

AURORA Group s.r.o.
nota bene

www.aurora-group.eu
www.nbpublish.com
ISSN 4253-613X



Philharmonica
International Music Journal

spring

Выходные данные

Номер подписан в печать: 27-09-2023

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

Publisher's imprint

Number of signed prints: 27-09-2023

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

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

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 (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

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

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

ДИСТАСО Леонардо – доцент факультета философии, неаполитанский университет имени Фридриха II. Корсо Умберто I, 40-80138, Неаполь, Италия. E-mail: 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

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

КЬЯНТИ, Джованни – доцент кафедры философии, коммуникаций и сценического искусства университета Рим-III. Остянсе, 159-00154, Рим, Италия. E-mail: 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

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

РИККО Ренато — музыковед и преподаватель университета Салерно. Джованни Паоло II, 132–84084. г. Фирано, провинция Салерно, Италия. E-mail: 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: msaponov@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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 (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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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
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

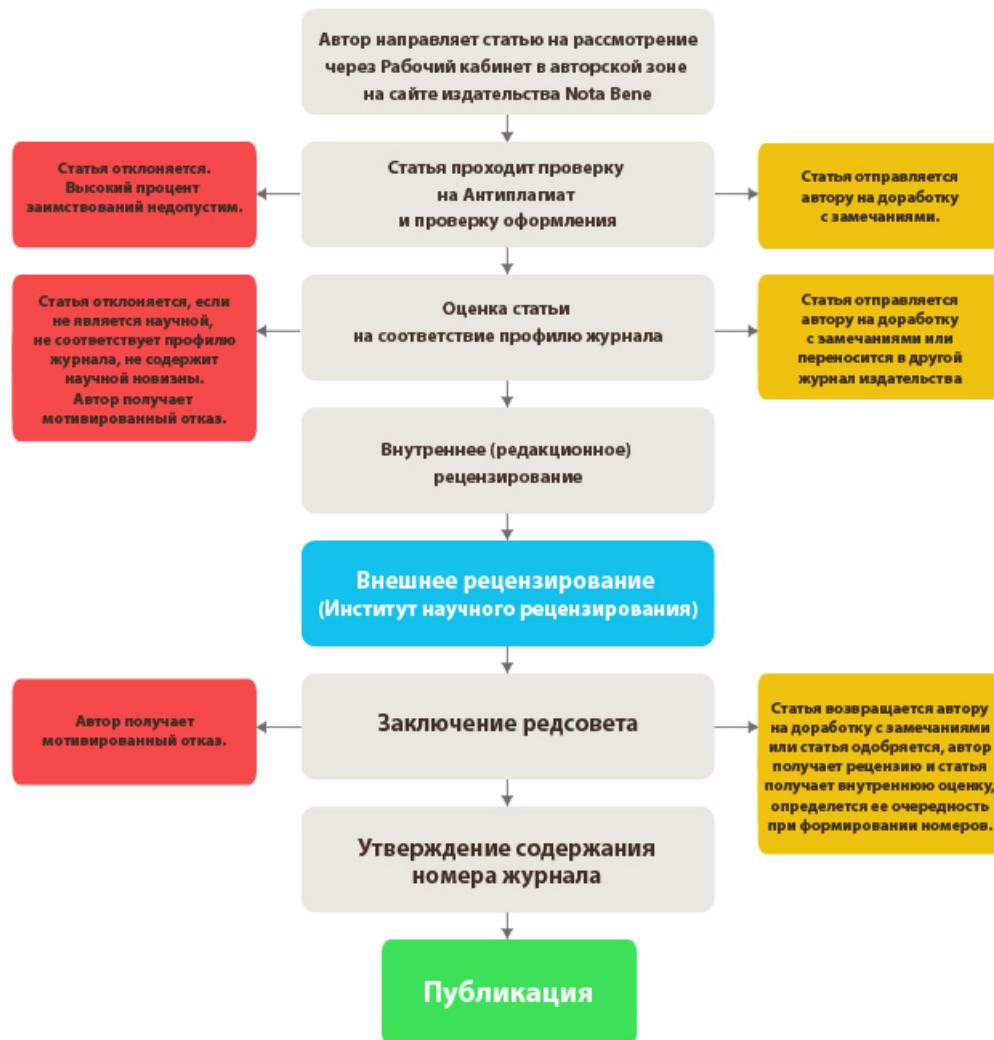
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже, 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

Хань С. Капричио для фортепиано с оркестром И. Стравинского (между барочными и современными стилевыми моделями)	1
Петров В.О. Фортепианный дуэт. Бытование жанра в XIX веке	11
Лю Ц. Традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианных пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацюня	24
Захаров Ю.К. Витольд Люtosлавский как новатор в области симфонического тематизма (на примере Третьей симфонии)	36
Ян П. Даосская музыка Китая в контексте религиозной практики даосизма	49
Англоязычные метаданные	60

Contents

Han X. Capriccio for piano and orchestra by I. Stravinsky (between baroque and modern style models)	1
Petrov V.O. Piano duet. The existence of the genre in the nineteenth century	11
Liu J. Traditions of Sichuan chuanju opera in piano pieces by Song Mingzhu and Jia Daqun	24
Zakharov Y. Witold Lutosławski as an innovator in the field of symphonic thematism (on the example of the Third Symphony)	36
Yang P. Taoist music of China in the context of the religious practice of Taoism	49
Metadata in english	60

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Хань С. — Капричио для фортепиано с оркестром И. Стравинского (между барочными и современными стилевыми моделями) // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 4. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.4.43660 EDN: VAKDQH URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43660

Капричио для фортепиано с оркестром И. Стравинского (между барочными и современными стилевыми моделями)

Хань Сяо

магистр, кафедра общего курса и методики преподавания фортепиано, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48

✉ hanxiao00@mail.ru



[Статья из рубрики "Колонка главного редактора"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.4.43660

EDN:

VAKDQH

Дата направления статьи в редакцию:

28-07-2023

Дата публикации:

30-08-2023

Аннотация: Объектом исследования является творчество И. Ф. Стравинского неоклассического периода. Предмет исследования – Капричио для фортепиано с оркестром, представляющее собой яркий образец проявления неоклассических подходов композитора. Цель работы – выявление принципов соотношения «старых» и «новых» стилистических моделей в первой части данного сочинения. В процессе исследования были привлечены теоретические и эмпирические методы исследования, в том числе анализ, обобщение и систематизация научных источников, стилистический анализ первой части Капричио для фортепиано с оркестром И. Стравинского. В результате подробного рассмотрения первой части сочинения выявляются некоторые особенности образного строя, формообразования, интонационности, гармонического языка, фактуры. Основное внимание при рассмотрении сочинения Стравинского уделяется практическому освоению композитором музыкальных диалектов прошлого и настоящего. В частности, подробный анализ первой части Капричио позволяет

обнаружить проявления музыкального опыта как прошлых эпох – барокко, классицизма, романтизма, так и современности (прежде всего, на уровне звуковысотных и метроритмических особенностей произведения). Делается вывод о том, что, беря за основу композиционную идею барочного концерта, ассимилируя внутри одного сочинения стилистические модели самых разных эпох, Стравинский создает самостоятельное, современное сочинение, представляющее собой один из вариантов «неоклассического» прочтения композитором концертного жанра.

Ключевые слова:

Стравинский, Капричио для фортепиано, неоклассицизм, концертрирование, concerto grosso, барочный концерт, жанр концерта, стилевые модели, джаз, капричио

Капричио для фортепиано с оркестром – сочинение, написанное И. Стравинским в 1929 году, в тот период, когда композитор обратил свои взоры к музыке прежних, прежде всего, доромантических эпох. Этот период творчества Стравинского исследователи определяют как неоклассический, отмечая отличия преломления этого художественного явления в наследии композитора по сравнению с подобными творческими опытами современников | Равеля, Хиндемита, Казеллы, Мийо, Бартока, Прокофьева, Шостаковича и др. [1, 2, 4, 5, 7, 8, 12-16]. По точному определению К.В. Зенкина, Стравинский «никогда не пользовался чужим стилем как таковым, «безыскусственно» и «естественно»: под любыми масками узнается его собственное лицо» [6, с. 40]. В каждом своем неоклассическом опусе, композитор, опираясь на модель прошлых эпох, создает самостоятельное, оригинальное сочинение.

В «Хронике моей жизни» Стравинский пишет о том, что Капричио он сочинял большую часть лета 1929 года и закончил его к концу сентября [11, с. 228]. Впервые сочинение было исполнено автором в Париже, в зале Плейель, на концерте Парижского симфонического оркестра под управлением Эрнеста Ансерме [7, с. 62]. Композитор объясняет причину, побудившую его к созданию этого сочинения, следующим образом: «За последние годы меня так часто приглашали играть мой Концерт (число моих исполнений дошло до значительной цифры – сорока), что я решил, что пора познакомить публику с новым сочинением для фортепиано и оркестра. Это побудило меня написать новый концерт, которому я дал название “Капричио” как более соответствующее характеру его музыки» [11, с. 228].

Жанр концерта, а если сказать точнее | сфера концертности, составляющая сущность неоклассической манеры композитора, занимает особое место практически во всем творчестве Стравинского. На это указывают многие исследователи его наследия – Б. В. Асафьев [1], Н. А. Брагинская [2, 3], В. П. Варунц [4], М. С. Друскин [5], С. И. Савенко [7], Б. М. Ярустовский [3] и др. При этом имеется в виду не просто виртуозное, соревновательное начало (хотя этот параметр тоже присутствует). Б. Асафьев, к примеру, пишет, что понимание концертности заключается «в совершенстве диалога, в его экспрессии, | в том, что два (или несколько) концертirующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» [1, с. 306].

Черты концертного жанра исследователями обнаруживаются в сочинениях разного

жанрового наклонения, например, в балетах «Петрушка», «Орфей», «Агон», в «Симфонии в трех движениях», в «Сказке о солдате» [7, с. 154]. Идея концертирования, возникшая в ранний период творчества Стравинского, в балетах, в полную силу реализуется в череде неоклассических опусов. Среди них – Концерт для фортепиано и духовых инструментов (1924), Концерт in D для скрипки и оркестра (1931), Концертный дуэт (*Duo Concertatnt*) для скрипки и фортепиано, Концерт для двух фортепиано solo (1932), Концерт для камерного оркестра in Es «*Dumbarton Oaks*» (1937), Черный концерт (*Ebony Concerto*) для кларнета и джаз-оркестра (1945), Концерт для струнного оркестра in D («Базельский») (1946).

