

AURORA Group s.r.o.  
nota bene

[www.aurora-group.eu](http://www.aurora-group.eu)  
[www.nbpublish.com](http://www.nbpublish.com)  
ISSN 4253-613X



*Philharmonica*  
*International Music Journal*

*spring*

## Выходные данные

Номер подписан в печать: 21-08-2023

Учредитель: Даниленко Василий Иванович, w.danilenko@nbpublish.com

Издатель: ООО <НБ-Медиа>

Главный редактор: Петров Владислав Олегович, доктор искусствоведения, petrovagk@yandex.ru

ISSN: 2453-613X

Контактная информация:

Выпускающий редактор - Зубкова Светлана Вадимовна

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Почтовый адрес редакции: 115114, г. Москва, Павелецкая набережная, дом 6А, офис 211.

Библиотека журнала по адресу: [http://www.nbpublish.com/library\\_tariffs.php](http://www.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Publisher's imprint

Number of signed prints: 21-08-2023

Founder: Danilenko Vasiliy Ivanovich, w.danilenko@nbpublish.com

Publisher: NB-Media Ltd

Main editor: Petrov Vladislav Olegovich, doktor iskusstvovedeniya, petrovagk@yandex.ru

ISSN: 2453-613X

Contact:

Managing Editor - Zubkova Svetlana Vadimovna

E-mail: info@nbpublish.com

тел.+7 (966) 020-34-36

Address of the editorial board : 115114, Moscow, Paveletskaya nab., 6A, office 211 .

Library Journal at : [http://en.nbpublish.com/library\\_tariffs.php](http://en.nbpublish.com/library_tariffs.php)

## Редакция и редакционный совет

### **Главный редактор журнала:**

**ПЕТРОВ Владислав Олегович** - доктор искусствоведения, ФГБОУ ВО "Астраханская государственная консерватория", профессор кафедры теории и истории музыки, Астраханская область область, г. Астрахань, 414045, ул. Волжская, 43, кв. 9, [petrovagk@yandex.ru](mailto:petrovagk@yandex.ru)

### **Редакционный Совет:**

**АЗАРОВА Валентина Владимировна** – доктор искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, факультет искусств, профессор кафедры органа, клавесина и карильона, 199034, г. Санкт-Петербург, 9-я линия Васильевского острова, 2/11, [azarova\\_v.v@inbox.ru](mailto:azarova_v.v@inbox.ru) (17.00.02)

**АКОПЯН Левон Оганесович** – доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания МК РФ, член Союза композиторов Российской Федерации. 125000, Россия, г. Москва, Козицкий переулок, 5. E-mail: [hakopian@practica.ru](mailto:hakopian@practica.ru)

**ДЕ САНТИС Мила** – доцент кафедры истории, археологии, географии и исполнительского искусства, отделение теории и истории музыки, университет Флоренции. Университет Флоренции, пл. Сан-Марко, 4-50121, Флоренция, Италия. E-mail: [mila.desantis@uni.it](mailto:mila.desantis@uni.it)

**ДЕНИСОВ Андрей Владимирович** - доктор искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, профессор кафедры истории зарубежной музыки, 191104, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Белинского, 5, кв. 90, [denisow\\_andrei@mail.ru](mailto:denisow_andrei@mail.ru)

**ДИСТАСО Леонардо** – доцент факультета философии, неаполитанский университет имени Фридриха II. Корсо Умберто I, 40-80138, Неаполь, Италия. E-mail: [leonardo.distaso@unina.it](mailto:leonardo.distaso@unina.it)

**КАСПАРОВ Юрий Сергеевич** – профессор по классам композиции и инструментовки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, композитор, председатель Российской секции Международного общества современной музыки (ISCM). Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Россия. Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: [yuri.kasparov@gmail.com](mailto:yuri.kasparov@gmail.com)

**КИРНАРСКАЯ Дина Константиновна** – доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, проректор Российской академии музыки им. Гнесиных, научный руководитель продюсерского факультета РАМ им. Гнесиных, президент АНО «Таланты-XXI век». 121069, Москва, ул. Поварская, 30/36. E-mail: [kirnarskiy@gmail.com](mailto:kirnarskiy@gmail.com)

**КЬЯНТИ, Джованни** – доцент кафедры философии, коммуникаций и сценического искусства университета Рим-III. Остянсе, 159-00154, Рим, Италия. E-mail: [giovanni.guanti@uniroma3.it](mailto:giovanni.guanti@uniroma3.it)

**ЛАВРОВА Светлана Витальевна** – доктор искусствоведения, доцент кафедры

музыкального образования, член Союза композиторов России, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой. 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, дом 2. E-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)

**ПАНОВ Алексей Анатольевич** – доктор искусствоведения, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет», Профессор, 198504, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Халтурина, д. 15, к. 3, кв. 120, [a.panov@spbu.ru](mailto:a.panov@spbu.ru)

**РИККО Ренато** — музыковед и преподаватель университета Салерно. Джованни Паоло II, 132–84084. г. Фирано, провинция Салерно, Италия. E-mail: [renato.ricco@yahoo.it](mailto:renato.ricco@yahoo.it)

**САПОНОВ Михаил Александрович** — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной музыки, заведующий Научно-исследовательским центром Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: [msapov@ya.ru](mailto:msapov@ya.ru)

**СТОЯНОВА Иванка** — доктор музыковедения, профессор университета Париж VIII. 2, rue de la Liberte, 93526 Saint-Denis, Paris 8, France. E-mail: [istoianova@univ-paris8.fr](mailto:istoianova@univ-paris8.fr)

**ТОРТОРА Даниэла** — профессор истории и эстетики музыки неаполитанской консерватории Сан-Пьетро Маджелла, профессор истории современной музыки филологического факультета университета Рима La Sapienza, руководитель Музея-лаборатории современной музыки MLAC (Laboratory Museum Of Contemporary Art) того же университета. Сан-Пьетро Маджелла, 35–80138, Неаполь, Италия. E-mail: [mar.tora@email.it](mailto:mar.tora@email.it)

**УМНОВА Ирина Геннадьевна** — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкоznания и музыкально-прикладного искусства факультета музыки ФГБОУ ВО "Кемеровский государственный институт культуры", член Союза композиторов РФ, член-корреспондент Российской Академии Естествознания. 650056, Кемерово, ул. Ворошилова, 17. E-mail: [umnova@kuzbass.net](mailto:umnova@kuzbass.net)

**ФАБРИС Динко** — профессор консерватории Сан-Пьетро Маджелла-ди-Наполи. Преподаватель истории музыки в консерватории Бари, руководитель кафедры музыки ранних периодов и Центра музыкальных исследований «Casa Piccinni». Представитель Италии в Правлении Международного музыковедческого общества. Сан-Пьетро Маджелла, 35–80138, Неаполь, Италия. E-mail: [dinkofabris@gmail.com](mailto:dinkofabris@gmail.com)

**ЧИНАЕВ Владимир Петрович** — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Член Союза композиторов Российской Федерации. 125009, Москва, Большая Никитская, 13/6. E-mail: [tchinaev@mail.ru](mailto:tchinaev@mail.ru)

**Тищенко Наталья Викторовна** – доктор культурологии, ФГБОУ ВО «Саратовский государственный технический университет имени Гагарина Ю.А.», профессор кафедры истории Отчества и культуры, 410004 г. Саратов, ул. Политехническая, 17, [mihailovan@inbox.ru](mailto:mihailovan@inbox.ru)

**Ирхен Ирина Игоревна** – доктор культурологии, доцент, Академия русского балета им. А.Я. Вагановой, профессор кафедры философии, истории и теории искусства, заведующая аспирантурой, 191023, г. Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2 [irkhen67@gmail.com](mailto:irkhen67@gmail.com)

**Каминская Елена Альбертовна** – доктор культурологии, АНО ВО «Институт современного

искусства», проректор по учебно-методической работе, профессор кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, 121309, Центральный федеральный округ, г. Москва, ул. Новозаводская, д. 27А, [kaminskaya@mail.ru](mailto:kaminskaya@mail.ru)

**Рылева Анна Николаевна** — доктор культурологии, главный научный сотрудник и руководитель Центра непрерывного культурологического образования Российского института культурологии. 119072, Россия, г. Москва, Берсеневская набережная, 18-20-22, строение 3.

**Грибер Юлия Александровна** - доктор культурологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Смоленский государственный университет», профессор, директор Лаборатории цвета, 214000, Россия, Смоленская область, г. Смоленск, ул. 2-я Линия Красноармейской Слободы, 9, кв. 10, [Y.Griber@gmail.com](mailto:Y.Griber@gmail.com)

**Лисенкова Анастасия Алексеевна** - доктор культурологии, ФГБОУ ВО "Пермский государственный институт культуры", проректор по науке и цифровой трансформации, 614000, Россия, Пермский край край, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, [Oskar46@mail.ru](mailto>Oskar46@mail.ru)

**Митасова Светлана Алексеевна** - доктор культурологии, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, заведующая кафедрой социально-гуманитарных наук и истории искусства, профессор, 660030, Россия, Красноярский край, г. Красноярск, бул. Ботанический бульвар, 15, кв. 228, [mitasvet@mail.ru](mailto:mitasvet@mail.ru)

**Пермиловская Анна Борисовна** - доктор культурологии, ФГБУН Федеральный исследовательский центр комплексного изучения Арктики имени академика Н.П. Лаверова УрО РАН, ,заведующая, главный научный сотрудник научного центра традиционной культуры и музейных практик, 163009, Россия, Архангельская обл. область, г. г Архангельск, Архангельская обл., наб. Сев.Двины, 23, оф. 314, [annaperm@fciaarctic.ru](mailto:annaperm@fciaarctic.ru)

## Council of Editors

### Editor-in-chief of the magazine:

**Vladislav Olegovich Petrov** – Doctor of Art History, Astrakhan State Conservatory, Professor of the Department of Theory and History of Music, Astrakhan region, Astrakhan, 414045, Volzhskaya str., 43, sq. 9, [petrovagk@yandex.ru](mailto:petrovagk@yandex.ru)

### Editorial Board:

**Valentina Vladimirovna Azarova** – Doctor of Art History, Associate Professor, St. Petersburg State University, Faculty of Arts, Professor of Organ, Harpsichord and Carillon Department, 199034, St. Petersburg, 9th line of Vasilievsky Island, 2/11. E-mail: [azarova\\_v.v@inbox.ru](mailto:azarova_v.v@inbox.ru) (17.00.02)

**Levon Hovhannesovich Hakobyan** – Doctor of Art History, Head of the Music Theory Sector of the State Institute of Art Studies of the MK of the Russian Federation, member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125000, Russia, Moscow, Kozitsky lane, 5. E-mail: [hakopian@practica.ru](mailto:hakopian@practica.ru)

**Mila De Santis** – Associate Professor of History, Archaeology, Geography and Performing Arts, Department of Music Theory and History, University of Florence. University of Florence, San Marco Square, 4-50121, Florence, Italy. E-mail: [mila.desantis@uni.it](mailto:mila.desantis@uni.it)

**Andrey Vladimirovich Denisov** – Doctor of Art History, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Professor of the Department of History of Foreign Music, 191104, Russia, St. Petersburg, ul. Belinsky, 5, sq. 90. E-mail: [denisow\\_andrei@mail.ru](mailto:denisow_andrei@mail.ru)

**Leonardo Distaso** – Associate Professor at the Faculty of Philosophy, Friedrich II University of Naples. Corso Umberto I, 40-80138, Naples, Italy. E-mail: [leonardo.distaso@unina.it](mailto:leonardo.distaso@unina.it)

**Yuri Sergeevich Kasparov** – Professor of Composition and Instrumentation at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Composer, Chairman of the Russian Section of the International Society of Contemporary Music (ISCM). Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Russia. Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: [yuri.kasparov@gmail.com](mailto:yuri.kasparov@gmail.com)

**Dina Konstantinovna Kirnarskaya** – Doctor of Art History, Doctor of Psychological Sciences, Professor, Vice-Rector of the Russian Academy of Music. Gnesinykh, Scientific Director of the Production Faculty of the Russian Academy of Sciences. Gnessinykh, President of ANO "Talents-XXI Century." 30/36 Povarskaya str., Moscow, 121069. E-mail: [kirnarskiy@gmail.com](mailto:kirnarskiy@gmail.com)

**Giovanni Chianti** – Associate Professor of Philosophy, Communications and Performing Arts at the University of Rome-III. Ostiense, 159-00154, Rome, Italy. E-mail: [giovanni.quant@uniroma3.it](mailto:giovanni.quant@uniroma3.it)

**Svetlana V. Lavrova** – Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music Education, member of the Union of Composers of Russia, Vice-Rector for Research and Development of the Vaganova Academy of Russian Ballet. 2, Zodchego Rossi str., Saint Petersburg, 191023. E-mail: [science@vaganovaacademy.ru](mailto:science@vaganovaacademy.ru)

**Alexey Anatolyevich Panov** – Doctor of Art History, Federal State Budgetary Educational

Institution of Higher Education, St. Petersburg State University Professor, 198504, Russia, St. Petersburg, ul. Khalturina, 15, room 3, sq. 120. E-mail: [a.panov@spbu.ru](mailto:a.panov@spbu.ru)

**Renato Ricco** – Musicologist and Lecturer at the University of Salerno. Giovanni Paolo II, 132-84084. g. Fischano, province of Salerno, Italy. E-mail: [renato.ricco@yahoo.it](mailto:renato.ricco@yahoo.it)

**Mikhail Alexandrovich Saponov** – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of History of Foreign Music, Head of the Research Center of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: [msaponov@ya.ru](mailto:msaponov@ya.ru)

**Ivanka Stoyanova** – Doctor of Musicology, Professor at the University of Paris VIII. 2, rue de la Liberte, 93526 Saint-Denis, Paris 8, France. E-mail: [istoianova@univ-paris8.fr](mailto:istoianova@univ-paris8.fr)

**Daniela Tortora** – Professor of the History and Aesthetics of Music at the San Pietro Majella Conservatory of Naples, Professor of the History of Modern Music at the Faculty of Philology of the University of Rome La Sapienza, head of the MLAC (Laboratory Museum of Contemporary Art) Museum of Contemporary Music of the same university. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: [mar.tora@email.it](mailto:mar.tora@email.it)

**Irina Gennadievna Umnova** – Doctor of Art History, Professor of the Department of Musicology and Applied Music of the Faculty of Music of the Kemerovo State Institute of Culture, member of the Union of Composers of the Russian Federation, corresponding member of the Russian Academy of Natural Sciences. 17 Voroshilova str., Kemerovo, 650056. E-mail: [umnova@kuzbass.net](mailto:umnova@kuzbass.net)

**Dinko Fabrice** – Professor at the San Pietro Majella di Napoli Conservatory. Professor of Music History at the Bari Conservatory, Head of the Department of Early Music and the Casa Piccinni Music Research Center. Representative of Italy on the Board of the International Musical Society. San Pietro Majella, 35-80138, Naples, Italy. E-mail: [dinkofabris@gmail.com](mailto:dinkofabris@gmail.com)

**Vladimir Petrovich Chinaev** – Doctor of Art History, Professor, Head of the Department of History and Theory of Performing Arts of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Member of the Union of Composers of the Russian Federation. 125009, Moscow, Bolshaya Nikitskaya, 13/6. E-mail: [tchinaev@mail.ru](mailto:tchinaev@mail.ru)

**Tishchenko Natalia Viktorovna** – Doctor of Cultural Studies, Saratov State Technical University named after Gagarin Yu. A., Professor of the Department of History of Patronymic and Culture, Saratov, 410004, Politehnicheskaya str., 17. E-mail: [mihailovan@inbox.ru](mailto:mihailovan@inbox.ru)

**Irhen Irina Igorevna** – Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Vaganova Academy of Russian Ballet, Professor of the Department of Philosophy, History and Theory of Art, Head of Graduate School, St. Petersburg, 191023, Architect Rossi str., 2. E-mail: [irkhen67@gmail.com](mailto:irkhen67@gmail.com)

**Kaminskaya Elena Albertovna** – Doctor of Cultural Studies, ANO VO "Institute of Contemporary Art", Vice-rector for Educational and Methodological work, Professor of the Department of Directing theatrical performances and holidays, 121309, Central Federal District, Moscow, Novozavodskaya str., 27A. E-mail: [kaminskayae@mail.ru](mailto:kaminskayae@mail.ru)

**Ryleva Anna Nikolaevna** – Doctor of Cultural Studies, Chief Researcher and Head of the Center for Continuing Cultural Education of the Russian Institute of Cultural Studies. 119072, Russia, Moscow, Bersenevskaya embankment, 18-20-22, building 3.

**Griber Yulia Aleksandrovna** – Doctor of Cultural Studies, Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Smolensk State University", Professor, Director of the Color

Laboratory, 214000, Russia, Smolensk region, Smolensk, 2nd Line of the Krasnoarmeyskaya Sloboda, 9, sq. 10. E-mail: [Y.Griber@gmail.com](mailto:Y.Griber@gmail.com)

**Lisenkova Anastasia Alekseevna** – Doctor of Cultural Studies, Perm State Institute of Culture, Vice-Rector for Science and Digital Transformation, 614000, Russia, Perm Krai, Perm, ul. 25-October, 4, sq. 43. E-mail: [Oskar46@mail.ru](mailto:Oskar46@mail.ru)

**Mitasova Svetlana Alekseevna** – Doctor of Cultural Studies, Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky, Head of the Department of Social and Humanitarian Sciences and History of Art, Professor, 660030, Russia, Krasnoyarsk Krai, Krasnoyarsk, blvd. Botanical Boulevard, 15, sq. 228. E-mail: [mitasvet@mail.ru](mailto:mitasvet@mail.ru)

**Permilovskaya Anna Borisovna** – Doctor of Cultural Studies, Academician N.P. Laverov Federal Research Center for the Integrated Study of the Arctic, Ural Branch of the Russian Academy of Sciences, Head, Chief Researcher of the Scientific Center for Traditional Culture and Museum Practices, 163009, Russia, Arkhangelsk Region, Arkhangelsk, Arkhangelsk Region, nab. Sev.Dvina, 23, of. 314. E-mail: [annaperm@fciaarctic.ru](mailto:annaperm@fciaarctic.ru)

## Требования к статьям

Журнал является научным. Направляемые в издательство статьи должны соответствовать тематике журнала (с его рубрикатором можно ознакомиться на сайте издательства), а также требованиям, предъявляемым к научным публикациям.

Рекомендуемый объем от 12000 знаков.

Структура статьи должна соответствовать жанру научно-исследовательской работы. В ее содержании должны обязательно присутствовать и иметь четкие смысловые разграничения такие разделы, как: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы и научная новизна.

Не приветствуется, когда исследователь, трактуя в статье те или иные научные термины, вступает в заочную дискуссию с авторами учебников, учебных пособий или словарей, которые в узких рамках подобных изданий не могут широко излагать свое научное воззрение и заранее оказываются в проигрышном положении. Будет лучше, если для научной полемики Вы обратитесь к текстам монографий или докторских диссертаций работ оппонентов.

Не превращайте научную статью в публицистическую: не наполняйте ее цитатами из газет и популярных журналов, ссылками на высказывания по телевидению.

Ссылки на научные источники из Интернета допустимы и должны быть соответствующим образом оформлены.

Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну.

Не принимаются к публикации избранные части из диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях.

В случае отправки статьи одновременно в разные издания автор обязан известить об этом редакцию. Если он не сделал этого заблаговременно, рискует репутацией: в дальнейшем его материалы не будут приниматься к рассмотрению.

Уличенные в плагиате попадают в «черный список» издательства и не могут рассчитывать на публикацию. Информация о подобных фактах передается в другие издательства, в ВАК и по месту работы, учебы автора.

Статьи представляются в электронном виде только через сайт издательства <http://www.enotabene.ru> кнопка "Авторская зона".

Статьи без полной информации об авторе (соавторах) не принимаются к рассмотрению, поэтому автор при регистрации в авторской зоне должен ввести полную и корректную информацию о себе, а при добавлении статьи - о всех своих соавторах.

Не набирайте название статьи прописными (заглавными) буквами, например: «ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ...» — неправильно, «История культуры...» — правильно.

При добавлении статьи необходимо прикрепить библиографию (минимум 10–15 источников, чем больше, тем лучше).

При добавлении списка использованной литературы, пожалуйста, придерживайтесь следующих стандартов:

- [ГОСТ 7.1-2003 Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.](#)
- [ГОСТ 7.0.5-2008 Библиографическая ссылка. Общие требования и правила составления](#)

В каждой ссылке должен быть указан только один диапазон страниц. В теле статьи ссылка на источник из списка литературы должна быть указана в квадратных скобках, например, [1]. Может быть указана ссылка на источник со страницей, например, [1, с. 57], на группу источников, например, [1, 3], [5-7]. Если идет ссылка на один и тот же источник, то в теле статьи нумерация ссылок должна выглядеть так: [1, с. 35]; [2]; [3]; [1, с. 75-78]; [4]....

А в библиографии они должны отображаться так:

[1]  
[2]  
[3]  
[4]....

Постраничные ссылки и сноски запрещены. Если вы используете сноски, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноски в текст статьи.

После процедуры регистрации необходимо прикрепить аннотацию на русском языке, которая должна состоять из трех разделов: Предмет исследования; Метод, методология исследования; Новизна исследования, выводы.

Прикрепить 10 ключевых слов.

Прикрепить саму статью.

Требования к оформлению текста:

- Кавычки даются углками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (“ ”).
- Тире между датамидается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаяхдается длинное (Ctrl, Alt и минус).
- Даты в скобках даются без г.: (1932–1933).
- Даты в тексте даются так: 1920 г., 1920-е гг., 1540–1550-е гг.
- Недопустимо: 60-е гг., двадцатые годы двадцатого столетия, двадцатые годы XX столетия, 20-е годы ХХ столетия.
- Века, король такой-то и т.п. даются римскими цифрами: XIX в., Генрих IV.
- Инициалы и сокращения даются с пробелом: т. е., т. д., М. Н. Иванов. Неправильно: М.Н. Иванов, М.Н. Иванов.

## **ВСЕ СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ.**

**По вопросам публикации и финансовым вопросам** обращайтесь к администратору Зубковой Светлане Вадимовне  
E-mail: [info@nbpublish.com](mailto:info@nbpublish.com)  
или по телефону +7 (966) 020-34-36

## **Подробные требования к написанию аннотаций:**

Аннотация в периодическом издании является источником информации о содержании статьи и изложенных в ней результатах исследований.

Аннотация выполняет следующие функции: дает возможность установить основное

содержание документа, определить его релевантность и решить, следует ли обращаться к полному тексту документа; используется в информационных, в том числе автоматизированных, системах для поиска документов и информации.

Аннотация к статье должна быть:

- информативной (не содержать общих слов);
- оригинальной;
- содержательной (отражать основное содержание статьи и результаты исследований);
- структурированной (следовать логике описания результатов в статье);

Аннотация включает следующие аспекты содержания статьи:

- предмет, цель работы;
- метод или методологию проведения работы;
- результаты работы;
- область применения результатов; новизна;
- выводы.

Результаты работы описывают предельно точно и информативно. Приводятся основные теоретические и экспериментальные результаты, фактические данные, обнаруженные взаимосвязи и закономерности. При этом отдается предпочтение новым результатам и данным долгосрочного значения, важным открытиям, выводам, которые опровергают существующие теории, а также данным, которые, по мнению автора, имеют практическое значение.

Выводы могут сопровождаться рекомендациями, оценками, предложениями, гипотезами, описанными в статье.

Сведения, содержащиеся в заглавии статьи, не должны повторяться в тексте аннотации. Следует избегать лишних вводных фраз (например, «автор статьи рассматривает...», «в статье рассматривается...»).

Исторические справки, если они не составляют основное содержание документа, описание ранее опубликованных работ и общеизвестные положения в аннотации не приводятся.

В тексте аннотации следует употреблять синтаксические конструкции, свойственные языку научных и технических документов, избегать сложных грамматических конструкций.

#### **Гонорары за статьи в научных журналах не начисляются.**

#### **Цитирование или воспроизведение текста, созданного ChatGPT, в вашей статье**

Если вы использовали ChatGPT или другие инструменты искусственного интеллекта в своем исследовании, опишите, как вы использовали этот инструмент, в разделе «Метод» или в аналогичном разделе вашей статьи. Для обзоров литературы или других видов эссе, ответов или рефератов вы можете описать, как вы использовали этот инструмент, во введении. В своем тексте предоставьте prompt - командный вопрос, который вы использовали, а затем любую часть соответствующего текста, который был создан в ответ.

К сожалению, результаты «чата» ChatGPT не могут быть получены другими читателями, и хотя невосстановимые данные или цитаты в статьях APA Style обычно цитируются как личные сообщения, текст, сгенерированный ChatGPT, не является сообщением от человека.

Таким образом, цитирование текста ChatGPT из сеанса чата больше похоже на совместное использование результатов алгоритма; таким образом, сделайте ссылку на автора алгоритма записи в списке литературы и приведите соответствующую цитату в тексте.

Пример:

На вопрос «Является ли деление правого полушария левого полушария реальным или метафорой?» текст, сгенерированный ChatGPT, показал, что, хотя два полушария мозга в некоторой степени специализированы, «обозначение, что люди могут быть охарактеризованы как «левополушарные» или «правополушарные», считается чрезмерным упрощением и популярным мифом» (OpenAI, 2023).

### **Ссылка в списке литературы**

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].  
<https://chat.openai.com/chat>

Вы также можете поместить полный текст длинных ответов от ChatGPT в приложение к своей статье или в дополнительные онлайн-материалы, чтобы читатели имели доступ к точному тексту, который был сгенерирован. Особенno важно задокументировать созданный текст, потому что ChatGPT будет генерировать уникальный ответ в каждом сеансе чата, даже если будет предоставлен один и тот же командный вопрос. Если вы создаете приложения или дополнительные материалы, помните, что каждое из них должно быть упомянуто по крайней мере один раз в тексте вашей статьи в стиле APA.

Пример:

При получении дополнительной подсказки «Какое представление является более точным?» в тексте, сгенерированном ChatGPT, указано, что «разные области мозга работают вместе, чтобы поддерживать различные когнитивные процессы» и «функциональная специализация разных областей может меняться в зависимости от опыта и факторов окружающей среды» (OpenAI, 2023; см. Приложение А для полной расшифровки). .

