «нервом» музыкальной композиции скрипичного концерта.

Пример № 2. Вторая тема главной партии (после ферматы).

монахов-воинов. Динамика приближения выражена ростом *crescendo*. В трёхдольном метре «молитва» сопровождается по старинной традиции движением голосов вверх (первое предложение) и вниз (второе предложение).

Мужественность, истовость «глубокого христианства» (выражение автора) подчёркнуты уменьшенным ладом («гамма Римского-Корсакова») от тона *H*: *h-c-d-es-f-ges-as-a-h*. Из тонов лада формируется первая тема главной парии, порученная солирующей скрипке. Вновь слышится молитва (*religioso*, ц.1), но одинокий голос инструмента смягчает её колорит.

Так, вторая тема (ц.4) *dolce, pietoso* (благоговейно, трогательно) – это плач, вобравший из первой главной и вступления интонации – секунд *es-d* и *es-f*. Звучащие через октаву секунды молитвы во второй главной теме усиливают скорбный характер плача.

Секундовый «стон» (*dolce, P*) напоминает о Плаче Евы из оперы Изосимова «Потерянный рай» (3 д.).

¹ Используемый приём шествия на три доли встречается и в других произведениях, например, в Первой симфонии, первая часть, вступление, трагический марш.

«Для материала главной партии, — пишет композитор, — а также значительного раздела всей первой части я использовал гамму Римского-Корсакова, особенность которой заключается в равномерном чередовании полутона и тона. На основе данной гаммы сочинены три мелодических построения разного характера. Первая мелодия ассоциировалась с картинами уклада жизни христиан Древней Руси в характере сосредоточенного, сурового шествия. Её дополняет вторая мелодия — нежная, горячая молитва. Далее в темпе *Allegro* звучит новая тема — стремительная, метущаяся, с причудливым ритмическим рисунком, язвительно-злая, ярко контрастирующая предыдущей мудрой скорбной музике. Здесь заложен драматический ход формы. Это внутренний конфликт души, в котором представлены, с одной стороны, искреннее стремление к высокому, с другой — встреча с извечным искушающим враждебным духом, чинящим препятствия»¹. Третья тема главной партии (ц.5) — *Piu mosso* с ремаркой *incisif* (резко, язвительно) — интонационная и

ритмическая трансформация мотива плача (второй главной). Малая секунда *es-d* «разъята», преобразована в кричащую септиму, певучие фразы утрачивают мелодическую природу. В структуре первых двух предложений возникают мотивы, вращающиеся в пределах уменьшенных и увеличенных интервалов. Стихи диссонирующих интервалов, с преобладанием нерегулярно-акцентного характера ритма, дополняют форшлаги. Остинатный ритм в партии трубы, «скочившее» стаккато струнных в оркестре, начиная со второго предложения, и взмывающие пассажи в мелодии скрипки, образуют нечто демоническое с оттенком склерозности. В отличие от второй темы, третья главная напоминает «спираль», в которой работают механические пружины. Эту тему автор назвал темой «искусителя». Её ладовая основа — два вида малотерцовой системы: полутон-тон и тон-полутон, усиливающие экспрессию. В ц.5 полутон-тон: *gis-a-h-c-d-es-f-ges-as* — 12121212 и в ц.7 тон-полутон: *c-d-es-f-ges-as-h-c* — 2121211.

Пример № 3

7

5 **Più mosso** ($\text{♩} = 104$)

¹ Из письма композитора.

Мир внутренней коллизии сменяет побочная партия ц.10 Lento. Композитору представляется здесь картина «небесной Руси». Тема отмечена сменой темпа. Оркестр на долю секунды «замирает» и на pp, в Adagio вступает солист. Это раздел вступления к побочной партии, состоящий из двух тем. Их природа едина, обе являются образец элегической лирики в разнообразных ее оттенках. Первая тема поручена оркестру (ц.10, Lento). Плавная,

неторопливо развёртывающаяся мелодия насыщена сложным внутренним развитием, особенно ощутимым в музыке медленного темпа. В ней ясно проявляется интонационная многосоставность, богатство оттенков лирического образа. Тема изложена в лидийском C-dur и содержит ноктюрновые «штрихи», сообщающие романтический оттенок.

Пример № 4

10 Lento (♩ = 42)

13

Вторая побочная, порученная солисту (ц.12, Lento), является вариантом первой оркестровой. Лирическая сфера приобретает здесь камерные оттенки с изысканными, хрупкими красками. В первом такте темы появляется «мотив восхождения» – гаммообразное мелодическое движение к вершине источника – приём, характерный для

лирических тем Чайковского, Рахманинова. Звукотембровая краска темы в новом варианте обогащается, связи с романтическим стилем увеличиваются. В совокупности интонационных средств мелодической линии второй темы проявляется синтез вокальных и инструментальных оборотов.

Пример № 5

Тема побочной партии, как и в произведениях русских композиторов-романтиков, имеет законченную форму со вступлением, продолжительным вариантным развитием и предстаёт как поэтический образ обобщённого характера. Присущая стилю композитора расчленённость, чёткая законченность тематических построений (как у Прокофьева) сохраняются на протяжении всей формы цикла. В завершении экспозиции партия скрипки звучит в самом высоком регистре. В её мелодии слышатся интонации темы вступления к части. Звучание оркестра и солирующего инструмента затихает на pianissimo. Образовавшаяся «тишина» нарушается новым соло инструмента – Adagio ц.14. Начинается переход к разработке. Это виртуозный раздел, напоминающий каденцию (quasi-cadenza), основанный на варьированных интонациях секунды из темы «искусителя». Широкие скачки на октаву, септиму, нону разрушают мир гармонии.

Исходный драматургический комплекс – противление злу – далее воплоща-

ется на уровне всего цикла. Функция негативного наплыва осуществляется различными средствами – это жанровые символы и эпизоды механического остинатного движения. Рассмотрим пример из разработки. Вся разработка – самый драматический раздел формы (ц.15). По замечанию автора, он воплощает «напор, нет покоя душе славянской» [из письма]. В первом разделе доминирует зловещая тема «искусителя». Она поручена оркестру, который не дублирует партию солиста, а выполняет самостоятельную функцию. В первых тахах темы, в плотной аккордовой фактуре оркестрового tutti на F, появляется мотив секунды – d-es, теперь он – основа верхнего голоса нового гармонического комплекса. Аккорды расчленены паузами и образуют мрачную, агрессивную, наступательную по характеру силу, дополненную остинатным ритмом барабана и glissando солирующей скрипки в две октавы. Парный принцип чередования полиаккордов и уменьшенных созвучий в оркестре усиливает зловещую окраску.

Пример № 6. Разработка

Все последующее развитие подчинено сквозному варианльному принципу с динамическим нарастанием.

Центральный раздел разработки – кульминация (ц. 18) – отмечен появлением триольного ритма у солирующей скрипки и остината диссонирующих интервалов в оркестре. Моторная, неизменная ритмика солиста составляет контрастный фон к жёстким аккордовым наслоениям темы «искусителя» в оркестре. Полиритмические напластования, появление созвучий на основе гаммы тон-полутон делают этот раздел особенно напряжённым. Злу противостоит возникший из интонаций побочной партии эпизод с валторной. В *D-dur* спокойный напев солирующей валторны сопровождает скрипка, оттеняющая глубину тембра инструмента фигурационным в высоком регистре движением секстолей.

В ц.22 возвращается основой вариант второй побочной партии, начинается зеркальная реприза – *Tempo II Adagio*. Тема солиста изменена. Певучая мелодия скрипки завоёвывает теперь новую позицию и неизменно появляется в высоком регистре. Диапазон темы

расширяется. Тема парит, поднимаясь все выше и выше над оркестром. Интонационно неизменной остаётся первая побочная в оркестре, но аккордовая фактура темы, громкая динамика подчёркивают кантилену верхних голосов и изменяют её характер. Тема воспринимается как утверждение надежды. Небесная картина Руси обретает истинный свет. В таком новом качестве контраст между первой побочной и появившейся следом третьей главной (темой «искусителя») достигает своего предела. Он и порождает последующую атмосферу тяжкого, сурового раздумья. Движение звуковых масс приостанавливается, начинается эпизод поиска внутренней опоры, противостояния злу. Это происходит в Каденции – смысловой кульминации первой части Концерта.

Композитор размещает каденцию в репризе и разделяет её на две части: после побочной и перед заключительным проведением тем вступления и первой главной. Ритмическое, динамическое и мелодическое движение в каденции ограничены в допустимых пределах. Здесь возникает зона напряжённого вслушивания, охватывающая внутри

каденции три раздела – два сольных у скрипки (ц.27, ц.29), и размещённый между ними оркестровый (ц.28). Разделы отмечены остановкой движения музыкальной мысли (кроме третьего сольного). Первый – (ц.27) *Rubato Cadenza* начинается с репетиций на открытой струне солиста и выдержан в ритме, приближенном к монгольской песни-танцу; второй раздел оркестровый (ц.28) – «каменное заточение» (выражение автора) русских богатырей; третий раздел

(ц.29) сольный – картина внутреннего борения Я человека. Все три раздела отмечены темповыми, фактурными, динамическими, тембровыми контрастами. Объединяет разделы каденции сквозной тон D, который в ц. 27 пульсирует в партии солиста, колеблется в полутональном и четвертитоновом глиссандо в двойных флаголетах, и в совокупности в пределах интервалов септимы, ноны образует бьющуюся в напряжённом поиске мысль.

Пример № 7.

27 Cadenza

Развитие музыкальной мысли осуществляется в ограниченных звуковысотных пределах, движение энергий (мотивов, созвучий) происходит в замкнутых границах. Возникает зона напряжённого вслушивания. Это особенно ощущается в оркестровом центральном разделе ц.28 – кульминации. Голос солиста в этом разделе «тонет» в мрачном хоре-плаче оркестра. Мелодия скрипки «сжимается» до интервала м.2, затем четверти тона, высота утрачивает ясные позиции, как в народных стенахиях. Полутоновую основу составляют *d* (*cis*) и *es* интонации плача из главной партии и вступления Концерта. В струнной группе оркестра используется *glissando* на тех же тонах, но через октаву вверх, усиливающее драматический эффект.

Солист и оркестр здесь едины. Мерный ритм смены гармонических красок подчинен принципу парности, в основе которого чередование звукорядов «дышащего лада» и созвучий свободной интервалики. Развитие гармонических структур направлено от мрачного, скорбного, бездыханного состояния «дышащего лада» – ряд *c-des-es-fes-ges* (1-2-1-2 т.1) к постепенному просветлению, к ряду *Ces-Des-Es-F-Ges* (2-2-2-1) и возвращению в результате кругового движения созвучия-ряда *e- (fes)-f-g-as-b* (1-2-1-2)¹.

¹ О методе «дышащего лада» подробнее в монографии Климова Н.В. Музыка Александра Изосимова: парадигма света / Под ред. З.В. Фоминой. – Саратов. Саратовская консерв. им. Л.В. Собинова. 2013. 160 с.

Пример № 8.

Во втором сольном разделе каденции (ц.29, *Rubato Cadenza*) в импровизации солиста, в ярких контрастных сопоставлениях регистров, динамики, приёмах артикуляции угадываются черты диалога, метущегося Я человека, пытающегося вырваться из замкнутого пространства.

Ритм шествия из вступления первой части, тема молитвы, а затем и плача (вторая главная) возвращаются в ц.30, *Andante con moto*. Начинается скорбная по характеру реприза-кода, завершающая повествование и замыкающая структурно композицию первой части. Вновь возникает картина полоненной Руси. Эпико-драматические черты симфонизма первой части получают совершенное воплощение в драматургии цикла.

Вторая часть Концерта – *Adagio* небольшая по масштабу. Крайние разделы медленной части уводят в мир любви, гармонии и красоты. В центральном – происходит возвращение к картинам безутешного горя. Часть написана в сложной трёхчастной форме с контрастной серединой и вариациями. Образное содержание крайних частей формы продолжает сферу возвышенно-лирических настроений побочной партии первой

части. Но сфера лирики здесь иная. Лирическое начало воспринимается как светозвуковая «летопись», воссозданная модальными красками и воплощенная в теме вступления струнных. В ней различаются три строфы, с переменным метром (3/2, 2/4). Строки движутся свободно, подчиняясь звукоряду полутона-тон: *cis-d-e-eis-g-gis-a-h*. «Пение» струнных обретает сказочный оттенок. Оно ассоциируется с плывущим звуковым миражом, «мелодией дали».