Капричио для фортепиано с оркестром, которое можно назвать одним из наиболее виртуозных сочинений концертного жанра, представляет для нас интерес, прежде всего, как образец неоклассического опуса Стравинского. Несмотря на немалое количество научных работ, посвященных творчеству композитора, данное сочинение не становилось объектом подробного музыковедческого рассмотрения. Между тем, детальный музыкально-стилистический анализ произведения с выявлением особенностей музыкального языка, формообразования, драматургии является необходимой исследовательской «операцией» для определения особенностей реализации композитором неоклассического «метода» в данном сочинении. А накопление такого рода исследовательских результатов на примере разных музыкальных полотен будет способствовать демонстрации всего разнообразия и богатства преломления композитором музыкальных диалектов прошлого и настоящего. В этом актуальность и научная новизна представленной работы.

Цель данной статьи – выявление особенностей реализации неоклассического композиторского «метода» И. Стравинского в первой части Капричио для фортепиано с оркестром. В процессе исследования были привлечены теоретические и эмпирические методы исследования, в том числе анализ, обобщение и систематизация научных источников, анализ эмпирического материала первой части музыкального сочинения.

Капричио для фортепиано с оркестром – второе сочинение Стравинского в концертном жанре, написанное через пять лет после Концерта для фортепиано и духовых. В отличие от предыдущего опуса, значительное место в Капричио занимает концертирование, в котором участвует не только солирующее фортепиано, но и различные ансамбли оркестровых инструментов. Одна из таких групп выделена в партитуре – струнный квартет *concertino* (струнные подразделены на группы *concertino* и *ripieni* по типу *concerto grosso*). М. Друскин, отмечая возросшую роль струнных в оркестре Стравинского этого периода, подчеркивает, что в Капричио, «наряду с пианистом, солируют скрипачи, альтисты, виолончелисты и даже контрабасисты» [5, с. 157]. Таким образом, в составе исполнителей сочинения ярко выражен барочный тип ансамбля и трактовки солирующих инструментов.

Капричио включает три части, исполняемых *attacca*:

I часть | *Presto* ($\text{J} = 132$), *Doppio movimento* ($\text{J} = 66$)

II часть | *Andante rapsodico* ($= 108$)

III часть | *Allegro capriccioso ma tempo giusto* ($\text{J} = 96$)

Первая часть – оживленная, характеризуется сочетанием барочного концертирования и ритмики рэгтайма. Вторая часть – медленная, построена на чередовании более

спокойных и оживленных эпизодов. Третья часть – токкатного типа. Наиболее ярко принципы сочетания «старого» и «нового» проявляют себя, на наш взгляд, в первой части Каприччио. Именно поэтому в рамках данной статьи основное внимание уделяется этой части произведения.

В первой части можно выделить девять различных эпизодов. Они обрамляются вступлением и заключением, построенных на одном тематическом материале, но звучащих от разных устоев.

Вступление включает два контрастных элемента. Первый сочетает стремительные пассажи у струнных *ripieno* на *forte* и трелеобразную педаль в партии фортепиано, которую дублирует солирующая группа струнных – *concertino*. Трель звучит наподобие барабанной дроби с резким, акцентированным снятием в конце, начальные и заключительные звуки «усилены» тембрами медно-духовых. Второй элемент поручен группе солирующих струнных: прозрачная фактура, динамика *piano*, пометка *dolce*, нисходящая направленность мелодического движения, певучий, несколько щемящий тембр струнных. Все это призвано создать совершенно другой образ – нежный, жалостливый. При втором проведении этот же материал поручен деревянно-духовым. Таким образом, уже во вступлении показан весь состав исполнителей, экспонированных в контексте фактурного противопоставления *soli-tutti*.

Первый эпизод (*A*) основан на многократном воспроизведении тематического «ядра» этого раздела, порученного фортепиано – напряженные, раскидистые фигурации шестнадцатыми нотами, организованные по принципу нерегулярной акцентности. В чередовании с ритмо-интонационными структурами других инструментов (зигзагообразным соло кларнета, нисходящими пассажами с ходами на увеличенную кварту у флейты, нисходящей секстовой интонацией, переходящей в движение параллельными квинтами у деревянно-духовых) композитор сопоставляет различные тембры, регистры и способы звукоизвлечения.

С цифры 7 начинается ход ко второму эпизоду (*B*, цифра 8), который контрастен предыдущему тематически, фактурно и тонально. Он основан на контрапункте двух тем: веселой, танцевальной в партии фортепиано и грациозной, изящной у флейты. Все развитие этого фрагмента строится на варьировании начального мотива партии фортепиано, который видоизменяется ритмически, темброво, артикуляционно (*pop legato, legato*). Различные его версии, переходя из одного голоса в другой, полифонически накладываясь друг на друга, заполняют собой все звуковое пространство. В этом усматриваются традиции барочной полифонии, но обращаясь к этой стилевой модели, Стравинский в своем сочинении добивается особого типа звучания, характеризуемого колебаниями гармонического напряжения, некоторой сферической объемностью фонизма.

Смена тональности (*G-dur*) возвращает о начале следующего раздела (*C*), в котором композитор также обращается к приему контрапунктического наложения двух линий, порученных фортепиано и флейте. Доминирование этих двух тембров в рассматриваемом эпизоде придает его звучанию легкость, воздушность; переплетение тем с диссонирующими «узлами» создает неповторимый ажурный фактурный рисунок.

Четвертый эпизод (*D*) представляет собой переклички гобоя, кларнета, флейты *piccolo* на фоне переливчатых пассажей фортепиано. Композитор активно применяет полиритмические приемы, создающие ощущение, с одной стороны, эмоциональной неустойчивостью, с другой – импровизационной свободы.

С цифры 16 начинается пятый эпизод (C^1), который тематически связан с разделом C , звучащим теперь в сокращенном виде и в другой тональности (F -dur).

В шестом эпизоде (E , цифра 17) наиболее ярко обнаруживаются элементы джаза, проявляющиеся в интонационном строе, в гармонизации септаккордами, в синкопированном ритме.

В цифре 19 меняется темп (*Poco più mosso*), на «главную сцену» выходят тембы кларнета, валторны, фагота и фортепиано. Соотношение их голосов обнаруживает вторгающиеся и исчезающие дублировки, функциональную нестабильность голосов, благодаря чему возникают эффекты гетерофонного контрапунктирования. Именно такие эпизоды в музыке композитора получили определение «гетерофонного концертования», берущего свое начало с балетов, прежде всего, с «Весны священной» [7, с. 139].

Свободное развертывание музыки, построенное на переплетении фраз этих участников, приводит к возвращению материала первого раздела (A^1 , цифра 21). Эмоциональный фон главной темы несколько меняется – она звучит более напористо, смело. Репетиции у фортепиано, исполняемые ударным приемом, восходящие мотивы на *staccato* у солирующих валторн придают звучанию решительный, наступательный характер. Начиная с цифры 24 напряжение нарастает, прежде всего, это создается метроритмическими «перекосами», возникающими в результате переменности метра (размер меняется чуть ли не в каждом такте | 5/16, 2/8, 2/4 и т.д.).

Неожиданной разрядкой накаленного состояния становится жизнеутверждающая, маршеобразная тема у фагота (G , цифра 27), звучащая на фоне репетиционных перебросов в верхнем регистре в партии фортепиано. Этот раздел можно назвать кодой первой части. На это указывают заключительный тип тематизма, тональность построения (Es -dur является субдоминантовой сферой для основной тональности g-moll, что характерно для коды).

В цифре 30 возвращается материал вступления, обрамляя композицию первой части Капричио. Теперь он звучит от устоя d , в ритмическом увеличении, на фоне органного пункта. Завершается первая часть постепенным угасанием звучности и разрежением фактуры.

Пошаговое рассмотрение разворачивания музыкальной мысли первой части Капричио позволило проследить процесс формирования общей структуры, которую схематически можно изобразить следующим образом:

Разделы	Вст.	A	B	C	D	C1	E	F	A1	G	Закл.
Такты	1- 18	19- 46	47- 59	60- 80	81- 88	89- 94	95- 105	106- 115	116- 147	148- 164	165- 194
Цифры	1	3	8	10	14	16	17	19	21	27	30
Тональный план	e→g	g- moll	B- dur	G- dur	g- moll	F- dur	F→g	Es- dur	g- moll	Es→g	g- moll

Структуру первой части можно определить как свободную импровизационно-фантазийного характера с элементами контрастно-составной формы. Между всеми разделами ярко выражен тематический, тональный, темповый контраст. Последний обнаруживается в меньшей степени, в целом во всей первой части выдерживается метрономический темп $J = 66$. Ярких контрастов всего два: первый | во вступлении (*Presto*

- *Doppio movimento*), второй – в последовательности разделов *E, F, A*¹ (*Doppio movimento #Poco più mosso* (J = 88) | *Doppio movimento*). Неслучайно композитор обозначил свое сочинение как «Капричио»; он писал: «Эта форма давала мне возможность развивать мою музыку, чередуя эпизоды различного характера, которые, следя друг за другом, придают произведению ту капризность, от которой и происходит само название» [11, с. 228]. Принцип чередования разнохарактерных разделов, представляющий собой основу формообразования первой части Капричио, может рассматриваться не только как признак конкретного жанра, но и как проявление барочной стилистической модели, в которой игра контрастов мыслится как основной художественный метод.

Отдельного внимания заслуживает тональный план, который можно выразить следующей функционально-гармонической схемой:

e→g	g-moll	B-dur	G-dur	g-moll	F-dur	F→g	Es-dur	g-moll	Es→g	g-moll
I	III	I	VII	I	VI	I	VI	I	VI	I
T		D		T		S		T		

Данная таблица показывает, что в общей логике тонального плана первой части Капричио можно усмотреть функциональную формулу *tdst*, характерную для барочной формы. При этом, нельзя не сказать о трактовке тональности Стравинским: при своей генетической связи с классической тональностью с ее функциональной дифференцированностью, она обладает явными чертами гармонии XX века | расширение диапазона функциональных средств, полагание диссонанса как основного конструктивного элемента системы и др. «Просвечивание» сквозь общий гармонический строй, решённый в современном ключе, барочного тонального «круга» можно назвать одним из оригинальных творческих находок композитора-неоклассициста.