### **Ссылка в списке литературы**

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].  
<https://chat.openai.com/chat> Создание ссылки на ChatGPT или другие модели и программное обеспечение ИИ

Приведенные выше цитаты и ссылки в тексте адаптированы из шаблона ссылок на программное обеспечение в разделе 10.10 Руководства по публикациям (Американская психологическая ассоциация, 2020 г., глава 10). Хотя здесь мы фокусируемся на ChatGPT, поскольку эти рекомендации основаны на шаблоне программного обеспечения, их можно адаптировать для учета использования других больших языковых моделей (например, Bard), алгоритмов и аналогичного программного обеспечения.

Ссылки и цитаты в тексте для ChatGPT форматируются следующим образом:

OpenAI. (2023). ChatGPT (версия от 14 марта) [большая языковая модель].  
<https://chat.openai.com/chat>

Цитата в скобках: (OpenAI, 2023)

Описательная цитата: OpenAI (2023)

Давайте разберем эту ссылку и посмотрим на четыре элемента (автор, дата, название и

источник):

Автор: Автор модели OpenAI.

Дата: Дата — это год версии, которую вы использовали. Следуя шаблону из Раздела 10.10, вам нужно указать только год, а не точную дату. Номер версии предоставляет конкретную информацию о дате, которая может понадобиться читателю.

Заголовок. Название модели — «ChatGPT», поэтому оно служит заголовком и выделено курсивом в ссылке, как показано в шаблоне. Хотя OpenAI маркирует уникальные итерации (например, ChatGPT-3, ChatGPT-4), они используют «ChatGPT» в качестве общего названия модели, а обновления обозначаются номерами версий.

Номер версии указан после названия в круглых скобках. Формат номера версии в справочниках ChatGPT включает дату, поскольку именно так OpenAI маркирует версии. Различные большие языковые модели или программное обеспечение могут использовать различную нумерацию версий; используйте номер версии в формате, предоставленном автором или издателем, который может представлять собой систему нумерации (например, Версия 2.0) или другие методы.

Текст в квадратных скобках используется в ссылках для дополнительных описаний, когда они необходимы, чтобы помочь читателю понять, что цитируется. Ссылки на ряд общих источников, таких как журнальные статьи и книги, не включают описания в квадратных скобках, но часто включают в себя вещи, не входящие в типичную рецензируемую систему. В случае ссылки на ChatGPT укажите дескриптор «Большая языковая модель» в квадратных скобках. OpenAI описывает ChatGPT-4 как «большую мультимодальную модель», поэтому вместо этого может быть предоставлено это описание, если вы используете ChatGPT-4. Для более поздних версий и программного обеспечения или моделей других компаний могут потребоваться другие описания в зависимости от того, как издатели описывают модель. Цель текста в квадратных скобках — кратко описать тип модели вашему читателю.

Источник: если имя издателя и имя автора совпадают, не повторяйте имя издателя в исходном элементе ссылки и переходите непосредственно к URL-адресу. Это относится к ChatGPT. URL-адрес ChatGPT: <https://chat.openai.com/chat>. Для других моделей или продуктов, для которых вы можете создать ссылку, используйте URL-адрес, который ведет как можно более напрямую к источнику (т. е. к странице, на которой вы можете получить доступ к модели, а не к домашней странице издателя).

## **Другие вопросы о цитировании ChatGPT**

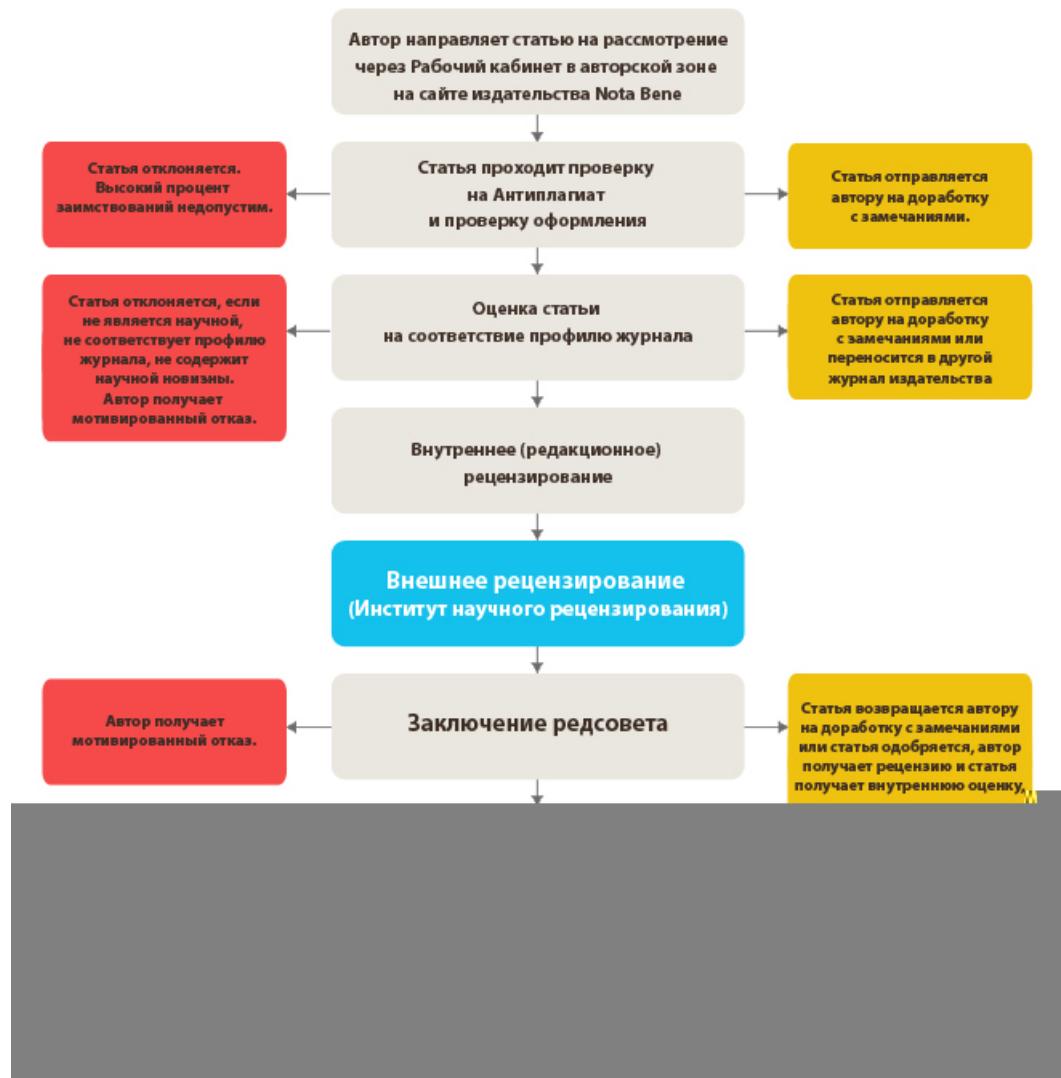
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, не настоящая статья; идентификатор цифрового объекта, указанный для этой ссылки, принадлежит другой статье, и мне не удалось найти ни одной статьи с указанием авторов, даты, названия и сведений об источнике, предоставленных ChatGPT. Авторам, использующим ChatGPT или аналогичные инструменты искусственного интеллекта для исследований, следует подумать о том, чтобы сделать эту проверку первоисточников стандартным процессом. Если источники являются реальными, точными и актуальными, может быть лучше прочитать эти первоисточники, чтобы извлечь уроки из этого исследования, и перефразировать или процитировать эти статьи, если применимо, чем использовать их интерпретацию модели.

Материалы журналов включены:

- в систему Российского индекса научного цитирования;
- отображаются в крупнейшей международной базе данных периодических изданий Ulrich's Periodicals Directory, что гарантирует значительное увеличение цитируемости;
- Всем статьям присваивается уникальный идентификационный номер Международного регистрационного агентства DOI Registration Agency. Мы формируем и присваиваем всем статьям и книгам, в печатном, либо электронном виде, оригинальный цифровой код. Префикс и суффикс, будучи прописанными вместе, образуют определяемый, цитируемый и индексируемый в поисковых системах, цифровой идентификатор объекта — digital object identifier (DOI).

[Отправить статью в редакцию](#)

### Этапы рассмотрения научной статьи в издательстве NOTA BENE.



## Содержание

Овчинников П.Л. «Русский джаз» Николая Левиновского в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг.	1
Ли Я. Китайские и французские традиции в Концерте для фортепиано с оркестром Чэнь Цигана	12
Терещенко В.П. «Прометей» С.И. Танеева и А.Н. Скрябина: стилевые параллели в интерпретации мифосимволического образа	23
Синъхан Ц. Роль Николо Гриимальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII века	34
Чжан И. Специфика оперно-вокального исполнительства Антонио Тамбурини	48
Англоязычные метаданные	54

## Contents

Ovchinnikov P. "Russian Jazz" by Nikolai Levinovsky in the context of Russian Jazz Art of the 1970s-1980s.	1
Li Y. Chinese and French traditions in Chen Qigang's Piano Concerto	12
Tereshchenko V.P. Prometheus by S.I. Taneyev and A.N. Scriabin: Stylistic parallels in the interpretation of the mythosymbolic image	23
Xinhang C. The role of Nicolo Grimaldi (Nicolini) in the Italian opera development in London in the early 18th century	34
Zhang Y. The specificity of opera-vocal performance by Antonio Tamburini	48
Metadata in english	54

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Овчинников П.Л. — «Русский джаз» Николая Левиновского в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг. // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 3. – С. 1 - 11. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.3.40880 EDN: UTXFWQ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40880](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40880)

## «Русский джаз» Николая Левиновского в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг.

Овчинников Павел Леонидович

ORCID: 0000-0003-3334-0856

доцент, кафедра Эстрадно-джазовой музыки, Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)

117997, Россия, Москва область, г. Москва, ул. Садовническая, 33

✉ silversoniq@gmail.com



[Статья из рубрики "Искусство джаза"](#)

### DOI:

10.7256/2453-613X.2023.3.40880

### EDN:

UTXFW Q

### Дата направления статьи в редакцию:

30-05-2023

### Дата публикации:

08-06-2023

**Аннотация:** Предметом исследования является творчество джазового пианиста и композитора Николая Яковлевича Левиновского, создателя и руководителя одного из самых популярных в 1980-е гг. джаз-ансамбля «Аллегро», представителя «русского джаза». Его исполнительская и композиторская деятельность в период 1970-1980-х гг. рассмотрены в социокультурном контексте, определяющем трансформацию идеологических и культурных норм. Автором дана оценка деятельности филармонического камерного джаз-ансамбля «Аллегро» Н. Я. Левиновского как важного фактора активизации процесса институализации джаза в советском культурном пространстве. Рассмотрена эволюция композиторского мышления Н. Левиновского, обратившегося в период 1980-х гг. к экспериментам, способствующим формированию аутоимиджа советского джаза. Автором выявлена особенность композиторского мышления Н. Я. Левиновского, стилистический рельеф сочинений которого образовывала система взаимопроникновения приемов джазовой музыки и ладо-

интонационных структур национальных культур. На основе анализа концертных выступлений и студийных записей джаз-ансамбля «Аллегро» выявлена специфика ансамблевого звучания, определена новизна подхода Н. Я. Левиновского к воплощению стилистики свинговых или джаз-роковых композиций. Сделан вывод о том, что в композиторском творчестве Н.Я. Левиновского намечается сближение приемов джазовой музыки с национальными музыкальными традициями, что способствует дальнейшему развитию джазового искусства, расширению географии его популяризации и продуктивной ассимиляции.

### **Ключевые слова:**

Николай Яковлевич Левиновский, джаз-ансамбль Аллегро, советский джаз, русский джаз, джазовый композитор, джазовый пианист, джаз-рок, рок-музыка, биг-бэнд, джазовый фестиваль

Празднование в 2022 г. столетия российского джаза выявило неугасающий интерес к нему не только исполнителей и слушателей, но и исследователей. В центре внимания отечественных и зарубежных ученых все чаще оказываются различные периоды развития российского джаза (Огородова, Шебанова, Яговдик [12; 13], Юрчак [22], Робертс [19], Стар [20]), что позволяет восполнить пробелы в изучении истории формирования столичной и региональных исполнительских школ. Между тем, до сих пор еще не получили должной оценки выдающиеся деятели российского джаза, среди которых отметим Николая Яковlevича Левиновского – одного из ярких представителей московской джазовой школы 1970-1980-х гг.

Творчество Н. Я. Левиновского непосредственно связано с социокультурном контекстом и во многом им обусловлено. Это был позднесоветский период, брежневская эпоха «застоя и реакции» [21, с. 20], время трансформацией идеологических и культурных норм. В 1970-е гг. в российской культуре существенно изменяется отношение к сфере джазового исполнительства. Этому способствовало ослабление идеологического контроля, сместившегося в сторону рок-музыки и бардовской песни, укрепляющих в этот период свои творческие позиции. Именно в 1970-е гг. расширяется сфера рок-музыки («утяжеление» и «металлизация» хард-рока, появление панк-рока, диско), демонстрирует свои возможности в расширении сюжетов и художественных образов бардовская песня, ее классиками становятся В. Высоцкий, А. Галич, С. Никитин и др.). Показательно, что в методичке 1989 г. «Рок-музыка: эстетика и идеология» серии «В помощь лектору» отмечалось, что уже в 1970-е гг. «авторитет рок-музыки у молодежи позволил коммерчески эксплуатировать не только саму музыку, на даже ее название. Это привело к появлению множества коллективов с приставкой «рок» (арт-рок, концептуальный, авангардный, «электронный» рок), что сразу «вводило их в ранг современного, молодежного, популярного» [9, с. 15]. Именно к рок-музыке и бардовской песне теперь было привлечено внимание значительной части молодежной аудитории, для которой джаз перестал быть актуальным направлением.

Ослабление интереса к джазу со стороны молодежи компенсировалось вниманием концертных организаций. Джаз легализовался и стал полноценной частью государственных культурных программ. Многие советские филармонии проводят циклы джазовых концертов. Их проведению предшествовала процедура предварительной экспертизы: на художественных советах после прослушивания программы утверждался

концертный статус джазового коллектива: состав и репертуар, география гастрольных поездок.

В результате сотрудничества с филармоническими культурными проектами, деятели джазового искусства продолжили процесс институализации джаза, укрепилась и материальная база джазовых солистов и коллективов: их легально оформляли как сотрудников филармонии, в оплате применяли тарифную ставку концертных выступлений. Для джазовых музыкантов это была настоящая революция: если «в 1949 г. за джаз могли посадить в тюрьму, в 1959 г. – исключить из консерватории» [7, с. 199], то с 1965 г. джаз можно было исполнять на фестивалях, заслужить диплом лауреата, но не получить никаких финансовых вознаграждений. Это вынуждало джазовых музыкантов устраиваться в эстрадные оркестры, подыгрывать певцам, теперь же любители джаза официально становились профессиональными музыкантами. Первоначально должностной статус солиста получали, преимущественно, пианисты, все остальные участники джазового коллектива определялись в филармониях как аккомпаниаторы, но в середине 1970-х гг. было принято решение оформлять джазовых музыкантов как солистов камерных ансамблей. Безусловно, это способствовало закреплению равноправного статуса участников джазового коллектива. Тем не менее, оформление в штат филармонии джазового коллектива все еще считалось рискованным делом: московский джаз-рок-ансамбль «Арсенал» А. Козлова, собиравший огромную аудиторию в залах, в 1975 г. был вынужден устроиться не в столице, а в Калининградской областной филармонии.

В 1978 г. статус филармонических камерных джаз-ансамблей получили Ансамбль «Аллегро» Н. Я. Левиновского и «Каданс» Германа Лукьянова. Рассмотрим деятельность Н.Я. Левиновского подробнее для понимания его вклада в развитие московской джазовой школы.

Николай Яковлевич Левиновский, выпускник теоретико-композиторского факультета Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (1974), к моменту образования джаз-ансамбля «Аллегро» (1978) уже имел опыт ансамблевого исполнительства, музыкального руководства и подготовки джазовых аранжировок в тульских, саратовских и московских (после переезда в 1969 г. в столицу) джазовых коллективах, в частности, в джаз-оркестре А. Кролла, Э. Рознера, ансамбле «Мелодия» п/у Б. Фрумкина. Его джаз-ансамбль «Аллегро» после получения статуса филармонического джазового коллектива вел активную гастрольную деятельность как внутри страны, так и за рубежом, был неоднократно объявлен лучшим джазовым ансамблем СССР. В исполнении ансамбля «Аллегро» прозвучали и обрели популярность обработки, фантазии на русские народные темы и авторские композиции Н. Я. Левиновского («Неваляшки», 1969, «Звонили звонь», 1972, «В народном духе», «Волжские напевы», 1978, «Легенда», «В этом мире», 1980, «Джазовая симфониэтта», 1985), В. Коновалова (Фантазия на тему русской народной песни «Отдавали молоду»). Левиновский отмечал в своей автобиографической книге «Держи квадрат, чувак!», что русская тема была важной темой его работ, начиная с самого раннего этапа – создания в 1964 г. композиции «Русь – земля святая» (публично не исполнялась) – и продолжавшейся во время участия в коллективах Кролла, Рознера, в период создания и творческой деятельности ансамбля «Аллегро».

В период 1970-х гг. важную роль в идеологическом обосновании джаза как свободы, в постановке проблемы «русскости» советского джаза сыграл В. Аксенов. Подчеркивая, что «джаз – это интернациональное искусство» [1, с. 75], писатель размышлял об

автоимидже советского джаза, находя его корни в классической русской литературе, в творчестве Ф. Достоевского: «Фольклор вовсе не обязателен для того, чтобы играть по-русски. Нужно просто быть русским в душе, глубоко чувствовать дух России, и тогда будет русский джаз. Вы спрашиваете, почему драматизм, надрыв, меланхолия? Потому что русский джаз идёт от Достоевского» [\[1, с. 114\]](#). «Стиляга» А. Козлов вторил своему другу Аксенову, отмечая, что увлечение американской музыкой не означало низкопоклонничества, параллельно у артиста шел процесс изучения русского фольклора, православных духовных традиций [\[6, с. 50\]](#).

Стилистика композиций Н. Левиновского основывается на взаимодействии приемов американского джазового исполнительства и традиций русского народного пения. Анализируя метод игры Джона Колтрейна [\[16, с. 35\]](#), ставшего «путеводной звездой» квартета Н. Левиновского (помимо него, в состав входил В. Коновальев, В. Епанешников, Н. Николенко), музыкант осознает близость новаций возникшего в 1960-е гг. модального (ладового) джаза, в котором импровизация строилась не на аккордовых последовательностях, а на протяженных мелодических построениях, выдержанных на одном устое, на определенной ступени лада – эолийского, ионийского, лидийского, дорийского и т.д. Все это представлялось новым, оригинальным, создавало ощущение медитативного погружения в длящееся экстатическое состояние [\[5, с. 178\]](#). Стилистический рельеф сочинения образовывала система взаимопроникновения приемов джазовой музыки и ладо-интонационных структур национальных культур [\[8, с. 138\]](#).

Открытость приемов модального (ладового) джаза для синтеза с национальными традициями музыкального мышления привлекла Н. Левиновского и стала характерным признаком его композиторского стиля, определяемого самим музыкантом как «русский джаз» [\[7, с. 92\]](#). Даже в исполнительской манере саксофониста В. Коновалцева, члена квартета Н. Левиновского, выкристаллизовалось особое звучание: в своих соло он находил особую динамическую и тембровую яркость, вплоть до резкости, стремясь передать «диковатую языческую обрядность» русского фольклора [\[7, с. 137\]](#).

«Авангардист» Н.Я. Левиновский отличался тягой к экспериментам. В 1980-е гг. Левиновский, осознавая тягу слушателей к рок-музыке, решает ввести элементы «гитарного рока» в звучание ансамбля «Аллегро». Это было время увлечения молодежи группами «Weather Report», творчеством Ч. Кориа [\[18, с. 37\]](#), Х. Хенкока [\[20, с. 39\]](#). Левиновский приглашает Н. Громина, но тот вскоре уезжает из СССР, а руководитель ансамбля «Аллегро» начинает вводить приемы джаз-рока и диско в свои аранжировки и авторские композиции.

Концертные выступления и студийные записи «Аллегро» позволяют проанализировать особенности ансамблевого звучания, определить новизну подхода Н. Я. Левиновского к воплощению стилистики свинговых или джаз-роковых композиций. Концертное выступление джаз-ансамбля «Аллегро» в Концертной студии «Останкино» (1988) и запись джазовой сюиты «Пять новелл», осуществленная ансамблем «Мелодия» п/у Б. Фрумкина (Всесоюзная Студия Грамзаписи 1988 г., выпуск – 1990 г.) демонстрируют характерные особенности композиторского стиля Н. Я. Левиновского: соединение распевного тематизма с джазовой моторикой, создание сложных современных аранжировок за счет объединения тембров акустических и электронных инструментов, чередования техник тональной и атональной музыки, противопоставлении симметрии и асимметрии в структуре композиций. Так, в композиции «Шествие» художественный образ строится на основе контрастного соединения остинатного ритма барабанов и

рафинированных мелодий солирующих инструментов (электропианино, трубы и саксофона), структурная четкость (вариационная форма) здесь соседствует со свободой импровизационных разделов солирующих партий. «Интерлюдия» свободна по форме, имеет волновую структуру постепенного динамического нарастания и резкого спада звучности, насыщена атональными разделами, сонорными красками кластеров в фортепианной партии. Популярная «Песнь увядящих цветов» основана на специфическом тембровом ансамблевом звучании (синтезатор настроен на тембр флейты, его дополняет контрабас и мелкие ударные инструменты). Композиция основана на вариационном принципе развития тематического материала, что способствует закреплению в памяти слушателей мелодии и помогает понять способов их трансформации [\[11, с. 50\]](#). Данный принцип формообразования привлек композитора при увлечении творчеством Чика Кориа, создавшего ансамбль «Return to Forever» («Возвращение навсегда»), ушедшего от малопонятных широкой публике авангардных экспериментов в сторону джаз-рока, волнующего современного слушателя.

Поворот Левиновского в направлении рок-музыки представляется неслучайным, он отражает веяния времени. В эпоху активного внедрения в сферу культурных коммуникаций звукозаписывающей и звукотранслирующей аппаратуры появляются новые направления (рок-музыка, джаз-рок, арт-рок), на фоне которых джаз стал восприниматься слушателем более пассивно, он стал по преимуществу аудиальным по способу восприятия, его кинестетическая направленность уменьшилась [\[17, с. 63\]](#). Современные исследования в области акустики и психофизиологического воздействия музыки содержат вывод о влиянии этих факторов на эстетическое восприятие музыки (Голдберг [\[3\]](#), Борисова [\[2\]](#)). Рок-музыка, основанная на доминировании акцентной ритмики, отличается от установок джаза на приемы смещения «внутреннего метронома» слушателя при помощи принципа офф-бит – введения многочисленных синкоп и акцентированных слабых долей в музыкальный текст. Благодаря четкой акцентной ритмике рок-музыка производит эффект погружения слушателя в транс, а, с другой стороны, повышенная динамика звучания вызывает активизацию восприятия, превращая концерт в шоу, давая слушателю «ощущение выплеска эмоций и, отчасти, состояния катарсиса» [\[10, с. 152\]](#). Стремление объединить приемы джаза и рок-музыки проявляется в творчестве многих музыкантов конца 1960-х гг., свой вклад в эту расширении этой тенденции вносит Н. Левиновский, ставящий своей задачей вовлечь слушателя с мир джаза и показать его неисчерпаемые художественные ресурсы.

Фольклорные, джазовые и авангардные техники академической музыки, методы аранжировки, почерпнутые из лучших образцов современной музыки стали элементами своеобразного творческого синтеза, ставшего основой индивидуального композиторского стиля, артистического имиджа Н.Я. Левиновского. Его талант аранжировщика был чрезвычайно востребован в исполнительской среде (он делал аранжировки многих мелодий А. Бабаджаняна, его аранжировки популярных мелодий американских джазовых композиторов исполнялись ансамблем «Мелодия», оркестром Л. Мерабова, стали основой успеха джаз-ансамбля «Аллегро»). Примечательно, что музыкант в своей биографической книге отмечает влияние на оркестровый стиль авторских композиций не только опыта прослушивания записей выдающихся американских джазовых коллективов (сочетания соло духовых инструментов и оркестрового звучания у Б. Гудмена, отшлифованности оркестрового звучания у Д. Эллингтона), но и оркестровых принципов Д.Д. Шостаковича, который даже ответил на письмо молодого музыканта, сделавшего темой своего консерваторского диплома драматургические принципы формы и инструментовки его 15-ой симфонии. Левиновский

с удивлением отмечал, что работа над темой неожиданно увлекла его, и он открыл для себя множество полезных приемов по технике композиции, умению работать с тематическим материалом, выстраивать форму сочинения [\[7, с. 151\]](#).

Признанием артистического успеха Н.Я. Левиновского стало неоднократное объявление его «музыкантом года», а ансамбля «Аллегро» – «Лучшим джазовым ансамблем СССР». Имя музыканта отмечено в Советской музыкальной энциклопедии в череде тех композиторов, которые стремились объединить джаз с русскими фольклорными и профессиональными музыкальными традициями.

После переезда в 1990 г. в США восстановил группу «Аллегро» для российских выступлений, организовал в Нью-Йорке биг-бэнд («Оркестр Ника Левиновски», в состав которого входят С. Гурбелошили, А. Сипягин, Б. Козлов, Б. Парсон, Э. Миддлтон, Э. Гравиш, Н. Блесс и др.) и компанию «NLO-Records» для исполнения и студийной записи собственных композиций (альбомы «WADE Barthes Sextet», 1993; «Listen Up. Nick Levinovsky Big Band», 1998; «Qiis. Nick Levinovsky & Friends», 2002 и др.). Оркестр Ника Левински принимал участие в джазовых фестивалях в Солк-Лейк-Сити, его организатор часто выступает в эфирах американских радиопередач о джазе.

На десятилетие 1970-х гг. приходится масштабное культурное событие в мире джаза: гастроли биг-бэнда Иллинойского университета (1968), оркестра Д. Эллингтона (1971), оркестра Т. Джонса – М. Льюисса (1972), по городам СССР. Это долгожданное событие произвело сильное впечатление на российских музыкантов, но были и критические отзывы. Так, Н. Левиновский отмечал, что посещение концерта Д. Эллингтона стало для него не только «первым шагом в Америку», куда он позднее эмигрировал, но и испытание чувства, близкого к разочарованию: «звукание оркестра не несло в себе той новизны, которой мы, молодые русские джазмены, жаждали. Этих пожилых черных музыкантов, казалось, совсем не коснулись перемены в джазе последних 10-15 лет. Они по старинке исполняли привычный репертуар, порядком им надоевший» [\[7, с. 130\]](#). Посещение же концертов Теда Джонса и Мела Луиса, напротив, стало для музыканта настоящим праздником, школой артистизма и професионализма [\[7, с. 130\]](#).