Тема солирующей скрипки (ц.33) продолжает развивать «мелодию дали», но постепенно она обретает «земное» начало. Спокойное, сдержанное на *pp* звучание в сопровождении диатонических трезвучий вступления и *arpeggiato* арфы, оттеняют светлые краски мелодии. Её интонационная природа, имеющая вокальное происхождение, отмечена взаимодействием песни и арии. Мягкую и проникновенную лирику мелодии солиста отличают изысканные краски диатоники и хроматики. В теме ощущается интонационное сходство с любовной арией счастливой Евы «Милый Адам» (№ 33 из 5 картины оперы «Потерянный рай») со славами, обращёнными к Солнцу.

Пример № 9

С ц.34 следуют вариации на основную тему скрипки. Ломаные в широком диапазоне мелодические развертывания, неровные ритмические потактовые смены изменяют характер темы. В вариациях (их две) мелодия скрипки начинает раскрываться со всей страстью и силой, присущей русской душе. В партии же оркестра появляются интонационно-гармонические обороты темы вступления. Они звучат на протяжении почти всей части как своеобразный *cantus firmus*, с центром гармонической опоры – *Cis-eis-gis*.

Второй раздел формы (ц.36 *Lento* 4/4) – составляет действенный контраст. Ему предшествует настороженно звучащий переход. В оркестре наблюдается угасание динамики, возникают гармонические кластерные остинато на тонах первого тёмного ряда «дышащего лада» (бт до ц.36). Движение жизненных сил прекращается.

Пример № 10

Скорбный, трагический характер второй части открывает имитация «пения» армянского дудука в партии солиста. Его звучание композитор связывает с картиной плача ранних христиан. Интонационная и ритмическая структура звучащего у скрипки напева выдержаны в традициях армянского плача. Национальные черты колорита проявляются в сочетании остинатного оркестрового баса на квинтах *h-fis* – и двухголосного мотива с выдержаным нижним голосом *h* скрипки. Малосекундовые интонации с полуточновыми скольжениями в мелодии солиста усиливают сходство с плачем. Они же связывают тему армянского плача с интонациями плача второй главной партии и каденцией первой части концерта. Восточный напев воспринимается в Концерте как ещё одна грань «русского лиризма» (Долинская Е.).

Тема «дудука» (условное название) формируется из тонов уменьшенного лада и получает симфоническое развитие. Из робкого голоса солиста рождается мощный напев в оркестре, который воспринимается как народный крик, вопль, стенания. Начиная с ц.37 и далее в ц.38 тема в партии оркестра звучит в плотной фактуре, с мрачным, зловещим звоном (тремоло) колоколов. Экспрессивное, надрывное звучание возникает в результате чередования секундового звучания на *FF* и внезапного *sub. P* в одном такте. Тема повторяется в оркестре трижды и воспроизводится в разном метре: 4/4, 6/4. *Lento* – один из самых напряженных и драматических по характеру разделов в цикле, связывающий вторую часть с первой.

В третьей части (ц.39) – условной репризе, тема солиста меняется. Благозвучие интонационного восхождения мелодии – диатоника, после диссонирующей хроматики второго раздела, – ассоциируется с занавесом, постепенно открывающим мир земной красоты. Возникшая светлая сказочная картина напоминает игру солнечного света. Это ощущение особенно заметно при появлении целотоновой последовательности тональностей в гармоническом сопровождении: *E_s*, *D_es*, *H*. В мелодии солиста в высоком флаголетном регистре проходит секундово-терцовый мотив из темы вступления. Квартовые флаголеты, *gliss*, образующие тончайшие краски на *p*, застывают на тремоло струнных. Начинается кода (ц.41). Трепетная, на три *p* мелодия солиста на интонациях побочной первой части открывает коду. Возвращаются сонорные краски и тема вступления. Но теперь это картина земного рая.

Вторая часть Концерта выполняет функцию лирического центра цикла. Картины небесного и земного отражают существо души русского человека. Г.М. Арановский в своё время отметил, что: «неразрывная душевная связь с родной природой – такая же естественная, как дыхание, как чувство и мысль».

В *Presto* финала различается смена контрастных настроений: шутка, скерцозные детали в тематизме чередуются с эпизодами жёсткими, наступательного характера и мечтательными, окрашенными светлыми тонами лирики. В традиционной форме рондо-сонаты, в драматургии развития необычно содержание рефrena. Яркие жанровые признаки кадрили, которая трансформируется неожиданным образом (ц.43 *Allegretto, giocoso*). Характер насмешливого, с элементами гротеска русского танца в процессе развития меняется, интерпретируется по-разному. В нём различаются черты проникновенной лирики и одновременно образ, полный богатырской силы, мосхи, энергии. Иначе представлены эпизоды, они контрастны рефрену, но в них доминирует традиционный ритм токкаты (ц.48, *Presto*) – символа стихийного моторного танца с монгольским колоритом. Смысловой акцент, таким образом, в finale перенесён на жанр, что позволяет выявить связь с театральным действом и традициями симфонических финалов русских и современных классиков (Д. Шостакович).

Последняя часть Концерта начинается с тем вступления в партии оркестра и скрипки. Энергичную, «шумную» оркестровую тему с ударами литавр, *tutti* духовых инструментов сменяет солист, исполняющий свою тему без оркестра. В возникшей атмосфере ожидаемого праздника тема солиста содержит скрытую насмешку, напоминающую улыбку мелкого беса (Ф. Сологуб). В последних тактах темы скрипки – кривлянье и ужимки (ц.42 «прыгающие» скачки, неравномерная ритмика, синкопы и глиссандо), сменяют секстоли, движение затормаживается, готовится рефрен рондо.

Контраст разделов вступления (оркестрового и сольного) в finale оглушает. После лирической светлой картины второй части внимание переключается на чисто земную, жизненную ситуацию, в которой дей-

ствует необычная сила. Традиционную для русских финалов картину народного праздника сменяет изображение пляшущего лихого русского мужичка, в душе которого отчаянная насмешка соседствует с болью. Поэтому в рефрене, выдержанном в характере кадрили, сохранены лишь частичные жанровые признаки танца, в основном ритмические. Кадриль часто использовалась в музыке балетов П.И. Чайковского, в финале Концерта для скрипки с оркестром *D-dur*, в Концерте для скрипки с оркестром *e-moll* А.К. Глазунова и связывалась по традиции с характерами персонажей или изображением праздничных, уличных картин.

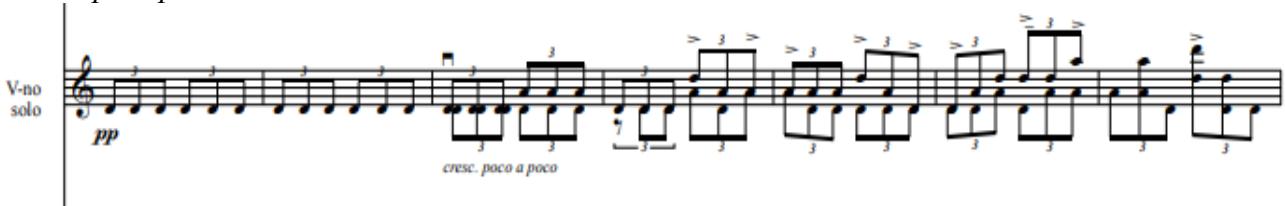
Пример № 11.



В последующих частях формы рефrena кадриль обретает разнообразные оттенки: от *grazioso* (середина) до буйной пляски в партии оркестра (реприза). Рефрен резко отделен от первого эпизода. Мастер плавных интонационных переходов, которые можно было наблюдать в

В финале Концерта А. Изосимова жанр получает иную трактовку. Рефрен финала (ц.43) *Allegretto, E-dur* имеет трёхчастную репризную форму. В первом проведении рефrena типичные черты популярного танца обретают склерозность. Простодушный танцевальный мотив кадрили не теряет обаяния и лукавства, он звучит с ремаркой *giocoso*, с многочисленными глиссандо в мелодии солиста, с синкопированным ритмом сопровождения при повторении, имитирующим нетвёрдую походку мужичка-славянина (Трио из Симфонии № 4 П. Чайковского песенка «подкутивших мужичков»).

Пример № 12.



Токката обретает взрывную истовость. Использование двух, трёх голосов в мелодии скрипки, образованных из диссонирующих интервалов (Ц.49), усиливают выражение высокой эмоциональной энергии. Форма эпизода закончена и совершенна – тема и две вариации. Трансформация токкаты в эпизоде ассоциируется с картиной призрачного видения – внезапно пред-

первой и особенно второй частях, композитор разрывает линию движения и ставит паузу между разделами формы. Первый эпизод (ц.48) *Presto* обрушивается внезапно стихией моторного ритма токкаты с «вмонтированным» в неё инородным монгольским колоритом.

ставших из небытия монгольских скачущих воинов. Остинатный триольный ритм в партии скрипки, струнной группы оркестра, литавр и барабана, как главная фигура движения, обретает батальный оттенок. Варьирование остинатных ритмов, динамизация аккордовой фактуры завершают эпизод на *fortissimo* (ц.52).

Вновь резкий темповый, динамический контраст. Новое

проводение рефрена связывается с эффектом постепенного преобразования танца, его метаморфозой. Тема кадрили начинается с полутонового *gliss.* в партии скрипки, в пределах ум.3: *cis, d, es, e*, в медленном темпе и уже в *Grave* различаются интонации плача первой части и дудука второй. *Glissando* скрипки в каждом такте способствуют интонационному «разладу», нарушению ровности мелодического контура. В оркестре тему сопровождает остинатная «шагающая» ритмическая фигура, а в верхних голосах с форшлагами, в плотной фактуре в партиях деревянных духовых инструментов и струнных звучит изменённый мотив кадрили.

С этого момента происходит постепенная деформация кадрили, темповое и динамическое нарастание от *Grave* до *Allegro assai*. Рефрен становится основой для продолжительного развития и весь раздел следует рассматривать как разработку. Из трёх частей формы рефрена в разработке используется две, без репризы. В ц.55 на «сцене» появляется новый «персонаж» — простой двухдольный марш-шествие на теме варьированной кадрили. Возникшая тема — синтез механического ритма кадрили и танца «искусителя» из разработки первой части Концерта. Композитор использует в строении темы акцентное варьирование и подчёркивание безударных долей.

Пример № 13.

55 **Allegro assai** (♩ = 150)

131

2 Fag. *f* *p* *mf* *f*
con sord.

1, II *f* *p* *f*
con sord.

Cor. *f* *p* *f*
con sord.

III, IV *f* *p* *f*
con sord.

2 Tr-be *f* *p* *f*
con sord.

2 Tr-ni *f* *p* *mf* *f*
con sord.

Tim. *f* *p* *f*
con sord.

V-no solo *ff* IV *marcato* *p* *sul pont.* *ord.* V *meno f*
V. c. *arc* *f* *mf* *f*
C. b. *arc* *f* *mf* *f*

Тема проводится дважды и образует период из двух предложений повторного строения. Первое предложение поручено духовым инструментам и литаврам,

усиливающим ритм марша. На этом фоне слышатся изломанные пассажи, скачки с форшлагами на слабую долю в партии скрипки, создающие впечатление ещё

одной зловещей силы. Второе предложение темы усилено динамически, фактура здесь уплотнена. Наступательный механический характер марша с включением в группуpercussии наковальни, утяжеляющих басовую линию, производит зловещее впечатление. Стилистическим ориентиром здесь служат элементы, косвенно воплощающие вражеский мир через образную атмосферу «Чудесного мандарина», Второго фортепианного концерта (ч.3) Б. Бартока.