В Капричио также можно отметить использование стилистических черт барочной полифонии, но в силу смешения их с другими стилистическими моделями (гетерофония, джаз, модальность) они не так явно персонифицируются (если, к примеру, сравнивать с фугой из Симфонии псалмов).

В связи с Капричио, безусловно, возникают параллели и с раннеромантическими моделями. Автор, говоря об этом сочинении, сам упоминает «короля музыки» К. М. Вебера: «Я ознакомился ... со всей музыкой Вебера, и в результате обнаружил, что его фортепианные сонаты, возможно, распространяли на меня свои чары, когда я сочинял Капричио; во всяком случае, специфическая ритмика в Капричио может быть возведена к Веберу» [10, с. 257]. Для наглядности сравним фрагменты фортепианных партий из Концершюка для фортепиано с оркестром (соч. 79) Вебера и Капричио Стравинского (примеры 1, 2). Дробность ритмического рисунка и формы движения в этих примерах имеют явные сходства.

Пример 1. К.М. Вебер. Концершюк для фортепиано с оркестром (47-50 тт.)





Пример 2. И.Ф. Стравинский. Капричио для фортепиано с оркестром,

1 часть (99-102 тт.)



В трактовке партии солиста (в данном случае, фортепиано) как центрального элемента тембровой системы так же можно усмотреть черты блестящего романтического концерта [см.: 3, с. 30].

При всех стилистических параллелях с музыкой прошлых эпох, Капричио – это сочинение XX века, признаки которого слышны в каждом такте партитуры, ярко проявляют себя на всех параметрах музыкальной ткани. Одним из стилевых примет современности становится проникновение в музыку Капричио элементов джаза. В прихотливом, «капризном» сочетании принципов барочного концертирования и упругости джазового ритма обнаруживается яркая характерность музыки первой части сочинения. О месте джаза в своей музыке композитор говорил следующее: «Джаз – в широком понимании – после 1918 г. время от времени воздействовал на мою музыку и следы блюза и буги-вуги можно обнаружить даже в моих самых "серьезных" вещах» [\[10, с. 209\]](#). Если не считать «Черного концерта», Стравинский не создал ни одного образца специально джазовой музыки, но при этом он мастерски ассимилировал джазовые темброритмы, применив их в чрезвычайно трансформированном виде в самых различных опусах, одним из таких примеров становится его Капричио.

Особое значение играет и артикуляция (фактурное оформление гармонии, тембр, динамика, акцентуация, штрихи), которая становится важным признаком, определяющим стилистическую индивидуальность музыкального языка Стравинского. Композитор демонстрирует удивительную изобретательность в ритмоартикуляционной работе с различными звуковысотными элементами, например, такими как унисон, октавы (см., вступление первой части).

Предпринятое аналитическое рассмотрение первой части Капричио для фортепиано с оркестром Стравинского позволяет наглядно продемонстрировать практическую реализацию неоклассического подхода композитора. Выбранный нами исследовательский подход, основанный на обстоятельном анализе эмпирического материала первой части Капричио, позволил продемонстрировать многообразие стилистических составляющих, в сочетании которых рождается оригинальная, воплощенная в конкретном сочинении, «модель» неоклассицизма Стравинского. Он опирается на старинную композиционную идею, в данном случае – барочного концерта, но на ее основе строит свое «современное музыкальное здание» [\[9\]](#). Идея концертности, в данном случае, проявляет себя не только в контрастном сопоставлении камерного

звучания *concertino* и всего состава и значимости виртуозного начала. Особую интерпретацию получает такое качество концертного мышления как диалог, который проявляет себя на самых разных уровнях. В самом широком плане – это диалог разных исторических эпох, стилистические модели которых ассилированы композитором в одном сочинении. В более узком понимании – это взаимодействие разных тембров, разных по плотности и принципу организации фактурных блоков, разных тонально-гармонических логических конструкций, ритмоинтонационных структур, соединенных автором в единое звуковое целое. Выявление множества разнообразных вариантов реализации «ретроспективного метода» демонстрирует богатство творческих решений и мастерство одного из «классиков неоклассицизма» – И. Стравинского, творчество которого стало важнейшей частью истории русской музыки XX столетия.

Библиография

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград: Музыка, 1977. 276 с.
2. Брагинская Н. А. Музыкальные диалоги Игоря Стравинского. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2023. 344 с.
3. Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2005. 97 с.
4. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 80 с.
5. Друскин М. С. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Ленинград; М.: Советский композитор, 1974. 219 с.
6. Зенкин К. В. Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства // Русская музыкальная историография: прошлое, современность, перспективы. М.: Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2022. С. 38-57.
7. Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 327 с.
8. Смирнова В. В. Игорь Стравинский: метаморфозы стиля. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2020. 272 с.
9. Старостина Т. А. Об основных принципах гармонии И. Стравинского // Музыкальная академия. 1992. № 4 (641). С. 196-201.
10. Стравинский И. Ф. Диалоги. Ленинград: Музыка, 1971. 414 с.
11. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни [пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной]. Ленинград: Гос. музыкальное изд-во, 1963. 271 с.
12. Щербакова А. И., Корсакова И. А., Ганичева Ю. В. Фортепианное творчество И.Ф. Стравинского: музыкальное послание слушателям третьего тысячелетия // Человеческий капитал. 2022. Т. 1. № 12 (168). С. 22-28.
13. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский [Предисл. С. Савенко]. 3-е изд., доп. Ленинград: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1982. 262 с.
14. Oliver M. Igor Stravinsky. London: Phaidon, 1995. 240 p.
15. Walsh S. The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. 317 p.
16. White E W. Stravinsky. The Composer and his Works. Berkeley: University of California Press, 1966. 608 p.

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 рассмотрена особенность реализации неоклассического композиторского «метода» И. Стравинского в первой части Капричио для фортепиано с оркестром (1928-1929), что отчасти нашло отражение в заголовке: «Капричио для фортепиано с оркестром И. Стравинского (между барочными и современными стилевыми моделями)». Неточность заголовка автор постепенно проясняет в тексте статьи: первый абзац введения завершается некоторым (первичным) уточнением объекта исследования в общих чертах («В рамках данной статьи рассмотрим особенности реализации неоклассического композиторского "метода" Стравинского на примере его Капричио для фортепиано с оркестром»), а после определения места Капричио в совокупности произведений композитора концертного жанра («Капричио для фортепиано с оркестром можно назвать одним из наиболее виртуозных сочинений концертного жанра») и общей особенности реализации неоклассического «метода» композитора, отличающей произведение в целом («в составе исполнителей сочинения ярко выражен барочный тип ансамбля и трактовки солирующих инструментов»), автор предметно переходит к анализу первой части Капричио («*Presto* ($J = 132$), *Doppio movimento* ($J = 66$)»). Логика постепенного раскрытия объекта исследования от общего к частному оправдана введением читателя в предметную область работы с опорой на обзор тематически отобранный научной литературы и основного понятийно-терминологического аппарата. Именно на анализе эмпирического материала первой части Капричио, — на пути (динамике) построения процесса «формирования общей структуры», — автор аргументирует свой итоговый вывод: «Предпринятое аналитическое рассмотрение первой части Капричио для фортепиано с оркестром Стравинского позволяет продемонстрировать практическую реализацию неоклассического подхода композитора. Он опирается на старинную композиционную идею, в данном случае — барочного концерта, но на ее основе он строит свое "современное музыкальное здание"» [9]. Ссылка на широко известную статью Т.А. Старостиной 1992 г., завершающая статью, указывает на подтверждение автором ряда положений Татьяны Алексеевны на основе более детального анализа первой части Капричио.

В целом, как считает рецензент, автор справился с задачей подтверждения теоретических суждений Т.А. Старостиной, основанных на более широком обобщении неоклассических приемов И. Стравинского, раскрыв предмет исследования на достаточном теоретическом уровне.

Методология исследования автора имеет сильные и слабые стороны. Сильной стороной следует считать использование хорошо зарекомендовавшего себя приема анализа тонально-гармонического (или, — как сам Стравинский выражался, — «модального») процесса «формирования общей структуры» музыкального произведения. Этот анализ позволил автору представить наиболее убедительный аргумент, раскрывающей важнейшую особенность реализации неоклассического композиторского «метода» И. Стравинского в первой части Капричио для фортепиано с оркестром. Вместе с тем, отсутствие прозрачной программы исследования, с пояснением читателю выбора точки зрения Т.А. Старостиной в качестве гипотезы, с четким обозначением конкретных задач исследования и релевантных им методов, по мнению рецензента, усложняет прочтение мысли автора. Наблюдается общее стремление автора к максимальной экономии текстового пространства статьи, сопровождающееся невольным игнорированием формальных пояснений логики изложения результатов исследования.

С формальной стороны было бы уместно в качестве проблемы исследования еще в вводной части автору высказать те сомнения, которые побуждают его искать новые аргументы в пользу оценки Т.А. Старостиной особенности неоклассического композиторского «метода» И. Стравинского: попросту говоря, пояснить читателю

необходимость проведенного автором детального анализа процесса «формирования общей структуры» музыкального произведения тем, что в проанализированных им научных работах подобный анализ первой части Капричио не представлен или представлен не так ярко, как стремится это сделать автор. Тогда, по мнению рецензента, и вывод не было бы необходимости сводить к известной уже работе, а если и вспоминать добротный труд коллеги, то с достаточными пояснениями вопроса, в чем состоит дополнительная аргументация её оценки, т. е. в чем новизна достигнутого автором результата.

Актуальность выбранной темы автор не поясняет, хотя она хорошо просматривается в попытке на основе обстоятельного анализа эмпирического материала продемонстрировать богатство неоклассических выразительных средств русской композиторской школы, к которой без сомнений принадлежит гений Игоря Стравинского. Сегодня, когда в силу далеких от музыкования и науки в целом обстоятельств транслируется мнимая ущербность русской культуры, свидетельства передовых её достижений актуальны и в плане противостояния тренду «запрета культуры», и в плане её самоидентификации с ориентацией на собственные высокие достижения.

Научная новизна работы состоит, прежде всего, в детальном анализе основных элементов музыкального языка И. Стравинского, которые в первой части Капричио для фортепиано с оркестром свидетельствуют об особенности реализации композитором неоклассического «метода».