Расширяется география джазовых фестивалей, проводимых теперь по всей стране при поддержке Министерства культуры СССР (Москва, Ленинград, Рига, Новосибирск, Хабаровск, Донецк, Днепропетровск, Куйбышев, Воронеж и др. города). 1971 г. стал временем проведения первого Московского фестиваля Студии искусства музыкальной импровизации при Дворце культуры «Москворечье». Фестивальные мероприятия предоставляли слушателям редкую возможность услышать инструментальные джазовые программы без привычного включения песенных номеров [\[15, с. 71\]](#). В отличие от американских джазовых фестивалей, представляющих собой серию концертов на разных сценических площадках крупных городов, российские фестивали имели более широкую творческую программу: участники фестивалей участвовали в многочисленных джем-сэйшнах, горячо обсуждали актуальные проблемы артистической профессии, в результате новых знакомств создавали новые исполнительские коллективы.

Появление телепередач с джазовой музыкой на первой программе Центрального телевидения в конце 1980-х гг. сыграло роковую роль с российскими джазменами: исчез ореол запретности, обеспечивавший высокий уровень популярности в годы официального одобрения джаза в системе советской культурной программы [\[4, с. 71\]](#). Джаз, как и академическая музыка, не апеллирует к массам. Пока джаз был полузастранным, публика охотно покупала билеты, теперь же, прия на телевидение, как

отмечал Н. Левиновский, «мы не приобрели новую аудиторию, мы стали терять нашего зрителя» [7, с. 230]. В этот период закончили свою творческую деятельность коллективы «Аллегро», «Каданс», «Арсенал», что можно сравнить с закатом американского свинга в конце 1940-х годов.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что творчество Н. Я. Левиновского в 1970-1980-е гг. характеризуется поисками путей развития советского джазового искусства, экспериментами по взаимопроникновению в музыкальную ткань авторских сочинений элементов джазовой и фольклорной стилистики. Полемика по вопросам аутоимиджа советского джаза [14, с. 47] получила в деятельности Левиновского один из перспективных ответов: джаз в процессе своего исторического развития может иметь свои национальные ответвления. Сближение с национальными музыкальными традициями способствует дальнейшему развитию джазового искусства, расширению географии его популяризации и продуктивной ассимиляции. «Русский джаз» Левиновского, обогащенный приемами рок-музыки, стал оригинальным явлением советской музыкальной культуры 1970-1980-х гг., фактором дальнейшего развития отечественного джазового искусства.

## **Библиография**

1. Аксенов, В. П. Одно сплошное Карузо. М.: Эксмо, 2014. 592 с.
2. Борисова Е.С. Коммуникативный аспект восприятия музыкального искусства // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 11. 2009. № 4 . С. 94-97.
3. Голдберг Б. Самогипноз: легкие способы избавления от ваших проблем / Пер. с англ. О. Белокопытова. Ростов н/Д.: Феникс, 2006. 192 с.
4. Зайцева М.Л., Будагян Р.Р.Джаз и современное скрипичное искусство // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-4 (86). С. 71-75.
5. Зайцева М.Л., Сушкова-Ирина Я.И., Буданов А.В. Саунд-драма: стилистические особенности и опыт презентации в отечественном искусстве начала XXI века// Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 3. С. 175–184. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.175-184.
6. Козлов, А. С. Джаз, рок и медные трубы. М.: Эксмо, 2009. 768 с.
7. Левиновский Н. Я. Держи квадрат, чувак!. New York: Liberty Publishing House, 2007. 343 р.
8. Милосердова Е. Н. Специфика гармонического языка джазовой музыки в условиях ладовой организации // Вестник Тамбовского университета. 2001. № 3-3 (23). С. 138-145.
9. Набок И. Л. Рок-музыка: эстетика и идеология. Л.: Знание, 1989. 32 с.
10. Назин А. С. Особенности художественного восприятия джаз-и рок-музыки в историческом аспекте // Общество. Среда. Развитие. 2013. № 3 (28). С. 150-153.
11. Овчинников П.Л. Особенности формирования репертуара в концертной практике эстрадных исполнителей // Colloquium-journal. 2019. № 9-5 (33). С. 48-50.
12. Огородова А. В., Шебанова Е. И., Яговдик А. А. Джаз 1950-х гг.: новые стили и тенденции // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (79). URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/dzhaz-1950-h-gg-novye-stili-i-tendentsii?](https://cyberleninka.ru/article/n/dzhaz-1950-h-gg-novye-stili-i-tendentsii?ysclid=lib97l3kx858348759)

13. Огородова А. В., Шебанова Е. И., Яговдик А. А. Джаз 1960-х гг. Революционный прорыв технологии и мышления: от эксперимента к духовности // Наука, искусство, культура. 2017. № 2 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhaz-1960-h-gg-revolyutsionnyy-proryv-tehnologii-i-myshleniya-ot-eksperimenta-k-duhovnosti?ysclid=lib99nf5a1711538096> (дата посещения: 25.05.2023)
14. Резаков, Я. О. Гетеро-, аутоимидж русской литературы в прозе третьей волны эмиграции: традиции Дж.Д. Сэлинджера в творчестве В.П. Аксенова и С.Д. Довлатова : Дисс. канд. филолог. наук : 10.01.01 Русская литература. Брянск, ФГБОУ ВО «Брянский государственный университет имени академика И.Г. Петровского», 2021. 177 с.
15. Фейертаг В. Б. История джазового исполнительства в России. СПб.: Скифия, 2010. 312 с.
16. Baker D. The jazz style of John Coltrane: alto saxophone. New York: Shat-tinger international Music corp., 1980. 94 р.
17. Koenig, K. Polyphony: history, performance, and use in jazz. Basin street press, 1996. 116 р.
18. Olmstead, N. Solo jazz Piano: the linear approach. Berkley press, 2003. 62 р.
19. Roberts, E. J. Classical jazz: the life and musical innovations of Nikolai Kapustin. The University of Alabama, 2013. 144 р.
20. Starr F. Red and Hot: The Fate of Jazz in Soviet Union. 1917-1980. New York : Oxford University Press, 1983. 424 р.
21. Troitsky A. Back in the USSR: The true story of rock in Russia. L.: Omnibus Press, 1987. 154 р.
22. Yurchak A. Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation. Princeton, NJ: Princeton univ. press, 2006. 331 р.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования статьи «Николай Левиновский: джазовый музыкант и композитор» выступает творческая биография советского и американского джазмена, композитора и пианиста, музыковеда, члена Союза композиторов СССР и джазовой федерации СССР Николая Яковлевича Левиновского (род. 1944 г.). Автор постарался поместить свой биографический очерк в социокультурный контекст позднего советского общества. Ключевая особенность времени (джаз перестает быть в СССР запретным искусством) автором подмечена, однако, в чем новизна этого приема и чем он помог в раскрытии биографии и творческого кредо Николая Яковлевича, осталось не ясно. В частности, не совсем понятно обращение автора к мемориальному концерту «Джаз Василия Аксенова» в 2010 г., какую-то особую роль в нем сыграл Н.Я. Левиновский? В то же время автор обошел стороной активную фестивальную деятельность выдающегося джазмена: например, участие в международном фестивале Игоря Бутмана «Акваджаз» в 2011 г. Важно, что изменение положения советского джаза привело к возможности отдельных, прошедших цензуру филармонических худсоветов, музыкантов активно концертировать не только в различных республиках СССР, но и за рубежом, где укреплялись международные личные связи выдающихся советских артистов с мировой джазовой элитой. В этом смысле можно сравнивать серьезные творческие связи Н.Я.

Левиновского с творческими связями других джазменов. Между тем, даже о персональных составах ансамбля «Аллегро» советского времени и проектах нью-йоркского Оркестра Ника Левиновски в статье представлена далеко не полная информация.

Уже в заключении автор поднимает полемический вопрос аутоимиджа советского джаза, без разрешения которого в определенном направлении, безусловно, трудно отметить значимость «Русского джаза» Левиновского. Возможно, если бы эту тему автор обозначил изначально в качестве проблемной, то логично было бы вывести из неё значительный вклад Николая Яковlevича в развитие джаза позднего советского времени. Однако, полемическая проблема не была поставлена, а биографический очерк, по мнению рецензента, получился весьма скучным в плане раскрытия трудолюбивой и многогранной натуры Н.Я. Левиновского.

Таким образом, приходится констатировать, что предмет исследования (биография Н.Я. Левиновского) раскрыт не в полной мере, хотя итоговый вывод логично вытекает из некоторых доводов основной части и может считаться обоснованным.

Методология представленного исследования базируется на историко-биографическом повествовании, хотя эпизод с эмиграцией Н.Я. Левиновского нарушает историческую последовательность изложения биографической событийности. В методологическом плане у автора есть два пути совершенствования представленного материала. Если ограничиться жанром краткого биографического очерка, то посвятить доработку кристаллизации формы и содержания. Представить кратко, но полно творческую биографию выдающейся личности — не простая задача сама по себе. Для её решения нет необходимости в излишних отступлениях, не ведущих к достижению цели очерка. Второй вариант может состоять в проблематизации вклада Н.Я. Левиновского в джазовое движение позднего советского общества. Тогда может получиться исследовательская статья, но она обязана содержать минимум научно-методического аппарата, включая четкую программу исследования, формулировку проблемного вопроса и попытку его разрешить.

Актуальность обращения к творческой судьбе и достижениям Н.Я. Левиновского обусловлена уникальностью вклада композитора, пианиста и музыковеда позднесоветского и постсоветского времени в развитие джаза. Однако, обещанная автором оценка одного из ярких представителей московской джазовой школы 1970-1980-х гг., на взгляд рецензента, была высказана несколько непоследовательно.

Научная новизна полученного автором результата не очевидна. Сам автор не акцентирует на ней внимания: проблема упомянутая в итоговом выводе не занимает в статье центральное место. И хотя итоговый оценочный вывод автора заслуживает доверия, его можно было бы и более убедительно обосновать. Заслуживают доверия музыкально-аналитические эпизоды исследования, в которых автор раскрывает отдельные элементы авторского стиля композитора: их истоки и интонационно-композиционные особенности, на них можно было бы и построить доказательную базу итогового вывода.

Стиль в целом можно считать научным, хотя отдельные стилистические огехи необходимо устраниТЬ (например: «вышедшего на студии «Мосфильм» комедии», «вынуждало джазовых музыкантов уставаться» и др.). Структура статьи нуждается в доработке, какой бы из вариантов её осуществления автор ни выбрал (см. выше).

Библиография в полной мере раскрывает проблемную область исследования; описания литературы в списке соответствуют требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна.

Рецензируемая статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal». Но небольшая доработка все же

способна усилить качество публикации.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предмет исследования статьи «Русский джаз» Николая Левиновского в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг.» - творчество музыканта в контексте отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг.»

Здесь автор умело использовал целый комплекс методов - сравнительно-исторический, аналитический и др., проанализировав широкий круг источников. Добавим, что актуальность статьи велика как никогда, как и ее практическая польза, что касается всех современных исполнителей, и интерес исследователей к его творчеству будет неуклонно расти. Статья обладает несомненной научной новизной, что особенно похвально в свете уже упоминавшегося широкого интереса к творчеству композитора.

Но, на наш взгляд, статья скорее напоминает научно-популярный обзор, а не подлинно научную статью, что, в первую очередь, связано с ее малым объемом. По нашему мнению, ее можно было бы дополнить как биографическими сведениями о музыканте и примерами его произведений, так и контекстом отечественного джазового искусства 1970-1980-х гг. Также, на наш взгляд, недостаточны выводы.

Статья имеет введение, основную часть, знакомящую читателей с творчеством музыканта, и заключение. К ее положительным моментам отнесем доступность и популярность стиля изложения, емкую характеристику творчества Николая Левиновского: «Стилистика композиций Н. Левиновского основывается на взаимодействии приемов американского джазового исполнительства и традиций русского народного пения. Анализируя метод игры Джона Колтрейна [16, с. 35], ставшего «путеводной звездой» квартета Н. Левиновского (помимо него, в состав входил В. Коновальев, В. Епанешников, Н. Николенко), музыкант осознает близость новаций возникшего в 1960-е гг. модального (ладового) джаза, в котором импровизация строилась не на аккордовых последовательностях, а на протяженных мелодических построениях, выдержаных на одном устое, на определенной ступени лада – эолийского, ионийского, лидийского, дорийского и т.д. Все это представлялось новым, оригинальным, создавало ощущение медитативного погружения в длящееся экстатическое состояние [5, с. 178]. Стилистический рельеф сочинения образовывала система взаимопроникновения приемов джазовой музыки и ладо-интонационных структур национальных культур [8, с. 138]. Открытость приемов модального (ладового) джаза для синтеза с национальными традициями музыкального мышления привлекла Н. Левиновского и стала характерным признаком его композиторского стиля, определяемого самим музыкантом как «русский джаз» [7, с. 92]».

Автор дает представление о стиле музыканта: «Так, в композиции «Шествие» художественный образ строится на основе контрастного соединения остинатного ритма барабанов и рафинированных мелодий солирующих инструментов (электропианино, трубы и саксофона), структурная четкость (вариационная форма) здесь соседствует со свободой импровизационных разделов солирующих партий. «Интерлюдия» свободна по форме, имеет волновую структуру постепенного динамического нарастания и резкого спада звучности, насыщена атональными разделами, сонорными красками кластеров в фортепианной партии. Популярная «Песнь увядящих цветов» основана на специфическом тембровом ансамблевом звучании (синтезатор настроен на тембр

флейты, его дополняет контрабас и мелкие ударные инструменты). Композиция основана на вариационном принципе развития тематического материала, что способствует закреплению в памяти слушателей мелодии и помогает понять способов их трансформации [11, с. 50]. Данный принцип формообразования привлек композитора при увлечении творчеством Чика Кориа, создавшего ансамбль «Return to Forever» («Возвращение навсегда»), ушедшего от малопонятных широкой публике авангардных экспериментов в сторону джаз-рока, волнующего современного слушателя».

Автор также дает представление о Н. Левиновском как об аранжировщике: "Фольклорные, джазовые и авангардные техники академической музыки, методы аранжировки, почерпнутые из лучших образцов современной музыки стали элементами своеобразного творческого синтеза, ставшего основой индивидуального композиторского стиля, артистического имиджа Н.Я. Левиновского. Его талант аранжировщика был чрезвычайно востребован в исполнительской среде (он делал аранжировки многих мелодий А. Бабаджаняна, его аранжировки популярных мелодий американских джазовых композиторов исполнялись ансамблем «Мелодия», оркестром Л. Мерабова, стали основой успеха джаз-ансамбля «Аллегро»)".

В то же время, на наш взгляд, выводы автора слишком поверхностны и недостаточны: «Подытоживая вышесказанное, отметим, что творчество Н. Я. Левиновского в 1970-1980-е гг. характеризуется поисками путей развития советского джазового искусства, экспериментами по взаимопроникновению в музыкальную ткань авторских сочинений элементов джазовой и фольклорной стилистики. Полемика по вопросам аутоимиджа советского джаза [14, с. 47] получила в деятельности Левиновского один из перспективных ответов: джаз в процессе своего исторического развития может иметь свои национальные ответвления. Сближение с национальными музыкальными традициями способствует дальнейшему развитию джазового искусства, расширению географии его популяризации и продуктивной ассимиляции. «Русский джаз» Левиновского, обогащенный приемами рок-музыки, стал оригинальным явлением советской музыкальной культуры 1970-1980-х гг., фактором дальнейшего развития отечественного джазового искусства».

Библиография данного исследования является достаточной и разносторонней, включает множество разнообразных источников по теме, в т.ч. иностранных, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на достойном научном уровне.

Как нам представляется, данная статья обладает хорошим научным потенциалом и при определенной доработке может представлять несомненный интерес для разнообразной читательской аудитории – музыкантов, студентов и преподавателей, а также всех, интересующихся современной отечественной музыкальной культурой.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Ли Я. — Китайские и французские традиции в Концерте для фортепиано с оркестром Чэнь Цигана // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 3. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.3.43448 EDN: SCTNYQ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43448](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43448)

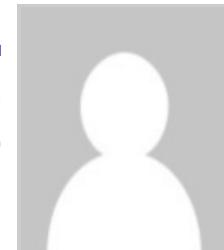
## Китайские и французские традиции в Концерте для фортепиано с оркестром Чэнь Цигана

Ли Япин

соискатель ученой степени

603005, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

✉ wawj0209@foxmail.com



[Статья из рубрики "Современная композиция"](#)

**DOI:**

10.7256/2453-613X.2023.3.43448

**EDN:**

SCTNYQ

**Дата направления статьи в редакцию:**

27-06-2023

**Дата публикации:**

10-07-2023

**Аннотация:** Предмет исследования – концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан» современного китайско-французского композитора Чэнь Цигана (1951). Сочинение, написанное в зрелый период творчества мастера, наглядно демонстрирует художественно убедительный синтез национальных и европейских музыкальных традиций. Китайские влияния связаны, прежде всего, с опорой на характерные черты Пекинской оперы цзинцзюй, французские влияния обусловлены воздействием стилистики импрессионизма Клода Дебюсси и принципов музыкального письма Оливье Мессиана, учеником которого был Чэнь Циган. Главная цель исследования – охарактеризовать оригинальные черты концерта «Эрхуан», обусловленные сочетанием влияний Пекинской оперы цзинцзюй и французской музыки XX столетия. Концерт «Эрхуан», одно из наиболее репертуарных сочинений в наследии композитора и показательный образец его стиля, впервые рассматривается в отечественном музыкоznании. Основные выводы исследования: национальные традиции Пекинской оперы представлены в концерте «Эрхуан» на ладовом (пентатонный лад чжи),

метроритмическом (паттерны ло гу дянь цзы), формообразующем (традиционные вариации бандын ти) и тембровом (имитация инструментов ансамбля Пекинской оперы и системы их настройки) уровнях; французские влияния проявляют себя в красочной ладогармонической палитре (воздействие музыкального языка Дебюсси), а также в рецепции техники Мессиана (теория добавочной длительности, прием нерегулярного увеличения и уменьшения ритма, принцип мотивной комбинаторики, последовательная смена ладов ограниченной транспозиции).

#### **Ключевые слова:**

Чэнь Циган, концерт, Пекинская опера, современная китайская музыка, китайская музыкальная культура, Оливье Мессиан, вариации бандын ти, ритмические паттерны логу, китайский ученик Мессиана, китайские лады

Чэнь Циган (1951) – известный современный китайско-французский композитор. Он родился в Шанхае в интеллигентной творческой семье. Его отец – Чэнь Шулян – был известным каллиграфом и художником, мать Сяо Юань – пианисткой и учителем музыки. Когда отец возглавил Пекинскую академию изящных искусств, семья переехала в столицу, где Чэнь и провел детство. Семейные традиции, связанные с изучением древней национальной культуры – классической китайской поэзии, живописи, каллиграфии и музыки, оказали большое влияние на формирование личности музыканта.

После блестящего окончания Центральной консерватории Пекина в 1983 году композитор продолжил свое образование во Франции, где живет до сих пор. В Париже он стал последним учеником французского классика Оливье Мессиана, который оказал заметное влияние на процесс становления стиля Чэнь Цигана. Уроки, продолжавшиеся с 1984 по 1988 год, позволили начинающему автору обрести свою индивидуальность. Музыкальный язык композитора зиждется на искусном диалоге китайских и французских традиций.

Опора на китайскую культуру – неотъемлемая часть творческого процесса Чэнь Цигана. Национальное начало проявляет себя на разных уровнях: в обращении к пентатонике, метроритмической системе, в имитации симфоническим оркестром тембров традиционных китайских инструментов, в уподоблении виртуозных пассажей фортепиано ударным, солирующим в сценах боевых искусств Пекинской оперы.

Французские влияния связаны с тонким преломлением традиций Мессиана и отсылками к звукописи импрессионизма: движение «пустыми» параллельными квинтами, лидийский лад, прозрачная фактура, огромный диапазон, привносящий ощущение широкого пространства (три или четыре нотных стана), приглушенная динамика, выразительные авторские ремарки на французском языке.

Чэнь принадлежит внушительный корпус сочинений в разных жанрах, преимущественно камерных. Инstrumentальные опусы, составляющие львиную долю творческого наследия композитора, приковывают к себе повышенное внимание исполнителей и ученых по всему миру. В русскоязычном музыковедческом пространстве только начинает формироваться интерес к его музыке: об этом свидетельствуют диссертации и статьи молодых китайских искусствоведов Чэнь Шуюнь [8, 9], Сюй Цинлин [5, 6], Чжан Мини [7], Мозгот С.А. и Вэнътин Хао [3] и других.

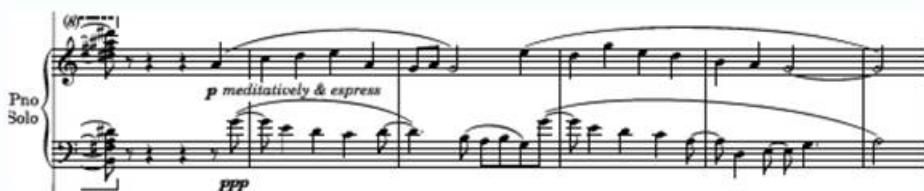
Ярким образцом зрелого инструментального творчества композитора выступает одночастный концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан» (2009). В нем переплелись традиционные национальные и французские стилистические элементы: Пекинская опера *цзинцзюй* и приемы музыкального языка Мессиана.

Название концерта обусловлено избранным материалом: композитор цитирует один из типовых напевов Пекинской оперы *эрхуан*, происходящих из провинции Аньхой и характеризующихся печальной мелодией и задумчивым настроением. Он носит ностальгический характер и связан у композитора с воспоминаниями о прошлом, о его семье. В концерте «Эрхуан» напев сопряжен с мягкими гармоническими красками, подчеркивающими красоту изысканной темы.

В ариях *эрхуан* большую роль играет сольное инструментальное сопровождение, выходящее на первый план в интерлюдиях. Главное место в аккомпанементе занимают струнные инструменты – скрипки *цзинху* и *эрху*, озвучивающие напев, который они могут орнаментировать. Цитируемый Чэнь материал часто проходит в инструментальном сопровождении опер и может звучать достаточно свободно: масштабно варьироваться, возникать в разных темпах, служить основой для импровизационных соло с искусственной орнаментикой. Возможно, композитора привлекла простота мелодии и ее гибкость, предоставляющие богатый потенциал для всестороннего вариационного развития.

По мнению Т. Б. Будаевой [1, с. 102], напев *эрхуан* обычно звучит в четвертом пентатонном ладу *чжи* (оканчивается на пятой ступени). Чэнь Циган проводит тему *чжи*-ладу от *g* (*G-A-C-D-E*), тем самым сохраняя аутентичную ладовую окраску. Кроме того, автор оставляет двухдольность оригинального напева и записывает мелодию в размере 4/4, что привносит ощущение более широкого дыхания.

Рис. 1. Чэнь Циган. Концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан». Тема (партия фортепиано).



В области формы композитор опирается на китайские традиционные вариации *баньцян ти* – систему, объединяющую так называемые метро-темпы *баньши* («модель метра») и напевы *цяндяо*. *Баньцян ти* строится по принципу последовательной смены метро-темпов от медленного к быстрому через постепенный процесс ускорения от раздела к разделу и возвращением кдержанному темпу в конце. Таким образом, типовые мелодии развиваются в вариационной форме, в которой интенсивному развитию подвергаются метроритмическая и темповая стороны. Как правило разделы следуют в таком порядке: *даобань* (вступительный) – *саньбань* (свободный метро-темп) – *маньбань* (медленный) – *куайбань* (быстрый) – *маньбань* (медленный) – *саньбань* (свободный метро-темп) [см. об этом: 10, р. 46]. В своем концерте Чэнь в целом сохраняет логику смен *баньши*.

#### Темповые сдвиги в концерте «Эрхуан»

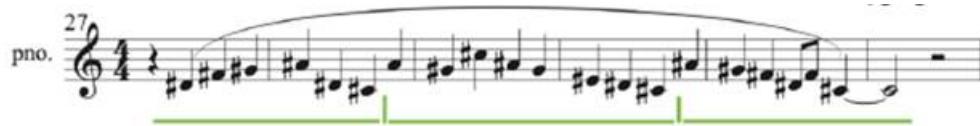
Такты	Название разделов
1-40	Даобань (вступление)
41-56	Саньбань (свободный темп)
57-89	Маньбань (медленный темп)

90-108	Ускорение темпа к <i>куайбань</i>
109-170	<i>Куайбань</i> (быстрый темп)
171-190	<i>Маньбань</i> (медленный темп)
191-210	<i>Маньбань</i> (медленный темп) вариант
211-234	<i>Саньбань</i> (свободный темп)

Система *баньцян ти* как правило определяет не только метроритм и мелодику напевов, но также их масштаб. Главным принципом развития выступает варьирование, при этом каждое следующее возвращение темы отмечено возрастающим количеством орнаментики и изменением темпа. Таким образом, вследствие интенсивного использования украшений, тема разрастается, при этом проходя традиционный круг темповых сдвигов [см. об этом: 11, 13]. В каждом разделе тема меняется масштабно, метроритмически и интонационно, расширяясь за счет мелодической орнаментики.

Впервые основная тема полностью проходит в партии фортепиано в разделе *даобань* (тт. 27-32) четвертыми нотами. В разделе *саньбань* она возвращается с несколькими мелодическими украшениями и более изысканным ритмом. Окончательной эволюции тема достигает в кульминационном разделе *маньбань* (тт. 172-190): она подвергается мелодическим, метроритмическим и масштабно-синтаксическим изменениям. По мере развития мелодия постепенно разрастается.

Рис. 2. Чэнь Циган. Концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан». Партия фортепиано. Тт. 27-32.



Партия скрипки. Тт. 172-190.

Еще один важный уровень претворения традиций Пекинской оперы в концерте «Эрхуан» – тембровый. В концерте композитор использует краски симфонического оркестра для подражания тембрам национальных китайских инструментов. Акробатические сцены боя и танцы занимают важное место в Пекинской опере. В хореографических эпизодах инструментальное сопровождение выходит на первый план. Основную нагрузку берут на себя ударные инструменты, отвечающие за метроритм (ударные инструменты играют доминирующую роль в традиционном оперном ансамбле). Солист имитирует тембр маленького барабана, подражает звуку трещоток, гонгов и тарелок ансамбля Пекинской оперы.