Нарастанию маршевой энергии противопоставлен в ц.58 аккорд в партии медных, деревянных, играющих без сурдин, и струнных инструментов на *forte*. В диссонирующем гармоническом спектре слышится скрытая диатоника трезвучия *fis-a-cis*. Смена метра (3/4), фактуры открывают оркестровый раздел разработки. Солист временно умолкает. Материал разработки – интонационные обороты лирических тем из предшествующих частей Концерта. Восстановливается волнообразное движение мелодий, характерное для лирических тем в партии струнных, деревянных инструментов. Есть отдалённое сходство с певучей темой валторны из первой части, готовящей появление побочной партии. Восходящие мелодические линии в партии тромбонов, светлая тема первых и вторых скрипок сменяют мрачную атмосферу марша. В оркестровой фактуре возникает сплав мелодических образований в тональности *D-dur* (ц.60). Линейная организация раздела противопоставлена маршевому. Это оркестровая кульминация, которая готовит появление темы кадрили у солиста. Теперь «кадриль» обретает мечтательный светлый характер. Ритм в мелодии кадрили укрупняется, танцевальная мерность исчезает, на первый план выступает в свободном интонационном и ритмическом изложении преобразованная тема. Секундовый мотив кадрили дополнен остинатными сонорными красками в гармонии струнных, в которых различается аккорд *Cis-Eis-Gis* (лейтгармония второй части) и один из светлых

рядов «дышащего лада», седьмой: *H-cis-d-e-fis* (2-1-2-2). Мелодия кадрили (ц.61) в партии солирующей скрипки становится хрупкой, флажолетные краски дополняют её полное преображение. Она раскрывается как светлое видение, как «цветок русской души». Это кульминация финала. С ц.62, 2/4 *Presto*, возвращается тема токкаты (эпизод 2) с монгольским колоритом. Начинается реприза формы рондо-сонаты и в завершающем разделе возвращается главный «персонаж» – кадриль (рефрен *Allegretto*) в своём первоначальном варианте. В танце все приходит в равновесие, сходство с первоначальным проведение очевидно. Неожиданно лукавство «мужичка» оборачивается энергичным и совершенно непредсказуемым «кульбитом» – по словам автора «кувырком» (*Vivo*) или «аттракционом неслыханной простоты». Такова заключительная «точка» финала Концерта.

Схема рондо-сонаты финала:

Вступление.

R a,a₁,a₂ E-dur;

Эпизод I d-moll-dur ц.48;

R a₃, a₄,a₅;

Разработка: Grave ц.52 Adagio, ц.55 марш ц.58-60;

Кульминация R a ц.61;

Эпизод II ц.62 d-moll-dur;

R a,a₁ ц.65 Allegretto, Adagio;

Coda ц.67 Prestissimo.

A–B–A₁–C–разр.–B–A₂–coda.

Рондо-соната финала сочинения отражает сквозную внутрициклическую идею, что объясняет многотемность формы, особую роль разработочного раздела, значение кульминаций финала, появление мотивов из второй и первой частей сочинения. Это форма, динамизация которой осуществляется с помощью внутренних приёмов (изменения ритмики, мелодики, синтаксиса, гармонии). В этом ряду – изменения в трактовке разработки, порядка следования тем, их новые образные отношения. Так, в

центре формы финала размещена разработка на элементах тем, мотивов из предшествующих частей Концерта, которые объясняют появление варьированной темы кадрили. В обновлённом варианте рефрен становится лирической кульминацией финала.

Трактовка формы рондо-сонаты и рондо, которая часто используются композитором в финальных частях крупных циклических произведений, меняется в зависимости от замысла, но почти всегда связывается с внутрициклическим сквозным развитием. Укажем на аналогичные, «особые формы» (выражение Г.В. Григорьевой) рондо-сонаты в финальных частях Сонаты для виолончели и фортепиано, Сюиты «Боги легконоги», симфонических моментов «Витязь в тигровой шкуре», «Трио памяти Б.И. Тищенко».

В циклической композиции Второго концерта для скрипки с оркестром, в развитии и направленности интонационных, ладогармонических, тематических связей от первой части к финалу проявляются традиции лирико-драматического и эпического симфонизма, идущие от Прокофьева (Шестая симфония), Шостаковича («военные симфонии»). Жанр в этой связи выполняет семантическую функцию, конкретизируя представления о музыкальных событиях цикла.

Список источников

1. *Лихачев Д.* Национальный идеал и национальная действительность // Дм. Лихачев Заметки о русском. М.: Советская Россия, 1984. С. 35–39.
2. *Григорьева Г. В.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX века. М.: Музыка, 1995. 96 с

МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ВРЕМЕНИ



О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ВЕКТОРАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ. ВОПРОСЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

ON METHODOLOGICAL VECTORS OF MUSICAL TURKOLOGI. QUESTIONS OF COMPARATIVE ANALYSIS

Рена Азер кызы Мамедова
Баку, Азербайджан

Rena Azer Mammadova
Baku, Azerbaijan

Аннотация. Материал статьи актуализирован в свете проблем изучения музыкальной тюркологии как новой парадигмы сравнительного анализа. Целью является раскрытие национально-специфических свойств азербайджанской музыки, с одной стороны, с другой стороны – позиционирование ладовой системы азербайджанской музыки как идентификационного слагаемого музыкального фольклора и иных тюркоязычных народов.

Методология анализа, предпринятого в данной статье, сводится к системному рассмотрению специфики звукового интонирования в азербайджанском мугаме «Раст» и «Ney taksimleri» в турецкой музыке. Результатом анализа является подтверждение выдвинутого нами сравнительно-функционального подхода. А именно – возможности сравнительного анализа азербайджанской и турецкой народной музыки в свете теории функциональности. Перспективы такого рода исследования заключены в расширении географического ареала музыки тюркоязычных народов и их анализ с использованием методологических позиций, сформулированных в данной статье.

Abstract. The material of the article is updated in the light of the problems of studying musical Turkology as a new paradigm of comparative analysis. The purpose of the research in the article is to reveal the nationally specific properties of Azerbaijani music, on the one hand, and on the other hand, to position the modal system of Azerbaijani music as an identification component of musical folklore and other Turkic-speaking peoples.

The methodology of the analysis undertaken in this article is reduced to a systematic consideration of the specifics of sound intonation in the Azerbaijani mugham “Rast” and “Ney taksimleri” in Turkish music.

The result of the analysis is the confirmation of the comparative-functional approach put forward by us. Namely, the possibilities of a comparative analysis of Azerbaijani and Turkish folk music in the light of the theory of functionality.

The prospects of this kind of research lie in expanding the geographical area of the music of the Turkic-speaking peoples and their analysis using the methodological positions formulated in this article.

Ключевые слова: тюркология, музыка, анализ, сравнение, методология, лад, интонация.
Keyword: Turkology, music, analysis, comparison, methodology, mode, intonation.

В современном азербайджанском этномузыкознании актуализированы проблемы изучения музыкальной тюркологии. Цели исследований в научных трудах, посвящённых проблемам музыкальной тюркологии, проблемам сравнительного анализа азербайджанской музыки с музыкой тюркоязычных народов, сформировались соответственно следующей методологии сравнения:

1. Характеризуется материал, фигурирующий в качестве объекта исследования;
2. Аргументируются методологические параметры сравнительного анализа;
3. Обосновывается приоритет интонационной формульности;
4. Рассматривается общность ладовой системы;
5. Дифференцируются в процессе сравнительного анализа общие и разные свойства функциональности ладовой системы;

В результате данного пути исследования выявляется типология ладоинтонационной формульности в музыке тюркоязычных народов. Речь идёт о многоступенчатых сравнительных исследованиях, в которых факт констатации аналогии весьма важен. Их постоянный характер может свидетельствовать о закономерной идентичности формульного уровня музыкального языка.

В научных трудах по музыкальной тюркологии предлагается систематический сравнительный анализ в контексте музыкальной культуры тюркоязычных народов. Задачей данных исследований является определение и выделение модели тюркской музыкальной речи, зафиксированные в контексте культуры на протяжении длительного исторического времени.

Историческое сознание в контексте музыкальной культуры тюркских народов требует не только обобщений, но и дифференциированного подхода. Так, «сверхзадачей» музыкальной тюркологии в контексте гуманитарной науки Азербайджана является изучение этногенеза

азербайджанского народа в свете его музыкальной культуры. Данная позиция позволяет рассматривать такие аспекты, как роль художественных принципов тюркского культурного мира в формировании азербайджанского искусства, художественно-исторические связи азербайджанской народной музыки, детерминанты азербайджанского искусства в сравнительном изучении.

Исследования по музыкальной тюркологии опираются на материал таких этнокультурных зон тюркского мира как Азербайджан, Турция, Татарстан, Средняя Азия. Надо сказать, что процесс отбора музыкального материала весьма длительный и трудоёмкий. Отбор осуществляется на параметрах той методологии сравнительно-типологического анализа, которая сформировалась в русле музыкальной тюркологии в азербайджанском этномузыкознании.

Основные векторы сравнительного анализа рассматриваются на разном национальном материале. Таким образом, принципом межнационального сравнительного исследования стала синхронная структура анализа.

Нужно отметить, что предпринятые исследования в области музыкальной тюркологии достаточно ярко констатируют совпадения в музыке ряда тюркских народов. Последние определены, прежде всего, жанровыми параметрами. В этом смысле интонационно-типологический анализ, опирающийся на специфические особенности жанра, безусловно оперировал очевидными, первостепенными, как бы находящимися «на поверхности» слуха категориями. Вместе с тем, одним из этапов освоения приоритетов музыкальной тюркологии стал сравнительный анализ формообразующих, в частности вариантовых процессов в музыке тюркоязычных народов.

В свете вышесказанного обратимся к музыкальному образцу «Neytaksimleri» из архива Института архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана.

Драматургическое становление данного образца идентично ладоинтонационному развитию в азербайджанских мугамах. Экспозиция, как и в азербайджанских мугамах, представляет собой

демонстрацию тонической зоны звукоряда. В данном случае идентифицируем ладоинтонационное становление в «Neytaksimleri» с мугамом «Раст».

Пример 1.

Hey taksimleri



Таксим – мелодическая импровизация, распространённая в ближневосточной турецкой музыке. Таксим как образец восточной импровизации драматургически типичен. Так, экспозиционное изложение музыкального материала опирается на тонический комплекс, остинатно воспроизводимый. Драматургически значимый этап структуры опирается на терцию, кварту и квинту тоники. Типологичен процесс модулирования, ибо новый устой обладает столь реальной формующей энергией, что имеет потенциальные возможности функциональной опоры. Последняя способна на организацию своего круга новых отклонений и модуляций в форме. По такому «сценарию» складывается формообразование.

Насыщенность и глубина содержательности экспозиции «Ney taksimleri» аналогична мугаму «Раст». Более того, драматургическое развитие данного образца совпадает с драматургией мугама «Раст». Здесь осуществляется следующий драматургический вектор продвижения – позиционирование и трансформация устойчивой функции тоники.

Отметим важные ладоинтонационные детали, которые фигурируют в экспозиции в «Neytaksimleri» и в мугаме «Раст». Так, в азербайджанском мугаме «Раст» в экспозиции в процессе опевания тоники (в тоническом разделе «Майе») звучат интонации ладов сегах и шур. Аналогично данной функциональной схеме и в экспозиции «Neytaksimleri» отметим отклонения от ре-бемоля – раст, применяя систему азербайджанских ладов, в до-сегах и си-бемоль шур.

Пример 2.



Основной семантической «краской» формульной интонации сегах является трихорд с двумя нисходящими секундовыми ходами – большая секунда, затея малая секунда. Другая формульная типология лада сегах – это пентахорд, центр которого является тоникой, а верхняя и нижняя интонации от тоники симметричны друг другу. Обратим внимание на формульный комплекс лада сегах с перемещениями большой и малой секунды. А далее характеристику лада шур – сочетание натурального нижнего вводного тона с пониженной «фригийской» верхней секундой.

Открывается возможность наблюдать, как сравнительный анализ геноформульных рядов производится на уровне ладоинтонационных формул. Более того, независимо от регламентированности звукорядовой основы ладов, речь может идти о функциональных возможностях, то есть об определённой активности отдельных участков того или иного звукоряда.

Хорошо известно, что новые векторы в процессе ладофункционального становления в профессиональной музыке устной традиции опираются на квартоквинтовые интонации. Так, в структуре «Neytaksimleri» тоническая зона ре-бемоль модулирует в квартовую сферу соль-бемоль. Параллели носят яркий характер, ибо новый устой, в данном случае соль-бемоль открывает модуляционные грани формы, и все целое получает отклонение в верхний диапазон – квинтовое отклонение в сферу ре-бемоль. Отметим также аналоги мелодического становления. Орнаментальность, импровизационность стимулируют введение новых альтерационных нюансов. Квинта тоники по своей функциональной силе способна взять на себя модуляционную «идею». Вместе с тем, тоника лада в сопряжении со своей квинтой представляет собой самое сильное тяготение лада. Следовательно, для организации тональной опоры ладоинтонационная сфера нуждается в дополнительной функциональной поддержке.

Пример 3.