Стиль статьи выдержан научный: единственную замеченную рецензентом техническую описку можно легко исправить («Структуру первой части можно определить как свободную испровизационно-фантазийного [импровизационно-??] характера с элементами контрастно-составной формы»). Структура в целом раскрывает логику изложения результатов научного исследования, хотя как отметил рецензент, следует усилить вводную часть и итоговый вывод.

Библиография, учитывая эмпирический характер основного аргумента, в достаточной степени раскрывает проблемную область исследования; оформлена в соответствии с редакционными требованиями.

Апелляция к оппонентам в целом корректна и вполне достаточна, за исключением, как отметил рецензент выше, неуместного и нелогичного обращения к мнению Т.А. Старостиной в итоговом выводе. В таком виде, как представлено в статье на текущий момент, это обращение перечеркивает необходимость проделанной автором работы, а следовательно, и необходимость публикации.

Рецензент считает, что указанные выше замечания не препятствуют публикации достойной в целом рукописи.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Петров В.О. — Фортепианный дуэт. Бытование жанра в XIX веке // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 4. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.4.44077 EDN: YAPKRL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=44077

Фортепианный дуэт. Бытование жанра в XIX веке

Петров Владислав Олегович

доктор искусствоведения

профессор, Астраханская государственная консерватория

414000, Россия, Астраханская область, г. Астрахань, ул. Советская, 23

✉ petrovagk@yandex.ru



[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.4.44077

EDN:

YAPKRL

Дата направления статьи в редакцию:

20-09-2023

Аннотация: Изучение истории любого музыкального жанра подразумевает детальную его характеристику в определенные исторические эпохи, связанные с изменением художественных и общественных ориентиров. Такой обособленной эпохой является XIX век – век романтизма, время модификации ряда известных музыкальных жанров. Подобной трансформации в указанное время подвергается и жанр фортепианного дуэта. Предметом исследования в данной статье становится специфика бытования фортепианного дуэта в условиях значительного переосмыслиния семантико-стилистического тезауруса музыкального искусства в целом, произошедшего в XIX веке. Акцентируется, что жанр не только меняет специфику своего исполнения (осуществляется постепенный переход к концертной эстраде), но и подвергается внутренне-стилистическим преобразованиям. Впервые в музыказнании уделено внимание причинам распространения жанра в XIX столетии, создана классификация дуэтных сочинений (концертного и камерного типов), рассматриваются особенности содержания, формы, фактуры, темпа, исполнительских приемов, характеризующих фортепианный дуэт в указанное время, а также названы причины модификации его жанровых признаков. В качестве примеров представлены произведения С. Геллера, Э. Грига, Л.М. Готшалка, К. Рейнеке и ряда других композиторов. В качестве вывода

отмечены причины неравнозначности дуэтных сочинений XIX века в художественном отношении.

Ключевые слова:

фортепианный дуэт, XIX век, музыкальный жанр, музыкование, стиль жанра, искусствоведение, история музыки, теория жанра, камерная музыка, ансамбль

Жанр фортепианного дуэта является одним из самых популярных музыкальных жанров, связанных с современной концертно-исполнительской практикой. Зародившись в XVIII веке, имея свою собственную историю в контексте времени, фортепианный дуэт совершил своеобразный переход от бытования в области камерного музенирования до яркого воплощения в сфере концертной эстрады. Самым значимым периодом в этой эволюции стал XIX век.

Отметим, что в XIX веке, когда социальная жизнь достигла более высокого уровня своего развития, «домашняя музыка, - по словам Т. Адорно, - стала беспредметной, стала частным повторением актов, которые благодаря общественному разделению труда лучше и осмысленнее выполняют другие» [1, с. 118]. В это время камерно-инструментальная сфера, к которой, безусловно, относился и фортепианный дуэт, ставший основным объектом исследования в данной статье, постепенно выходит из «оков» домашнего музенирования и в её рамках наблюдаются изменения в социально-коммуникативных отношениях между основными звенями – композитором, исполнителями и слушателями. Справедливо пишет С. Грохотов, что «к началу XIX века инструментальная музыка перестала быть низшей ступенью в иерархии жанров, сформировалось новое отношение к инструментально-исполнительским, в том числе и пианистическим проблемам» [2, с. 5]. В связи с быстрым распространением в обществе музенирования на двух фортепиано и обращением к жанру большинства ведущих композиторов-профессионалов происходит выдвижение фортепианного дуэта на лидирующее положение среди прочих дуэтов [1] для двух однотембровых инструментов и наблюдается постепенный переход жанра в концертную сферу, в какой-то степени, начатый еще Сонатой D-dur В.А. Моцарта, созданной в конце XVIII века. Всё это диктует иной семантико-стилистический облик жанра: происходят изменения в его содержании, формах воплощения и языке. В XIX столетии на равных взаимодействуют две линии фортепианного дуэта – камерная, обращённая ещё к принципам домашнего музенирования и концертная, открывающая жанру новые перспективы развития. Несмотря на это, специфика эволюции, определяющая жанр фортепианного дуэта в XIX столетии, не становилась объектом исследования ученых, в виду чего актуальность поднимаемой проблемы очевидна.

Укажем, что немаловажную роль в «расширении горизонтов жанра сыграло расширение границ бытования фортепианного дуэта в континентальном отношении. Игра на двух инструментах вошла в практику американских, английских исполнителей; впервые жанр полюбился и русской публике. Однако специфика бытования фортепианного дуэта в жизни русского общества разительно отличалась от общеевропейской. Можно сослаться на мысль С. Волкова, что музыкальная жизнь в России в первой половине XIX века и начале второй «концентрировалась вокруг нескольких аристократических салонов и артистических кружков, так как публичные концерты до 1859 года разрешались только в Великий пост, когда закрывались театры,

то есть шесть недель в году» [\[3, с. 105\]](#). По этой причине, а также в виду повсеместного отсутствия в России до середины XIX века профессиональных музыкальных центров (консерваторий, училищ, даже, школ) многие концертные в своей сущности жанры, в том числе и фортепианный дуэт, имели средой бытования камерную обстановку, что предопределило композиторскую ориентацию (адресацию) на подобную малочисленную светскую аудиторию [\[2\]](#). Действительно, русский фортепианный дуэт первой половины XIX столетия, в отличие от западного, где уже в начале века появилось огромное количество концертных сочинений, написанных для профессиональных исполнителей-ансамбллистов, был, преимущественно, камерный, что, в свою очередь, обусловило недолговечность существования созданных произведений в общеевропейской истории развития жанра. Многие дуэтные сочинения русских композиторов, рассчитанные на «кружковую» аудиторию, отличались «камерностью» содержания, однородностью компонентов музыкального языка и способов развития образного материала при «похожести» всех дуэтных опусов, использованием только синхронной ансамблевой игры. Эти многочисленные произведения сейчас практически забыты [\[3\]](#). Во второй же половине XIX века жанр пользовался у русской публики невероятной популярностью, о чём свидетельствуют многочисленные дуэтные концерты, проходившие в различных городах [\[4\]](#). Формирование русской национальной исполнительской школы, совпавшее с началом второй половины XIX столетия, предопределило выход фортепианного дуэта на концертную сцену и появление крупных сочинений, по праву принадлежащих концертной линии развития жанра этой эпохи (опусы А. Рубинштейна, С. Рахманинова и А. Аренского).

В XIX столетии уже мало кто музенирует сам, устраивает концерты в домашней обстановке, в то время как в салонах появляются первые профессиональные дуэтные составы. Этому значительному шагу в эволюции жанра способствовал необыкновенный расцвет в начале XIX века салонного музенирования, с одной стороны, ещё не совсем концертного, но с другой, - уже не домашнего, в связи с чем в области фортепианного дуэта намечается отход от знаковой для XVIII столетия галантности и камерности исполнения.

Происходит трансформация некоторых ранее доминирующих жанровых признаков. Средой бытования (контекстом-применения) фортепианного дуэта в рассматриваемое время, действительно, стал салон (в России - «кружок» или тот же салон), расширявший круг «посвящённых» в дуэтное «действо». Основной причиной этой тенденции стало увлечение обществом XIX века массовыми концертами. Поход в салон считался одной из излюбленных форм провождения свободного времени в Германии, Австрии, Венгрии, Польше, Англии, Франции, России и других странах. Фортепианный дуэт в этих условиях выполнял уже развлекательную функцию, в связи с чем произошло изменение одного из главных ранее действовавших жанровых признаков – единение только двух музыкантов в пространстве и времени. Но остались и черты ритуализации жанра, хотя и на несколько ином уровне: дуэтные концерты проходили в конкретном месте в определённый день недели (например, в среду - в одном доме, в воскресенье - в другом). Общение «с глазу на глаз» при любительском музенировании в XVIII веке, превратилось в веке XIX в увлечение (как звуковое, так, преимущественно, и зрительное) публикой игрой профессиональных дуэтантов [\[5\]](#). В это время процессуальный тип восприятия дуэтных сочинений слушателями постепенно заменяется констатирующим типом, поскольку соучастие в процессе исполнения людей, явившихся в салон, становится редким явлением. Каково бы ни было содержание произведения, слушатели, в первую очередь, приходили в салон отдохнуть и удивиться технической

одарённости исполнителей. Именно поэтому в салонах рояли в большинстве случаев ставились посередине общего пространства, а слушатели и зрители в одном лице размещалась вокруг них. В данном случае профессиональные исполнители придерживались принципа «всё на публику». Так сформировался **«салонный хронотоп»** фортепианного дуэта XIX столетия. Композитор, творивший в это время, адресует своё дуэтное произведение, хотя и маленькому, но уже обществу или определённому социальному слою.

XIX столетие - эпоха романтизма. Она привнесла в область фортепианного дуэта две важные тенденции: тенденцию к виртуозности и тенденцию к субъективизации жанра, коренным образом повлиявшие на изменения в семантико-стилистическом тезаурусе жанра. Трудно не согласиться с мнением К. Лопушанского, что «Романтизм привёл к невиданному расцвету виртуозного исполнительства. Яркая эмоциональность, страсть, стремление к предельной выразительности исполнения порой сочетались с чрезмерностями, преувеличениями, аффектацией. Красочность виртуозно-романтического исполнительства настолько привлекала слушательскую аудиторию этих лет, что нередко не замечалась определённая поверхностность содержания» [\[4, с. 8\]](#). Впервые за свою историю жанр стал открыто виртуозным (исполнительский, технический уровень). Произошло, таким образом, изменение ещё одного жанрового признака. Субъективизация же фортепианного дуэта проявила себя в особой эмоциональной наполненности жанра, в котором всё ярче проступали образы, не характерные ему ранее, такие, как драматизм (сочинения Ф. Шопена, Ф. Листа) и субъективная лирика (произведения Р. Шумана, Э. Грига). В эпоху романтизма происходила вокализация инструментальной музыки, привнесшая и в жанр фортепианного дуэта песенные интонации, вокальное начало. Примером этому могут стать «Три романса» для двух фортепиано И.Н. Гуммеля. Виртуозность, образная субъективность и присутствие вокального начала в тематизме дuetных сочинений являются основными чертами семантико-стилистического тезауруса фортепианного дуэта XIX века. С этой точки зрения, данный жанр, как и многие другие, относящиеся к ансамблевому исполнительству, стал репрезентантом эстетических позиций романтизма.