Чэнь всецело использует потенциал западного инструментария: струнные инструменты привносят большую чувственность и певучесть, духовые – придают объемность симфоническому звучанию, усиливают мощь и динамический уровень. Интерес к тембру деревянных духовых и к звучанию валторны отражает влияние французской оркестровой традиции. Ударные инструменты – тарелки и гонги – подражают краскам ансамбля Пекинской оперы.

Напомним, что многие традиционные китайские инструменты, входящие в состав оркестра Пекинской оперы, настроены на чистую квинту, чистую кварту или большую секунду. В концерте Чэн западный инструментарий имитирует характерные краски и особенности настройки оперного ансамбля.

Первые педальные аккорды у солиста сотканы из характерных пентатонных интонаций чистых кварт, квинт, малых терций и больших секунд: первый аккорд – *a-c-d-e-g*, второй аккорд – *d-g-h-e*. Басовые тоны аккордов образуют интонацию чистой квинты – *a-d* – интервал настройки струнных инструментов *цзинху* и *эрху* в ансамбле Пекинской оперы.

С квинты начинаются несколько разделов сочинения. Например, в начале раздела *саньбань* проведение темы солистом открывается мягким аккордом струнных, настроенным по интервалам чистой квинты и кварты: *f-c-a-d*. Квартовые интонации ассоциируются с настройкой *пипы* и *саньсяня*: чистые кварты, квинты и большие секунды образуют квартово-квинтово-секундовые *пипа*-аккорды (настройка инструмента *A-D-E-A*). По замечанию исследователя Пэн Чэна: «В отличие от европейской классической аккордики, зозвучия, образованные на основе пентатоники, чаще всего имеют нетерцовую структуру, вплоть до формирования пентатонических "кластеров"» [\[4, с. 85\]](#).

Интерес к совершенным консонансам был инспирирован не только китайской культурой, но также и французскими влияниями. Отзвуки долго выдерживаемых педальных тонов средневековых органумов, движение параллельными квартами, квинтами и октавами, квартаккорды и квинтаккорды можно обнаружить в любимых Чэн Циганом фортепианных сочинениях Дебюсси и Равеля.

У старинных традиционных инструментов струны изготавливались из шелка, они были очень мягкие, хрупкие и эластичные, не могли долго держать строй, поэтому в ансамбле Пекинской оперы настройка инструментов не имела большого значения, на первом месте всегда выступал ритм.

Ритмическая организация концерта также обнаруживает влияние традиции Пекинской оперы. Характерной особенностью ее оркестра является опора на ритмические паттерны в партии ударных инструментов (гонгов и барабанов *ло гу*), сопровождающие те или иные сценические ситуации, либо звучащие во вступлении, инstrumentальных интерлюдиях, хореографических номерах. «Коллекция», состоящая из более чем ста паттернов, образует систему *ло гу дянь цзы* [\[12\]](#).

В концерте «Эрхуан» композитор обращается к паттерну *цзи-цзи-фэн*, который помогает выстроить длительное нарастание к кульминации. *Цзи-цзи-фэн* буквально переводится как «порыв ветра» и представляет собой постепенно ускоряющееся ритмическое остинато гонгов и барабанов для создания напряженной атмосферы. В концерте «Эрхуан» паттерн рассредоточен в нескольких разделах произведения для создания единой волны движения к генеральной кульминации. В результате композитор выстраивает плотную полиритмическую ткань, сотканную по вертикали из ритмически однородных паттернов мелкими длительностями.

Опора на китайские национальные оперные традиции сочетаются с претворением характерных черт музыкального языка учителя Чэн Цигана – Оливье Мессиана. Наиболее очевидный предмет сравнения – принцип комбинаторики при работе с мелодической фразой. Безусловно, подход Мессиана отличается большей сложностью: из темы композитор вычленяет несколько элементов, которые при повторе активно варьируются мелодически и ритмически. Французский классик приводит показательный

пример в своей работе «Техника моего музыкального языка», анализируя партию скрипки в части «Хвала Бессмертию Иисуса» из «Квартета на конец времени» [2, с. 49]. Он наглядно выделяет несколько самостоятельных мотивов, образующих тему с вариациями, и показывает принципы мелодического и ритмического варьирования.

В концерте «Эрхуан» Чэнь Циган вычленяет мелкие структурные образования – мотивы из основной темы – и варьирует их мелодически, ритмически и гармонически, аналогично мессианским комментарийным развивающим приемам. Два фрагмента, которые демонстрируют наиболее очевидную связь, – это мотивы в тт. 50 и 60 (заключительный раздел *саньбань* и начало раздела *маньбань*). Оба мотива используются в качестве связующего материала между разделами формы и остаются практически неизменными до конца пьесы. Мотив в т. 50 взят из середины мелодии, он получает новый ритмический рисунок и секвенцируется в связующем разделе. В т. 60 композитор оперирует трех-четырех нотным мотивом, заимствованным из исходной темы.

Рис. 3. Чэнь Циган. Концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан». Тт. 47-52 (фрагмент партитуры).



Таким образом, Чэнь Циган обращается к тем приемам Мессиана, которые соответствуют принципам развития, заложенным в национальной китайской музыке – приемам варьирования основной темы. Однако если в китайской системе *баньцян* варьируется вся тема, расширяясь при помощи увеличения количества орнаментики, то Мессиан акцентирует внимание на мелких структурных единицах и их разнообразном развитии. Чэнь использует в концерте «Эрхуан» оба подхода к развертыванию музыкального материала.

Параллели с Мессианом возникают на уровне ладовой организации концерта «Эрхуан». Помимо пентатонных ладов композитор прибегает к использованию *бяньшэн* – дополнительных тонов, приводящих к формированию гексатонных и гептатонных звукорядов. Чэнь обращается к приему перекрашивания тоники, когда происходит последовательная смена пентатонных ладов с одним общим тоном. В этом случае возникают аллюзии на полимодальную хроматику Б. Бартока, представляющую собой хроматику, образующуюся в результате сочетания нескольких модальных звукорядов с одним общим тоном. Также образуются пересечения с последовательной сменой ладов ограниченной транспозиции в сочинениях Мессиана.

Чэнь Циган оперирует национальными гексатонными (шестиступенными) и гептатонными (семиступенными) ладами с добавочными тонами (терминология Пэн Чэн [4]). В партии фортепиано (т. 191, раздел *маньбань*) к с *гун*-ладу (*c-d-e-g-a*) композитор добавляет тон *бяньчун* (VII ступень) и получает гексатонный лад *сячжи*, звукоряд которого совпадает с ионийским ладом – *c-d-e-g-a-h*. Далее в мелодической горизонтали и гармонической вертикали складывается *b* *гун*-лад (*b-c-d-f-g*) с дополнительными тонами *бяньчжи* (IV<sup>#</sup> ступень) и *бяньчун* (VII ступень), в результате образующими гептатонный лад *чжэншэн*,

звукоряд которого совпадает с лидийским ладом (*b-c-d-e-f-g-a*). На смену приходит *гун*-лад (*g-a-h-d-e*), усложненный дополнительным тоном *жунь* (VII пониженная ступень), в результате которого образуется гексатонный лад *циншан*, звукоряд которого совпадает со звукорядом миксолидийского лада. Далее следует *а* *гун*-лад (*a-h-cis-e-fis*), дополненный тоном *цзинцюе* (IV ступень), образующим гексатонный лад *сячжи*. В дальнейшим лады повторяются.

Таким образом, опираясь на мессиановский принцип последовательной смены ладов, Чэнь работает с национальными пентатонными звукорядами, усложняя их дополнительными тонами *бяньшэн*, привносящими различные ладовые краски в основной звукоряд *гун*. Модальность Чэнь Цигана сочетает в себе влияние Мессиана и китайские национальные ладовые традиции.

Рис. 4. Чэнь Циган. Концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан». Партия фортепиано. Тт. 191-193.

В концерте «Эрхуан» Чэнь Циган виртуозно сочетает концепцию добавочной длительности Мессиана, а также его принцип нерегулярного увеличения и уменьшения ритма с национальной традицией *баньцян*. Сущностной чертой *баньцян* является строго кратное ритмическое расширение оригинальной темы. Согласно традиции, Чэнь расширяет и орнаментирует основную тему концерта, однако вместо строгого удвоения и учетверения длительностей, как это было бы типично для *баньцян*, он прибегает к ритмической нерегулярности в продлении отдельных звуков, тем самым осуществляя синтез китайских традиций *баньцян* и методов Мессиана.

Некоторые ноты в вариациях сохраняют свою первоначальную продолжительность, некоторые увеличиваются втрое, а некоторые в половину за счет добавления точки. Отметим, что Чэнь прибегает прежде всего к различным формам увеличения ритма, главным образом, к неточным увеличениям, согласно терминологии Мессиана.

В результате образуется сложная, синкопированная линия с размытой метрической пульсацией, вуалированием сильных долей такта, сочетанием долгих зализованных и кратких орнаментальных длительностей. Как и Мессиан, Чэнь Циган начинает с изложения темы в простом ровном ритме, а затем развивает, усложняет ритмический рисунок, используя разнообразные приемы развития. Подобно своему учителю, Чэнь уходит от устойчивой пульсации в музыке и создает иллюзию выхода во вневременное пространство.

Рис. 5. Чэнь Циган. Концерт для фортепиано с оркестром «Эрхуан». Партия фортепиано. Тт. 27-32.



Партия скрипки. Тт. 172-190.

Еще одна характеристика ритмического мышления Мессиана – полиритмия, использование им контрастных ритмических блоков как по горизонтали, так и по вертикали. Горизонтальный контраст, подобно сменам ладов, подразумевает резкое переключение на протяжении всего произведения между фрагментами, отмеченными активным ритмическим движением, сгущением ритмического напряжения и фрагментами ритмического «покоя», статики, разряжения. Вертикальный контраст образуется в результате одновременного развертывания нескольких ритмически контрастных пластов фактуры, например, насыщенных краткими длительностями и выдержаными педалями.

Итак, в концерте «Эрхуан» композитор достигает убедительного художественного синтеза китайских традиций Пекинской оперы и французских влияний, связанных с приемами импрессионизма и техники Мессиана:

- квартово-квинтовая система настройки струнных инструментов цзинху и эрху сочетается с присущими Дебюсси красочными квартаккордами и квинтаккордами;
- принцип работы с темой бандыян традиционной китайской музыки переплетается с теорией добавочной длительности и принципом нерегулярного увеличения и уменьшения ритма Мессиана;
- орнаментальное мелодическое развитие основной темы, присущее китайскому фольклору, смыкается с мессиановской мотивной техникой и принципом комментария;
- последовательная смена ладов ограниченной транспозиции инспирировала подобный прием смены пентатонных ладов с добавочными тонами у Чэн Цигана;
- присущая Мессиану полиритмия, возникающая в результате использования контрастных ритмических блоков по горизонтали и по вертикали, находит свое продолжение в музыкальном языке Чэн, корреспондируя с ритмическими паттернами гонгов и барабанов оркестра Пекинской оперы ло гу дянь цзы.

Между тем, несмотря на широкое использование приемов Мессиана, Чэн Циган помещает их в иной музыкально-стилевой контекст, сопрягая с китайскими ладовыми и метrorитмическими традициями, а также с исключительным национальным мелодизмом, характерным для его сочинений. Доминанта мелодического начала, ясно окрашенного в фольклорные тона, найдет свое продолжение в произведениях последних лет.

## Библиография

1. Будаева Т. Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 312 с.
2. Мессиан О. Техника моего музыкального языка. Перевод и комментарии М.

- Чебуркиной. Научная редакция доктора иск., проф. Ю.Н. Холопова. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1995. 124 с.
3. Мозгот С.А.; Вэньтин Хао. Категория «национальное» в музыкальном оформлении фильма «Цветы войны» Чжана Имоу // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 1 (84). С. 24-31.
  4. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Пэн Чэн. Нижний Новгород, 2011. 301 с.
  5. Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX – XXI веков. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Цинлин Сюй. Санкт-Петербург, 2022. 247 с.
  6. Сюй Цинлин. «Мгновения пекинской оперы» Чэнь Цигана в контексте современного фортепианного искусства // Университетский научный журнал. 2020. № 57. С. 242-250.
  7. Чжан Мини. Авангардная трактовка китайской традиции в «Yi» для кларнета и струнного квартета Чэнь Цигана // Sciences of Europe. 2022. № 94. С. 11-27.
  8. Чэнь Шуюнь. Фортепианное творчество китайских композиторов XX – начала XXI веков: основные стилевые направления. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Шуюнь Чэнь. Нижний Новгород, 2020. 237 с.
  9. Чэнь Шуюнь. «Instants d'un Opera de Pekin» («Мгновения Пекинской оперы») для фортепиано Чэнь Цигана: опыт исполнительского анализа // Музыкальное образование и наука, 2017. № 1 (6). С. 50-56.
  10. Аллан Р. Т. Цюйпай в китайской музыке: мелодические модели в форме и практике. Нью-Йорк: Рутледж, 2016. 230 с.
  11. Ван Жэньюань. Пекинская опера в образцовой опере. Пекин: Издательство Народная музыка, 1999. (汪人元, 京剧“样板戏”音乐论纲), 北京:人民音乐出版社, 1999).
  12. Ли Жужу. Душа пекинской оперы. Гонконг: Издательство Гонконгского университета, 2010. 335 с.
  13. Чжан Юньцин. Анализ музыки Пекинской оперы. Пекин: Центральная консерватория музыки, 2011. (张云青, 《京剧音乐研究》), 北京:中央音乐学院出版社, 2011).
  14. Чэнь Циган. Интервью с Вэй Сюй // Китайский народ, 2015. 20 декабря. С. 8-9. (余玮. 陈其钢. 沉静背后的澎湃之音[J]. 中华儿女, 2015 (12-20): 8-9)

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной на рецензирование статье («Китайские и французские традиции в Концерте для фортепиано с оркестром Чэнь Цигана») выступает уникальный музыкальный язык известного современного китайско-французского композитора Чэня Цигана (1951), который, по мысли автора, «зиждется на искусном диалоге китайских и французских традиций». Предмет исследования раскрыт на примере анализа конкретного эмпирического материала (Концерта для фортепиано с оркестром), который в своей целостности художественного (музыкально-интонационного) содержания и представляет объект исследования.

Анализу предмета исследования предшествует краткий историко-биографический очерк о Чэне Цигане, акцентирующий внимание читателя на социокультурных основаниях поиска в его музыкальном языке элементов культурного диалога китайских и французских традиций: семейные традиции Чэнь связаны с изучением древней национальной культуры Китая, в то время как композиторское мастерство Чэнь Циган оттачивал под руководством выдающегося французского композитора и музыкального педагога Оливье Мессиана. Во Франции же композитор добился известности и продолжает трудиться, раскрывая европейскому слушателю интонационное богатство древнейших традиций китайской музыкальной культуры, дошедшее до нашего времени благодаря бережному сохранению в Китае Пекинской оперы цзинцзюй.

Основная часть исследования структурирована автором из двух частей: первая — посвящена аллюзиям и конкретным композиционным приемам, позаимствованным из традиций Пекинской оперы цзинцзюй, использованным Чэнем в своем однострунном концерте для фортепиано с оркестром (ладо-гармонический и интонационный строй, метро-ритмика, традиционное структурно-вариационное и темповое развитие музыкальной формы, звукоподражание солиста и оркестра народным инструментам и др.), вторая — элементам музыкального языка и композиторской техники Мессиана и французских импрессионистов в целом (гармоническая кварт-квинтовая и оркестровая колористика, мотивная техника и др.).

В итоге автор кратко сформулировал пять важнейших характеристик уникального музыкального языка Чэня Цигана, ярко выраженных в фортепианном концерте и наглядно иллюстрирующих продуктивный диалог традиций китайской и французской музыкальных культур.

Можно заключить, что предмет исследования раскрыт автором в достаточной степени и на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования базируется на детальном музыкально-стилистическом и музыкально-семантическом анализе важнейших для локализации культурных традиций в музыкальном языке композитора выразительных средств. Компаративные и историко-биографические методы гармонично дополняют сложный комплекс специальных музыкально-семантических приемов. Программа исследования логично выстроена. Методика релевантна поставленным задачам и соответствует высоким теоретическим стандартам анализа музыкальных произведений. Авторский подход к характеристике особенностей музыкального языка Чэня Цигана посредством компаративного анализа локализованных в нем двух самобытных культурных традиций является сильной стороной исследования, достойной дальнейшего масштабирования при изучении интеграционных культурных связей в академическом музыкальном искусстве.

Актуальность обращения к анализу уникального музыкального языка Чэня Цигана обусловлена, по мысли автора, мастерством известного современного китайско-французского композитора в использовании особого комплекса музыкально-выразительных средств, демонстрирующего продуктивный диалог китайских и французских традиций в современной музыкально-академической культуре.

Научная новизна, выраженная, прежде всего, в расширении арсенала компаративного анализа продуктивного синтеза различных музыкальных традиций, локализованных в творчестве отдельного композитора на примере Концерта для фортепиано с оркестром Чэня Цигана, не вызывает сомнений. Теоретические аргументы подкреплены детальным анализом эмпирического материала, иллюстрациями и ссылками на научную литературу. Стиль выдержан строго научный, хотя отдельные описки требуют внимания автора: 1) необходимо внимательно подойти к нормам склонения имени и фамилии Чэня Цигана в русском языке; 2) необходимо внимательно вычитать текст, есть ошибки согласования (например, «Уроки, продолжавшиеся с 1984 по 1988 год, позволил ...», «... .

орнаментальное мелодическое развития основной темы ...» и др.).

Структура статьи полностью соответствует логике изложения результатов научного исследования. Библиография хорошо отражает предметную область, но оформлена не по требованиям российского ГОСТа в части описания источников на иностранных языках. Это также необходимо исправить.

Апелляция к оппонентам, учитывая эмпирический характер аргументов, вполне достаточна и корректна.

Статья безусловно достойна публикации, поскольку интересна для читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal», но нуждается в небольшой технической доработке.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Терещенко В.П. — «Прометей» С.И. Таинева и А.Н. Скрябина: стилевые параллели в интерпретации мифосимволического образа // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 3. – С. 48 - 58. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.3.40831 EDN: STMXMG URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=40831](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40831)

## «Прометей» С.И. Таинева и А.Н. Скрябина: стилевые параллели в интерпретации мифосимволического образа

Терещенко Владимир Петрович

кандидат искусствоведения

доцент кафедры дирижирования Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова

410012, Россия, Саратовская область, г. Саратов, просп. им. Кирова С.М. 1

✉ tereshchenko@mail.ru



[Статья из рубрики "Герменевтика, семантика и содержание музыки"](#)

### DOI:

10.7256/2453-613X.2023.3.40831

### EDN:

STMXMG

### Дата направления статьи в редакцию:

25-05-2023

**Аннотация:** В качестве предмета исследования рассматриваются две хронологически близкие музыкальные интерпретации мифа об античном титане Прометея: симфоническая поэма А.Н. Скрябина и хор С.И. Таинева из цикла «Двенадцать хоров для смешанных голосов на стихи Я.П. Полонского». В статье рассматривается специфика трактовки Прометея, одного из центральных символов европейской культуры. Отмечается, что за свою долгую историю содержание мифа о Прометееве интерпретировалось в широком диапазоне от бунтовщика, идущего на самопожертвование ради человечества, до вдохновенного художника-творца, открывшего людям блага культуры; от святого великомученика и пророка истинного Бога, до предводителя революционных народных масс. В результате анализа делается вывод, что в произведении Таинева центральным мотивом выступает призвание художника, идущего на самопожертвование против сил зла и невежества. У Скрябина Прометей трактован, как активная творческая энергия Вселенной, вступающая в борьбу с материей и преобразующая её. В анализе также выявляется ряд стилевых параллелей в наследии двух композиторов, таких как, философская концептуальность, монументальность замысла и его реализации, устремленность к преображению человека

через искусство, рациональные основания творчества, ориентация на западноевропейские образцы искусства. В качестве противоположных стилистических черт отмечается принадлежность композиторов к разным полюсам охранительства и новаторства в искусстве, различающиеся подходы к использованию литературного слова. Подчёркивается влияние новаторских прозрений композиторов на пути развития музыкального искусства XX века.

### **Ключевые слова:**

Танеев, Скрябин, Прометей, миф, Хоровой цикл, Симфоническая поэма, Символ, Интерпретация, Полонский, Серебряный век

Отечественная культура начала XX века, получившая впоследствии наименование «Серебряный век», удивительно богата и разнообразна по художественным свершениям, она пропитана интенсивным поиском новых идей и творческих методов искусства. В бурной картине музыкальной жизни тех лет выделяются крупные фигуры С.И. Танеева и А.Н. Скрябина, личностей предельно противоположных и в то же время удивительным образом притягивающихя.

Двух композиторов связывали достаточно теплые отношения учителя и ученика, как известно, Скрябин проходил у Танеева в консерватории музыкально-теоретические дисциплины. Позднее Танеев внимательно следил за новыми сочинениями своего ученика, изучал их, присутствовал на всех громких премьерах. Парадокс их взаимоотношений заключается в сочетании глубокой человеческой симпатии с практически полным неприятием композиторского творчества друг друга, по крайне мере внешне декларируемом. Вот, как характеризовал их отношения Л.Л. Сабанеев, автор мемуаров, близко знавший и общавшийся с каждым из композиторов: «Из всех этих крупных музыкантов он [Скрябин] больше всех любил Танеева, не как композитора, – в этом отношении он его не выносил, – а как личность и человека. Позитивный и рационалистический Танеев был бесконечно далек от скрябинских фантазий, они вызывали в нем в хорошие минуты улыбку, в плохие – досаду и даже брезгливость» [\[11, с. 86\]](#). Такое взаимонеприятие творчества неудивительно, настолько далеки и разнонаправленны были идеино-эстетические векторы двух композиторов.

В личностях двух гениев персонифицировались противоположные полюсы творческих исканий того времени. С одной стороны – это охранительство, то есть осознанное стремление к продлению сложившихся традиций, с другой – новаторство, как порождение совершенно новых тенденций музыкального искусства, заметно опережающих в исторической перспективе свое время. Охранительство Танеева было обусловлено его сознательным паломничеством в прошлое, стремлением проникнуться высочайшими образцами европейской музыкальной культуры минувших эпох, соединив их с истоками русского национального мелоса. Парадоксальным образом, такая творческая установка композитора в итоге явилась полем его новаторских прозрений, а в перспективе стала мощным импульсами развития музыкального искусства всего XX века. «В самом деле, – отмечает Т. Левая, – предвидения Танеева заметно опередили свое время. Историзм мышления, рациональное отношение к творческому процессу, связующая сила контрапунктических форм – то, что лишь к 1910 – 1920-м годам стало явлением общекультурного масштаба, характеризовало его деятельность уже начиная с 80-х годов прошлого столетия» [\[8, с. 90\]](#).

Скрябин в своих творческих поисках, напротив, следовал предельно радикальному вектору. Его музыка, лишенная какого бы то ни было взгляда в прошлое, характеризуется мощным тектоническим сдвигом эстетических ориентиров, интенсивным поиском нового языка искусства, сознательным разрывом с традицией, смелым и подчас эпатажным экспериментом.

У исследователей не раз возникала мысль сопоставить эти две ключевые фигуры эпохи. Одним из первых подобные параллели провел А.В. Луначарский (1925 г.), автор прибегает к сравнению творческих устремлений двух композиторов сквозь призму идеологии молодого советского государства. На компаративный путь встает и Сабанеев, на первый взгляд трудно не согласиться с его мыслью: «эти два музыканта могли бы быть хорошим примером полной противоположности и идеалов, и психологии, и методов жизненного пути, и устремлений» [\[12, с. 90\]](#). В то же время, при всей противоположности, каждый из них выступал проводником и творческим воплотителем идей своей культурно-исторической эпохи.

Примечательным становится практически одновременное обращение двух композиторов к одному и тому же сюжету – мифу о Промете. К 1909 году относится создание монументального хорового цикла С.И. Танеева Двенадцать хорова *саррэlla* для смешанных голосов на слова Я.П. Полонского, в котором хор №8 «Прометей» завершает вторую тетрадь и находится в точке золотого сечения, являясь кульминацией цикла. В 1910 было создано последнее из крупных сочинений Скрябина – симфоническая поэма «Прометей», названная также «Поэмой огня», явившая квинтэссенцию новаторских интенций композитора и ставшей по выражению Т. Левой «своего рода эмблемой творческих исканий XX века» [\[7, с. 29\]](#).

Миф о Промете – один из ключевых смыслообразующих сюжетов европейской культуры, проходящий сквозной нитью от античности до современности. Со сменой эпох, общественно-исторических факторов, индивидуальных творческих интенций менялась его символическая и идеально-философская трактовка. Уже начиная с античности данный сюжет традиционно наделяется целым рядом символических смыслов, так в трагедии Эсхила «Прометей прикованный» к мотиву похищения огня прибавилась трактовка Прометея как первооткрывателя всех культурных благ, сделавших возможным развитие человеческой цивилизации. У Боккаччо, Прометей становится символом науки и мудрости, созидания и развития. Образ богоборца и освободителя людей в литературе Нового и новейшего времени то наделялся чертами ницшеанского сверхчеловека, то обретал скрытый революционный подтекст.

Одна из общих стилевых основ творчества Танеева и Скрябина – философская концептуальность творчества – в полной мере реализовалась в музыкальной трактовке мифа о Промете. Музыкальное наследие Танеева осмыслено как особого рода философствование: «Аудиальное мышление русского композитора С.И. Танеева <...> размыкает границы чувственного представления искусства и поднимается до философского обобщения. Танеев ставит и решает проблемы мироустройства и смысла человеческого существования в мире» [\[1, с. 2\]](#). В центре музыкально-философской концепции Танеева нравственно-этические проблемы в их христианском художественном осмыслиении.

В трактовке поэтического первоисточника хора – стихотворения Полонского следует отметить его христианский контекст. Рассматривая данный символ, Лосев, с одной стороны, справедливо отмечает, что «Прометей никак не мог быть популярным в

христианской средневековой литературе, потому что Прометей как создатель людей имел своего мощного конкурента в христианском Боге, а Прометей как страдалец за людей имел здесь своего мощного конкурента в Христе» [\[9, с. 207\]](#). В то же время Лосев приходит к выводу, что «Прометей действительно мог рассматриваться в качестве символа божественного промысла, который проявился в создании людей и в даровании им культурной жизни. <...> античный Прометей есть только некоторого рода предвестие или пророчество о подлинном творце людей и их искупителе» [\[9, с. 208\]](#).