Идентификации в ладофункциональной структуре мотивированы одним из основных принципов, совпадающих в анализируемых образцах – это прорастание основных формульных ячеек и возникновение новых. Отметим и другой, не менее важный принцип формообразования, который представляет собой неоднократный повтор и возвращение к исходной ладотональной опоре формы. Такого рода рефренность ярко демонстрирует схождения в сравнительном анализе. Как известно, в азербайджанском мугаме рефренность репрезентирует «идею» майе на протяжении всей формы. Данный образец ярко демонстрирует мелодические параллели между азербайджанской и турецкой музыкой, которые проявляют себя не только в опевании функциональных опор, прорастании, развитии целого из единого исходного зерна, но и в остинатности определённых векторных основ.

Отметим, что функциональная система, обеспечивающая ладофункциональную идентичность жанров азербайд-

жанской народной музыки, стимулирует определённый уровень развития. Иными словами, о целостности и единстве народной музыки ярче всего свидетельствуют ладофункциональные векторы жанровой системы. В свою очередь, импровизационная спонтанность мугамного интонирования опирается на чёткую ладофункциональную основу, которая имеет смысл и выразительность своего рационального начала.

Аналогии ладоинтонационной системы азербайджанской и турецкой музыки выявляют себя в совпадениях квартового и квинтового диапазона с функциональным упором на формульные мелодические типологии. Как правило, в азербайджанской и турецкой музыке переход к новой функциональной опоре открывает путь следующему этапу развития. Важно подчеркнуть, что новая функциональная опора апеллирует к новым функциональным связям. Так, в «Neytaksimleri» осуществлена кульминация, аналогичная октавной кульминации в азербайджанских мугамах.

Пример 4.



Сказанное позволяет подчеркнуть, что в драматургии «Neytaksimleri» аналогичны все этапы ладофункционального становления, воспроизведимые в контексте мугама «Раст». Первый виток развития постулирует ладофункциональные детерминанты, подчеркивающие приоритетность ладофункционального центра; в данном случае – ре-бемоль раст (по системе азербайджанских ладов). Далее каденция ре-бемоль раст модифицируется в функциональный комплекс, мотивирующий модуляцию в ля-бемоль шур.

Сравним типологические, с точки зрения функциональности, следующие интонации, представляющие собой комплекс тонической каденции ля-бемоль шур в образах азербайджанской народной музыки:

- нижняя натуральная секунда ля-бемоль – соль-бемоль;
- верхняя «минорная» терция ля бемоль – до.

Далее процесс становится ещё более примечательным с точки зрения идентификации драматургии. Так, ля-бемоль шур как новая тоническая константа открывает возможность новой модуляции из ля-бемоль шур в ре-бемоль шур, подчёркнутой яркой «краской» лада шур «фригийской секундой» ми-дубль-бемоль – ре-бемоль. Аналогично и в образце «Neytaksimleri» квинта тоники способна взять на себя модуляционную «идею», более того, получает дополнительную функциональную поддержку, как и в мугаме «Раст».

В данном музыкальном образце мы наблюдаем следующие параллели:

1. Аналогии в ладообразовании, рождающие определённые взаимосвязи музыкальных систем;
2. Интонационно-ритмическое совпадение мелодических формул;
3. Функционально значимые параллели моделей.

Типологичность мелофункционирования имеет и свои определённые универсалии.

Следует подчеркнуть, что комплекс мелодических типов, таких как опевание, нисходящая секвенция, прорастание, рефренность, специфика мелодического каданса входит в понимание мелодического архетипа. Напомним параметры мелодического архетипа:

1. Олигатонная структура узкого диапазона;
2. Остинатность попевок;
3. Опевание как основной принцип становления;
4. Нисходящее движение.

Обращают на себя внимание аналогии процессов прорастания. Прорастание в азербайджанской и турецкой народной музыке имеет сходную природу, которую можно определить, как вариантное обновление функционально значимых ладоинтонационных формул.

Непрерывность обновления интонационно-ритмических попевок в их специфически типологической форме является общей чертой азербайджанского и турецкого музыкального фольклора. Безусловно, что азербайджанская и турецкая музыка отличимы друг от друга множеством параметров. Это и контекстные детерминанты, природа художественного воздействия и т.д. Вместе с тем, на наш взгляд, именно аспект ладоинтонационного функционирования азербайджанской и турецкой народной музыки, выражающий себя через прорастание, позволяет определять идентичные типологии как наиболее устойчивые общие приоритеты музыкальной культуры. Речь идёт об «однокоренной» родственности типологий. И это закономерно, ибо прорастание – принцип внутритематического развития, обеспечивающий, с одной стороны, содержательное единство, с другой стороны, свободу интонационно-ритмического выражения. Подчеркну, что именно формульность ладовых попевок позволяет оптимизировать данный процесс, ибо при всем развороте вариантового процесса, чёткие формулы

того или иного лада скрепляют целое своей ясностью функционального назначения. Таким образом, совпадает само существо процесса. Напомним, что прорастание по своим принципиальным аналогиям близко «принципу продвижения», суть которого в том, что данный принцип состоит в «цепной связи между соседними разделами, при которой каждый из них сохраняет какой-либо элемент предыдущего, присоединяя к нему новое продолжение» [4, с. 59].

Особенности ладоинтонационного структурирования азербайджанской музыки, отражённые в драматургии азербайджанских мугамов, и совпадения данных детерминантов в профессиональной музыке устной традиции Азербайджана и Турции, безусловно являются аргументацией аналогий и генезиса, и эволюции.

Итак, мы выделили общие ладоинтонационные типологические векторы азербайджанской и турецкой профессиональной музыки устной традиции. Подчеркну ещё раз, что определённые ладоинтонационные комплексы как детерминанты музыкальной драматургии в азербайджанской и турецкой профессиональной музыке устной традиции, совпадают и по параметрам ладоинтонационным, и функциональным, и драматургическим.

Анализ тонических каденций азербайджанских ладов позволяет фиксировать несколько уровней типологически значимых параметров. Прежде всего отметим звукоинтонационное совпадение, обусловленное идентификациями звуко-ряда. Далее подчеркнём центрированность, тоничность данных формул, ибо они носят помимо прочего и заключающий музыкальную фразу характер. Кроме того, интонационные формулы, попадая в условия различных участков формы, меняются в зависимости от драматургии. Определяющим в формообразовании является фактор ладофункциональный. А потому мы наблюдаем теснейшую связь между

ладоинтонационным развитием и развитием структурным.

Здесь существуют чёткие векторы. Параллели интервалики, мелодического рисунка, метрико-ритмических соотношений базируются на функциональном сопряжении с контекстом. Такого рода взаимосвязи функционируют и в турецкой народной музыке.

В нашем примере мы наблюдали схождения важных драматургических принципов формообразования в азербайджанской и турецкой профессиональной музыке устной традиции. В данном аспекте обратим внимание на такой важный структурный приоритет восточной музыки, как рефренность. Хорошо известна особенность азербайджанской музыки – неоднократное возвращение к тоническому комплексу на протяжении формы. Напомним принцип майе в азербайджанском мугаме. Эффект «майе», или рефренность определённых каденционных групп многократно повторяясь, не «растворяется» в процессе трансформации и модификаций развития и не теряет связи с истоком. Таким образом, майе как типологическая основа мугама, трактуемая нами как геноформула, является не только ладовой первоосновой текста, но и его структурной основой. Такого рода явления исследователь Г. Махмудова определяет, как «остинатность на уровне функционального обобщения» [3]. И действительно, зона экспонирования, повторность устоя, вариантная его повторность объединяет музыку азербайджанского и турецкого народа на уровне остинатности, ибо является истоком ладового мышления и в качестве формулы мелодических попевок определяет «абрис» того или иного лада.

Более того, устойчивое интонирование звука способно рождать тоникальные возможности, типологизируя стабильные формы его воспроизведения.

Майе – стабильный элемент формы. Это костяк, стержень, но он гибок, мобилен, открыт. Майе носит функцию

восстановления, функцию регенерации, поскольку основная интонационная идея последовательно подвергается активному разворачиванию. Повторение всякий раз приобретает иной, по сравнению с предыдущим, смысл. Парадокс повторения, как известно, заключается в информационной ценности повторения. Суть его в том, что между повторяющимися событиями проходит время, способное изменять смысл повторения. Здесь и возникает особая вариантность, тот тип изменчивости, неразрывно связанный с фольклорным мышлением. Но это только верхний пласт повторности варианта.

Другой пласт – профессионально-канонический – определяет взаимоотношение майе с конкретными законами последовательного конструирования в профессиональных формах устной традиции. Иначе говоря, в процессе становления формы, майе вступает в сложные взаимоотношения с «нетоническим материалом». Участки формы, чередующиеся с майе, коррелируют с исходной тонической ладоинтонационной «идеей» майе, возникают на основе прорастания все новых и новых интонаций. Накапливается, таким образом, иная, контрастная по отношению к майе интонационность. Однако центростремительная идея майе «проникает» во все «поры» текста, и каждый из них – это не только завоеванная точка в развитии, а драматургическая фаза новых взаимоотношений с майе. И именно поэтому модель не просто рождает ряд вариантов, а ряд драматургически и функционально выстроенных вариантов дают модель. Сказанное приводит к важному выводу о том, что движение интонационно-мелодической вариантности создаёт структурно-композиционную вариантность в образцах азербайджанской и турецкой музыки.

От стадии корреляции майе с новым материалом, от ситуационной динамики зависит таксономическая мощность текста. А она такова, что всякий раз

отталкивается от уровня, уже достигнутого этой связью. Каждый последующий этап отзыается на предыдущий, на те изменения, которые уже произошли. Так, создаётся динамика перекличек, арок, так создаётся ощущение единого, сплошного роста, на одном движении, на одном дыхании.

Р. Зохрабов, учёный и знаток азербайджанских мугамов, считал, что общей чертой макомного искусства является тип последовательного преобразования исходного тематизма и сохранение важных каденционных оборотов [2]. О закономерных корреляциях мелодического и структурного уровня в азербайджанской музыке писала И.В. Абезгауз: «Логику рефренных структур можно в широком смысле уподобить логике мелодического опевания – процесса, сосредоточившего в себе важнейшие закономерности азербайджанского мелоса как конструктивные, так и эстетические, выразительно-смысловые. Периодические отклонения от основной интонации – каденции и неизменное обратное возвращение к ней, чередование одного устойчивого «остинатного» оборота с разными «зачинами» (вариантами) в известном смысле напоминает сопряжение одного центрального мелодического устоя с группой подчинённых ему неустойчивых опевающих звуков» [1, с. 38].

Приведу достаточно объёмную цитату из книги Г. Махмудовой о генезисе и эволюции остинатности в азербайджанской музыке, отражающую суть остинатности в макомных формах. Исследователь пишет: «Емкая остинатная мелодическая формула ... оказывается столь устойчивой при всем многообразии вариантов процессов, что сохраняет свою ладоинтонационную и ладофункциональную устойчивость на протяжении всей мугамной формы ... постоянство сопоставления собственно остинатного мотива, представляющего собой ладовую опору, ладовый устойчивый комплекс и чаще всего выраженного через

тонический комплекс, тоническую каденцию с интонационными комплексами, опевающими другие ступени лада, раскрывает особенности становления драматургии формы мугама» [3, с. 45].

Остинатность фокусирует семантику типического, концентрирует важные ладовые константы. Сцепление ладоинтонационных остинатных моделей углубляет и, в то же время, индивидуализирует контекст в целом. Таким образом формируется драматургическая «канва», учитывающая гибкость остинатных включений.

Многократное педалирование центральной каденции объединяет форму, создаёт единство особого рода. Стабильность приобретает в контексте формы значение принципиального постоянства в сложении драматургии, что мы наблюдаем в азербайджанских и турецких образцах.

В заключение сформулируем следующий вывод.

Идентичность жанровой структуры порождает многие общие черты тюркского музыкального стиля. Преимущественная общность структурно-жанровой организации азербайджанского

музыкального фольклора и фольклора иных тюркских культур имеет огромное значение. Последнее позволяет вычерчивать перспективу исследования, с одной стороны, и изучить истоки тюркской музыкальной культуры, с другой. Изучение жанрового уровня позволяет раскрыть многослойность фольклорных образцов, изучить элементы, относящиеся к разным стадиям развития музыкальной культуры.

Список источников

1. *Абезгауз И.В.* Мелодический стиль У. Гаджибекова в опере «Кероглы» (его теоретические основы и динамические закономерности). Учёные записки АГК им. Уз. Гаджибекова. Баку. 1968. № 2.
2. *Зохрабов Р.Ф.* Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Баку: Шур, 1992.
3. *Махмудова Г.Р.* Генезис и эволюция остинатности в азербайджанской музыке. Баку: Нурлан, 2006.
4. *Пазычева И.В.* Вариантность в азербайджанской музыке. Баку: Элм и тахсил, 2015.