Рассмотрение специфики и среды бытования фортепианного дуэта в XIX веке, его основных стилевых закономерностей позволяет констатировать, что знаковым качеством дуэта в XIX веке становится параллельность существования его камерной и концертной линий, не характерная жанру ранее, во многом нарушившая его многие жанровые признаки уже в это столетие.

Камерные сочинения, сохранившие основные нормы семантико-стилистического тезауруса фортепианного дуэта XVIII века, адресованные, скорее, ещё любителям домашнего музицирования (которое в это время продолжало существовать) отличаются использованием малых форм, воплощённых в виде самостоятельных пьес или объединённых в цикл. Как и ранее форма довлела над содержанием - таково ролевое соотношение этих сторон музыкального процесса в камерном дуэте столетия. Композитором чаще избиралась конкретная малая форма и в её «сетку» заключался определённый образно-тематический материал с минимумом развития музыкальной ткани. Такое воплощение могло подчёркиваться преобладанием незамысловатой гомофонной фактуры ровного движения в сочетании с элементарнейшими гармоническими последовательностями («Тарантелла» С. Геллера), чётко распределёнными по вертикали, отсутствием полифонических техник письма, в некоторых случаях - посредственным отношением к общему динамическому развитию материала («Пьеса» Э. Грига). Параллельно с упрощённым видением составляющих

элементов музыкального языка недостаточно внимания уделялось и акустико-пространственному фактору дуэтного исполнения, который становится ведущим в произведениях концертного плана. При этом наблюдалось сохранение основных бытовавших ранее жанровых признаков на уровне соотношения формы и содержания.

Однако именно **концертные** произведения XIX века стали знаковыми для эволюции фортепианного дуэта, трансформации его жанровых признаков и семантико-стилистического тезауруса. Ролевое соотношение «форма - содержание» в них противоположно камерным сочинениям: подобные композиции изобиловали новаторскими решениями с перевесом содержательного фактора над структурным. В концертных сочинениях на уровне содержания происходит постепенный отход от лиризации и интимности жанра, характерных для него ранее. На уровне формы тоже есть много новых черт: впервые в истории развития фортепианного дуэта в огромных количествах возникают произведения крупной формы, в основном, неведомой до этого жанру. Среди них можно назвать многочастные дуэтные сонаты, масштабные циклы вариаций, сюиты (ранее сочинение для двух однотембровых клавишных инструментов составляло лишь часть сюиты - как, например, известная Аллеманда из Сюиты № 9 для клавира Ф. Куперена), свободные формы (капричио, фантазия). Появление на исполнительском Олимпе таких виртуозов, представляющих романтическую пианистическую традицию с безупречным владением инструментом и филигранной техникой, как Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Ф. Шопен, А. Рубинштейн, Н. Рубинштейн, Д. Фильд, Г. Бюлов и Р. Шуман, время от времени объединявшимся в фортепианный дуэт с каким-либо другим исполнителем^[6] для совместной игры, несомненно, повлекло за собой изменение константных черт фортепианного дуэта, то есть его ранее бытовавших жанровых признаков и общее стремление дуэта к концертности. Тем более, что, ориентируясь на собственные технические и эмоциональные возможности, многие из них сами сочиняли дуэтные произведения.

Изменение в историческом времени многих черт семантико-стилистического тезауруса рассматриваемого жанра привело к тому, что впервые за свою историю фортепианный дуэт XIX века сближается с другими концертными жанрами, окончательно трансформируя некоторые из своих ранее значимых жанровых признаков. Так, интересны точки соприкосновения дуэта с диалогичным по своей специфике концертом для солиста с оркестром: в обоих жанрах именно в это время проявляется драматическое содержание, и в концерте, и в дуэте действует диалогический принцип - в концерте между солистом и оркестром, в дуэте - между участниками, озвучивающими две партии (более камерный уровень), хотя ещё и редко, но в дуэте уже заметны воспринятые от концерта оркестральность звучания (в произведениях концертной линии) и игровой принцип между двумя партиями (в концерте этот приём наблюдается между солистом и оркестром). Повышенная роль диалога характерна, например, для «Большой увертюры» Я. Воришека, «Патетического концерта» Ф. Листа, «Диалогической фантазии» Л. Боельмана, дуэтных сочинений К. Сен-Санса^[7]. Благодаря этому расширились акустико-пространственные границы фортепианного дуэта и главной его особенностью явилось наличие внешнего эффекта, проявившегося в привнесении в жанр различного рода исполнительских пассажей, репетитивной техники, канонических перекличек и длительно нарастающих динамических волн. Обилие приёмов фортепианной техники можно увидеть в «Вариациях на тему Бетховена» К. Сен-Санса. Основной чертой дуэтных произведений, ориентированных на жанр концерта, также становится использование всего регистрационного пространства двух инструментов. Последняя тенденция проявляется в сочинении Л.М. Готшалка под названием «Grand Tarantella» - одном из произведений, представляющих атмосферу американского салона XIX века. В таких сочинениях

происходит изменение ещё одного из ранее господствовавших жанровых признаков – использование только средних регистров двух фортепиано, характерное для XVIII столетия. Однако, во всех этих случаях сближение с жанром концерта проявляется, скорее, ещё только по внешним признакам, а внутренние качества концертного изложения станут специфичными для фортепианного дуэта лишь в XX веке. Все различия между камерной и концертной линиями дуэта в XIX столетии можно привести в единую схему:

	Содержание	Форма	Фактура	Темп	Исполнитель
Камерные сочинения	Лирика, концентрация положительных эмоций	Миниатюра, цикл миниатюр	Простая: соотношение темы-образа и её гармонизации или общих форм движения между партиями	Медленный, умеренный или быстрый, как правило, выдерживающийся от начала и до конца сочинения или его части	Простые, чаще дублирующие друга партиях
Концертные сочинения	Лирика, драма, позднее – концентрация отрицательных образов	Вариации, соната, концерт, свободные формы	Сложная: в каждую из партий заложен целый фактурный комплекс, состоящий, как правило, из разных, достаточно контрастных типов	Концентрация в сочинении огромного комплекса темповых градаций	Виртуоз обилие исполнительских эффектов всевозможных технических приёмов

В связи с возросшей ролью виртуозности в исполнительстве XIX века в целом, в русском фортепианном дуэте, аналогично другим инструментальным сольным и ансамблевым жанрам, появляются различного рода обработки, парафразы, транскрипции произведений, написанных ранее (как прошлого, так и современности, как из собственного композиторского творчества, так и чужих в тематическом отношении). С одной стороны, эта тенденция также воспринята от жанра концерта (начиная, например, с творчества И.С. Баха, который на протяжении долгих лет сочинял концерты для разных инструментов, например, на темы А. Марчелло), с другой, – сама специфика развлекательного по своим константным параметрам салона требовала сочетание известных, популярных в обществе тем с виртуозными и эффектными проявлениями в исполнительстве. Последняя черта как раз провоцировала «консенсус» при игре в дуэте: двое участников – «двойная» виртуозность. Так, одной из излюбленных форм воплощения композиций и в камерной и в концертной линиях фортепианного дуэта рассматриваемого времени становятся различные «Вариации на тему...», отличающиеся интересными образно-тематическими находками в сфере работы с исходным материалом, особенно, если речь идёт об иных первоисточниках. Достаточно привести в пример совместные «Большие бравурные вариации на темы Беллини» С. Тальберга и А. Герца,

«Вариации на тему Гайдна» И. Брамса, уже упоминавшиеся «Вариации на тему Бетховена» К. Сен-Санса, «Старонорвежский романс с вариациями» Э. Грига. Оригинальных произведений, созданных для фортепианного дуэта в XIX столетии даже меньше, чем подобных вариаций или обработок. Если учесть, что в это время происходит параллельное существование камерной и концертной линий дуэтного жанра, то закономерным в некоторых случаях выглядит композиторская направленность одного сочинения на оба возможных способа воспроизведения – невиртуозного и виртуозного. Именно в XIX веке появляются версии одного и того же произведения, даже иногда записанные в партитуре вертикально (строчка над строчкой), как в I партии «Импровизации» К. Рейнеке.

В целом, бытование фортепианного дуэта в атмосфере салона XIX столетия отличается неравнозначностью дуэтных сочинений в художественном отношении [подробнее об этом и об истории жанра в целом см.: 6, 7, 8, 9]. Многие из них остались забытыми и не закрепились в стремительно эволюционирующем жанровом репертуаре благодаря его накопительной функции. Заметна и второстепенность дуэтных произведений в творчестве конкретного композитора. Всё это обусловило тот факт, что огромное количество созданных для двух фортепиано произведений в XIX веке сейчас не известно. Судьба отдельных произведений была предрешена изначально: увлечение внешней эффектностью или, наоборот, излишней камерностью, спровоцировало во многих случаях отсутствие художественной значимости. В силу этих факторов, они не стали широко известными и не вошли в «золотой фонд» фортепианного дуэта в целом и XIX века в частности.

[1] Интенсивное распространение дуэтного музелизирования в конце XVIII столетия привело к тому, что сочинения для двух однотембровых инструментов начали издаваться. Это в большей степени способствовало эволюционному движению жанра фортепианного дуэта в XIX веке.

[2] Исполнение дуэтных сочинений было необходимой атрибутикой великосветского Салона графов Матвея и Михаила Виельгорских, который Берлиоз называл «маленьким министерством изящных искусств» (сведения по: 3, с. 105), а также в доме А. Львова, директора Придворной капеллы и любителя музелизировать.

[3] Например, нигде не упоминаются произведения для двух фортепиано И. Мельникова или И. Кавоса.