Данный символический контекст Прометя, как героя, идущего на вольное самопожертвование ради любви к человечеству, читается в заключительной строфе стихотворения Полонского:

И что тогда, боги!

Что сделает гром

С бессмертием духа,

С небесным огнем?

Ведь то, что я создал

Любовью моей,

Сильнее железных

Когтей и цепей!!.

Лосев отмечает, что в русской поэзии XIX в., «Прометей трактовался у нас как символ духовной свободы, света и справедливости. <...> Прометей выступал у нас также и как родоначальник и предначинатель художественного творчества, которое тоже имеет ближайшее отношение к свободе духа» [\[9, с. 233\]](#). В этом контексте находится и стихотворение Полонского, подчеркнем также еще два важных символических плана: первый обозначим как художник и общество, нравственная ответственность творца перед людьми, его роль открывателя истины, вера в спасительную силу разума и искусства. Все это выступает одними из ключевых мотивов танеевского творчества. Второй важный подтекст хора – взаимоотношение общества и жестокой деспотичной власти, роль художника как защитника от произвола и тирании, его способность на самопожертвование.

Общим для Танеева и Скрябина является устремленность их творчества к преображению человека через искусство. У Скрябина это стремление доходит до утопической идеи «Мистерии» – грандиозного квазилитургического действия, в котором свершился бы духовно-преобразовательный акт всего человечества. У Танеева, преобразовательная сила искусства и мессианская роль творца выступает сквозной линией творчества и с особой силой реализуется в канатах. Объединяющая идея духовного преображения обуславливает общий вектор драматургии многих сочинений обоих композиторов. В самом общем виде его можно обозначить как движение от тьмы к свету. У Скрябина оно выражено как устремленность полета «Духа играющего» к экстазу, у Танеева – как очищение через страдание и обретение высших нравственных основ человечества.

Система философских взглядов Скрябина складывалась под воздействием целого ряда мыслителей, среди которых И. Фихте, Ф. Шеллинг, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше. Среди отечественных мыслителей на композитора влияли идеи С.Н. Трубецкого, В.И. Иванова,

теософское учение Е.П. Блаватской. Такой перечень ориентиров в целом соответствовал культурной среде символизма, сложившегося в начале XX века. По воспоминаниям Сабанеева, Скрябина современники воспринимали как «человека, нашедшего новые пути в музыке, мечтающего соединить музыку с философией» [7, с. 19].

В мифотворческих сочинениях символистов (Брюсов, Вяч. Иванов) через образ Прометея раскрывалась мифологема огня. Данный мотив – одна из сквозных в творчестве Скрябина (поэма «К пламени», «Темные огни»). На замысел и интерпретацию образа Прометея у Скрябина повлияло его увлечение теософским учением Блаватской и прежде всего ее «Тайной доктриной». Скрябина увлекала амбивалентная интерпретация образа Прометея: в нем одновременно проявлены и Бог, и Сатана, и добро, и зло: «Нет ни Дьявола, ни Зла вне человеческого создания. Зло есть необходимость в проявленном мироздании и одно из его оснований. Оно необходимо для прогресса и для эволюции, как ночь необходима для проявления дня, и смерть для жизни» [4, с. 451]. Как отмечает Т. Левая «Скрябина увлекала как демоническая ипостась своего героя (известно его высказывание: "Сатана — это дрожжи Вселенной"), так и его светоносная миссия» [7, с. 24]. Блаватская трактует Люцифера в соответствии с этимологией имени, как носителя света (*lux, fero*): «тот, на кого все священство всех догматических религий, преимущественно христианских, указывает как на Сатану, врага Бога, в действительности является высочайшим божественным Духом – Оккультною Мудростью на Земле» [4, с. 438]. Авторизованная программа поэмы Скрябина вполне определенно раскрывает его символический смысл: Прометей – «это активная энергия Вселенной, творческий принцип, это огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль. Первая манифестация его есть томление, жажда жизни; в этом томлении обнаруживается прежде всего полярность духа и материи, творческий порыв порождает сопротивление, инертность – материализацию, впоследствии – неподвижность фиксированных форм. В дальнейшем он вступает в борьбу с этой материей, этой им же самим поставленной гранью. И преодолев ее, возвращается в состояние первоначального покоя» [8, с. 23]. Таким образом, скрябинская концепция мифа, сохраняя некие сходные с традиционной трактовкой мотивы, оказывается в значительной степени оригинальной.

Из философской ориентации творчества логично вытекает другая важная черта обоих композиторов – ведущее значение рациональных оснований их творчества. Для Танеева рациональный метод был определяющим, что выражалось на всех уровнях композиционного процесса. Вот как сам композитор охарактеризовал свои действия в случае возникновения какого-либо затруднения: «...я не прерываю работу, а продолжаю работать над тем же материалом, извлекая из него те комбинации, которые он в состоянии дать <...> среди написанного встретишь, может, две – три комбинации, которые сразу дадут направление мыслям и сразу разрешат встретившееся затруднение...» [13, с. 181].

Относительно рационального подхода Скрябина сошлемся на его слова в пересказе Сабанеева: «Я всегда признаю, что математика в композиции должна играть большую роль. У меня бывает иногда целое вычисление при сочинении, вычисление формы, говорил как-то мне Александр Николаевич. И вычисление модуляционного плана. Он – не должен быть случайным, геометрическим, иначе не будет кристаллической формы» [11, с. 123]. В достижении архитектонической стройности музыкального произведения оба композитора используют схожие методы: контрапункт, опора на сквозные темы, выверенный тональный план.

Воплощение масштабных по своей философской проблематике идей органично требует столь же масштабной их творческой реализации в музыкальных полотнах. Эта тенденция может проявляться как в грандиозности состава исполнителей («Божественная поэма», «Поэма экстаза», «Поэма огня»), значительной протяженности (оперная трилогия «Орестея»), сложности композиционного письма. Тяготение к грандиозности монументальности музыкальных замыслов можно выделить в общую для Танеева и Скрябина черту. Масштабность образности и музыкального воплощения проявляется у Танеева не только в кантатах, что более органично их жанровой природе, но и особенно наглядно в жанре хора *a capella*. Танеев значительно обогатил фактуру и выразительные возможности хора и достиг невиданной ранее художественной высоты. Цикл Двенадцать хоров на слова Я.П. Полонского был назван Асафьевым «высшим достижением классического стиля русской светской хоровой культуры дореволюционной эпохи» [2, с. 132]. В самом деле, по сложности музыкального выражения и глубине философского содержания жанр хора *a capella* на светский текст был возведен Танеевым до уровня симфонического мышления. По меткому замечанию С.М. Слонимского «Танеев, в сущности, первый придал форме хоров симфоническое, аллегорическое значение – то есть для него каждый крупный хор *a capella* равнозначен симфонической поэме» [15, с. 123]. Хор «Прометей» самое масштабное и наиболее сложное по композиционной технике музыкальное полотно всего опуса.

Общей стилевой чертой как Танеева, так и Скрябина можно обозначить ярко выраженную ориентацию на западноевропейские образцы музыкального искусства. Скрябин более чем какой-либо другой русский композитор тяготел к западным романтикам – вначале к Шопену, затем – к Листу и Вагнеру. В общей ориентации Скрябина на европейскую музыкальную культуру и отсутствии фольклорного элемента, в целом проявлялось стремление к всеобщности, универсализму искусства. У Танеева обращение к универсальным принципам общеевропейского музыкального мышления реализовывалось прежде всего в полифонической технике, а также в общей ориентации на классические образцы. Танеев утверждал: «Мелодические и гармонические элементы подчиняются влиянию времени, национальности, индивидуальности композитора. Но формы имитационные, канонические и сложного контрапункта, и применяемые, и возможные, являются вечными, не зависящими ни от каких условий» [14, с. 5]. Как известно, композитор декларировал необходимость восполнить пропущенный этап полифонического развития отечественного национального мелоса как исторически необходимого звена музыкальной культуры европейских стран.

Несколько по-разному в творчестве Танеева и Скрябина реализовывался синтез музыки и литературного слова. Вся инstrumentальная музыка Танеева чужда буквальной программности и относится скорее к сфере так называемого «чистого искусства». В этом отношении Танеев находился под влиянием эстетических идей одного из выдающихся музыкальных критиков своего времени – Г. Лароша. В то же время соединение музыки с литературным словом ярчайшим образом проявилась у Танеева в сфере вокально-хоровых жанров: кантат и романсов. Скрябин, в отличие от Танеева практически не обращался к вокально озвученному слову за исключением двух романсов и финала Первой симфонии, относящихся к раннему периоду творчества. «Явно тяготея к слову, но одновременно боясь, по-видимому, его огрубляющей конкретности, композитор в итоге предпочитал неозвученный, программный вариант литературных текстов» [7, с. 45]. Программность проявлялась у Скрябина через заглавия произведений, прозаические и поэтические комментарии к ним, подробные исполнительские ремарки, явно выходящие за рамки прикладного значения.

«Прометей» – одно из двух (наряду с Симфонией №1) сочинений Скрябина, в которых звучит хор. Партия хора, изложенная в виде гармонической педали, вокализируемой на слоги «*e, a, o, ho*» на первый взгляд несет скорее колористическую функцию, однако существует и эзотерическая содержательная трактовка данного текста. К. Барас связывает распеваемые гласные с «эзотерическим семигласным словом *Oeaohoo* – символом «Шести в одном», Отца-Матери Богов или семеричного корня, движущей силы вечного космического движения» [\[3, с. 110\]](#).

У Танеева хор – всегда носитель поэтического слова, при этом ключевой интерес для анализа представляет собой взаимодействие верbalного и музыкального содержания. Все эпизоды «Прометея» делятся на два образных плана, основанных на аккордовой (хоральной) фактуре и полифонической (тройная фуга, фугато, имитация).

Характерно, что все хоральные эпизоды связаны с образом Прометея и его повествованием от первого лица: «*Я* шел под скалами...», «Мир земной, *я* знаю, пересоздан...», «Пусть в борьбе паду *я!*», «Ярче будет... образ *мой* светиться...», а коллективный образ богов, их ярость в ответ на преступление Прометея и образ преследующего ворона нашли отражение в полифонических формах – фуге и двух фугато. Таким образом, посредством музыкальной фактуры сопоставлены две противоборствующие силы: свободная творческая личность, представленная в своеобразном хоровом речитативе, и совокупный образ карающей силы, музыкально воплощенный средствами полифонии. Особый интерес представляет второй раздел хора – тройная фуга с совместным экспонированием тем. По мнению Л. Корабельниковой, это «одно из самых сложных и насыщенных в полифоническом отношении мест в танеевских хорах и в русской хоровой литературе вообще» [\[6, с. 213\]](#). Три темы звучат одновременно, каждая со своим текстом. При этом возникает парадокс между обычной требовательностью композитора к эстетическим достоинствам поэтического слова и невозможностью для слушателя воспринять его в сверхнасыщенной полифонической фактуре. Здесь мы видим один из редких у Танеева случаев, когда хор приобретает особое колористическое звучание. На наш взгляд, композитор преднамеренно нивелирует фрагменты поэтического текста, связанного сюжетикой мифа. Здесь для него несущественна музыкальная конкретизация отдельных деталей и персонажей, все это лишь обобщенный образ жестокого возмездия.

Хор «Прометей» Танеева через виртуозное владение полифонической техникой, тонкое использование гармонических хоровых красок и мастерство композиционной драматургии представляет собой прекрасное музыкальное воплощение символического содержания мифа, заложенного в стихотворения Я. Полонского. Его ключевая тема – высокое предназначение художника, отстаивающего ценой самопожертвования ценности созидательного творческого начала над силами зла и невежества.

Танеев и Скрябин – две по-своему уникальные фигуры отечественной музыки. Высшая точка их творческого пути и практически одновременный уход пришелся на переломный этап культурно-исторического развития России. Каждый из композиторов по-своему оказал влияние на дальнейшие пути музыкального искусства. Можно утверждать, что Танеев стоял в авангарде нового полифонического ренессанса XX века. Основа его композиторского стиля – рациональный подход к творческому процессу с опорой на полифонию – впоследствии стал общепринятой нормой музыкального мышления. Своими научными трудами и всем композиторским наследием Танеев фактически предвосхитил фундаментальную смену эстетической парадигмы от романтизма XIX века к рациональным, конструктивным основаниям творчества в XX веке, наполненном идеями

неоклассицизма. В свою очередь Скрябин также выступил, как завершитель романтической эпохи, предвосхитив при этом авангардную концепцию искусства XX века. С творцами авангарда Скрябина сближает исследование художественного предела искусства. Его поздние опусы, в особенности «Поэма огня», а также замыслы «Мистерии» отмечены крайней интенсификацией новаторского поиска, целенаправленного преодоления каких-либо влияний и традиций. Таким образом, наследие двух гениев Серебряного века – Танеева и Скрябина – стало своего рода точкой отсчета творческих исканий всего XX века.

## **Библиография**

1. Аминова, Г.У. Модель мира в творчестве С.И. Танеева. Канд. дисс. Красноярск, 1998. – 162 с.
2. Асафьев, Б.В. Русская музыка: XIX и начало XX века. – Л.: Музыка, 1979. – 344 с.
3. Барас, К.В. Эзотерика «Прометея» // Нижегородский скрябинский альманах. – Нижний Новгород: Из-во «Нижегородская ярмарка», 1995. – С. 100-117.
4. Блаватская, Е.П. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Том 2. Антропогенезис / пер. с анг. Е. Рерих – М.: Эксмо, 2004. – 944 с.
5. Бэлза, И.Ф. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1982. – 175 с.
6. Корабельникова, Л.З. Творчество С. И. Танеева: Историко-стилистическое исследование. – М.: Музыка, 1986. – 296 с.
7. История русской музыки: В 10-ти Т. – Т. 10 А: Конец XIX – начало XX в. / А.А. Баева, С.Г. Зверева, Ю.В. Келдыш, Т.Н. Левая, М.П. Рахманова, А.М. Соколова, М.Е. Тараканов. – М.: Музыка, 1997. – 542 с.
8. Левая, Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
9. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
10. Луначарский, А.В. Танеев и Скрябин // В мире музыки. – М.: Сов. композитор, 1971. – 539 с.
11. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2000. – 391 с.
12. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о Танееве. – М.: Классика-XXI, 2003. – 196 с.
13. Танеев, С.И. Мысли о собственной творческой работе // Памяти С.И. Танеева. – М: Музгиз, 1947. – С. 179-182.
14. Танеев, С.И. Подвижной контрапункт строгого письма. – М.: Музгиз, 1959. – 383 с.
15. Сергей Слонимский – собеседник. – Изд. 2-е, испр. и доп. / Ред.-сост. Е.Б. Долинская. – Спб.: Композитор Санкт-Петербург, 2015. – 196 с.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в статье выступает феномен стилевых параллелей в интерпретации «мифосимволического» образа Прометя выдающимися русскими композиторами (С.И. Танеевым и А.Н. Скрябиным). С опорой на эмпирический материал автор раскрывает отношение композиторов к творчеству друг друга, отличительные черты их музыкального языка и композиционного мышления, различные подходы к

композиторскому новаторству и трактовке «мифосимволического» образа Прометя в известных произведениях. Справедливо отмечая неповторимые индивидуальные черты авторских кредо и творческих стилей композиторов, тем не менее автор акцентирует внимание читателя на стилевых параллелях прочтения ими центрального мифического образа эпохи (Прометя).

Вполне обосновано выглядит тезис автора, что теплые отношения учителя и ученика повлияли на одну из существенных общих стилевых основ творчества Танеева и Скрябина – философскую концептуальность творчества, которая «в полной мере реализовалась в музыкальной трактовке мифа о Промете». Раскрыв характерные для предреволюционной эпохи черты трактовки образа Прометя (романтик-революционер, художник-миссия), автор отмечает, что основу музыкально-философской концепции этого образа Танеева составляют нравственно-этические проблемы в их христианском художественном осмыслинении, в то время как на Скрябина в большей степени повлияла эзотерика Е.П. Блаватской. Тем не менее, общим для Танеева и Скрябина, как справедливо отмечает автор, «является устремленность их творчества к преображению человека через искусство» («Объединяющая идея духовного преображения обуславливает общий вектор драматургии многих сочинений обоих композиторов»). Философская концептуальность творчества, по мнению автора, обусловила еще одну важную общую черту композиторов – «ведущее значение рациональных оснований их творчества». Также к общей стилевой черте композиторов автор причисляет «ярко выраженную ориентацию на западноевропейские образцы музыкального искусства», которая преломляется сквозь призму интонационной самобытности и уникальности их музыкального мышления.

Как отмечает автор в итоговых выводах, каждый из композиторов привнес в музыкальное искусство свой уникальный вклад: «Танеев стоял в авангарде нового полифонического ренессанса», а Скрябин предвосхищает авангардизм XX в. Однако, можно согласиться с автором в том, что оба они выступают «стилистическим мостом» между музыкальными эпохами XIX и XX вв.: «наследие двух гениев Серебряного века ... стало своего рода точкой отсчета творческих исканий всего XX века».

Таким образом, высказанные авторские суждения вполне обоснованы и в полной мере раскрывают предмет исследования.

Методология исследования основана на компаративном методе, подкрепленном приемами историко-библиографических сравнений и музыкально-стилистического анализа. Методы релевантны решаемым автором задачам, логика последовательности решения которых продиктована необходимостью достижения цели – раскрытия и обоснования стилевых параллелей в интерпретации С.И. Танеевым и А.Н. Скрябиным мифосимволического образа Прометя.

Актуальность артикуляции темы поиска стилевых параллелей в творчестве С.И. Танеева и А.Н. Скрябина обусловлена необходимостью уточнения характеристик стиля переходной эпохи от позднего романтизма к авангарду. В том числе, автор уместно акцентировал внимание вслед за А.В. Луначарским, что символичность мифического образа Прометя отражает специфический романтический ореол романика-революционера, художника-миссии, который характеризует в целом социальные ожидания творческой интеллигенции от смены веков.

Научная новизна представленной работы состоит в авторской подборке и анализе эмпирического материала, в логике раскрытия программы исследования и последовательности авторской аргументации наличия стилевых параллелей в интерпретации мифосимволического образа Прометея С.И. Танеева и А.Н. Скрябина.

Стиль автора характеризуется синтезом научных (логика реализации исследовательской программы) и научно-просветительских (ясность и простота языка) приемов изложения

материала, что придает статье дополнительную ценность. Структура статьи подчинена логике изложения результатов научного исследования.

В содержании текста встречаются отдельные описки (например: «... одновременное обращение дух композиторов...», «... наследие Танеева осмыслено как как особого рода философствование...», «... мастерство композиционной драматургии предсталяет собой...»), а также лишние пробелы в некоторых местах перед знаками препинания. Безусловно текст требует дополнительной вычитки.

Библиография, учитывая эмпирический характер представленной автором аргументации в полной мере раскрывает предметную область исследования, хотя игнорирование автором приема включения результатов исследования в актуальный контекст текущих научных дискуссий (нет отечественной и зарубежной научной литературы за последние 5 лет) существенно, хоть и не критично, снижает научную значимость публикации. Пункты описаний источников 4, 7, 15 нуждаются в корректировке.

Апелляция к оппонентам носит исключительно комплементарный характер, но учитывая авторский стиль изложения материала (синтез научных и просветительских функций текста), его можно считать достаточным для раскрытия авторской мысли.

Интерес читательской аудитории PHILHARMONICA. International Music Journal к статье гарантирован, но автору следует внимательно вычитать текст и внести небольшие правки.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования статьи ««Прометей» С.И. Танеева и А.Н. Скрябина: стилевые параллели в интерпретации мифосимволического образа» выступает музыкальное творчество русских композиторов. Автор стремится разобраться в парадоксе творческих и человеческих взаимоотношений музыкантов, которых объединяла одна эпоха, личная дружба, общие мотивы творчества, но разделяли художественные.

Методология исследования, применяемая автором статьи – это сравнительный анализ жизни и творчества композиторов, исследование их произведений в контексте эпохи и музыкальная герменевтика, как истолкование смыслов, содержания музыки.

Актуальность исследования обусловлена значимостью фигур С.И. Танеева и А.Н. Скрябина не только для русской симфонической музыки, но и для мирового процесса музыкальных творческих исканий.

Научная новизна статьи заключается в последовательном сопоставлении творческих приемов двух композиторов и выявлении не только отличий их «музыкального почерка», но и точек пересечения.

Стиль статьи характерен для научных публикаций в области гуманитарных исследований, в нем сочетается четкость формулировок ключевых тезисов и логически последовательная их аргументация.

Структура и содержание работы не имеет авторского членения в виде подзаголовков, однако это не мешает логическому последовательному изложению.

Автор начинает рассмотрение взаимоотношений композиторов с личной дружеской привязанности. При этом сразу констатируется их творческая оппозиция: со стороны Танеева это осознанное стремление к продлению сложившихся традиций, но и опора на нее, переосмысление музыкальной классики, со стороны же Скрябина – это принципиальное новаторство, инициация совершенно новых тенденций музыкального искусства, отказ от которого бы то ни было взгляда в прошлое.

Далее автор переходит к теме Прометея, присутствующей в творчестве обоих композиторов, и осуществляет сопоставление их музыки по ряду параметров. В статье отмечается интересное временное совпадение обращения композиторов к греческому мифу о похитителях огня. С.И. Танеева в 1909 году создает монументальный хоровой цикл Двенадцать хоров а cappella, в котором присутствует хор №8 «Прометей». И практически тогда же в 1910 году А.Н. Скрябин пишет симфоническую поэму «Прометей». Автор отмечает, что в музыкальной трактовке мифа о Прометееве реализовалась одна из общих стилевых основ творчества Танеева и Скрябина – трактовка Прометея как символа духовной свободы, света и справедливости. Автор рассматривает такие общие для музыки Танеева и Скрябина моменты как: устремленность их творчества к преображению человека через искусство, тяготение к грандиозности монументальности замыслов, ярко выраженная ориентация на западноевропейские образцы музыкального искусства. Скрябин тяготел к западным романтикам (Шопену, Листу, Вагнеру), Танеев же к полифонической технике общеевропейского музыкального мышления.

В тоже время автор указывает на творческие расхождения композиторов: различное отношение Танеева и Скрябина к синтезу музыки и литературного слова (любовь Танеева к хоровым формам реализации стихотворных текстов), практически полное отсутствие у Скрябина обращения к вокально озвученному слову.

Библиография включает упоминание 15 исследований

Апелляция к оппонентам у автора присутствует в достаточной мере. Он отмечает, что идея сопоставления творчества Танеева и Скрябина не раз уже возникала у исследователей, среди которых называет А.В. Луначарского, А.Ф. Лосева, Л. Корабельникову, Т. Левую и др.

Статья написана понятным языком, легко читается, будет интересна как профессиональным исследователям отечественной музыкальной культуры, так и любителям творчества Танеева и Скрябина, всем интересующимся историей музыки.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Синъхан Ц. — Роль Николо Гриимальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII века // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 3. – С. 59 - 72. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.3.43425 EDN: STXHBW URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43425](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43425)

## Роль Николо Гриимальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII века

Синъхан Цуй

ORCID: 0009-0001-4336-1899

аспирант, кафедра вокального искусства, Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова

420015, Россия, республика Татарстан, г. Казань, ул. Большая Красная, 38, каб. 207

✉ cuixinhang23@mail.ru



[Статья из рубрики "Музыкальный театр"](#)

### DOI:

10.7256/2453-613X.2023.3.43425

### EDN:

STXHBW

### Дата направления статьи в редакцию:

24-06-2023

**Аннотация:** Предметом исследования является артистический феномен Николо Гриимальди, выдающегося итальянского оперного певца-кастрата начала XVIII века. Автор рассматривает творческую биографию и фокусируется на анализе сценического мастерства певца, установившего высокую планку драматического искусства в Англии. Николо Гриимальди (1673–1732) прославился под псевдонимом Николини (Nicolini или Nicolino). Его имя стало широко известно благодаря легендарным выступлениям на сцене лондонского Королевского театра в 1708–1712 и 1715–1717 годах. Реконструкция вокально-драматического профиля певца, опирающаяся на надежные исторические источники, потребовала привлечения комплексной методологии, включающей исторические, культурологические и лингвистические методы исследования. Информация о жизни и творчестве Николини до сих пор была неизвестна российскому музыкальному сообществу и на русском языке публикуется впервые. Сохранились различные источники информации о Николини: музыкально-критические обзоры в лондонских газетах, партитуры и либретто опер, эссе, письма и воспоминания современников, засвидетельствовавших характер вокального и актерского мастерства артиста. Они послужили материалом для историко-биографического анализа, результаты

которого заинтересуют как практикующих певцов, так и исследователей итальянской барочной оперы. Историческая значимость Николини заключается в том, что он как превосходный певец и актер повлиял на укрепление и развитие итальянской оперы в ранний период ее бытования в Лондоне.

### **Ключевые слова:**

Николо Гриимальди, Николини, певец, Лондон, итальянская опера, театр, актерское мастерство, вокальное искусство, публика, театральная критика

Развитие итальянской оперы XVIII века было обусловлено техническими и эстетическими аспектами вокально-исполнительского искусства. Оперы создавались не для потомков, а для современной аудитории, которая приходила в театр, чтобы насладиться красотой и совершенством голоса, убедительностью актерской интерпретации. Сочинение оперы начиналось с выбора доступного состава исполнителей, индивидуальные способности которых играли ключевую роль в создании оперных партий, а нередко – при выборе сюжета. Это касалось всех композиторов, сочинявших в жанре итальянской оперы. Индивидуальные черты артистического облика певца – как вокальные, так и актерские – непосредственно влияли на музыкально-драматическое содержание оперы. С изменением исполнительского состава были связаны различные редакции одной и той же оперы, производимые композиторами и либреттистами по практическим соображениям. Поэтому всестороннее историческое осмысление итальянской барочной оперы невозможно в отрыве от исследования вокально-исполнительской проблематики.