РОЛЬ И МЕСТО УЙГУР В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ УЗБЕКИСТАНА

THE ROLE AND PLACE OF THE UYGHURS IN THE MUSICAL CULTURE OF UZBEKISTAN

Гулишаной Артикжановна Турсунова

Государственная консерватория Узбекистана, Ташкент, Узбекистан

Gulshanoy Artikzhanovna Tursunova

State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью богатой культуры и традиций уйгурского народа в Узбекистане, несмотря на их значительный вклад в культурное развитие региона и стремление к сохранению своей национальной идентичности.

Abstract. The relevance of this research lies in the insufficient study of the rich culture and traditions of the Uyghur people in Uzbekistan, despite their significant contribution to the cultural development of the region and their efforts to preserve their national identity.

Ключевые слова: Узбекистан, уйгуры, национальная культура, традиция, уйгурский театр, кашкарский рубаб, Абдулазиз Хашимов, «Или муқам».

Keywords: Uzbekistan, Uyghurs, national culture, tradition, Uyghur theater, Kashgar rubab, Abdullaziz Khashimov, Ili Muqam.

Цель – проанализировать исторические аспекты миграции уйгур в Узбекистан и осветить ключевые этапы развития и сохранения их национальной культуры и традиций.

Материалы и методы включают изучение исторических документов, архивных данных и источников, описывающих культурно-просветительскую деятельность уйгур. Применяются историко-генетический, сравнительно-исторический и культурологический методы для анализа адаптации и эволюции уйгурской культуры.

Результаты: Уйгуры, переселявшиеся в Узбекистан с XVII века, массово – в XVIII–XIX веках, успешно адаптировались к местным условиям, сохраняя при этом свои традиции. Несмотря на ассимиляцию части населения (до 80% к 1939 году), ядро уйгурской диаспоры активно развивало свою культуру. Это проявилось в

создании уйгурских сельсоветов и школ с обучением на родном языке в 1920–1930-х годах, появлении уйгурских издательств и периодических изданий («Камбағаллар овози», «Шарқ ҳақиқати»). Значительный вклад внесён в развитие музыкального и театрального искусства: в 1935 году в Андижане открылся первый уйгурский театр, а в 1966 году был создан уйгурский ансамбль песни и танца под руководством Г. Тошматова, записавший «Золотой фонд» муқамов. Отмечен вклад выдающихся деятелей культуры, таких как Х. Кадирова, Г. Маваева, Ш. Шахимарданова, а также композиторская династия Хашимовых. В 1972 году Ташкентская консерватория начала систематическое изучение уйгурских муқамов. В 1998 году был создан Уйгурский культурный центр, призванный сохранить традиции уйгур, численность которых в Узбекистане сегодня составляет около 300 тысяч человек.

Выводы: Уйгурская культура в Узбекистане демонстрирует способность к развитию. Благодаря активной деятельности общины и поддержке государства, уйгуры смогли сохранить свои уникальные традиции, язык, музыку и искусство, обогатив ими культурное наследие Узбекистана и доказав возможность гармоничного сосуществования различных национальностей.

Актуальность. На протяжении веков на территории Узбекистана мирно сосуществовали представители различных народов, каждый из которых, сохранив свои традиции, способствовал развитию уникальной культуры и искусства региона. Сегодня в Узбекистане созданы благоприятные условия для сохранения и развития национальной культуры более чем 130 народностей. Государственная политика акцентирует внимание на укреплении единства многонациональной семьи и воспитании молодого поколения в духе уважения к национальным и общечеловеческим ценностям¹. Среди многонационального населения Узбекистана выделяются уйгуры, обладающие богатой культурой и традициями.

Цель статьи – изучить историю миграции, демографическое развитие и вклад уйгуров в культуру Узбекистана. На протяжении своей истории уйгуры внесли значительный вклад в развитие страны, однако исследования по вопросам миграции², демографического положения и культурных традициях по сей день остаются недостаточными. Миграция уйгуров в Центральную Азию, в частности в Узбекистан, была вызвана

захватом Восточного Туркестана Маньчжуро-Китайской империей, национально-освободительными восстаниями и социально-экономическими трудностями. Уйгуры, переселившиеся в Узбекистан, часто рассматриваются в официальных кругах как подданные Маньчжуро-Китайской империи.

Исторические источники, такие как «Бабур-наме» Захириддина Мухаммада Бабура, упоминают уйголов среди узбекских родов, участвовавших в военных походах. Переселение уйгуров в Центральную Азию началось с XVII века и проходило в несколько этапов до середины XX века. Уйгуры, известные как кашгарцы, начали массово переселяться в Узбекистан в XVIII–XIX веках, особенно после подавления восстания против китайского владычества в 1862–1878 годах. В это время только в Кокандское ханство переселилось от 85 до 160 тысяч кашгарцев, которые быстро адаптировались к местным условиям, сохранив свои традиции и гармонично сосуществуя с узбекским населением.

Во время Второй мировой войны уйгуры заняли четвёртое место среди национальных меньшинств. Их активное участие в культурно-просветительской деятельности Узбекистана показательно на примере кашгаро-дунганских обединений, сыгравших значительную роль в этом процессе. В 1920–1930-х годах было создано множество сельсоветов и колхозов, составленных из уйгурского населения, а обучение в школах проводилось на родном языке. К 1937 году число учащихся достигло 5000, а подготовку кадров для образовательных учреждений осуществлял Андижанский педагогический техникум.

Таким образом, в результате миграционных процессов на территории Центральной Азии переселилось около 500 тысяч человек, из которых примерно 400 тысяч оказались в Узбекистане. Среди этих народов были дунгане и представители других этнических групп. Однако наибольшую часть составили уйгуры, выходцы из Кашгара, известные

¹ Мирзиёев Ш. Указ Президента Республики Узбекистан от 22.01.2018 г. УП-5308 «О государственной программе по реализации стратегии действий по пяти приоритетным направлениям развития Республики Узбекистан в 2017–2021 годах в "Год поддержки активного предпринимательства, инновационных идей и технологий"».

² Хайназаров Б. Ўзбекистон уйгурлари диаспораси тарихи (1925–2012 гг.): автореферат на соискание степени кандидата философии (PhD) по историческим наукам (07.00.01) – Т, 2018. С. 49.

как таранчи, численностью более 300 тысяч человек. Часть из них ассимилировалась с местным населением, в то время как другие сохранили свою национальную идентичность и стали основой для формирования уйгурской диаспоры в Узбекистане.

Исследования демографического положения уйголов в советский период проводились историками на основе данных Всесоюзной переписи населения и архивных документов. Однако остаётся множество неопределённостей, связанных с различными наименованиями уйголов и ошибками, допущенными при переписи. В исторических источниках упоминается, что кашгарцы, говорящие на узбекском языке, по образу жизни и этнографическим характеристикам не отличались от ферганских узбеков, и поэтому их обобщали в группу сартов и узбеков¹. Но обычно уйгуры называли себя по месту своего проживания, например, кашгарцы, турфанцы, таранчи и другие. До 1921 года уйгуры в Центральной Азии не имели единого этнического обозначения. На съезде «Трудящихся Джунгара и Олтишахара» в Ташкенте в 1921 году было принято название «уйгур» как общее для всех уйгуров, проживающих в бывшем Союзе и Восточном Туркестане. Со временем большая часть уйгуров была ассимилирована, что привело к смешению около 80% уйгуров с узбекской нацией, что подтверждается данными переписи 1939 года.

К 1955 году ухудшение отношений между СССР и Китаем привело к активным действиям советского правительства, направленным на увеличение числа сторонников в Синьцзяне. В результате начался последний этап массового переселения из Синьцзяна, который продолжался до 1962 года. В 1960 году более 1000 человек получили советское гражданство, большинство из которых были уйгурами, а лишь малая часть – узбеками. Некоторые уйгуры,

желая облегчить процесс получения паспорта и переселения, записывались как узбеки. Основные потоки переселенцев направлялись в Ташкент и Ташкентскую, Андижанскую и Сырдарьинскую области.

В последующие годы среди уйголов происходили внутренние миграции, особенно среди тех, кто приезжал в Узбекистан из Казахстана и Киргизии для учёбы или работы и оставался здесь на постоянное место жительства. В процессе адаптации в Узбекистане произошли изменения в национальной культуре уйголов, которые затронули народное образование, фольклор, художественное искусство, музыку и танцы, а также театральное искусство, где были достигнуты значительные успехи.

В 1920-х годах в Ташкенте и Самарканде были основаны уйгурские издательства, которые начали публиковать произведения на родном языке. С 1934 года культурные связи между Восточным Туркестаном и республиками Центральной Азии значительно укрепились. В этом году Советское правительство приняло специальное постановление «Об обучении синьцзянской молодёжи в СССР», в рамках которого была разработана обширная программа подготовки кадров из местного населения для различных секторов экономики Синьцзяна. Молодёжь, прошедшая обучение и повысившая квалификацию в Ташкенте, продемонстрировала свои знания на практике и заслужила уважение местного населения, которое называло их «Ташкентцы».

В 1930-е годы был создан научный совет уйголов Узбекистана, который занимался разработкой единого языка для всех уйгуров. В этот период уйгурская печать претерпела значительные изменения. Появились различные газеты и журналы на уйгурском языке, такие как «Камбағаллар овози» (Голос бедняков), «Ёш уйғур» (Молодой уйгур) и «Шарқ ҳақиқати» (Правда Востока). В 1950 году в Ташкенте было основано издательство «Шарқ ҳақиқати», цель которого состояла в обеспечении местного населения

¹ Актуальные проблемы советского уйгуроедения. – Алма-Ата, 1983.

Синьцзяна литературой и учебниками на уйгурском и казахском языках. Это издательство выпускало учебные материалы, основанные на советской системе образования, и работало до 1960 года.

Для подготовки кадров для Синьцзян-уйгурского автономного края в Среднеазиатском государственном университете была организована специальная кафедра.

В 1930-х годах в Андижане появился первый уйгурский театр музыкальной драмы, который функционировал до 1945 года. В 1946 году уйгурская письменность была переведена на кириллицу, что способствовало повышению уровня образованности среди уйгуров. В результате этого среди уйгуров Узбекистана появилось множество квалифицированных специалистов, включая преподавателей, инженеров и врачей.

В советский период уйгурская музыка продолжала развиваться, сохраняя свою уникальность. Ярким свидетельством этого является деятельность драматического кружка в Ферганской долине, открытие уйгурского театра в Андижане в 1935 году, а также создание в 1966 году уйгурского ансамбля песни и танца под руководством народного артиста Узбекистана Ганижона Тошматова. Этот ансамбль, созданный при Государственном комитете телевидения и радиовещания Узбекской ССР, записал в «Золотой фонд» радио первые версии двенадцати уйгурских мукамов. Среди народных инструментов, получивших широкое распространение в сольной и оркестровой исполнительской практике, особое внимание заслуживает «Кашкарский рубаб», который занял достойное место в исполнении образцов нашего национального музыкального искусства.

Уйгурский культурный центр республики Узбекистан был создан в 1998 на базе ранее созданного в 1989 году Ташкентского культурного центра. Основная цель культурного центра – сохранить традиции уйгурского народа.

На данный момент в Узбекистане проживает около 300 тысяч уйгуров.

Вклад представителей уйгурского народа, проживающих и творящих в Узбекистане, в развитие нашей национальной музыкальной культуры наряду с узбекскими художественными традициями, невозможно переоценить. Помимо Ганижона Тошматова, значительный вклад в развитие уйгурско-узбекского музыкального искусства внесли народная артистка Узбекистана Халиджен Кадирова, Гульнара Маваева, а также композитор Шохид Шахимарданова. Не менее важную роль играют представители творческой династии: композитор и крупный музыковед, доктор искусствоведения Абдулазиз Хашимов, его сын композитор Акром Хашимов¹, чья деятельность также занимает особое место в музыкальной культуре Узбекистана. Династия Хашимовых продолжает свои традиции в творчестве младшего поколения талантливого молодого пианиста Махмуда Абдулазизова.

В 1972 году с открытием кафедры восточной музыки в Ташкентской государственной консерватории имени Мухтора Ашрафи началось систематическое и серьёзное изучение и сбор уйгурских мукамов, в частности, «Или мукамов» [2].

Научные и творческие достижения Абдулазиза Хашимова стали важными шагами не только для нашей республики, но и для мировой музыковедческой науки, особенно в области уйгуромедиа. Это не осталось незамеченным и было объективно признано международным музыкальным научным сообществом. В частности, А. Хашимов защитил кандидатскую диссертацию на тему: «Двенадцать уйгурских мукамов (1988 г.), а затем докторскую: «Профессиональная музыка уйгуров Или» (2001 г.) [3].