[4] Известно, что А. Рубинштейн в конце 1870-х гг., отмечая популярность жанра, просил К. Сен-Санса, который должен был приехать в Россию участвовать в концертах одного из сезонов РМО, привезти свои «Вариации на тему Бетховена» для двух фортепиано с целью их исполнения. Следует отметить, что после своего первого и успешного исполнения «Вариации...» Сен-Санса продержались в концертных программах РМО более десятка лет и были исполнены свыше пятнадцати раз, в том числе и самим Рубинштейном с другими пианистами.

[5] Термин автора. Однако, в музыковедческой литературе встречается иное определение лиц, играющих в фортепианных дуэтах – «дуэлянты».

[6] Например, Р. Шуман, во время своих гастрольных поездок с женой Кларой достаточное место в концертных программах уделял дуэтной игре. Об этом, в частности, пишет О. Лосева [5]. Исследователь представляет Хронограф концертных программ

знаменитой музыкальной пары, в которых немалое место отводится дуэтным сочинениям, в том числе самого Шумана, например, его «*Andante и вариации*» для двух фортепиано.

[1] Сочинения для двух фортепиано, написанные К. Сен-Сансом, стали в XIX веке одними из лучших в области жанра, а в творчестве самого композитора они занимают в количественном отношении заметное место. К ним относятся: «*Вариации на тему Бетховена*» (оп. 35, 1874), «*Полонез*» (оп. 77, 1886), «*Скерцо*» (оп 87, 1887), «*Арабский каприз*» (оп. 96, 1894), «*Героический каприз*» (оп. 106, 1897).

Библиография

1. Адорно Т. Издание: Социология музыки. М., СПб.: Университетская книга, 1999. 445 с.
2. Грохотов С.В. И.Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века. Автореф. дисс. ...канд. иск. Л., 1990. 25 с.
3. Волков С.М. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 702 с.
4. Лопушанский К.С. Русская музыкально-исполнительская эстетика второй четверти XIX века. Автореф. дисс. ...канд. иск. Л., 1974. 16 с.
5. Лосева О.В. О русском путешествии Клары и Роберта Шуман // Музикальная академия. 2002. № 2. С. 122-143.
6. Петров В.О. Бытование фортепианного дуэта в XX веке: основные признаки жанра // Музыка и время. 2020. № 8. С. 3-9.
7. Петров В.О. Микротональность в условиях жанра фортепианного дуэта // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 5. С. 27-34. DOI: 10.7256/2453-613X.2022.5.38993 EDN: JLQEFZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38993
8. Петров В.О. Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Астрахань, 2006. 251 с.
9. Петров В.О. Фортепианный дуэт XX века: к проблеме эволюции жанра // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 5. С. 72-85. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.5.33903 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33903
10. Петров В.О. Piano duo. Специфика эволюции жанра: от домашнего музицирования к концертной эстраде // Наука о музыке. Слово молодых ученых: Материалы I Всероссийского конкурса научных работ молодых ученых в области музыкального искусства. Казань: Казанская государственная консерватория, 2004. С. 534-556.

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, судя по заголовку («Фортепианный дуэт. Бытование жанра в XIX веке»), по всей вероятности должно было бы стать бытование жанра фортепианного дуэта в XIX в. Актуальности, изученности и сложности вопроса, к сожалению, автор не уделяет внимания, как и определению базовых для исследования понятий (быт, бытование, жанр, фортепианный

дуэт; неясность понимания автором фортепианного дуэта возникает ввиду его апелляции к творчеству И.С. Баха). Известную сложность изучения бытования какого-либо культурного артефакта в различные исторические времена представляет многомерность понятия «быт». Быт русского дворянства, к примеру, значительно менялся в течении всего XIX в., так же как быт различных слоев общества европейских стран существенно менялся не только в историческом времени, но и разнился в различных географических локациях. Зависимость бытования музыкального жанра от места бытования, т. е. от такого динамичного социокультурного феномена как быт, столь значима, что автор не смог обойти ее стороной, но осветил этот вопрос совершенно бессистемно, вскользь. Удивительно, но автор также умалчивает, что именно в XIX в. в принципе развиваются фортепианные жанры в силу постепенного вытеснения клавира со сцены и из домашнего интерьера. Отсюда и весьма спорное голословное суждение автора: «русский фортепианный дуэт первой половины XIX столетия, в отличие от западного, где уже в начале века появилось огромное количество концертных сочинений, написанных для профессиональных исполнителей-ансамбллистов, был, преимущественно, камерный, что, в свою очередь, обусловило недолговечность существования созданных произведений в общеевропейской истории развития жанра». Скорее правильно было бы отметить, что не «когда социальная жизнь достигла более высокого уровня своего развития» (как по словам автора) происходят существенные изменения в музыкальной жизни российского общества, а когда деятельность конкретных людей, выдающихся музыкальных просветителей (М. Глинки, Ц. Кюи, М. Балакирева, братьев Рубинштейн и др.), принесла свои плоды и создала условия для взлета русского академического музыкального искусства, в котором нашлось место в том числе для камерного и концертного фортепианных жанров. В этой связи уместно напомнить, что только с открытием первой российской консерватории (1862) академическое музыкальное искусство в России постепенно профессионализируется, продолжая, тем не менее, опираться на широко распространенные в отечественной музыкальной жизни меценатство и любительство.

Помимо неопределенности предмета (что именно понимает автор под бытением жанра?) и объекта (в какой части реальности рассматривает автор это бытование?) исследования рецензент отмечает еще несколько существенных методически слабых мест представленной на рассмотрение статьи.

Во-первых, многие суждения и даже цитаты известных искусствоведов (например, Адорно в первом предложении) слабо согласованы в предложении, от чего теряют связь со здравым смыслом и значительно усложняют прочтение мысли автора.

Во-вторых, автор часто противоречит сам себе (например: «Формирование русской национальной исполнительской школы, совпавшее с началом второй половины XIX столетия, предопределило выход фортепианного дуэта на концертную сцену и появление крупных сочинений, по праву принадлежащих концертной линии развития жанра этой эпохи. Но, несмотря на этот факт, достаточного количества дуэтной литературы, способной «конкурировать» с достижениями западных авторов, русские композиторы не создали. Среди них сейчас широкому кругу слушателей известны лишь опусы А. Рубинштейна, С. Рахманинова и А. Аренского»). Суждение состоит из противоречивых утверждений: с одной стороны, «формирование русской национальной исполнительской школы ... предопределило выход фортепианного дуэта на концертную сцену и появление крупных сочинений, по праву принадлежащих концертной линии развития жанра этой эпохи» (А. Рубинштейн, С. Рахманинов, А. Аренский и др.), с другой, по мнению автора, «достаточного количества дуэтной литературы, способной «конкурировать» с достижениями западных авторов, русские композиторы не создали».

Наконец, следует упомянуть, что представленный на рецензирование текст, вероятнее

всего, является частью диссертации или автореферата, о чем свидетельствует как сам автор («... о которых шла речь в предыдущем разделе главы»), так и общая структура изложения материала: отсутствуют методически обязательные разделы (введение, заключение), многочисленные затекстовые примечания с текстом не связаны, приведенная автором научная литература за последние 5 лет выходит за рамка проблемного поля.

Приходится констатировать, что методология исследования не сложилась, а предмет не раскрыт.

Актуальность выбранной темы автор не обосновывает.

Научная новизна полученного результата остается под сомнением.

Апелляция к оппонентам не везде корректна (Т. Адорно, С.М. Волков): автор вырывает чужие мысли из контекста, искажая плоть до противоположного значения.

Рецензент считает, что интерес читательской аудитории PHILHARMONICA. International Music Journal автору необходимо завоевать, существенно доработав статью, с учетом высказанных выше замечаний.

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 «Фортепианный дуэт. Бытование жанра в XIX веке», в которой проведен анализ специфики указанного исполнительского жанра.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в XIX веке камерно-инструментальная сфера постепенно выходит из границ домашнего музелизирования и в её рамках наблюдаются изменения в социально-коммуникативных отношениях между основными звеньями – композитором, исполнителями и слушателями. Как отмечает автор, в связи с быстрым распространением в обществе музелизирования на двух фортепиано и обращением к жанру большинства ведущих композиторов-профессионалов происходит выдвижение фортепианного дуэта на лидирующую положение среди прочих дуэтов для двух однотембровых инструментов и наблюдается постепенный переход жанра в концертную сферу, а, следовательно, происходят изменения в его содержании, формах воплощения и языке. Автор выделяет две линии фортепианного дуэта – камерная, обращённая ещё к принципам домашнего музелизирования и концертная, открывающая жанру новые перспективы развития.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая, характерная для научной работы. Автором не определена актуальность и практическая значимость исследования, не проведен библиографический анализ исследуемой проблематики. Отсутствие анализа научной обоснованности изучаемого вопроса делает затруднительным предположение о научной новизне исследования.

Цель исследования заключается в анализе специфики и среды бытования фортепианного дуэта в XIX веке, его основных стилевых закономерностей. В ходе исследования были использованы как общенаучные методы исследования (анализ и синтез), так и социокультурный, сравнительный, описательный и музыковедческий анализ. Эмпирическую базу составили произведения В.А. Моцарта, А. Рубинштейна, С. Рахманинова и А. Аренского.

Автором приведены социокультурные предпосылки, повлекшие расширение границ бытования и рост популярности фортепианного дуэта: популярность данной манеры исполнения среди американской и английской публики, закрытие театров во время

Великого поста, отсутствие в России до середины XIX века профессиональных музыкальных центров, расцвет салонного музицирования.

Проведя музико-важеческий анализ, автор отмечает трансформацию ранее доминирующих жанровых признаков, процессуальный тип восприятия дуэтных сочинений слушателями постепенно заменяется констатирующим типом. Эпоха романтизма, по мнению автора, привнесла в область фортепианного дуэта две важные тенденции: тенденцию к виртуозности и тенденцию к субъективизации жанра, коренным образом повлиявшие на изменения в семантико-стилистическом тезауре жанра. Рассмотрение специфики и среды бытования фортепианного дуэта в XIX веке, его основных стилевых закономерностей позволило автору прийти к выводу, что знаковым качеством дуэта в XIX веке становится параллельность существования его камерной и концертной линий, не характерная жанру ранее, во многом нарушившая его многие жанровые признаки уже в это столетие.

Автором проведен сравнительный анализ камерных и концертных произведений по следующим критериям: содержание, форма, фактура, темп, исполнительская техника. Результаты данного анализа представлены автором в таблице.