Имена выдающихся певцов XVIII века широко известны: Николо Гриимальди, Антонио Бернакки, Карестини, Фаринелли, Франческа Куццони, Фаустина Бордони, Анна Мария Страда. Их талант вдохновлял композиторов на создание блестящих оперных партий, «скроенных» по индивидуальным «меркам» их голосов и драматического таланта. К сожалению, специальных исследований об этих и других замечательных артистах на русском языке до сих пор нет, а работы, посвященные итальянской опере XVIII века, сфокусированы на музыкальном анализе, изолированном от изучения специфики исполнительской практики. Несомненно, выявление роли вокальной и актерской индивидуальности певца на развитие итальянской оперы позволило бы осветить ее более разносторонне и глубоко.

Подобный подход применим, в первую очередь, к артистам такого масштаба как Николо Гриимальди (Николини). В российских музикоедческих исследованиях его имя упоминается лишь в связи с именами крупных композиторов XVIII века – А. Скарлатти, Г.Ф. Генделя, Н. Порпоры. Между тем, в западном искусствоведении последних десятилетий обозначился устойчивый интерес к составлению творческого профиля наиболее ярких барочных певцов, изучению их вокально-исполнительского стиля. В первую очередь эта тенденция коснулась певцов-кастраторов, выступавших в операх Генделя: Николини, Сенезино, Кафарелли, Джоаккино Конти, Джованни Карестини. В частности, в 1976 году была опубликована статья Джозефа Роуча «Кавалер Николини: первая оперная звезда Лондона», а в 2016 появилась статья крупного специалиста по истории вокального искусства Анны Деслер «От кастрата к басу: поздние роли Николо Гриимальди “Николини”». Хотя ни одна из них не содержит анализа вокально-исполнительского стиля Николини, они обладают неоспоримым достоинством – опорой на исторические источники, которые автору этой статьи также удалось основательно изучить. Труды Колли Сибера и Чарльза Бёрни, театральные обзоры Ричарда Стила и

Джозефа Аддисона в изданиях *The Tatler* и *The Spectator* открывают панораму яркой, насыщенной и сложной оперно-театральной жизни Лондона 1710-х годов, в которой Николини играл одну из ключевых ролей.

Николо Гриимальди родился в 1673 году в Неаполе в небогатой, но респектабельной семье. Его брат Антонио Мария Гриимальди тоже стал певцом: он обладал красивым теноровым голосом и часто выступал с Николо на одной сцене в Неаполе. Николо Гриимальди обучался в неаполитанской консерватории *Pietà dei Turchini*, в классе маэстро Франческо Провенцале. В 1685 году, когда ему было всего двенадцать лет, Гриимальди дебютировал в опере Провенцале «Мстительная Стеллидаура» в сопрановой роли, которую композитор переделал специально для ученика. В следующем году он исполнил партию сопрано в серенаде А. Скарлатти «Олимп в Мерджеллине». Провенцале в то время был руководителем капеллы Неаполитанского кафедрального собора *Tesoro di San Gennaro*, а также работал в Королевской капелле. Гриимальди, как один из лучших учеников Провенцале, вскоре занял достойное место как среди певчих этих капелл, так и на неаполитанской оперной сцене. В частности, в либретто оперы С. Стампильи и А. Скарлатти «Падение децемвиров» Николо Гриимальди (1697), для которого композитор написал партию Исилиона, упомянут как «виirtuoz Королевской капеллы Неаполя» (*Virtuoso della Real Cappella di Napoli*) [\[1, p. 9\]](#).

По-видимому, юный певец проявил экстраординарные музыкальные способности и прилежание в учебе, поскольку операция кастрации, которой он подвергся незадолго до достижения физической зрелости, проводилась преимущественно одаренным, трудолюбивым и многообещающим юношам. Такая операция осуществлялась с согласия молодого человека и его родителей, рассчитывающих на большую оперную карьеру сына. Неизвестно, как долго Гриимальди обучался в консерватории, но обычно вокальная подготовка кастратов продолжалась пять-шесть лет, поэтому можно предположить, что он закончил свое обучение в *Pietà dei Turchini* в 1690 году. К тому времени Гриимальди накопил значительный артистический опыт как исполнитель духовной и оперной музыки. В 1690-е годы он приобрел успех и широкую известность, исполняя главные роли в операх Alessandro Scarlatti, Carlo Pollarolo и Francesco Gasparini.

С 1700 до 1708 года Никола Гриимальди жил и работал в Венеции, выступая на оперных сценах и в соборах, где солировал в кантах и ораториях. Его певческое искусство было высоко оценено венецианским духовенством, наградившим артиста почетным орденом Кавалера Святого Марка (*Cavaliere della Croce di San Marco*). Это дало повод для сценического псевдонима «Кавалер Николини», под которым Гриимальди продолжил свою карьеру в Лондоне.

Итальянская опера в Лондоне только начинала свое развитие, и первые постановки вызывали, с одной стороны, большой интерес у публики, с другой стороны – резкую критику за низкий уровень постановки и плохое исполнение. Кроме того, они исполнялись частично на английском языке: местные певцы пели свои арии и речитативы на родном языке, итальянцы – на итальянском. Английский актер и драматург Колли Сиббер в своей знаменитой «Апологии» высмеивал первые постановки итальянских опер 1705 года: «Арсиноя» Томаса Клейтона, «Любовь Эргасто» Яакова Гребера. По его словам, они «исполнялись с неверным количеством слогов или метром поперек такта в сравнении с оригиналом, пелись нашими неумелыми голосами, с украшениями, неправильно примененными почти к каждому чувству, с игрой, безжизненной и ничего не выражавшей у каждого персонажа» [\[2, p. 175\]](#).

Королевскому театру «Хеймаркет», ставшему первой лондонской сценой для итальянской

оперы, критически не хватало опытных, хорошо обученных певцов из Италии. Управление театром было поручено архитектору и драматургу Джону Ванбру, которому покровительствовал граф Манчестер, работавший чрезвычайным английским послом в Венеции. Вступив в переговоры с Кавалером Николини, Манчестер сумел привлечь его высоким гонораром и выгодными условиями контракта. Первый период выступлений Николини в Лондоне составил чуть более трех лет: с 1708 по 1712 год. За это время итальянская опера в Лондоне уверенно встала на путь профессионального развития, покорила сердца лондонских зрителей и стала значимым общественным явлением в культурной жизни британской столицы.

Николини прибыл в Лондон осенью 1708 года вместе с группой других итальянских певцов и певиц. К тому моменту почти разорившийся Ванбру передал управление театром своему помощнику, опытному либреттисту Оуэну Суни. Сочинением, которое должно было изменить плачевное состояние итальянской оперы в Лондоне, стала опера Алессандро Скарлатти «Пирр и Деметрий», впервые поставленная в Неаполе в 1694 году. Суни немногого сократил либретто и частично перевел его на английский язык. Никола Хайм, английский либреттист и композитор, отредактировал партитуру Скарлатти, добавив свою увертюру и некоторые арии из оперы Скарлатти «Розаура». Премьера прошла 14 декабря 1708 года с большим успехом, который сохранялся на протяжении пятнадцати спектаклей. Заглавные роли исполняли кастраты Николини (Пирр) и Валентини Урбани (Деметрий). В постановке участвовали и местные артисты, которые пели свои партии на английском языке, в то время как ведущие солисты – на итальянском.

Следующей постановкой стала опера Джованни Бонончини «Камилла». Она принесла новый успех певцу и театру, а цены на билеты стали неуклонно расти. Понимая, что главным магнитом для лондонской публики был Николини, Суни предложил ему контракт на три года. Условия контракта известны: Николини не должен был выступать где-либо, помимо «Хеймаркета», но сохранял право на бенефисы; он был обязан исполнять три партии в новых операх каждый год, но имел право их выбора. Кроме того, за отдельную плату Николини поручалось адаптировать для английской сцены текст и музыку одной итальянской оперы для каждого сезона [\[3, р. 14\]](#). Джозеф Роуч предполагает, что с учетом доходов от бенефисов и редактирования итальянских опер Николино мог заработать за три сезона 5490 фунтов стерлингов, что составляло внушительную сумму [\[4, р. 196\]](#). При этом, в течение трех лет артист получил пять месяцев отпуска с 1 июня по конец октября, во время которого выступал в Дублине. Это были выгодные условия и отличный гонорар для оперного певца в те годы.

10 января 1710 года в «Хеймаркете» состоялась премьера пастичко Джона Хайдеггера «Альмаид», основанного на операх А. Ариости и Дж. Бонончини. Следующей премьерой стала опера «Верный Идасп» Франческо Манчини, поставленная 23 марта того же года. Николини, исполнявший заглавную партию, сам выбрал это сочинение и отредактировал его в соответствии с потребностями лондонской сцены. Первоначально текст либретто «Идаспа» сочинили Джованни Канди и Джулио Конво, но в 1705 году его переработал Сильвио Стампилья для постановки в Неаполе оперы Манчини под названием «Благородные любовники». Николини привез эту партитуру в Лондон и обратился к ней, когда встал вопрос о выборе новой оперы. Музыку Манчини редактировал И. К. Пепуш, а Николини переработал текст, сократив и упростив его. «Верный Идасп» – первая лондонская опера целиком на итальянском языке, и заслуга в ее выборе, адаптации и постановке принадлежала, главным образом, Николини.

Опера «Верный Идасп» имела громкий успех, и в период с 1710 по 1716 год была исполнена сорок шесть раз. Помимо Николини в главной мужской роли на премьере пели Джованни Кассани (Артаксеркс, царь Персии), Валентино Урбани (Дарио, брат Артаксеркса), Маргерита де Л'Эпин (Береника, персидская принцесса), Изабелла Жирардо (Мандана, принцесса Мидии). Декорации разрабатывал венецианский живописец Марко Риччи. Ему же принадлежит картина «Репетиция оперы», в центре которой запечатлен Николини (см. рис. 1).



Рис. 1. Марко Риччи. Репетиция оперы. 1708 – 1709.

Все солисты прошли вокальное обучение в Италии, а в оркестре играли преимущественно итальянские и французские музыканты. Это позволило достичь высокого уровня исполнения, которого лондонская оперная сцена не знала ранее. И публика, и критики были воодушевлены открывавшимися для итальянской оперы перспективами. Но многих взволновала не только музыка и прекрасное пение. Сюжет завязан на соперничестве Артаксеркса и его брата Идаспа за любовь Береники. В приступе ревности Артаксеркс приговаривает Идаспа к сражению со львом в присутствии Береники. В третьем акте оперы эта сцена разворачивается в амфитеатре. Нежный дуэт Идаспа с Береникой, в котором он выражает свою любовь и преданность, неожиданно прерывается трубными фанfareами, знаменующими выход на арену зверя. Идасп обращается ко льву в продолжительной, обильно орнаментированной арии *Monstro crude! che fai?* и бросается в бой. В тяжелой битве Идасп убивает льва, вызывая бурный восторг публики [См.: 5, р. 201–202].

При этом Николини был одет в дублет телесного цвета, имитирующий наготу, что шокировало лондонских зрительниц. Так, леди Мэри Монтегю писала: «В прошлый четверг я была в новой Опере и видела, как храбро Николини душит льва. Он так правдоподобно изображал наготу, что я была удивлена, увидев, как на него безо всяского смущения уставились те леди, которые притворяются, что они потрясены, если в пьесе встречается один-два безобидных каламбура» [6, Р. 22 – 23]. О том, что эта сцена произвела фурор, писали многие свидетели: одни – в осуждающем тоне, другие – в шутливом. Ее часто просили исполнить на бис, тогда лев «оживал», и битва начиналась сначала. Позднее, драматург и публицист Джозеф Аддисон в неподражаемой юмористической манере отмечал, что роль льва, которого убивал Идасп, сыграли уже

три актера: человек, снимающий нагар со свечей, которого уволили за отказ умирать на сцене, театральный портной со скромным и замкнутым нравом, которого сняли с роли за то, что он умирал слишком покорно и без боя, и, наконец, один сельский джентльмен, который умирал так великолепно, что «привлек больше зрителей, чем когда-либо удавалось на памяти человечества» [7].

Восхищение, которое вызывала сцена борьбы со львом, свидетельствует о драматически убедительной интерпретации Николини. Многие критики отмечали его актерский талант, некоторые комментировали эмоциональную выразительность пения. К примеру, публицист и биограф Роджер Норт обратил внимание на глубоко прочувствованное исполнение певцом арии «Несчастный узник» из третьего акта, отмечая «мягкую, звучную, реалистичную репрезентацию, благодаря которой можно понять часть сюжета... а также состояние человека одинокого или несчастного, когда Николини поет *Infelice prigionero*» [8, p. 128–129].

Кульминацией лондонской карьеры Николини стала опера Г. Ф. Генделя «Ринальдо», поставленная в «Хеймаркете» 24 февраля 1711 года. К тому времени Суни передал руководство театром драматургу Аарону Хиллу, художественные амбиции которого подняли итальянскую оперу в Лондоне на новый уровень. Совместно с итальянским либреттистом Джакомо Росси он написал либретто «Ринальдо», основанное на поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим», и пригласил к сотрудничеству Г. Ф. Генделя. Итогом этого творческого союза стала опера «Ринальдо», заглавную роль которой композитор сочинил для Николини. В посвящении либретто королеве Анне Хилл заявил о своем честолюбивом стремлении «видеть английскую оперу более роскошной, чем ее мать, итальянка» [9, *Dedication*].

Опера принесла театру беспрецедентный успех и выдержала пятнадцать представлений в первом сезоне. Для премьеры были подготовлены роскошные костюмы, декорации и приглашены отличные певцы. Роль *primo uomo* исполнял Николо Гримальди, Армиды – сопрано Элизабет Пилотти-Скиавонетти, Альмирены – сопрано Изабелла Жирардо, травестийную роль Гоффредо – контральто Франческа Ванини Боски, а Арганта – ее муж, бас Джузеппе Мария Боски. Ричард Стил и Джозеф Аддисон, будучи как драматурги больше заинтересованы в развитии английского драматического театра и обычно критиковавшие итальянскую оперу за несуразность сюжетов, тем не менее, восхищались превосходной актерской игрой Николини [10; 7].

Гендель сочинил для Гримальди блестящую партию, насыщенную мелодическими красотами и сложными пассажами, стараясь подчеркнуть способность певца к драматической выразительности и в то же время давая возможность продемонстрировать вокальную техничность. Что касается первого компонента его таланта, он наиболее ярко проявился в арии *Cara sposa, amante cara*, которую Гендель любил больше других своих композиций. В ней Орландо выражает глубокую скорбь, охватившую его из-за исчезновения возлюбленной Альмирены. В средней части da capo скорбь уступает место ярости героя. Ария выдержана в темпе *largo*, в ней нет сложных пассажей, но ее исполнение требует глубокой выразительности. То же можно сказать и об арии Ринальдо *Ogni indugio d'un amante*, трогающей своим нежным, задумчивым характером.

В партии Ринальдо есть и бравурные пассажи, которые должны были показать беглость, гибкость и интонационную точность его голоса. К примеру, первая вокальная фраза арии *allegro* в конце первого акта *Venti, turbini, prestate* начинается и заканчивается продолжительными вокализами. Еще более высокий технический уровень требует от

певца облигатная ария с трубами *Or la tromba in suon festante*. Помимо вокализов из шестнадцатых нот, трелей и скачков эта ария представляет особую исполнительскую сложность. Она предполагает очень сильный и пронзительный голос, который выдержит состязание с четырьмя трубами, двумя гобоями и барабаном и при этом не утратит подвижности в «концертом» диалоге голоса и духовых инструментов. По поводу этих двух арий Чарльз Бёрни, известный меткостью своих характеристик, отметил, что они были «расчитаны на то, чтобы показать способности Николини в исполнительстве и актерской игре» [\[11, р. 674\]](#).

В следующем сезоне Николини подготовил для постановки пастиччо, основанное на опере Франческо Гаспарини «Гамлет» (*Ambleto*). Эта опера впервые была поставлена в Венеции в театре «Сан-Кассиано» (1706), а Николини исполнял в ней заглавную роль. Либретто оперы принадлежало Апостоло Дзено и Пьетро Париати, которые опирались на тот же исторический источник, что и Шекспир при работе над «Гамлетом» – «Деяния данов» Саксона Грамматика, датского хрониста XII века. Партитура пастиччо Николини не сохранилась, но вскоре в Лондоне был опубликован сборник арий «Songs in the opera Hamlet as they are performed at ye Queens theatre» (1712), подтверждающий интерес к постановке. Хотя опера продержалась недолго, критики отмечали глубину интерпретации Николини роли Гамлета и сравнивали его с лучшими английскими драматическими актерами.

Закончив этот сезон, Николини уехал в Италию, но вернулся в 1714 году. Сиббер связывал этот перерыв с ослаблением голоса певца: «У его голоса во время первого пребывания у нас (когда он нанес нам второй визит, он был ослаблен) была вся та сила, ясность, сладкозвучность, которыми еще так недавно восхищался Сенезино» [\[2, р. 211\]](#). Чарльз Бёрни упоминал, что проблема Николини заключалась в потере двух-трех высоких нот [\[11, р. 679\]](#). Учитывая, что в 1712 году Николини исполнилось 39 лет, понижение и некоторое ослабление голоса выглядит естественным следствием старения и усталости голоса. Однако, вернувшись в Лондон в конце сезона 1714 года, Николини снова выступил в операх «Идасп», «Пир и Деметрий», «Ринальдо».

В 1715 году Гендель сочинил оперу «Амадис Гальский» на либретто Н. Ф. Хайма и Дж. Росси, основанном на трагедии Антуана де ла Мотта «Амадис Греческий». Партия *primo uomo* предназначалась для Николини, принцессы Орианы – для Анастасии Робинсон, волшебницы Мелиссы – для Пилотти-Скиавонетти, фракийского принца Дардано – для контральто-травести Дианы Вико. Небольшое число персонажей и матrimoniальная направленность сюжета отразили тенденцию формирования классического канона оперы *seria*. Любовный треугольник или две пары влюбленных с не всегда совпадающими любовными интересами станут основой большинства оперных сюжетов.

Партия Николини сохраняет баланс кантиленности и блестящей виртуозности. Например, в первом акте ария *largo Notte amica dei reposi* выдержано преимущественно в силлабическом кантиленном стиле, а следующая – *Vado, vado corro al mio Tesoro* – бравурная ария в стремительном темпе, содержит многотактовые вокализы из шестнадцатых нот. Диапазон партии Амадиса составляет полторы октавы: ля-ми11, а рабочая tessitura ровно октаву до1 – до11. Вообще, в первые два десятилетия XVIII века певцы-кастраты еще пели в довольно низких tessituren [См.: 12, р. 81], а достоинством голоса считались не широкий диапазон и высокие ноты, а выразительность пения. Музыка «Амадиса Гальского» несет печать вдохновения и зрелого мастерства Генделя, блеск которого усиливался благодаря великолепному исполнению Николини. Для премьеры оперы были изготовлены новые костюмы, декорации и осветительные

приспособления, а во втором акте на сцене был установлен настоящий цветной фонтан, поразивший публику не меньше музыки и пения.

Николини выступал в Лондоне до 1717 года, а затем продолжил сценическую карьеру в оперных театрах Неаполя и Венеции. В его репертуаре были оперы Альбинони, Бонончини, Гаспарини, Винчи, Сарро. С 1727 по 1730 год он часто пел вместе с Фаринелли. Николини выступал на сцене до 54 лет. Это было невероятной редкостью в те годы, когда певцы обычно покидали оперную сцену примерно в сорок лет. Итальянский писатель и философ Антонио Скинелла Конти писал, что причиной востребованности Николини в театре была несравненная актерская харизма, которая позволяла ему даже в преклонном возрасте состязаться с молодыми виртуозами уровня Фаринелли: «Он держится за счет своей игры. На самом деле, он величайший актер для наших театров... ему громко аплодируют, ибо он непревзойденно выражает все страсти» [Цит. по: 13, р. 63].

Актерский талант Николино вызывал единодушное признание и восхищение. Аддисон считал его игру образцом даже для английских драматических актеров: «Мне часто хотелось, чтобы наши актеры-трагики подражали этому великому мастеру сцены. Если бы они так же пользовались руками и ногами и могли придать своим лицам такие же многозначительные взгляды и выражения страсти, то как бы прославилась английская трагедия с помощью игры, которая способна придать достоинство даже высоким мыслям, холодному тщеславию и неестественным выражениям итальянской оперы!» [7].

Эти комментарии приводят к мысли, что долгая исполнительская карьера Николини была обусловлена его несравненным сценическим мастерством. Воздействие артистического обаяния Николини не могла ослабить даже тучность фигуры в последние годы его выступлений. Но А. Десслер связывает длительный успех Николини с его рациональным подходом к выбору ролей: начиная с середины 1720-х годов, «вместо того, чтобы уйти на пенсию, Николини начал исполнять роли персонажей, чей возраст примерно был равен его собственному» [13, р. 68]. Действительно, начиная с 1723 года в репертуаре Николини появились роли героев среднего возраста, который довольно точно указывался в либретто опер: Сифак в одноименной опере Ф. Фео (Неаполь, 1723), Эней в «Покинутой Дионе» Д. Сарро (Неаполь, 1724), Сирой в опере Л. Винчи (Венеция, 1726), Аэций в опере Н. Порпоры (Венеция, 1728). Еще более решительный шаг Николини сделал в 1727 году, когда стал исполнять роли отцов, уступив амплуа героя-любовника молодым кастратам или тенорам, чей возраст гораздо больше соответствовал возрасту персонажей. Так, в опере Дж. Орландини «Антигона», поставленной в Венеции в 1723 году, Николини еще пел партию *primo uomo* Осмена, а в постановке этой же оперы в Болонье в 1727 году – уже партию Креонта, отца Осмена.

Изменение амплуа, на которое сознательно пошел артист в поздний период своей карьеры, говорит о его способности самоанализа, давшей свободу от нарциссических иллюзий, свойственных многим великим певцам. Ясно понимая вкусы публики, от которой зависел его сценический и финансовый успех, Николини вел непрерывный художественный поиск сценической реалистичности, умел точно оценивать свои исполнительские возможности и эмоциональное воздействие на публику. Поэтому комментарий Антонио Конти о том, что Николини «держится за счет своей игры» можно дополнить тезисом, что своей продолжительной сценической карьерой Николини был обязан не только своему актерскому и вокальному дарованию, но и проницательному, дальновидному уму, позволившему найти идеальный баланс между тем, что слышала его публика, и тем, что она видела.

Актерское мастерство Николини было не просто прирожденным даром, но следствием огромной работы над сценическим поведением. Обучение в неаполитанских консерваториях включало ежедневные занятия перед зеркалом, которые были направлены на достижения полного контроля над мимикой и жестами. Судя по оценкам современников, Николини блестяще освоил это искусство и привнес в него огромный личный вклад. Ричард Стил, присутствующий на спектаклях «Пирра и Деметрия», восхищался отточенностью жестикуляции Николини, «который своей игрой выражает характер оперы так же, как голосом выражает слова. Каждая конечность и каждый его палец вносят свой вклад в ту роль, которую он играет, поскольку даже глухой человек может следить за ним. У старинной статуи едва ли найдется красивая поза, в которую бы он не встал, потому что поводом для этого служат различные обстоятельства истории. Он совершает самое обычное действие в манере, соответствующей величию его персонажа, и сохраняет образ правителя, даже передавая письмо или отправляя гонца...» [\[14\]](#).

Отъезд Николини, «величайшего исполнителя драматической музыки, который жив сейчас или, возможно, когда-либо появлялся на сцене» [\[15\]](#), воспринимался художественной элитой Лондона как утрата. В 1720 году Гендель, возглавившему труппу Королевской академии, удалось пригласить в качестве *primo uomo* итальянского певца-кастрата Франческо Бернарди (Сенезино), для которого он написал главные мужские партии в восемнадцати своих операх. Сенезино сохранил высокий уровень вокального и актерского искусства, заданный Николини, выступления которого Сенезино не раз видел воочию. Даже в зрелом возрасте он выгодно отличался от конкурентов своим актерским темпераментом. Театральный критик Роджер Пикеринг, сравнивая Сенезино с Фаринелли, называл манеру сценического поведения последнего «мелодично раскачивающейся неуклюжестью», а о Сенезино писал с нескрываемым восхищением: «В то же время, на той же сцене и в тех же операх сияла в полном совершенстве сценической выразительности изящная, продуманная, разнообразная манера игры Сенезино» [Цит. по: 16, с. 20].

Изучение лондонских оперных партитур Генделя показало, что Николини оказал бесспорное влияние на вокальный стиль композитора. Начиная с «Ринальдо», Гендель всегда сочинял главную мужскую партию в своих операх для кastrата-альта. Более того, вокальные партии Генделя для Николини – репрезентативный материал, отражающий неуклонное усложнение вокальной техники, которое наметилось в 1710-е годы. Бравурный вокальный стиль, достигший кульминации в 1720-е годы в выступлениях Фаринелли и Фаустины, зарождался именно у Николини, что проявилось еще в его венецианских оперных партиях. Однако, вокально-техническое совершенство певца сочеталось с владением «патетическим» стилем, требовавшим глубокой выразительности пения. Это мастерство Николини подтверждается не только разнохарактерными ариями, но и преобладанием аккомпанированных речитативов, предполагавших тонкие интонационные нюансы. Количественный перевес речитативов *assottagnato* над *secco* отличает все оперные партии Николини. В них наметилась и другая тенденция – повышение диапазона и tessitura. Рабочая tessitura в партиях его старших коллег, например, кастратов Бальтассаре Ферри и Джованни Гросси обычно ограничивалась первой октавы.

Несомненно, талант Николини, недавно озаривший лондонскую сцену, был одним из важнейших факторов притяжения для молодого и полного творческой энергии Генделя, который приехал в Лондон в 1811 году и остался здесь до конца жизни. Композитор чутко отразил вокальный талант Николини, выдерживая равновесие между блеском бравурного стиля и патетической выразительностью *cantabile*. Позднее Гендель

опирался на этот принцип в партиях *primo uomo*, написанных для Сенезино, Антонио Бернакки, Джованни Карестини, Джоаккино Конти, Доменико Аннибали, и даже акробатическая вокальная виртуозность примадонны Анны Марии Страды не стала поводом от него отступить.

Важнейшей составляющей артистического феномена Николини было его актерское мастерство. Сделать этот вывод позволяет знакомство с историческими материалами: трудами Чарльза Бёрни, Колли Сиббера, Роджера Норта, мемуарами Джорджа Хогарта, публицистическими работами Ричарда Стила и Джозефа Аддисона. Страницы, посвященные событиям оперной жизни Лондона 1710-х годов, всегда содержат упоминание Николини, а чаще – восторженные высказывания о его драматическом даровании. Ни один итальянский певец до Николини не вызывал у лондонской публики, со времен Шекспира превыше всего ценящей традиции драматического театра, такого интереса и признания. Контроль сценического поведения, включающий детальную проработку поз, жестов, походки, мимики, был тем более важен для британских зрителей, что подавляющая их часть не знала итальянского языка, на котором исполнялись оперы. Отсюда благодарные комментарии о том, что сюжет опер можно было понять, только наблюдая за Николини.