Его статьи были опубликованные в разные годы: О структуре уйгурских

¹ Головянц Т., Мейке Е. Композиторы и музыковеды Узбекистана. Справочник. Издание второе, исправленное и дополненное. – Т.: «ONIX PRINT», 2018.

мукамов и условиях их бытования // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество – Т., 1978; Уйгар мұқомлари // «Сов. Ўзбекистони санъати» журнали – 1978, №6; Мұқом // Таджикская энциклопедия, 7 том. – Т., 1978; Уйгар ўн икки мұқоми //«Парвоз». – Алма-Ата, 1979; Двенадцать уйгурских мукамов // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Т., 1981; О некоторых проблемах изучения двенадцати уйгурских мукамов //Актуальные проблемы уйгуроисследования. – Алма-Ата, 1983; Локальные разновидности Двенадцати уйгурских мукамов // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 4. – М., 1984; Уйгурский санам // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М., 1987; Доланские мукамы // Тезисы III Международного музыкального симпозиума. – Самарканд, 1988; Уйгар ўн икки мұқоми тадқиқотидаги бир қанча масалалар // Уйгар Осиё тадқиқоти. – Урумчи, 1989; «Ногора мұқомлари» /тезис – Истамбул, 1989; Двенадцать уйгурских мукамов в условиях современности // Борбад и художественные традиции народов Передней и Центральной Азии. – Душанбе, 1990; Двенадцать мукамов и их локальные особенности (на примере илийских строений, илийских мукамов) // Маком – Берлин, 1992; Уйгар ўн икки мұқоми системаси ҳақида // Уйгар он икки мұқоми тадқиқоти – Пекин, 1992; Уйгар халқынинг ўн икки ногора мұқомлари // Ражабийхонлик – Т., 1993; Хашимов А. Уйгар касбий мусиқа анъаналари – Т., 2003; «Двенадцать уйгурских мукамов» (нотные и поэтические тексты) 1-2 том (рукопись); «Ноҳшо жанри ва унинг алоҳидаликлари» 1989 (рукопись).

А. Хошимов на протяжении многих лет общался с известными исполнителями «Или мукама», такими как Рози танбур

Аъзам угли, Сайдулла Рахмутулла, Турсун танбур, Махмуджон чанги, Хусанжон Жомий, Курбон Умар, Бара Охун, Худоберди чанги, Абликим Абдулла. Слушая их и изучая исполнительские традиции, он не только сам принимал участие в исполнении мукам, но и собирал свои мысли о теоретических и исторических основах уйгурских мукамов.

Резюмируя, отметим, что уйгуры, являясь активными участниками культурной жизни Узбекистана, не только сохранили свои традиции, но и обогатили узбекскую музыкальную культуру, создав уникальный пласт национальной культуры страны. Их наследие, поддерживаемое государственной политикой и усилиями учёных, продолжает вдохновлять новые поколения, укрепляя межнациональный диалог и культурное разнообразие нашей страны.

Список источников

1. Актуальные проблемы советского уйгуроисследования. Алма-Ата, 1983.
2. Головяниц Т., Мейке Е. Композиторы и музыковеды Узбекистана. Справочник. Издание второе, исправленное и дополненное. Т.: «ONIX PRINT», 2018.
3. Мирзиёев Ш. Указ Президента Республики Узбекистан от 22.01.2018 г. УП-5308 «О государственной программе по реализации стратегии действий по пяти приоритетным направлениям развития Республики Узбекистан в 2017–2021 годах в «Год поддержки активного предпринимательства, инновационных идей и технологий».
4. Хайназаров Б. Ўзбекистон уйгурлари диаспораси тарихи (1925–2012 й.): автореферат на соискание степени доктора философии (PhD) по историческим наукам (07.00.01). Т, 2018.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕДАГОГИКИ



ДИСЦИПЛИНА «СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ» В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ: ОБЗОР СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММ

THE DISCIPLINE «LISTENING TO MUSIC» IN CHILDREN'S SCHOOLS OF THE ARTS: OVERVIEW OF MODERN EDUCATIONAL PROGRAMS

*Анна Валентиновна Королева, Виктория Павловна Давыдова
г. Пушкино, Московская область, Россия*

*Anna V. Koroleva, Victoria P. Davydova
Pushkino, Moscow Region, Russia*

Аннотация. В статье прослеживается путь становления основных этапов развития методики преподавания дисциплины «Слушание музыки» в детской школе искусств. Предмет, возвращенный в систему дополнительного образования после 1990-х годов, сегодня стал частью музыкально-теоретического цикла «Теория и история музыки».

Abstract. The article traces the development of the main stages of teaching the discipline "Listening to Music" at a children's art school. The subject, which was returned to the system of additional education after the 1990s, has now become part of the "Theory and History of Music" music theory course.

Ключевые слова: «Слушание музыки», детская школа искусств, детское музыкальное воспитание, развитие творческих способностей.

Keywords: «Listening to Music», Children's Art School, Children's Music Education, and Creative Development.

Предмет «Слушание музыки» в детских школах искусств, сравнительно недавно – после большого перерыва – стал частью музыкально-теоретического цикла «Теория и история музыки». С 2013 года он входит в обязательную часть дополнительных предпрофессиональных программ в области музыкального искусства и предназначен для изучения с 1 по 3 классы.

Тема воспитания слушательской активности детей в своё время детально

разрабатывалась Б.В. Асафьевым, Б.Л. Яворским, Д.Б. Кабалевским, Л. Бернстайном, А.А. Пиличяускасом, Н.Я. Брюсовой и другими исследователями, предлагавшими, в частности, собственные подходы к раскрытию сути предмета «Слушание музыки», на что указывает Т.В. Темляева в своей статье «Слушание музыки в формировании музыкальной культуры учащихся» [27]. Так, Д.Б. Кабалевский понимал музыку как отражение действительности в

образной форме [21, с. 31]. Л. Бернштайн находил смысл музыки в самой музыке, в способах её развития [3, с. 5]. А.А. Пиличяускас считал слушание музыки идеальной моделью её познания [24, с. 10]. Э.Б. Абдуллин и Е.В. Николаева настаивали на включении образцов народной, классической, современной музыки для формирования слушательской культуры [1, с. 2].

Для понимания истории становления дисциплины «Слушание музыки» в учебной практике, кратко наметим путь становления основных этапов развития её методики преподавания.

Уже в 20-е годы прошлого столетия Б.Л. Яворский подчёркивал роль развития музыкального мышления как единого процесса, в котором участвуют слушание музыки, хоровое пение, движение под музыку [9, с. 55-56]. По сути, именно Яворский явился создателем учебной дисциплины «Слушание музыки», новой для того времени.

Практическим воплощением ключевой идеи исследователя стали не только курсы по «Слушанию музыки» Б.В. Асафьева в классах общего музыкального образования в школах Петрограда, Москвы и других городов. Предметом пристального изучения становится методика преподавания дисциплины «Слушание музыки» и, соответственно, подготовка специалистов – учителей в Московской консерватории в период 1918 – 1927 гг. под руководством Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского.

Уже в 1927 году Президиумом научно-художественной секции государственного учёного совета принимается решение о необходимости преподавания предмета «Слушание музыки» с 1 по 7 классы музыкальных школ, и утверждается программа М. С. Пекелиса, ученика Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского.

На этом история дисциплины на долгие десятилетия обрывается, поскольку в конце 1930-х – начале 1940-х годов на её место приходит «Музыкальная литература». Первым автором программы становится выдающийся историк музыки,

профессор Московской консерватории В.Э. Ферман, сосредоточивший внимание «на самой музыке и, в ограниченном объёме, необходимых для её изучения и понимания теоретических и исторических знаниях» [23, с. 163]. Как справедливо отмечают отечественные методисты, «в процессе формирования методики преподавания «Музыкальной литературы» за несколько десятилетий был накоплен большой объем эмпирических данных, обобщённых в работах А.И. Лагутина, Е.Б. Лисянской и др. Существенное влияние на образовательный процесс в музыкальных школах, и, прежде всего, на содержание и методы преподавания учебной дисциплины «Музыкальная литература», оказали педагогические идеи Д.Б. Кабалевского [20, с. 92].

Следующий этап развития методики «Музыкальной литературы» – 1960 – 1970-е годы. Авторы А.И. Лагутин и В.Н. Владимиров создают программу, адаптированную для изучения в 4–7 классах музыкальных школ в соответствии с историко-биографическим принципом построения материала (за исключением первого года обучения). Основой содержания материала в четвёртом классе становятся выразительные средства музыки, жанры и формы, в пятом – творчество зарубежных композиторов, в шестом – русских, а в седьмом – отечественных авторов советского периода. Подробно методология преподавания музыкальной литературы была изложена в работе А.И. Лагутина «Методика преподавания музыкальной литературы в ДМШ», сохраняющей свою актуальность и в настоящее время.

Следует отметить, что на протяжении нескольких десятилетий (1940-е – 1990-е гг.), отсутствие специального предмета, направленного на формирование навыков слушания музыки в младших классах, по мнению О.В. Анисимовой и В.А. Карнауховой, «не способствовало целостному развитию творческих способностей ребенка» [2]. И начиная с 1990-х годов усилия многих

преподавателей и методистов приносят ощутимый результат: в это время создаются известные программы Н.А. Царевой, Е.П. Фоменковой, Г.А. Ушпиковой, активно используется программа «Музыкальные шедевры» О.П. Радыновой. Последняя, в частности, разработана для музыкального воспитания старших дошкольников. Дисциплина «Слушание музыки», наконец, входит в учебные планы дополнительных предпрофессиональных программ в области искусств, рекомендуемые Министерством культуры РФ, и на сайте Института развития образования в области культуры и искусств (в настоящее время – Федеральный ресурсный методический центр развития образования в сфере культуры и искусства) размещается Примерная программа (автор-составитель – Н.А. Царева).

Нельзя не отметить ряд ключевых моментов, связанных с изучением данного предмета. Речь идёт, прежде всего, об отсутствии единых методических установок и программ, используемых в учебной практике, что становится действенным рычагом для творческой самореализации преподавателей. Не случайно за короткий период появилось наибольшее (в сравнении с сольфеджио и музыкальной литературой) количество авторских программ и учебных пособий.

Рассмотрим наиболее популярные из них: программы О.В. Владимировой, М.А. Жданко и Г.А. Жуковской, Г.А. Ушпиковой и Н. А. Царевой, нацеленные на формирование музыкальной культуры детей, развитие их творческих способностей и обеспеченные учебно-методическими комплексами. В таблице ниже предлагается анализ их наполнения.

Таблица 1. Состав учебно-методического обеспечения по предмету «Слушание музыки»

Виды учебных изданий	ПРОГРАММЫ			
	Владимирова О.В. (2006)	Жданко М.А., Жуковская Г.А. (2015)	Ушпикова Г.А. (2004)	Царева Н.А. (2002)
Рабочая программа	+	+	–	+
Учебник	–	+	+	+
Аудиоприложение (к учебнику и/или к методическому пособию)	+ к методическому пособию и рабочим тетрадям 2 и 3 класса	+ только к учебнику 3 класса	+	+
	+	+	–	+
Нотная хрестоматия	+ в составе методического пособия	+ в составе методического пособия	– только нотные примеры в учебнике	– только нотные примеры в учебнике
Рабочая тетрадь	+ кроме первого года обучения	–	–	–
Интерактивное электронное издание	–	+	–	–

Как видно из *Таблицы 1*, ранее других был издан комплект пособий «Уроки госпожи Мелодии» Н.А. Царевой¹ (первое издание – 2002 год). Нацеленность автора на широкий охват тем и музыкально-теоретических понятий, хорошее методическое оснащение, апробация на протяжении более чем двух десятилетий, разнообразие заданий (схемы, заполнение таблиц, буквенных схем и др.) во многом стали основанием для рекомендации данной программы в качестве Примерной после принятия ФЗ-273 «Об образовании в РФ» и введения Федеральных государственных требований к дополнительным предпрофессиональным программам в области искусств. Методическое оснащение программы включает в себя учебники для учащихся (1–3 классы) и методическое пособие для преподавателя. Аудиоприложение к учебникам, ранее выпускавшееся на кассетах и CD-дисках, в настоящее время размещено на сайте издательства «Престо». Автор курса отмечает, что «программа обучения построена таким образом, что каждый год имеет единую стержневую тему, вокруг неё объединяются остальные разделы содержания, постепенно укрупняется масштаб изучения, нарастает сложность поставленных задач (концентрический метод)» [29, с. 6].