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 социокультурных предпосылок развития музыкальных и исполнительских жанров 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. Однако библиография исследования составляет всего 10 источников, половина из которых представляет ссылки на работы одного автора. Следует проработать данный вопрос.

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 после устранения указанных недостатков.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования статьи «Фортепианный дуэт. Бытование жанра в XIX веке» - история развития жанра в XIX веке.

Методология исследования разнообразна и включает историко-хронологический, сравнительный, описательный и ряд др. методов.

Актуальность исследования чрезвычайно велика, поскольку в современном музико-важеческом существует дефицит профессиональных работ, посвященных изучению истории музыки. Как отмечает сам исследователь, «специфика эволюции, определяющая жанр фортепианного дуэта в XIX столетии, не становилась объектом исследования ученых».

Научная новизна работы очевидна – она базируется на глубоком изучении автором фортепианного искусства XIX века.

Стиль, структура и содержание полностью соответствуют жанру научной статьи.

Эта работа вызывает огромное уважение и интерес как обилием и глубиной проработанности источников, так и четкой структурой изложения. В ней есть введение, в котором автор верно подчеркивает:

«Жанр фортепианного дуэта является одним из самых популярных музыкальных жанров, связанных с современной концертно-исполнительской практикой. Зародившись в XVIII веке, имея свою собственную историю в контексте времени, фортепианный дуэт совершил своеобразный переход от бытования в области камерного музонирования до яркого воплощения в сфере концертной эстрады. Самым значимым периодом в этой эволюции стал XIX век».

В ходе статьи автор делает множество правильных промежуточных выводов, например: «Рассмотрение специфики и среды бытования фортепианного дуэта в XIX веке, его основных стилевых закономерностей позволяет констатировать, что знаковым качеством дуэта в XIX веке становится параллельность существования его камерной и концертной линий, не характерная жанру ранее, во многом нарушившая его многие жанровые признаки уже в это столетие».

Далее исследователь подробно характеризует камерные и концертные сочинения. Впечатляет количество проанализированных произведений, которые автор приводит в качестве подтверждения своих аргументов, точность анализа и стройность изложения. Автор выделяет их основные особенности:

«Камерные сочинения, сохранившие основные нормы семантико-стилистического тезауруса фортепианного дуэта XVIII века, адресованные, скорее, ещё любителям домашнего музонирования (которое в это время продолжало существовать) отличаются использованием малых форм, воплощённых в виде самостоятельных пьес или объединённых в цикл. Как и ранее форма довлела над содержанием – таково ролевое соотношение этих сторон музыкального процесса в камерном дуэте столетия. Композитором чаще избиралась конкретная малая форма и в её «сетку» заключался определённый образно-тематический материал с минимумом развития музыкальной ткани». Или: «Однако именно концертные произведения XIX века стали знаковыми для эволюции фортепианного дуэта, трансформации его жанровых признаков и семантико-стилистического тезауруса. Ролевое соотношение «форма – содержание» в них противоположно камерным сочинениям: подобные композиции изобиловали новаторскими решениями с перевесом содержательного фактора над структурным. В концертных сочинениях на уровне содержания происходит постепенный отход от лиризации и интимности жанра, характерных для него ранее. На уровне формы тоже есть много новых черт: впервые в истории развития фортепианного дуэта в огромных количествах возникают произведения крупной формы, в основном, неведомой до этого жанру».

Автор отмечает, что «все различия между камерной и концертной линиями дуэта в XIX столетии можно привести в единую схему», которую приводит в данной статье, что добавляет ей интереса.

Автор демонстрирует глубочайшие знания в истории развития жанра: «В связи с возросшей ролью виртуозности в исполнительстве XIX века в целом, в русле фортепианного дуэта, аналогично другим инструментальным сольным и ансамблевым жанрам, появляются различного рода обработки, парафразы, транскрипции произведений, написанных ранее (как прошлого, так и современности, как из собственного композиторского творчества, так и чужих в тематическом отношении). С одной стороны, эта тенденция также воспринята от жанра концерта (начиная, например,

с творчества И.С. Баха, который на протяжении долгих лет сочинял концерты для разных инструментов, например, на темы А. Марчелло), с другой, - сама специфика развлекательного по своим константным параметрам салона требовала сочетание известных, популярных в обществе тем с виртуозными и эффектными проявлениями в исполнительстве».

Библиография представляет собою широкий круг источников по исследуемой теме, оформлена правильно. Апелляция к оппонентам обширна и сделана мастерски.

Исследователь делает глубокие и правильные выводы: «В целом, бытование фортепианного дуэта в атмосфере салона XIX столетия отличается неравнозначностью дуэтных сочинений в художественном отношении [подробнее об этом и об истории жанра в целом см.: 6, 7, 8, 9]. Многие из них остались забытыми и не закрепились в стремительно эволюционирующем жанровом репертуаре благодаря его накопительной функции. Заметна и второстепенность дуэтных произведений в творчестве конкретного композитора. Всё это обусловило тот факт, что огромное количество созданных для двух фортепиано произведений в XIX веке сейчас не известно. Судьба отдельных произведений была предрешена изначально: увлечение внешней эффектностью или, наоборот, излишней камерностью, спровоцировало во многих случаях отсутствие художественной значимости. В силу этих факторов, они не стали широко известными и не вошли в «золотой фонд» фортепианного дуэта в целом и XIX века в частности».

Статья будет весьма полезна для опытных и начинающих авторов и окажется чрезвычайно интересной для разного рода аудитории – историков искусства, музыковедов, исполнителей, студентов и преподавателей, а также для всех, кто интересуется музыкой и искусством вообще.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Лю Ц. — Традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианных пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацюня // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 4. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.4.43626 EDN: YARQMY URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43626

Традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианных пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацюня

Лю Цзе

соискатель ученой степени, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

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

✉ jielliptical@qq.com



[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.4.43626

EDN:

YARQMY

Дата направления статьи в редакцию:

23-07-2023

Аннотация: Предмет исследования – фортепианные сочинения современных китайских композиторов Сун Миньчжу (триптих «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы») и Цзя Дацюня (миниатюра «Чуаньцян» из цикла «Три прелюдии для фортепиано»), написанные под влиянием традиций сычуаньской оперы чуаньцзюй. Уникальная многосоставность истоков Южной китайской драмы предопределила своеобразие типовых напевов цюйпай и их ладовую окраску, стиль пения в высоком регистре, особенности сценического действия, тембровый состав аккомпанирующего ансамбля ударных инструментов ин чанмянь. Цель исследования состоит в изучении специфики преломления традиций сычуаньской оперы в современном фортепианном репертуаре. Методология исследования: сравнительно-типологический и аналитический методы позволяют обосновать уникальность выбранных фортепианных миниатюр, обусловленную воздействием стилистики чуаньцзюй. Фортепианные сочинения Сун Миньчжу (триптих «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы») и Цзя Дацюня (миниатюра «Чуаньцян» из цикла «Три прелюдии для фортепиано») рассматриваются в отечественном музыкоznании впервые. Основные выводы исследования заключаются в следующем. Стилевые особенности традиционной оперы Сычуани проявили себя в фортепианных

пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацюня на разных уровнях: на уровне цитирования типовых напевов гаоцян, куньцян, пихуанцян, распространенных в южном регионе страны; на уровне ладовой организации напевов, связанных с пентатоникой и гептатоникой (лады чжэншэн и циншан); на уровне имитации на фортепиано тембров струнных и ударных инструментов оперы чуаньцзюй (скрипки хуцинь, гайбаньцзы, трещотки банцзы, гонгов и барабанов); на уровне фактурной организации, обусловленной взаимодействием солиста и хора в опере чуаньцзюй гаоцян.

Ключевые слова:

сычуаньская опера, чуаньцзюй, Сун Миньчжу, Цзя Дацюнь, современная китайская музыка, китайская музыкальная культура, китайская фортепианская музыка, чуаньцзюй гаоцян, чуаньцзюй куньцян, чуаньцзюй танси

Китайская традиционная опера является важнейшей сферой национального искусства. Признанная ЮНЕСКО в 2001 году бесценным мировым достоянием, она ярко и полно отражает своеобразие культуры страны [1]. Неповторимость китайского театра обусловлена его удивительным жанровым многообразием, однако если пекинская опера хорошо известна за пределами Китая, то региональным жанрам, коих насчитывают более трехсот, уделяется недостаточно внимания даже внутри государства.

Среди сохранивших свои уникальные особенности региональных опер особое место занимает сычуаньская опера чуаньцзюй (川劇). Она сформировалась в начале XX века на основе синтеза пяти различных локальных разновидностей китайской традиционной драмы. Объединившись воедино, они дали толчок возникновению оригинального синтетического жанра, построенного на взаимодействии важнейших театральных искусств – пения, декламации, актерского мастерства, акробатики и инструментальной музыки. Текст был написан и исполнен на сычуаньском диалекте. В настоящее время чуаньцзюй можно назвать самой влиятельной региональной оперой на юго-западе Китая, широко распространенной не только в Сычуани, но также в Чунцине, Юньнани, Гуйчжоу и некоторых районах Хубэя. В последние годы в русскоязычном искусствоведческом пространстве начинают появляться публикации об уникальном своеобразии театральных традиций Южного Китая [2], [3], [4]. При этом исследователи выстраивают диалог с признанными трудами китайских музыковедов о сычуаньской опере [5], [6], [7].

В 1912 году сычуаньская труппа «Саньцин» («Саньцинхой») [8] впервые представила пьесы, впитавшие в себя черты пяти локальных театральных традиций, отличавшихся самобытными стилями пения, инструментарием, музыкальным репертуаром и местом происхождения – гаоцян, куньцян, хуциньси, танси и хуадэнси. Все перечисленные жанры были популярны и исполнялись независимыми труппами вплоть до конца правления династии Цин (1644-1911). Соединив виды представлений разных провинций, труппа «Саньцин» добавила типично сычуаньский состав ансамбля ударных. Новый жанр получил название чуаньцзюй – сычуаньская опера. В соответствии с театральными истоками, выделяют пять основных разновидностей – чуаньцзюй гаоцян, чуаньцзюй куньцян, чуаньцзюй хуциньси, чуаньцзюй танси и чуаньцзюй хуадэнси.