Его выступления в Лондоне, начавшиеся с конца 1708 года, укрепили статус итальянской оперы и кардинально изменили мнение скептиков. В этой связи показательна траектория оценки Аддисона и Стила – суровых критиков итальянской оперы, начавших с упреков в ее неправдоподобии и нелепости, но ставших искренними почитателями артистизма Николини. Его актерское мастерство и вокальная виртуозность были столь привлекательны и убедительны, что заставляли забыть о жанровых условностях. Николини был человеком театра: он тонко чувствовал законы сцены и всегда находился в неустанном поиске правдивой выразительности, соответствующей замыслу драмы и характерам его героев.

## **Библиография**

1. Stampiglia, S. (1697). *La Caduta de' Decemviri. Drama per musica*. Napoli: Dom. Ant. Parrino, Michele Luigi Mutio.
2. Cibber, C. (1968). *An apology for the life of Colley Cibber, with an historical view of the stage during his own time*. Ed. B. R. S. Fone. Ann Arbor: University of Michigan Press.
3. Agreement between Owen Swiny and Nicolini. (2012). In *A selection of letters from the Broadley albums at City of Westminster Archives Centre, with biographical notes*. Compiled by David Evans and Judith Bottomley. Westminster City Archives, April 2012. Retrieved from file:///C:/Users/User/Downloads/annals-of-the-haymarket.pdf
4. Roach, J. R. (1976). Cavaliere Nicolini: London's First Opera Star. *Educational Theatre Journal*, Vol. 28 (No. 2), 189–205.
5. Hogarth, G. (1851). *Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany and England*. In two volumes: Vol.1. London: Richard Bentley.
6. Halsband, R. (Ed.). (1965). *The Complete Letters of Lady Mary Worthy Montagu*. Vol. 1: 1708–1720. Oxford University Press.
7. *The Spectator* (1711). 15 March.
8. North, R. (1959). *Roger North on Music: Being a selection from his essays written during the years c. 1695–1728*. Ed. John Wilson. London: Novello and Company.
9. Handel, G. Frideric., Hill, A., Rossi, G. (1711). *Rinaldo: an Opera*. London: Printed by Tho. Howlatt.

10. *The Spectator* (1711). 6 March.
11. Burney, Ch. (1935). *A General History of Music, from the earliest ages to the present period* (1789). Ed. Frank Mercer. Vol. 2. London: Harcourt, Brace and Company.
12. Celletti, R. (2001). *A history of bel canto*. Trans. from the Italian by Frederick Fuller. Oxford: Clarendon Press.
13. Desler, A. (2016). From Castrato to Bass: The Late Roles of Nicolo Grimaldi "Nicolini". In C. Haworth, L. Colton (Eds.), *Gender, Age and Musical Creativity* (pp. 61–80). London and New York: Routledge.
14. *The Tatler* (1710). 3 January.
15. *The Spectator* (1712). 14 June.
16. Ян Т. Голос Сенезино (Франческо Бернарди): свидетельства очевидцев // *Journal of science. Lyon*. 2022. № 37. С. 16–21. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7409664>

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет исследования, как его автор обозначил в заголовке («Роль Николо Гримальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII века»), раскрыт в научно-популярной манере: статья научно-методически не обеспечена (нет программы исследования, не обозначена научная проблема и нет авторской оценки её степени изученности, единственная ссылка на литературу последнего времени в «*Journal of science. Lyon*» не читается, поскольку неверно описана в библиографии, и не относится к обозначенному в заголовке предмету исследования). Читателю приходится догадываться, какого рода научная проблема интересует автора. Между тем, было бы вполне уместно обозначить хоть одну из существенных проблем отечественного музыкоznания: например, излишнюю концентрацию внимания отечественных ученых на роли композиторских школ в музыкальной культуре Европы при практическом отсутствии систематических исследований роли выдающихся певцов и исполнителей. В частности, несмотря на широкую известность в европейском искусствоведении Николо Гримальди (Николини) и его роли в становлении публичного музыкального театра в Англии (A. Desler, R. Celletti, Ch. Burney, R. North, J. R. Roach и др.), в отечественной литературе его имя упоминается эпизодически лишь постольку, поскольку связано с именами выдающихся композиторов (Т. Альбинони, А. Скарлатти, Н. Порпора, Г. Ф. Генделя и др.). Без авторского мнения о существующей научной проблеме, в разрешение которой автор пытается привнести свой посильный вклад, крайне сложно говорить о научности статьи, о наполнении автором мало изученных лакун исторического музыкоznания.

По мнению рецензента, автору следует существенно доработать вводный раздел статьи (он отсутствует), в котором дать оценку степени изученности поднимаемой проблемы в научной литературе, и усилить итоговый вывод, в котором дать оценку проведенному автором исследованию. Даже если автор придерживается жанра биографического очерка, его актуальность должна быть кратко сформулирована для читателя прежде, чем последуют биографические сведения из жизни выдающегося кастрата-альта.

Методология исследования построена исключительно на историко-биографическом описании вклада Николо Гримальди (Николини) в развитие итальянской оперы в Лондоне начала XVIII в. В связи с чем итоговый вывод автора о заданном Николини особом высоком стандарте исполнительского мастерства кастрата-альта выглядит

недостаточно убедительным. Для подобного суждения, действительно, есть основания, но не хватает детализированного анализа стандарта Николини и его сравнений с иными стандартами, не хватает закрепления в итоговом выводе результата проведенного автором исследования, в связи с чем под сомнением остается его научная новизна. Само исследование автора в итоговом выводе должно подтверждать справедливость оценки Николини Аддисоном (1672–1719), а не наоборот. Иначе выглядит, будто автор ничего нового с начала XVIII в. и не добавил.

Актуальность обращения к теме роли Николо Гриимальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII в. автором не обосновывается, словно все читатели и без представленного на их суд исследования знают все возможные в данном случае доводы для её обоснования. Если так, то представленное исследование не обладает научной новизной, что не позволяет его публиковать в научном журнале. Поэтому рецензент настоятельно рекомендует автору хотя бы кратко обосновать актуальность темы исследования во введении. Возможно, автора интересует роль оперных солистов в становлении музыкального театра, что актуально и в наши дни, когда отсутствие ярких артистов на академической сцене обуславливает кризис современного академического искусства. Возможно, автора интересует исключительно история становления английского музыкального театра, и тогда роль Николини выходит за рамки популяризации итальянской оперы XVII-XVIII вв., становится очевидна значительная роль континентальной Европы в развитии музыкальной культуры Англии вплоть до XX в. В любом случае, без авторского мнения о степени актуальности его собственного исследования о ней крайне сложно судить и читателю.

Научная новизна представленного материала ввиду перечисленных выше обстоятельств остается неочевидной. Хотя в авторской подборке научной литературы и источников можно усмотреть ценность. Наиболее приемлемым решением была бы самостоятельная авторская оценка достигнутого в результате исследования нового знания. Когда автор обосновано заявляет, что в том-то и в том-то им раскрыта ранее неизвестная науке фактура, позволяющая прийти к нетривиальным выводам, тогда лишь появляется возможность верификации искусствоведческого исследования: подтверждения или опровержения авторского суждения.

Стиль текста в целом выдержан научный, хотя не выдержаны редакционные требования к стилю сокращения дат и указанию в тексте на источники и литературу. Структура статьи, как отмечено выше, нуждается в совершенствовании (нужно введение, которое, в свою очередь, позволит усилить итоговый вывод).

Библиография в целом раскрывает проблемную область исследования, но оформлена без учета требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам достаточна и корректна.

Без сомнений, после доработки интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» к статье будет гарантирован.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Роль Николо Гриимальди (Николини) в развитии итальянской оперы в Лондоне начала XVIII века» в которой проведено исследование влияния личностных и творческих качеств исполнителя на оперное искусство.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что развитие итальянской оперы

XVIII века было обусловлено техническими и эстетическими аспектами вокально-исполнительского искусства. Оперы создавались не для потомков, а для современной аудитории, которая приходила в театр, чтобы насладиться красотой и совершенством голоса, убедительностью актерской интерпретации. Индивидуальные черты артистического облика певца – как вокальные, так и актерские – непосредственно влияли на музыкально-драматическое содержание оперы. Следовательно, автор предполагает всестороннее историческое осмысление итальянской барочной оперы исключительно совместно с исследованием вокально-исполнительской проблематики.

Актуальность исследования обусловлена интересом как научного сообщества, так и широкой публике к феномену барочной оперы.

Проведя анализ степени научной проработанности изучаемой проблематики, автор отмечает отсутствие специальных исследований об отдельных оперных исполнителях на русском языке, а работы, посвященные итальянской опере XVIII века, сфокусированы на музыкальном анализе, изолированном от изучения специфики исполнительской практики. Автор приходит к заключению, что в российских музикоедческих исследованиях имя Николо Гриимальди упоминается лишь в связи с именами крупных композиторов XVIII века – А. Скарлатти, Г.Ф. Генделя, Н. Порпоры. Между тем, в западном искусствоведении последних десятилетий обозначился устойчивый интерес к составлению творческого профиля наиболее ярких барочных певцов, изучению их вокально-исполнительского стиля.

Целью исследования является выявление влияния вокальной и актерской индивидуальности певца на развитие итальянской барочной оперы. Методологической основой исследования явился историко-культурный, биографический и искусствоведческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили работы Колли Сибера и Чарльза Бёрни. В качестве эмпирической базы автором проработаны театральные обзоры Ричарда Стила и Джозефа Аддисона в изданиях *The Tatler* и *The Spectator*.

В своем исследовании автор уделяет внимание как творческой, так и жизненной биографии исполнителя, исследуя факторы, повлиявшие на его творческий путь. Как отмечено автором, Гриимальди дебютировал в опере Провенцале «Мстительная Стеллидаура» в сопрановой роли, которую композитор переделал специально для ученика. В следующем году он исполнил партию сопрано в серенаде А. Скарлатти «Олимп в Мерджеллине». Провенцале в то время был руководителем капеллы Неаполитанского кафедрального собора *Tesoro di San Gennaro*, а также работал в Королевской капелле. Гриимальди, как один из лучших учеников Провенцале, вскоре занял достойное место как среди певчих этих капелл, так и на неаполитанской оперной сцене. Первый период выступлений Николини в Лондоне составил чуть более трех лет: с 1708 по 1712 год. За это время итальянская опера в Лондоне уверенно встала на путь профессионального развития, покорила сердца лондонских зрителей и стала значимым общественным явлением в культурной жизни британской столицы.

Автор в своем исследовании обозначает ключевые периоды творческой биографии Н. Гриимальди. Им также проанализированы наиболее значимые для карьеры певца оперные партии. Автором отмечена значимая роль сотрудничества певца с опытным либреттистом Оуэн Суини и композитором Гендлем в успешном развитии оперной карьеры на сцене лондонского «Хеймаркета».

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные

изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение динамики творческого пути, становления уникального стиля, влияния определенных факторов на творческую карьеру определенного исполнителя представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 16 иностранных источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Чжан И. — Специфика оперно-вокального исполнительства Антонио Тамбурини // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 3. – С. 48 - 53. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.3.43730 EDN: UHDBHZ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=43730](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43730)

## Специфика оперно-вокального исполнительства Антонио Тамбурини

Чжан Исян

ассистент-стажер, кафедра вокального искусства, Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова

420000, Россия, г. Казань, ул. Пушкина, 24, оф. Казань

✉ 572901203@qq.com



[Статья из рубрики "История и теория исполнительского искусства"](#)

**DOI:**

10.7256/2453-613X.2023.3.43730

**EDN:**

UHDBHZ

**Дата направления статьи в редакцию:**

06-08-2023

**Дата публикации:**

21-08-2023

**Аннотация:** XIX век подарил миру множество талантливых оперных певцов, каждый из которых обладал своей артистической харизмой и уникальным стилем вокального исполнения. Одним из таких певцов был бас-баритон Антонио Тамбурини – мастер интерпретации партий Джоаккино Россини, Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти, Саверио Меркаданте, Джованни Паччини, Карло Коччи и Вольфганга Амадея Моцарта. Предметом исследования является творчество оперного баритона начала XIX века Антонио Тамбурини. Объектом исследования выступают оперные партии, исполненные Тамбурини за годы работы в театрах. В статье делается упор на первоисточники: творческую биографию певца, описанную музыкальным критиком XIX века Кастилем-Блазом, отзывы современников о сценических выступлениях Антонио Тамбурини. В работе преобладают исторический и теоретический методы исследования. Актуальность

исследования обусловлена ролью Антонио Тамбурини в становлении и развитии баритонового амплуа в начале XIX века, а также недостатком изученности процессов, произошедших в оперном искусстве в эпоху раннего романтизма. Этот период освещен в музыковедческих трудах О.В. Жестковой, Л.А. Садыковой, И.П. Драч, Е.А. Рубахи, А.Е. Хоффманн, С.В. Решетниковой, Дж. Поттера, А. Якобсхагена, Дж. Старка, однако упомянутые работы посвящены в основном изучению оперного исполнительства теноров и сопрано. Период зарождения баритонового исполнительства в них не рассматривался и творчество Антонио Тамбурини осталось неизученным, что говорит о несомненной новизне работы. Основным выводом работы является выявление основных аспектов исполнительского стиля Антонио Тамбурини и раскрытие секрета его уникальности.

#### **Ключевые слова:**

бас-баритон, *basso cantante*, Антонио Тамбурини, вокальная техника, исполнительский стиль, интерпретация, актерское дарование, вокальная партия, импровизация, вокализация

Антонио Тамбурини (1800–1876) был одним из выдающихся исполнителей партий *basso cantante*, в то время когда баритон еще не оформился в самостоятельный голосовой тип [16]. Партии *basso cantante* были предназначены для высоких и подвижных басов. К ним относятся, например, моцартовские партии: граф из оперы «Свадьба Фигаро», Папагено из оперы «Волшебная флейта», Дон Жуан из одноименной оперы и многие другие. В наше время эти партии исполняются баритонами [8, С. 267–272].

С 1820-х годов начали появляться партии, написанные специально для оперных баритонов, первым из которых был Антонио Тамбурини. Среди основных партий, созданных для него: Атлант в опере «Насилие и постоянство» и генерал Баннер в опере «Адель и Эмерико» Саверио Меркаданте; заглавная партия в опере «Алахор Гранадский» и доктор Малатеста в опере «Дон Паскуале» Гаэтано Доницетти; Эрнесто в «Пирате» и Риккардо в «Пуританах» Винченцо Беллини; Ричард Львиное Сердце в «Талисмане» Джованни Паччини и заглавная партия в опере «Эдуард Стюарт в Скоции» Карло Коччи [13; 17].

Тамбурини начал свою певческую карьеру в Равенне в 1816 году. Через шесть лет он уже выступал на сцене знаменитейшего театра La Scala. А с 1820-х годов началась гастрольная деятельность артиста. На протяжении следующих двух десятилетий он блестал на оперных сценах Италии, Франции, Англии и России, представая в ролях военачальника, соперника, героя-любовника и правителя [3, С. 64–98; 5; 13].

Антонио Тамбурини принято считать представителем итальянского *bel canto* XIX века, о чем свидетельствуют его современники. Немецкий композитор XIX века, мастер флейтового искусства, занимавшийся исследованием инструментальной и вокальной музыки Теобальд Бём писал: «Тот, кому как и мне, посчастливилось услышать <...> величайших певцов и певиц того времени никогда не забудет имена Брицци, Сесси, Каталани, Веллути, Лаблаша, Тамбурини, Рубини, Малиран, Паста и т. д. Я с радостью вспоминаю их великолепные, высокохудожественные выступления; все они выходцы добной староитальянской вокальной школы, которая сегодня, как и в прошлые столетия, дает основу для хорошего голосообразования и ведет к верному пониманию стиля, что важно как для инструменталиста, так и для певца» [12, Р. 145].

Голос Тамбурини современники характеризовали как прекрасный баритон насыщенного бархатного тембра, удивительно гибкий и подвижный, диапазон которого простирался от «ля» большой до «фа» первой октавы [13, Р. 126; 5, С. 13]. Антонио Тамбурини получил прекрасную вокальную школу (учился он у тенора Доменико Момбелли и Мадам Пезарони), поэтому в умении импровизировать и расцвечивать партии колоратурой он не уступал тенорам и кастратам.

В критических отзывах начала XIX века можно обнаружить свидетельства о том, что пассажи и сложные вокальные мелодии певец исполнял в инструментальном стиле. Например, в журнале Harmonicon за 1833 год известный французский музыкальный критик Кастиль-Блаз отмечал: «...невозможно заподозрить, что какая-либо нота будет упущенной или незамеченной им. У него есть аккуратность и точность исполнения, которые Бёр и Баризель приобрели, играя на кларнете или фаготе. Тон равномерен во всей своей протяженности, он берет и удерживает фа с такой же легкостью, как это делал бы голос тенора, или перебирает ноты с неслыханной до сих пор живостью...» [13, Р. 126]. Ловкость в исполнении пассажей проявлялась в партиях Дандини из оперы «Золушка» Джоаккино Россини, Джеронимо из оперы «Тайный брак» Доменико Чимарозы, Малатесты из оперы «Дон Паскуале» Гаэтано Доницетти и других [15].

Несмотря на то, что Тамбурини считался выдающимся исполнителем буффонных партий, он не менее успешно пел лирические и драматические партии. Кастиль-Блаз свидетельствовал: «...его патетические тона в каватине из «Чужестранки» Беллини, Mai tu vieni o misera, могли растрогать слушателя до слез» [13, Р. 126].

Виртуозное пение (*canto fiorito*) он умело сочетал с кантиленой, прекрасноправляясь с протяженными фразами на *legato* (*canto spianato*). В мелодии кантиленных партий певец нередко включал каденции с крайними нотами высокого регистра. Такой пример представлен в арии Риккардо из оперы «Пуритане» Беллини [11, Р. 31-45]. Следует отметить, что эта партия по праву считается одной из самых сложных в баритоновом репертуаре.

Свидетели выступлений отмечали, что Антонио Тамбурини вокализировал не только мелодии исполняемых партий, но и речитативы [5, С. 208]. По-видимому, Тамбурини предпочитал избегать мелодекламации (*canto declamato*), распевая разговорные диалоги в итальянской манере.

Довольно сложно составить представление о мелодиях партий, исполняемых Тамбурини, даже в тех операх, которые были созданы специально для него. Причина заключается в том, что композиторы XIX века фиксировали, как правило, инвариант мелодии и певцы расцвечивали их по своему желанию. Поэтому в мелодиях тех лет часто можно встретить пометки *a piacere*, *ad libitum* и т.д. [6, С. 139-149; 4, С. 88].

Согласно оперной моде, Тамбурини как и многие его современники использовал в своих выступлениях импровизацию, транспозицию, *pasticcio* (опера, составленная из фрагментов разных опер), *arie di baule* (вставные номера или чемоданные арии) [1, С. 33-37; 2, С. 150-175; 18, Р. 25]. Как правило, солисты включали в свои выступления наиболее выигрышные номера, чтобы продемонстрировать великолепие вокальной техники. Арии, переставлялись певцами из одной оперы в другую. Но иногда в качестве вставных номеров могли быть использованы не только арии, но и дуэты, ансамбли. Антонио Тамбурини и Полина Виардо, например, участвуя в представлении оперы «Сомнамбула»

в России в 1846 году исполнили дуэт из оперы «Репетиция оперы *seria*» Ньекко. Этот номер с большим энтузиазмом принимала русская публика [\[7; 9\]](#). Следует отметить, что в данной сценке зрителей больше восхищала актерская игра Виардо и Тамбурини, чем вокальное мастерство артистов.

Тамбурини имел приятную внешность и мужественную фигуру, что, вероятно, помогало ему воплощать образы различных героев. Он стал одним из лучших интерпретаторов беллиниевских партий, сумев выразить суворость Эрнесто в опере «Пират», сердечность и нежность Вальдебурго в «Чужестранке», героизм и жертвенность Риккардо в «Пуританах» [\[16\]](#).

Он обладал быстрой сценической реакцией и импровизационной легкостью. Известный музыковед Вильям Эшбрук, ссылаясь на Кастиля-Блаза, описывал случай произошедший в 1825 году во время представления спектакля «Элиза и Клаудио» Саверио Меркаданте в театре Каролино в Палермо. Во время выступления партнера Тамбурини примадонна Катерина Липпарини потеряла сознание прямо на сцене, однако несмотря на случившееся, он продолжил петь дуэтом в одиночку, имитируя звучание ее голоса фальцетом [\[10, Р. 82\]](#). Этот случай свидетельствует о способности артиста быстро реагировать на непредвиденные ситуации, происходящие на сцене. Помимо того, говорит об умении певца расширять диапазон своего голоса за счет фальцета. Однако если в молодости Тамбурини владел широким вокальным диапазоном, то со временем он сузился, голос значительно ослаб и появилась tremоляция. Об этом свидетельствуют рецензии английских критиков конца 1840-х годов [\[14\]](#). По-видимому, проблемы вокального характера были связаны с возрастом певца и непомерными нагрузками.

Свидетельства о его сценических выступлениях в 1850-е годы были довольно противоречивыми. Однако несомненно то, что певец стал одним из выдающихся драматических актеров XIX века и одним из последних мастеров староитальянского *bel canto* «на заре» эпохи романтизма. Все составляющие таланта Антонио Тамбурини позволили ему добиться успеха и встать в один ряд с такими легендами мировой оперы как Джудитта Паста, Мария Малибран, Луиджи Лаблаш, Джованни Рубини. Среди почитателей его таланта были Винченцо Беллини, Гаэтано Доницетти, Саверио Меркаданте, Джованни Паччини, Карло Кочча, создававшие для него оперные роли. Антонио Тамбурини внес значимый вклад в развитие оперного искусства XIX века как первый интерпретатор главных партий в операх вышеперечисленных авторов.

## Библиография

1. Жаркова В. А. Концертная ария. Краткий экскурс в историю // Старинная музыка. 2012. № 1-2. С. 33-37.
2. Жесткова О. В., Садыкова Л. А. Примадонны Россини и Мейербера // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 150-175.
3. Логунова А. А. К истории русских контактов Джоаккино Россини: автографы композитора в архивах Санкт-Петербурга и Москвы // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 2. С. 64-98.
4. Решетникова С.В. Артистическая и педагогическая деятельность Мануэля Гарсии-старшего в контексте развитиятенорового исполнительства конца XVIII-первой трети XIX века : дисс. канд. иск. Казань. 2020. 234 с.
5. Розанов А. С. Полина Виардо-Гарсиа. – 2-е изд., доп. Л.: Музыка. 1978. – 234 с.
6. Садыкова Л. А. Вокальная орнаментика в итальянской опере первой половины XIX века: факты и мифы // Музыка как национальный мир искусства. Материалы

Международной научной конференции. Министерство культуры Российской Федерации. Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова. Российский гуманитарный научный фонд; сост. и отв. ред. Е. В. Порфириева. Казань. 2015. С. 139-149.

7. Северная пчела. СПб. 1846, 5 февраля.
8. Синъхан Ц. Зарождение и развитие баритона в операх XIX века // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Материалы Международной научно-практической конференции. Сост. Ю. С. Карпов, В. И. Яковлев. Казань. 2020. С. 267-272.
9. СПб ведомости. СПб. 1846, 15 февраля.
10. Ashbrook W. Donizetti. Le opere. Torino. 1987. 416 p.
11. Bellini V. I Puritani. Opera in tre atti. Paris: Leon Escudier [S. a.]. 288 p.
12. Boehm T. The Flute and Flute-Playing in Acoustical Technical, and Artistic Aspects. Trans by Dayton C. Miller. New York: Dower Publications, INC., 2011. 145 p.
13. Castil-Blaze M. A biographical notice of Tamburini // The Harmonicon : A Journal of Music. Pinnock. 1833. P. 125-126.
14. The Evening Mail. London. 1847. 7 april.
15. The Great Western Magazine and Anglo-American Journal of Literature, Science, Art, Commercial and Political Economy, Statistics&c. V. 1. London: Simpkin Marchall, and Company, 1842. 476 p.
16. Landini G. Tamburini, Antonio / Dizionario Biografico degli Italiani. V. 94. 2019. [Электронный ресурс] // URL:[https://www-treccani-it/encyclopedia/antonio-tamburini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www-treccani-it/encyclopedia/antonio-tamburini_%28Dizionario-Biografico%29/) [дата обращения 01.08.2023].
17. Role creators in the Mercadante operas. [Электронный ресурс] // URL: <http://opera.stanford.edu/Mercadante/creators.html#TT> [дата обращения 27.07.2023].
18. Sean M. P. Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera. New York: Oxford University Press. 2021. 301 p.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет и объект исследования автор ясно обозначил в заглавии статьи: «Специфика оперно-вокального исполнительства Антонио Тамбурини». Безусловно, такой непростой объект исследования как оперно-вокальное исполнительство первой половины XIX в. приходится восстанавливать по отдельным историческим свидетельствам. Соответственно, возможность восстановления специфики вокального творчества отдельного исполнителя отдаленной исторической эпохи во многом обусловлена значимостью его творчества для современников и степенью отраженности его мастерства в эпистолярных источниках эпохи. Выбрав жанр биографического очерка, посвященного специфике оперно-вокального исполнительства Антонио Тамбурини, автор избегает формализации программы исследования и итогового вывода, а также оценки степени изученности темы, но ясная логика изложения результатов исследования перекрывает эти недостатки.

Анализ подобранных эпистолярных источников и научной литературы позволил автору аргументировано раскрыть предмет исследования. По его мнению, специфику оперно-вокального исполнительства Антонио Тамбурини составляет: диапазон *basso cantante*

(«прекрасный баритон насыщенного бархатного тембра, удивительно гибкий и подвижный, диапазон которого простирался от “ля” большой до “фа” первой октавы»), навыки вокальной импровизации и кадансирования, навыки расширения рабочего диапазона за счет фальцета, вокализирование речитативов, ловкость в исполнении пассажей, драматический талант. Справедливость высокой оценки мастерства Тамбурини его современниками подтверждается корпусом выдающихся оперных сочинений известных итальянских композиторов, специально написанных для его исполнения.