Так, для первого класса такой идеей становится «слушание музыкально-звукового пространства во всем его многообразии» [29, с. 6]. Возможно, столь масштабная для первого года обучения постановка задачи и предопределила необходимость изучения (на доступном для младшего школьного возраста уровне) основополагающих понятий, связанных с теорией музыки: свойства музыкального звука, метроритм, мелодия, ее строение и выразительные свойства (в том числе фразировка), интонация в музыке, выразительная роль тембра и фактуры.

¹ Царева Наталья Анатольевна – в настоящее время методист, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ГБУДО г. Москвы «ДШИ № 11».

Также в программу первого года обучения включены темы, нацеленные на развитие образного музыкального мышления – сказочные сюжеты и сказка в музыке.

Второй год обучения посвящён «способам музыкального развития». Соответственно, предметом изучения становятся некоторые аспекты раскрытия музыкального содержания и формообразования: повтор и контраст в музыке, тематическое развитие, варьирование, музыкальный синтаксис, особенности тематического развития в сонатной форме и в вариациях. Завершают программу второго года обучения темы «программная музыка» и «создание комических образов».

Сквозная идея третьего класса – восприятие художественного целого. Автор программы отмечает, что «учащиеся приобретают первое представление о музыкальных жанрах и простых формах, постепенно осознают жанр как особый тип изложения, а форму – как результат развития интонаций». Таким образом, возникают некоторые «пересечения» с целями и задачами, а также с содержанием программ по предмету «Музыкальная литература». Освоение жанров и простых форм начинается с изучения народной музыки: календарных песен осеннего, зимнего и весеннего циклов, протяжных лирических песен, былин, исторических песен. Отдельная тема посвящена городским песням и канtam. Изучаются также другие «первичные» жанры – марш и танец.

Завершает программу знакомство с некоторыми музыкальными формами (вступление, период, двух- и трёхчастные формы, рондо, вариации), а также с инструментами симфонического оркестра.

В целях эффективного освоения учениками данной программы и создания положительного эмоционального фона Н.А. Царева стремится изложить материал с помощью сказочных персонажей – госпожи Мелодии, маэстро Контрапункта и тётушки Ферматы. При этом обозначенные «герои», по мысли автора, не должны отождествляться с конкретными зна-

чениями их имён: «Дети, опираясь на опыт игровой деятельности и восприятия сказок, хорошо понимают границу между условными именами и настоящими музыковедческими терминами» [20, с. 103-104].

Необходимо подчеркнуть, что в числе несомненных достоинств данной программы многие преподаватели указывают на возможность освоения широкого спектра понятий и закономерностей музыкального искусства, полноту и хорошую методическую проработку (так, в методическое пособие включено описание реальных уроков, данных различными преподавателями), большой объем разнообразного музыкального материала, который полностью представлен в аудиоприложении. Вместе с тем, нельзя не отметить то, что дети младшего школьного возраста не могут самостоятельно успешно осваивать некоторые темы и им требуется помочь родителей: к примеру, в работе с нотными примерами на этапе 4–7 уроков первого класса или при составлении буквенных схем музыкальных форм в третьем.

Следующая программа принадлежит Г.А. Ушпиковой¹. Несомненным её достоинством является тематический материал, изложенный понятным языком, соотнесённый с возрастом детей и опирающийся на хорошо знакомые и понятные им образы (игрушки, животные, птицы, сказочные персонажи). Акцент на эмоциональное восприятие музыки не исключает терминологию и словарь.

Методический комплект включает в себя программу и учебник с аудиоприложением на CD-диске (выпускается в издательстве «Союз художников» г. Санкт-Петербург). В приложении учебника размещены нотные примеры, представляющие собой начальные фразы в одноголосном изложении, что, в частности, затрудняет полноценное восприятие музыки и возможность музи-

цирования (преподавателю необходимо дополнительно найти ноты для игры на уроке).

Тематический план программы выстроен следующим образом. В первом классе изучаются темы: «Мир детства в музыке», «Религиозные и духовные образы в музыке», «Образы игрушек, животных и птиц в музыке», «Масленица», «Сказочные образы в музыке».

Второй год обучения посвящён воплощению в музыке образов природы и человека. Затрагиваются патриотическая тема в искусстве и праздник Пасхи.

В третьем классе тематические «блоки» группируются по четвертям: в первой четверти – «Пейзаж как основа музыкального художественного образа», во второй – «Фантастика и легенды в музыке», в третьей – «Евангельские и библейские образы в русской и западноевропейской музыке», в четвертой – «Комическое в музыке». Нельзя не отметить, что автор программы стремилась отбирать яркие и доступные детскому восприятию и осмыслению музыкальные образцы. Как отмечается в аннотации, «программа предполагает активное вовлечение детей в музыкально-диалоговые отношения с учителем и группой» [27, с. 6].

Представляется, что акцент на образном восприятии музыки в младших классах имеет определённое преимущество в сравнении с необходимостью формирования понятийного аппарата. При этом учебник Г.А. Ушпиковой содержит словарь, в котором даны определения терминов, изучаемых на уроке. Вместе с тем, при реализации данной программы многие преподаватели столкнулись с тем, что довольно большое количество музыкальных образцов относится к духовной музыке, что в отдельных случаях вызывает определённые сложности в процессе их изучения и восприятия детьми. Кроме того, отмечается некоторая неравномерность в количестве примеров, данных на том или ином уроке, а также дублирование тем, например:

¹ Ушпикова Галина Алексеевна – в 1990-е – 2010-е годы преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Детской музыкальной школе № 19 им. Н. П. Ракова г. Москвы.

«Религиозные и духовные образы в музыке» (1 класс) и «Религиозные и духовные образы в музыке» (3 класс), или «Картины природы в музыке» (2 класс) и «Пейзаж как основа музыкального художественного образа» (3 класс).

Программа О.А. Владимиевой¹, которая впервые была опубликована в 2006 году (издательство «Композитор. Санкт-Петербург»), объединяет «художественно-образные» и «музыкально-теоретические» темы. С 2008 года выпускаются учебные пособия для трёх лет обучения, которые предназначены для педагогов и содержат поурочные методические рекомендации, нотную хрестоматию и аудиоприложение. В 2020-е годы в соавторстве с А.Г. Чуповой автор осуществила издание рабочих тетрадей для обучающихся (для 2-го и 3-го классов).

О.А. Владимирова ставит своей целью «по возможности облегчить работу педагога» и «легко и естественно ввести в большой мир музыки маленьких детей» [7, с. 3]. Учитывая возраст детей, автор не включает в учебно-методический комплекс учебник. То есть, ведущая роль в данной программе отводится преподавателю.

В первый год обучения предполагается знакомство с разнообразным музыкальным материалом, который связан с воплощением образов природы, животных, птиц, людей, сказочных персонажей. Во втором классе изучаются музыкально-поэтический фольклор России, тембры инструментов и разновидности оркестров. Третий класс посвящён знакомству с тембрами певческих голосов, видами ансамблей и хоров, жанрами вокальной и инструментальной музыки, некоторыми видами музыкальных форм.

В числе достоинств программы нельзя не отметить большой объем музыкального материала, который включает в себя не только широко известные классические шедевры, но и сочинения для детей композиторов второй половины XX – начала XXI века. В методических рекомендациях даны примерные «сценарии» урока, приведены тексты стихотворений, рекомендуемые произведения для прослушивания и ознакомления по нотам, а также домашние задания.

Данная программа весьма востребована и удобна в преподавании. Некоторые сложности, возникающие в связи с отсутствием учебника для детей, были нивелированы благодаря рабочим тетрадям. Вместе с тем, многие педагоги отмечают «перенасыщенность» музыкальных образцов, отсутствие систематизации понятий в виде словаря терминов, наличие тем, сложных для восприятия детьми младшего школьного возраста, и слишком большой объем учебного материала в соотнесении с количеством часов, отведённых на изучение предмета.

После того, как в 2013 году предмет «Слушание музыки» стал обязательной частью области «Теория и история музыки» по предпрофессиональным программам в области музыкального искусства, преподаватели музыкальной школы академического музыкального училища им. П.И. Чайковского (далее – АМУ при МГК им. П.И. Чайковского) М.А. Жданко и Г.А. Жуковская² предложили авторскую программу, которая сегодня достаточно успешно реализована в учебном процессе.

В 2015 году авторы получили государственный заказ на создание учебников. В 2020 году в издательстве «Музыка» была выпущена серия уникальных интерактивных учебных

¹Владимирова Ольга Александровна – кандидат искусствоведения, преподаватель музыкальной литературы Череповецкого областного училища искусств, доцент кафедры истории Череповецкого государственного университета.

² Жданко Марина Александровна – преподаватель теоретических дисциплин АМУ при МГК им. П.И. Чайковского.

Жуковская Галина Анатольевна – кандидат искусствоведения, преподаватель теоретических дисциплин АМУ при МГК им. П.И. Чайковского.

пособий для 1–3-х классов на основе программы (в соавторстве с А.В. Королевой и А.А. Петровой). Пособия включили в себя обучающие материалы в мультимедийной форме (тексты, иллюстрации, аудио- и видеопримеры), а также интерактивные задания различных видов («распределение», «исключение», викторины, тесты, кроссворды). Интерактивные пособия предназначены для компьютерных устройств всех типов.

Однако, как известно, цифровая форма учебных материалов имеет как неоспоримые преимущества (в их числе огромный интерес со стороны учеников, так как такие материалы привычны современным детям, мультимедийность, экономия времени преподавателя на подборе материалов и др.), так и определенные недостатки, в их числе: зависимость от технических средств, нагрузка на зрительный аппарат, высокая стоимость. В этой связи стало очевидным, что полное методическое обеспечение программы должно обязательно включать в себя материалы в печатной форме.

В 2023 году были изданы учебник для 1-го года обучения и методическое пособие с хрестоматией. Программа опубликована на сайте Федерального ресурсного информационно-аналитического центра в сфере художественного образования (при РАМ им. Гнесиных) и в электронно-библиотечной системе издательства «Музыка». В 2024 году появляются пособия для 2-го и 3-го классов. Таким образом, учебно-методическое обеспечение программы Г. А. Жданко и Г. А. Жуковской составляют: учебник, методическое пособие с нотной хрестоматией для преподавателя¹ и интерактивное электронное издание.

¹ Несмотря на наличие нотных примеров в хрестоматии и аудио-примеров в интерактивном электронном издании после выхода печатных учебников преподаватели неоднократно высказывали пожелание – включить аудиоприложение в учебник в виде qr-кода, так как далеко не все школы имеют хорошее техническое оснащение (интерактивные панели, доски, компьютеры с проекционными экранами).

В чередовании тем учебно-тематического плана можно отметить преемственность с методическими установками Г.А. Ушпиковой (акцент на художественно-образном восприятии музыки), но темы, на наш взгляд, выстроены более последовательно. В первом классе изучаются тематические блоки: «Мир детства в музыке» (разделён на инструментальную, вокальную, оперную и балетную части), «Новый год и Рождество в музыке», «Мир животных в музыке», «Игрушка в музыке», «Сказочные образы в музыке».

Во втором классе – «Музыкальные портреты», «Времена года в музыке (тема разделена в течение учебного года таким образом, чтобы изучаемые сезоны совпадали по времени: осень и зима в первом полугодии, а весна и лето – во втором)», «Звуки окружающего мира в музыке», «Музыкальный фольклор», «Историческая и патриотическая тема в музыке».

Третий год обучения предполагает изучение таких разделов, как: «Музыкальное путешествие», «Музыкальный пейзаж», «Церковная музыка. Тема христианства в творчестве композиторов», «Группы инструментов. Виды оркестров», «Музыка и литература».

Отличительной особенностью данной программы является стремление авторов сформировать у детей навыки рассказа о музыке с помощью систематического расширения словарного запаса и понятийного аппарата. Для этого на каждом уроке предлагаются готовые эпитеты, характеризующие музыку, задания на их выбор, а также словарь, который включает изученные термины и определения. Авторы подчёркивают, что «главная задача предмета «Слушание музыки» – пробудить у детей эмоциональное восприятие музыки, научить их выражать свои чувства и мысли, возникающие при прослушивании музыкальных произведений, делиться своими впечатлениями с окружающими. <...> предмет «Слушание музыки» ориентирован, прежде всего, на создание

“фонда” музыкальных впечатлений и первоначальных знаний о музыкальной культуре разных стран, о музыкальных стилях и жанрах, о жизни и творчестве великих композиторов» [12, с. 3].

В методическом пособии даны рекомендации по проведению каждого урока, а учебник включает цветные иллюстрации и знаки-пиктограммы, указывающие на произведения для прослушивания, вопросы, задания «расскажите о музыке», словарь и домашние задания. В конце учебника собраны все изученные термины и эпитеты, помогающие рассказывать о музыке, а также предлагаются краткие сведения о композиторах. Несмотря на то, что полноценное учебно-методическое обеспечение программы М. А. Жданко и Г. А. Жуковской сформировалось совсем недавно, преподаватели отмечают логичность построения материала, тщательный отбор музыкальных примеров, удобство в использовании, а также соотнесенность изучаемых разделов и тем с возрастными особенностями и возможностями детей. Вместе с тем, содержание программы может показаться лёгким для «продвинутых» групп.

Приведённый анализ современных программ по «Слушанию музыки» позволяет сделать следующие выводы:

1. Цели всех программ едины: формирование музыкальной культуры детей и развитие их творческих способностей, однако авторы достигают их различными путями. В программе Н.А. Царевой акцент делается на формировании музыкально-понятийного аппарата. В программах Г.А. Ушпиковой, М.А. Жданко и Г.А. Жуковской – на эмоциональном восприятии музыки и развитии умений и навыков рассказывать о своих впечатлениях. В программе О.А. Владимировой прослеживается стремление сочетать разные методические установки.

2. Программы в целом учитывают степень подготовленности учеников к обучению, их возрастные особенности и психофизиологические факторы.

Некоторые сложности отмечаются в процессе реализации программ Н.А. Царевой и О.А. Владимировой. В первом случае это связано с некоторой сложностью материала для восприятия детьми младшего школьного возраста, во втором – с большим объёмом изучаемых тем и музыкальных примеров.

3. Все программы предусматривают знакомство с вокальными и инструментальными произведениями, что в полной мере способствует формированию определённого комплекса знаний, умений и навыков для осознанного и эмоционального восприятия детьми музыкального содержания.

Список источников

1. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Методика музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Под общей редакцией М.И. Ротерштейна. М.: Музыка, 2006. 336 с.
2. Анисимова О. В. Дисциплина «Слушание музыки» в аспекте воспитательной деятельности педагога-музыканта / О.В. Анисимова, В.А. Карнаухова // Проблемы современного педагогического образования. 2021. №70. Электронный ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/distsiplina-slushanie-muzyki-v-aspekte-vospitatelnoy-deyatelnosti-pedagoga-muzykanta> (дата обращения – 17.09.2024).
3. Бернстайн Л. Концерты для молодёжи / Пер. с англ. и предисловие Е.Ф. Бронфин. Л., 1991. 67 с.
4. Владимирова О. А. Слушание музыки. Второй год обучения. Методическая разработка. Нотная хрестоматия. Для ДМШ и ДШИ. СПб.: Композитор, 2023. 186 с.
5. Владимирова О. А. Слушание музыки. Рабочая программа. Для ДМШ и ДШИ / О.А. Владимирова, А.П. Чупова. СПб.: Композитор, 2023. 28 с.
6. Владимирова О. А. Слушание музыки. Второй год обучения. Рабочая тетрадь с аудиоприложением. Для ДМШ и ДШИ. СПб.: Композитор, 2023. 128 с.

7. Владимирова О. А. Слушание музыки. Первый год обучения. Методическая разработка. Нотная хрестоматия. Для ДМШ и ДШИ. СПб.: Композитор, 2023. 96 с.
8. Владимирова О. А. Слушание музыки. Третий год обучения. Методическая разработка. Нотная хрестоматия. Для ДМШ и ДШИ. СПб.: Композитор, 2023. 225 с.
9. Жаркова Е. Г. «Слушание музыки»: возвращение пропедевтического курса в программу ДМШ и ДШИ // Вестник Владимира государственного университета им. Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. серия: педагогические и психологические науки. 2017, № 31 (50). С. 55–62.
10. Жданко М. А. Слушание музыки: 1 класс ДМШ, ДШИ и ДХШ: интерактивное учебное пособие / М. А Жданко, Г. А. Жуковская, А. В. Королева, А. А. Петрова. М.: Музыка, 2020.
11. Жданко М. А. Слушание музыки: 1 класс ДМШ, ДШИ и ДХШ: учебник /М. А. Жданко, Г. А. Жуковская; под общ. ред. С. В. Дрыка. М.: Музыка, 2023. 144 с.
12. Жданко М.А. Слушание музыки: 1 класс ДМШ, ДШИ и ДХШ: учебно-методическое пособие/М. А. Жданко, Г. А. Жуковская. М.: Музыка, 2023. 174 с.
13. Жданко М.А. Слушание музыки: 2 класс ДМШ, ДШИ и ДХШ: интерактивное учебное пособие / М. А. Жданко, Г. А. Жуковская, А. В. Королева, А. А. Петрова. М.: Музыка, 2020.
14. Жданко М.А. Слушание музыки: 2 класс ДМШ, ДШИ и ДХШ: учебник / М. А. Жданко, Г. А. Жуковская; под общ. ред. С. В. Дрыка. М.: Музыка, 2023. 136 с.
15. Жданко М.А. Слушание музыки: 2 класс ДМШ, ДШИ и ДХШ: учебно-методическое пособие /М. А. Жданко, Г. А. Жуковская. М.: Музыка, 2023. 228 с.
16. Жданко М.А. Слушание музыки: 3 класс ДМШ, ДШИ и ДХШ: интерактивное учебное пособие / М. А. Жданко, Г. А. Жуковская, А. В. Королева, А. А. Петрова. М.: Музыка, 2020.
17. Жданко М.А. Слушание музыки: 3 класс ДМШ, ДШИ и ДХШ: учебник / М. А. Жданко, Г. А. Жуковская; под общ. ред. С. В. Дрыка. М.: Музыка, 2023. 124 с.
18. Жданко М. А. Слушание музыки: 3 класс ДМШ, ДШИ и ДХШ: учебно-методическое пособие / М. А. Жданко, Г. А. Жуковская. М.: Музыка, 2023. 172 с.
19. Жданко М. А. Слушание музыки: рабочая программа предмета / М. А. Жданко, Г. А. Жуковская. М.: Музыка, 2022. 39 с.
20. Иофис Б. Р. Учебная дисциплина «Слушание музыки» в детской школе искусств: теоретический и методический аспекты / Б. Р. Иофис, Н. А. Царева // Музыкальное искусство и образование. 2015, № 5. С. 94–107.
21. Кабалевский Д. Б. Как рассказывать детям о музыке?. – 3-е изд., испр. М.: Просвещение, 1989. 191 с.
22. Лапкина, О. Ю. Игровые формы работы на уроках слушания музыки // Апробация. 2014, № 5. С. 92–93.
23. Милейко Ю. Н. Е. Б. Лисянская и ее учебная программа по дисциплине «Музыкальная литература» // Вестник музыкальной науки. 2020, № 3 (Т. 8). С. 163–170.
24. Пиличяускас А. А. Познание музыки как воспитательная проблема: Пособие для учителя. М., 1992. 234 с.
25. Серебрянникова Е. П. Предмет «Слушание музыки» в системе дополнительного образования: цели, задачи и содержание // Межкультурное взаимодействие в современном образовательном пространстве. 2023, № 8. С. 446–452.
26. Темляева Т. В. Слушание музыки в формировании музыкальной культуры учащихся // Электронный ресурс: <https://temlyaeva-sh57.edusev.ru/articles/post/1721274> (дата обращения – 17.09.2024).

27. Ушпикова Г. А. Слушание музыки: для 1-3 классов ДМШ и ДШИ. Программа курса. СПб.: Союз художников, 2009. 27 с.
28. Ушпикова Г. А. Слушание музыки: для 1-3 классов ДМШ и ДШИ: Учебник. – СПб.: Союз художников, 2021. 151 с.
29. Царева Н. А. Слушание музыки. Программа учебного предмета / Н. А. Царева, Н. А. Сорокина // Электронный ресурс: <https://metodcabinet.ru/theoryandhistory> (дата обращения – 17.09.2024).
30. Царева Н. А. Уроки госпожи Мелодии 1 класс: учебник для ДМШ и ДШИ. М.: Престо, 2023. 72 с.
31. Царева Н. А. Уроки госпожи Мелодии 2 класс: учебник для ДМШ и ДШИ. М.: Престо, 2023. 120 с.
32. Царева Н. А. Уроки госпожи Мелодии 3 класс: учебник для ДМШ и ДШИ. М.: Престо, 2023. 128 с.
33. Царева Н. А. Уроки госпожи Мелодии: методическое пособие / Н. А. Царева, Н. А. Сорокина. М.: Престо, 2023. 176 с.

Сведения об авторах

Алатарцева Алиса Владимировна – преподаватель кафедры сольного пения и оперной подготовки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)

Давыдова Виктория Павловна – кандидат искусствоведения, Почётный работник высшего профессионального образования РФ, преподаватель Пушкинской Детской школы искусств (Пушкино, Московская область, Россия)

Жаркова Василиса Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусства Московского гуманитарного университета (Москва, Россия)

Климова Наталия Викторовна – музыковед, кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Тамбов, Россия)

Королева Анна Валентиновна – кандидат искусствоведения, преподаватель Пушкинской Детской школы искусств (Пушкино, Московская область, Россия)

Мамедова Рена Азеркызы – доктор искусствоведения (DSc), профессор, член-корр. Национальной Академии наук Азербайджана, заведующая отделом «Взаимосвязи искусств» Института архитектуры и искусства НАН Азербайджана (Баку, Азербайджан)

Соколов Сергей Алексеевич – профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия)

Суханова Татьяна Борисовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры общих гуманитарных и социально-экономических дисциплин Академии хорового искусства имени В.С. Попова (Москва, Россия)

Турсунова Гулшаной Артикжановна – доктор искусствоведения (DSc), профессор Государственной консерватории Узбекистана (Ташкент, Узбекистан)

Чжан Кэу – кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано и инструментальной музыки Синьянского колледжа (Синьян, КНР)

Ян Цзиньпэн – старший преподаватель Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)

Информация для авторов

В журнале предполагается обсуждение следующих проблем
(направления: 5.10.1 и 5.10.3):

1. Философия и эстетика музыки
2. Творчество композиторов в контексте мирового художественного пространства
3. Синтез искусств в музыке
4. Музыкальный театр
5. Музыкальный фольклор
6. Композитор и фольклор
7. Музыкальное исполнительство
8. Музыкальное образование

К участию приглашаются доктора и кандидаты наук, аспиранты музыкальных ВУЗов России и зарубежья.

Статьи принимаются на электронный адрес: adeliakult@gmail.com (А.Р. Усмановой)

Статьи размещаются в базе РИНЦ, выпуск журнала будут представлены на официальном сайте Астраханской государственной консерватории.

Все статьи проходят рецензирование у членов редколлегии журнала.

Требования к оформлению статей (объем 20.000-40.000 тыс. зн.):

Times New Roman, 14 кегль, все поля – 2 см., 1 интервал, абзац 1,25, расстановка переносов не допускается, просьба не путать тире и дефисы. Сноски (не литература) – постраничные. Литература оформляется в теле статьи в квадратных скобках со ссылкой на Список цитированной литературы, оформляющийся в конце статьи в алфавитном порядке. Нотные примеры, рисунки, графики включаются в общий объем статьи и вставляются в её тело.

В теле статьи также размещается аннотация (на русском и английском языках – 100-150 слов), и ключевые слова (на русском и английском языках – 8-10).

Образец оформления статьи:

В.Л. Иванов
Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ АНГЛИЙСКИЙ ВАРИАНТ НАЗВАНИЯ СТАТЬИ

Аннотация:

Summary:

Ключевые слова:

Keywords:

Текст статьи

...» [5, с. 24]...

Оформление Списка источников

Книга: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки. М.: Композитор, 2012. 239 с.

Статья: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки // Советская музыка. 1990. № 10. С. 27-34.

Интернет-источник: Иванов В.Л. К проблеме философии музыки // Электронный ресурс: <https://slovaronline.com/s/browse/60d61d8d-5b53-3cb8-855c-d2dc8266c332/статья> (полный адрес ссылки, которая представлена в верхней строке браузера) (дата обращения: 12.12.2022).

Сведения об авторе на русском и английском языках: ФИО полностью, учёная степень, учёное звание, должность, место работы полностью.