Методология исследования строится на историко-биографическом методе, подкрепленном тематической выборкой источников и литературы, анализом и обобщением разрозненных свидетельств о специфике оперно-вокального исполнительства Антонио Тамбурини в разные периоды его жизни. Жанр биографического очерка, подчиненный историко-биографической последовательности, не позволил автору выдержать формально-методические требования к научной статье, что приемлемо в рамках постмодернистской научно-просветительской парадигмы, когда научно-историческая фактура подчинена прикладным задачам памятования о значительных достижениях выдающихся мастеров искусства. В целом неформализованная программа исследования ясно просматривается в логике построения текста: каждая задача поставлена и решена в отдельном абзаце, где раскрывается и авторские утверждения, и их аргументация.

Актуальность выбранной темы автор поясняет значимостью достижений Антонио Тамбурини в развитии оперного вокала, а раскрытый предмет исследования подчеркивает прикладную методическую значимость статьи для музыкально-педагогической практики.

Научная новизна исследования состоит в авторской выборке, анализе и обобщении источников и литературы, что позволило автору выделить основные черты специфики оперно-вокального исполнительства Антонио Тамбурини.

Стиль текста сочетает в себе строгую научность фактуры и научно-популярную доступность изложения материала, благодаря чему автор решает и задачи пополнения корпуса научных знаний об оперно-вокальном исполнительстве первой половины XIX в., и музыкально-просветительские задачи. Структура статьи подчинена логике историко-биографического очерка, основная часть которого повествует о специфике оперно-вокального исполнительства Антонио Тамбурини.

Библиография хорошо отражает проблемную область исследования, отдельные неточности в оформлении не существенны.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна, учитывая выбранный автором жанр очерка.

Статья, по мнению рецензента, представляет интерес для читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована в публикации.

## Англоязычные метаданные

# "Russian Jazz" by Nikolai Levinovsky in the context of Russian Jazz Art of the 1970s-1980s.

Ovchinnikov Pavel

Associate Professor at the Department of Pop and Jazz Music, Kosygin State University of Russia

117997, Russia, Moscow region, Moscow, Sadovnicheskaya str., 33

 silversoniq@gmail.com



**Abstract.** The subject of the research is the work of jazz pianist and composer Nikolai Yakovlevich Levinovsky, the creator and leader of one of the most popular jazz ensembles in the 1980s, "Allegro", a representative of Russian jazz. His performing and composing activities during the 1970s and 1980s are considered in the socio-cultural context that determines the transformation of ideological and cultural norms. The author evaluates the activity of the Philharmonic chamber jazz ensemble "Allegro" by N. Y. Levinovsky as an important factor in activating the process of institutionalization of jazz in the Soviet cultural space. The evolution of N. Levinovsky's compositional thinking, which turned in the 1980s to experiments contributing to the formation of the autoimage of Soviet jazz, is considered. The author reveals the peculiarity of N. Ya. Levinovsky's compositional thinking, the stylistic relief of whose compositions was formed by a system of interpenetration of jazz music techniques and lado-intonation structures of national cultures. Based on the analysis of concert performances and studio recordings of the Allegro jazz ensemble, the specificity of the ensemble sound is revealed, the novelty of N. Y. Levinovsky's approach to the embodiment of the stylistics of swing or jazz-rock compositions is determined. The conclusion is made that N.Y. Levinovsky's compositional work is planned to bring jazz music techniques closer to national musical traditions, which contributes to the further development of jazz art, the expansion of the geography of its popularization and productive assimilation.

**Keywords:** big band, rock music, jazz rock, jazz piano player, jazz composer, Russian jazz, Soviet jazz, Allegro jazz ensemble, Nikolay Yakovlevich Levinovsky, jazz festival

## References (transliterated)

1. Aksenov, V. P. Odno sploshnoe Karuzo. M.: Eksmo, 2014. 592 s.
2. Borisova E.S. Kommunikativnyi aspekt vospriyatiya muzykal'nogo iskusstva // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk. T. 11. 2009. № 4 . S. 94–97.
3. Goldberg B. Samogipnoz: legkie sposoby izbavleniya ot vashikh problem / Per. s angl. O. Belokopytova. Rostov n/D.: Feniks, 2006. 192 s.
4. Zaitseva M.L., Budagyan R.R. Dzhaz i sovremennoe skripichnoe iskusstvo // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2017. № 12-4 (86). C. 71-75.
5. Zaitseva M.L., Sushkova-Irina Ya.I., Budanov A.V. Saund-drama: stilisticheskie osobennosti i opyt prezentatsii v otechestvennom iskusstve nachala XXI veka// Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2021. № 3. S. 175–184. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.3.175-184.

6. Kozlov, A. S. Dzhaz, rok i mednye truby. M.: Eksmo, 2009. 768 s.
7. Levinovskii N. Ya. Derzhi kvadrat, chuvak!. New York: Liberty Publishing House, 2007. 343 r.
8. Miloserdova E. N. Spetsifika garmonicheskogo yazyka dzhazovoi muzyki v usloviyakh iadovoi organizatsii // Vestnik Tambovskogo universiteta. 2001. № 3-3 (23). S. 138-145.
9. Nabok I. L. Rok-muzyka: estetika i ideologiya. L.: Znanie, 1989. 32 s.
10. Nazin A. S. Osobennosti khudozhestvennogo vospriyatiya dzhaz-i rok-muzyki v istoricheskem aspekte // Obshchestvo. Sreda. Razvitie. 2013. № 3 (28). S. 150-153.
11. Ovchinnikov P.L. Osobennosti formirovaniya repertuara v kontsertnoi praktike estradnykh ispolniteli // Colloquium-journal. 2019. № 9-5 (33). S. 48-50.
12. Ogorodova A. V., Shebanova E. I., Yagovdik A. A. Dzhaz 1950-kh gg.: novye stili i tendentsii // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. 2017. № 5 (79). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhaz-1950-h-gg-novye-stili-i-tendentsii?ysclid=lib97l3kkx858348759>
13. Ogorodova A. V., Shebanova E. I., Yagovdik A. A. Dzhaz 1960-kh gg. Revolyutsionnyi proryv tekhnologii i myshleniya: ot eksperimenta k dukhovnosti // Nauka, iskusstvo, kul'tura. 2017. № 2 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhaz-1960-h-gg-revolyutsionny-proryv-tehnologii-i-myshleniya-ot-eksperimenta-k-dukhovnosti?ysclid=lib99nf5a1711538096> (data poseshcheniya: 25.05.2023)
14. Rezakov, Ya. O. Getero-, autoimidzh russkoi literatury v proze tret'ei volny emigratsii: traditsii Dzh.D. Selindzhera v tvorchestve V.P. Aksenova i S.D. Dovlatova : Diss. kand. filolog. nauk : 10.01.01 Russkaya literatura. Bryansk, FGBOU VO «Bryanskii gosudarstvennyi universitet Imeni akademika I.G. Petrovskogo», 2021. 177 s.
15. Feiertag V. B. Istoriya dzhazovogo ispolnitel'stva v Rossii. SPb.: Skifiya, 2010. 312 s.
16. Baker D. The jazz style of John Coltrane: alto saxophone. New York: Shat-tinger international Music corp., 1980. 94 p.
17. Koenig, K. Polyphony: history, performance, and use in jazz. Basin street press, 1996. 116 p.
18. Olmstead, N. Solo jazz Piano: the linear approach. Berkley press, 2003. 62 p.
19. Roberts, E. J. Classical jazz: the life and musical innovations of Nikolai Kapustin. The University of Alabama, 2013. 144 p.
20. Starr F. Red and Hot: The Fate of Jazz in Soviet Union. 1917-1980. New York : Oxford University Press, 1983. 424 p.
21. Troitsky A. Back in the USSR: The true story of rock in Russia. L.: Omnibus Press, 1987. 154 p.
22. Yurchak A. Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation. Princeton, NJ: Princeton univ. press, 2006. 331 p.

## **Chinese and French traditions in Chen Qigang's Piano Concerto**

Postgraduate Student

603005, Russia, Nizhny Novgorod region, Nizhny Novgorod, Piskunov str., 40

✉ wawj0209@foxmail.com



**Abstract.** The subject of the research is the concerto for piano and orchestra "Erhuang" by the contemporary Chinese-French composer Chen Qigang (1951). The work, written in the mature period of the master's work, clearly demonstrates an artistically convincing synthesis of national and European musical traditions. Chinese influences are associated primarily with the reliance on the characteristic features of the Peking Opera jingju, French influences are due to the influence of the Impressionist style of Claude Debussy and the principles of musical writing by Olivier Messiaen, whose student was Chen Qigang. The main purpose of the study is to characterize the original features of the Erhuang concerto, due to the combination of influences from the Peking Opera and French music of the 20th century. The concert "Erhuang", one of the most repertoire works in the composer's heritage and a representative example of his style, is considered for the first time in Russian musicology. The main conclusions of the study: the national traditions of the Peking Opera are presented in the concert "Erhuang" on the modal modes (pentatonic scale of zhi), metro-rhythmic (patterns of luo gu dian zi), forma (traditional variations of banqiang ti) and timbre (imitation of the instruments of the Peking Opera ensemble and their tuning system) levels; French influences manifest themselves in a colorful harmonic palette (the influence of Debussy's musical language), as well as in the reception of Messiaen's technique (the theory of additional duration, the method of irregular increase and decrease in rhythm, the principle of motivic combinatorics, the sequential change of modes of limited transposition).

**Keywords:** Peking Opera, modern Chinese music, Messiaen's Chinese student, lo gu rhythmic patterns, banqiang ti variations, Olivier Messiaen, Chinese musical culture, Concerto, Chen Qigang, Chinese modes

## References (transliterated)

1. Budaeva T. B. Pekinskaya opera tszintszui: muzyka, akter i stseny kitaiskogo traditsionnogo teatra. M.; SPb.: Nestor-Istoriya, 2019. 312 s.
2. Messian O. Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka. Perevod i kommentarii M. Cheburkinoi. Nauchnaya redaktsiya doktora isk., prof. Yu.N. Kholopova. M.: Greko-latinskii kabinet Yu.A. Shichalina, 1995. 124 s.
3. Mozgot S.A.; Ven'tin Khao. Kategoriya «natsional'noe» v muzykal'nom oformlenii fil'ma «Tsvety voiny» Chzhana Imou // Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. 2022. № 1 (84). S. 24-31.
4. Pen Chen. Ladovaya sistema kitaiskoi muzyki i ee prevorenie v tvorchestve kompozitorov KhKh veka. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Pen Chen. Nizhnii Novgorod, 2011. 301 s.
5. Syui Tsinlin. Evropeiskie kompozitsionnye tekhnologii i natsional'nyi stil' v fortepiannoi muzyke Kitaya na rubezhe XX – XXI vekov. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Tsinlin Syui. Sankt Peterburg, 2022. 247 s.
6. Syui Tsinlin. «Mgnoveniya pekinskoi opery» Chen' Tsigana v kontekste sovremenennogo fortepiannogo iskusstva //Universitetskii nauchnyi zhurnal. 2020. № 57. S. 242-250.
7. Chzhan Mini. Avangardnaya traktovka kitaiskoi traditsii v «Yi» dlya klarneta i

- strunnogo kvarteta Chen' Tsigana // Sciences of Europe. 2022. № 94. S. 11-27.
8. Chen' Shuyun'. Fortepiannoe tvorchestvo kitaiskikh kompozitorov KhKh – nachala KhKhi vekov: osnovnye stilevye napravleniya. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02 / Shuyun' Chen'. Nizhnii Novgorod, 2020. 237 s.
  9. Chen' Shuyun'. «Instants d'un Opera de Pekin» («Mgnoveniya Pekinskoi obery») dlya fortepiano Chen' Tsigana: opyt ispolnitel'skogo analiza // Muzykal'noe obrazovanie i nauka, 2017. №1 (6). S. 50-56.
  10. Alan R. T. Tsuipai v kitaiskoi muzyke: melodicheskie modeli v forme i praktike. N'york: Rutledzh, 2016. 230 s.
  11. Van Zhen'yuan'. Pekinskaya opera v obraztsovoi opere. Pekin: Izdatel'stvo Narodnaya muzyka, 1999. (汪人元, 京剧“样板戏”音乐论纲), 北京:人民音乐出版社, 1999).
  12. Li Zhuzhu. Dusha pekinskoi obery. Gonkong: Izdatel'stvo Gonkongskogo universiteta, 2010. 335 s.
  13. Chzhan Yun'tsin. Analiz muzyki Pekinskoi obery. Pekin: Tsentral'naya konservatoriya muzyki, 2011. (张云青, 《京剧音乐研究》, 北京:中央音乐学院出版社, 2011).
  14. Chen' Tsigan. Interv'yu s Vei Syui //Kitaiskii narod, 2015. 20 dekabrya. S. 8-9. (余玮.陈其钢. 沉静背后的澎湃之音[J]. 中华儿女, 2015 (12-20): 8-9)

## Prometheus by S.I. Taneyev and A.N. Scriabin: Stylistic parallels in the interpretation of the mythosymbolic image

Tereshchenko Vladimir Petrovich

PhD in Art History

Associate Professor at the Department of Conducting of Saratov State Conservatoire

410012, Russia, Saratovskaya oblast', g. Saratov, prosp. im. Kirova S.M, 1

✉ tereshchenko@mail.ru



**Abstract.** Two chronologically close musical interpretations of the myth of the ancient titan Prometheus are considered as the subject of the study: the symphonic poem by A.N. Scriabin and the chorus by S.I. Taneyev from the cycle "Twelve Choirs for Mixed Voices to the poems of Ya.P. Polonsky".

The article discusses the specifics of the interpretation of Prometheus, one of the central symbols of European culture. It is noted that over its long history, the content of the Prometheus myth has been interpreted in a wide range from a rebel who goes to self-sacrifice for humanity, to an inspired artist-creator who revealed the benefits of culture to people; from the holy great martyr and prophet of the true God, to the leader of the revolutionary masses of the people. As a result of the analysis, it is concluded that the central motive in Taneyev's work is the vocation of the artist, who goes to self-sacrifice against the forces of evil and ignorance. In Scriabin, Prometheus is interpreted as the active creative energy of the Universe, entering into a struggle with matter and transforming it.

The analysis also reveals a number of stylistic parallels in the legacy of the two composers, such as philosophical conceptuality, monumentality of the idea and its implementation, striving for the transformation of a person through art, rational foundations of creativity, orientation to Western European art samples.

As opposite stylistic features, the composers belong to different poles of protectiveness and innovation in art, and different approaches to the use of the literary word are noted. The influence of innovative insights of composers on the development of musical art of the XX century is emphasized.

**Keywords:** Interpretation, Symbol, Symphonic Poem, Choral cycle, myth, Prometheus, Scriabin, Polonsky, Taneyev, The Silver Age

## References (transliterated)

1. Aminova, G.U. Model' mira v tvorchestve S.I. Taneeva. Kand. diss. Krasnoyarsk, 1998. – 162 s.
2. Asaf'ev, B.V. Russkaya muzyka: XIX i nachalo XX veka. – L.: Muzyka, 1979. – 344 s.
3. Baras, K.V. Ezoterika «Prometeya» // Nizhegorodskii skryabinskii al'manakh. – Nizhnii Novgorod: Iz-vo «Nizhegorodskaya yarmarka», 1995. – S. 100-117.
4. Blavatskaya, E.P. Tainaya doktrina. Sintez nauki, religii i filosofii. Tom 2. Antropogenezis / per. s ang. E. Rerikh — M.: Eksmo, 2004. – 944 s.
5. Belza, I.F. Aleksandr Nikolaevich Skryabin. – M.: Muzyka, 1982. – 175 s.
6. Korabel'nikova, L.Z. Tvorchestvo S. I. Taneeva: Istoriko-stilisticheskoe issledovanie. – M.: Muzyka, 1986. – 296 s.
7. Iстория russkoi muzyki: V 10-ti T. – T. 10 A: Konets XIX – nachalo XX v. / A.A. Baeva, S.G. Zvereva, Yu.V. Keldysh, T.N. Levaya, M.P. Rakhmanova, A.M. Sokolova, M.E. Tarakanov. – M.: Muzyka, 1997. – 542 s.
8. Levaya, T.N. Russkaya muzyka nachala XX veka v khudozhestvennom kontekste epokhi. – M.: Muzyka, 1991. – 166 s.
9. Losev, A.F. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo. – 2-e izd., ispr. – M.: Iskusstvo, 1995. – 320 s.
10. Lunacharskii, A.V. Taneev i Skryabin // V mire muzyki. – M.: Sov. kompozitor, 1971. – 539 s.
11. Sabaneev, L. L. Vospominaniya o Skryabine. – M.: Klassika-XXI, 2000. – 391 s.
12. Sabaneev, L.L. Vospominaniya o Taneeve. – M.: Klassika-XXI, 2003. – 196 s.
13. Taneev, S.I. Mysli o sobstvennoi tvorcheskoi rabote // Pamyati S.I. Taneeva. – M.: Muzgiz, 1947. – S. 179-182.
14. Taneev, S.I. Podvizhnoi kontrapunkt strogogo pis'ma. – M.: Muzgiz, 1959. – 383 s.
15. Sergei Slonimskii – sobesednik. – Izd. 2-e, ispr. i dop. / Red.-sost. E.B. Dolinskaya. – Spb.: Kompozitor Sankt-Peterburg, 2015. – 196 s.

## The role of Nicolo Grimaldi (Nicolini) in the Italian opera development in London in the early 18th century

Xinhang Cui

Postgraduate, Vocal art Department, Kazan Zhiganov Conservatory

420015, Russia, Republic of Tatarstan, Kazan, Bolshaya Krasnaya str., 38, room 207

✉ cuixinhang23@mail.ru



**Abstract.** The subject of the research is the artistic phenomenon of Nicolo Grimaldi, an outstanding Italian operatic castrato of the early 18th century. The author examines the creative biography and focuses on the analysis of the stage skills of the singer, who set the bar high for dramatic art in England. Nicolo Grimaldi (1673–1732) became famous under the pseudonym Nicolini (or Nicolino). His name became widely known thanks to the legendary

performances on the stage of the Royal Theater in London in 1708–1712 and 1715–1717. The reconstruction of the vocal-dramatic profile of the singer, based on reliable historical sources, required to employ a comprehensive methodology, including historical, cultural and linguistic research methods.

Information about Nicolini's life and work has been still unknown to the Russian musical community and is being published in Russian for the first time. Various sources of information about Nicolini have been preserved: music-critical reviews in London newspapers, scores and librettos of operas, essays, letters and memoirs of contemporaries who testified to the character of the artist's vocal and acting skills. They served as material for a historical and biographical analysis, the results of which will be of interest to both practicing singers and researchers of Italian baroque opera. The historical significance of Nicolini lies in the fact that, as an excellent singer and actor, he influenced the strengthening and development of Italian opera in the early period of its existence in London.

**Keywords:** theater criticism, audience, vocal art, acting technique, theatre, Italian Opera, London, singer, Nicolini, Nicolo Grimaldi

## References (transliterated)

1. Stampiglia, S. (1697). *La Caduta de' Decemviri*. Drama per musica. Napoli: Dom. Ant. Parrino, Michele Luigi Mutio.
2. Cibber, C. (1968). *An apology for the life of Colley Cibber, with an historical view of the stage during his own time*. Ed. B. R. S. Fone. Ann Arbor: University of Michigan Press.
3. Agreement between Owen Swiny and Nicolini. (2012). In *A selection of letters from the Broadley albums at City of Westminster Archives Centre, with biographical notes*. Compiled by David Evans and Judith Bottomley. Westminster City Archives, April 2012. Retrieved from file:///C:/Users/User/Downloads/annals-of-the-haymarket.pdf
4. Roach, J. R. (1976). Cavaliere Nicolini: London's First Opera Star. *Educational Theatre Journal*, Vol. 28 (No. 2), 189–205.
5. Hogarth, G. (1851). *Memoirs of the Opera in Italy, France, Germany and England*. In two volumes: Vol.1. London: Richard Bentley.
6. Halsband, R. (Ed.). (1965). *The Complete Letters of Lady Mary Worthy Montagu*. Vol. 1: 1708–1720. Oxford University Press.
7. *The Spectator* (1711). 15 March.
8. North, R. (1959). *Roger North on Music: Being a selection from his essays written during the years c. 1695–1728*. Ed. John Wilson. London: Novello and Company.
9. Handel, G. Frideric., Hill, A., Rossi, G. (1711). *Rinaldo: an Opera*. London: Printed by Tho. Howlatt.
10. *The Spectator* (1711). 6 March.
11. Burney, Ch. (1935). *A General History of Music, from the earliest ages to the present period* (1789). Ed. Frank Mercer. Vol. 2. London: Harcourt, Brace and Company.
12. Celletti, R. (2001). *A history of bel canto*. Trans. from the Italian by Frederick Fuller. Oxford: Clarendon Press.
13. Desler, A. (2016). From Castrato to Bass: The Late Roles of Nicolo Grimaldi "Nicolini". In C. Haworth, L. Colton (Eds.), *Gender, Age and Musical Creativity* (pp. 61–80). London and New York: Routledge.
14. *The Tatler* (1710). 3 January.

15. *The Spectator* (1712). 14 June.
16. Yan T. Golos Senezino (Franchesko Bernardi): svidetel'stva ochevidtsev // Journal of science. Lyon. 2022. № 37. S. 16–21. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7409664>

## The specificity of opera-vocal performance by Antonio Tamburini

Zhang Yixiang 

Postgraduate student, Department of Vocal Art, Kazan State Conservatory named after N. G. Zhiganov

420000, Russia, Kazan, Pushkin str., 24, of. Kazan

 572901203@qq.com

**Abstract.** The 19th century gave the world many talented opera performers, each of whom had his own artistic charisma and unique style of vocal performance. One of these singers was the bass-baritone Antonio Tamburini, a master of interpretation of the roles of Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante, Giovanni Paccini, Carlo Coccia and Wolfgang Amadeus Mozart. The subject of the research is the work of the early 19th century operatic baritone Antonio Tamburini. The object of the study is the opera parts performed by Tamburini over the years of work in theaters. The relevance of the study is due to the role of Antonio Tamburini in the formation and development of the baritone art at the beginning of the 19th century, as well as the lack of knowledge of the processes that took place in opera art in the era of early romanticism. This period is covered in the musicological works of O.V. Zhestkovoy, L.A. Sadykova, I.P. Drach, G. Potter, A. Jacobshagen, J. Stark, A.E. Hoffmann, S.V. Reshetnikova, however, the mentioned works are mainly devoted to the study of the operatic performance of tenors and sopranos. The period of the birth of baritone performance was not considered in the above works, and the work of Antonio Tamburini remained unexplored, which indicates the undoubted novelty of the work. The article focuses on primary sources: the singer's creative biography, described by the 19th century music critic Castile-Blaz, contemporaries' reviews of Antonio Tamburini's stage performances. The work is dominated by historical and theoretical research methods. The main conclusion of the work is to identify the main aspects of the performing style of Antonio Tamburini, revealing the secret of the uniqueness of his art.

**Keywords:** improvisation, vocal part, acting talent, interpretation, performing style, vocal technique, Antonio Tamburini, basso cantante, bas-baritone, vocalization

### References (transliterated)

1. Zharkova V. A. Kontsertnaya aria. Kratkii ekskurs v istoriyu // Starinnaya muzyka. 2012. № 1-2. S. 33-37.
2. Zhestkova O. V., Sadykova L. A. Primadonny Rossini i Meierbera // Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii. 2013. № 4. S. 150-175.
3. Logunova A. A. K istorii russkikh kontaktov Dzhoakkino Rossini: avtografy kompozitora v arkhivakh Sankt-Peterburga i Moskvy // Opera musicologica. 2020. T. 12. № 2. S. 64-98.
4. Reshetnikova S.V. Artisticheskaya i pedagogicheskaya deyatelnost' Manuelya Garsii-starshego v kontekste razvitiya tenorovogo ispolnitel'stva kontsa XVIII-pervoi treti XIX veka : diss. kand. isk. Kazan'. 2020. 234 s.
5. Rozanov A. S. Polina Viardo-Garsia. – 2-e izd., dop. L.: Muzyka. 1978. – 234 s.

6. Sadykova L. A. Vokal'naya ornamentika v ital'yanskoi opere pervoi poloviny XIX veka: fakty i mify // Muzyka kak natsional'nyi mir iskusstva. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Ministerstvo kul'tury Rossiiskoi Federatsii. Kazanskaya gosudarstvennaya konsevatoriya mi. N. G. Zhiganova. Rossiiskii gumanitarnyi nauchnyi fond; sost. i otv. red. E. V. Porfir'eva. Kazan'. 2015. S. 139-149.
7. Severnaya pchela. SPb. 1846, 5 fevralya.
8. Sin'khan Ts. Zarozhdenie i razvitiye baritona v operakh XIX veka // Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: istoriya i sovremennost'. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Sost. Yu. S. Karpov, V. I. Yakovlev. Kazan'. 2020. S. 267-272.
9. SPb vedomosti. SPb. 1846, 15 fevralya.
10. Ashbrook W. Donizetti. Le opere. Torino. 1987. 416 p.
11. Bellini V. I Puritani. Opera in tre atti. Paris: Leon Escudier [S. a.]. 288 p.
12. Boehm T. The Flute and Flute-Playing in Acoustical Technical, and Artistic Aspects. Trans by Dayton C. Miller. New York: Dower Publications, INC., 2011. 145 p.
13. Castil-Blaze M. A biographical notice of Tamburini // The Harmonicon : A Journal of Music. Pinnock. 1833. P. 125-126.
14. The Evening Mail. London. 1847. 7 april.
15. The Great Western Magazine and Anglo-American Journal of Literature, Science, Art, Commercial and Political Economy, Statistics&c. V. 1. London: Simpkin Marchall, and Company, 1842. 476 p.
16. Landini G. Tamburini, Antonio / Dizionario Biografico degli Italiani. V. 94. 2019. [Elektronnyi resurs] // URL:[https://www-treccani-it/encyclopedia/antonio-tamburini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www-treccani-it/encyclopedia/antonio-tamburini_%28Dizionario-Biografico%29/) [data obrashcheniya 01.08.2023].
17. Role creators in the Mercadante operas. [Elektronnyi resurs] // URL: <http://opera.stanford.edu/Mercadante/creators.html#TT> [data obrashcheniya 27.07.2023].
18. Sean M. P. Vocal Virtuosity: The Origins of the Coloratura Soprano in Nineteenth-century Opera. New York: Oxford University Press. 2021. 301 p.