Как все региональные театральные драмы южно-центральных и юго-западных провинций страны – Сычуани, Юньнани и Гуйчжоу, чуаньцзюй характеризуется

уникальным стилем пения, утонченной актерской игрой, красочными костюмами, богатым репертуаром ансамбля ударных инструментов, комическими ролями, живыми диалогами и использованием местных диалектов [9, с. 54]. Основная часть репертуара чуаньцзюй основана на китайских классических романах, мифологии, легендах и сказках. Сохранилось свыше 2000 спектаклей сычуаньской оперы.

Рассмотрим подробнее пять региональных разновидностей чуаньцзюй. Наиболее характерным, хорошо сохранившимся и богато развитым из них является гаоцян. **Чуаньцзюй гаоцян** (гаоцян – «высокие напевы») ведет свое происхождение от музыкального стиля гэянцян провинции Цзянси (конец династии Мин, 1368-1644). Он впитал в себя традиции как южного, так и северного Китая, сочетая сычуаньский диалект с вокалом в высоком диапазоне, местную народную песню эпох Сун и Юань с различными локальными стилями театрального пения и даже с даосской музыкой, что позволило ему стать наиболее значимой разновидностью сычуаньской оперы.

Чуаньцзюй гаоцян отличается высокой tessitura типовых вокальных мелодий цюйпай (曲牌) [10], а также аккомпанементом в исполнении ударных инструментов (впоследствии в состав ансамбля были включены духовые и струнные). Важнейшим компонентом сычуаньской оперы является пение, опирающееся на две жанровые составляющие: **бан** и **чан**. **Бан** (帮) уходит своими корнями к драматическому «хору» (чжунхэ), сопровождающему солиста или выступающему без него. Музыка **бан** типизирована и не может варьироваться, а потому известна как «фиксированный стиль» (динцян定腔) [11, с. 40-44]. **Чан** ведет свое происхождение от сольного пения персонажа на сцене без аккомпанемента (тугэ). В отличие от хора вокальная партия **чан** изменчива и прихотлива (хуоцян 和腔) [11, с. 44]. В процессе эволюции сформировались три ключевых элемента жанра чуаньцзюй гаоцян.

1. **Банцян** (帮腔) относится к закулисному или сценическому «хору» (как правило, две актрисы и пять перкуссионистов, последние также присоединяются к пению унисонных вокальных партий). Хор **бан** выполняет три основных функции [11, с. 12-13]:

- представляет характер героя, «проговаривает» внутренние размышления персонажа, характеризует его душевное состояние, переживаемые им эмоции и чувства;
- презентирует голос автора, когда актер выходит за рамки своей роли и комментирует происходящее;
- описывает обстоятельства действия и сценические ситуации, картины, предстающие взору героя.

По замечанию Сюй Цзянь: «в зависимости от сценической ситуации **банцян** предваряет сольное выступление или завершает его; может полифонически сопровождать процесс пения солиста; может, подобно эффекту эха, повторять прозвучавшую фразу, а может быть самостоятельным и не зависеть от пения солиста» [12, с. 289].

2. **Чан** – основной вокальный жанр сычуаньской оперы. Масштаб музыкальных фраз арии определяется текстом: актер адаптирует избранную мелодию ицы синцян [11, с. 44], повторяет и варьирует ее таким образом, чтобы она соответствовала количеству слогов текста, достигая тем самым естественного сочетания слов и музыки. Вокальный стиль чуаньцзюй гаоцян отличается очень высоким диапазоном, резким громким звуком, обилием орнаментики, характерным повышением или понижением основных ступеней лада на четверть тона, блестящими *glissandi*, различными типами *vibrato*.

З . Да (打) – акробатика и элементы кунг-фу, тесно связанные с аккомпанементом ударной группы инструментального ансамбля. Китайские исследователи сычуаньской оперы отмечают присущее ей триединство *бан*, *да* и *чан*.

Оркестр сычуаньской оперы носит название *чанмянь* («сцена»). Он включает в себя ударную группу *и н* («твердая») *чанмянь* и группу струнных и духовых инструментов *жуань* («мягкая») *чанмянь*. Поначалу аккомпанирующий ансамбль сычуаньской оперы состоял только из ударных инструментов, и только в процессе развития вобрал в себя струнные и духовые. Исполнители могут выступать также в качестве певцов в хоре *банцян* [11, с. 19-20]. Ключевую роль в оркестре *гаоцян* играют ударные. Аккомпанемент в *чуаньцзюй гаоцян* обеспечивает ансамбль из пяти инструментов.

- Руководитель ансамбля (*гуши*) играет на барабане *баньгу* (板鼓) и деревянных трещотках (*бань*);
- Исполнитель I играет на *дало* – большом медном гонге;
- Исполнитель II играет на *дабо* (大钹) – больших тарелках;
- Исполнитель III играет на *сяюло* (小锣) – маленьком гонге и на *мало* – маленьком ручном гонге;
- Исполнитель IV играет на *сяобо* (小钹) – маленьких тарелках и *тангу* (堂鼓) – барабане среднего размера.

В опере *чуаньцзюй гаоцян* ударные инструменты всегда сопровождают акробатические номера, а также «поддерживают» хор *бан* в ключевых моментах: в начале, в кульминации и при переходе к следующему номеру, часто выполняя звукоизобразительную роль. *Чуаньцзюй гаоцян* стала доминирующей разновидностью *чуаньцзюй* и остается самой популярной региональной оперой среди традиционных драм в стиле *гаоцян* в Китае.

Чуаньцзюй хуцинь уходит корнями в традиционную систему напевов *лихуанцян*, объединившую напевы *эрхуан* и *сили*, и ставшую основным источником пекинской оперы. Сычуаньский театр опирается на мелодии *эрхуан* – преимущественно медленные и протяжные. Основным инструментом аккомпанемента выступает двухструнная скрипка с высокой настройкой *хуцинь*, похожая на *цзинху* в пекинской опере, но с более мягким тоном. Важными составляющими ансамбля являются также сычуанская двухструнная скрипка *чуань эрху* и четырехструнная щипковая цитра *юэцинь*.

Разновидность сычуаньской оперы **чуаньцзюй танси** сформировалась в период правления императора Канси 康熙 (1661-1772, династия Цин). Жанр восходит к традиции хунаньской оперы *банцзы*, в которой в качестве основного аккомпанирующего инструмента выступают одноименные трещотки *банцзы*, а также двухструнная скрипка *гайбаньцзы* 盖板子 (скрипка с двумя металлическими струнами). Мелодии *танси* опираются не столько на традиционную пентатонику, сколько на гептатонные лады [11, с. 199].

Вид **чуаньцзюй куньцян** ведет свое происхождение от жанра *куньцюй* из уезда Куньшань провинции Цзянсу. Доминирующим инструментом ансамбля выступает бамбуковая флейта *дицзы*. После того, как *куньцюй* попал в провинцию Сычуань, он получил название *чуаньцюнь* (сокращение от сычуаньского *куньцян*). В настоящее

время жанр пришел в упадок, исполняются только отдельные фрагменты или избранные арии в рамках оперы *гаоцян*, *хуцинь* или *танси*. Бамбуковая флейта по-прежнему является ведущим инструментом, а ударные варьируются: маленькие тарелки – сычуаньские сяобо заменяются более мягкими тарелками субо, а в большой гонг дало бьют по краю инструмента, с применением приема «су» (сокращенно от Сучжоу, отражающим его происхождение).

Разновидность **чуаньцзюй хуадэнси** оказалась менее развита, нежели другие формы театрального жанра, и считается коренной для Сычуани. Ее репертуар ограничен примерно двадцатью пьесами. Этот тип оперы прочно ассоциируется с городом Гулинь. Традиционно в течение пятнадцати дней китайского Нового года, особенно в последний день праздника – Фестиваль фонарей, в городе ставят спектакли *хуадэнси* (花灯戏), обязательно включающие сольное пение (*чан хуадэн*唱花灯). В других уездах Сычуани *хуадэн* разыгрывают на свадьбах, похоронах и даже оформляют как часть церемоний изгнания нечистой силы. В опере *чуаньцзюй хуадэнси* местные ударные инструменты сочетаются с особой, гортанно звучащей двухструнной скрипкой *пантунун* («толстой скрипкой») [8, с. 47]. При постановках в театре *чуаньцзюй хуадэнси* звучит на диалекте города Чэнду с аккомпанементом ударной группы инструментов *чуаньцзюй*.

Характерные черты традиционной оперы Южного Китая нашли отражение в фортепианной музыке современных сычуаньских композиторов. Пестроту и многосоставность истоков *чуаньцзюй* воплощает фортепианный цикл **Сун Миньчжу «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы»**. Сочинение состоит из трех фортепианных миниатюр, основанных на типовых мелодиях, распространенных в южном регионе – **«Танси»** (弹戏), **«Хуцинь»** (胡琴) (этот напев обычно звучит в исполнении скрипки *хуцинь*) и **«Куньцян»** (昆腔) (типовой напев оперы *куньцюй*). В произведении использованы мелодии и ритмы *чуаньцзюй*, имитация типичного ударного инструментария, пентатонная ладовая организация с ключевыми интонациями большой секунды и квинты.

Цикл открывает пьеса «Танси», созданная на основе одноименного напева – одного из ключевых в *чуаньцзюй*. *Танси* исполняется на сычуаньском диалекте, в сопровождении струнно-смычковых инструментов, трещоток *банцзы*, гонгов и барабанов, что придает напеву ярко выраженный местный колорит. Активная подвижная мелодия, напоминающая наигрыш скрипки *гайбаньцзы*, обрастающая в процессе изложения характерной орнаментикой, звучит на остинатном фоне пустых квинт, а затем больших секунд, имитирующих ударную группу инструментов. Интервалы квинты и секунды, чрезвычайно типичные для китайской музыки, являются ключевыми созвучиями миниатюры.

Рис. 1. Сун Миньчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Танси». Тт. 1-10.

Allegro 诙谐活泼地



Основная тема пьесы, следующая за ярким вступительным разделом, отражает монодийную природу китайской оперы: троекратное повторение напева-клише в высоком регистре сопровождается выразительным оттеняющим подголоском, сменяющимся настойчиво повторяющимися остро-стаккатными малыми секундами. Мелодия звучит в терпком гептатонном ладу чжэншэн (яюэ) *As B C D Es F G* (см. о терминологии [13]).

Рис. 2. Сун Минчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Танси». Тт. 10-21.

Пьеса «Хуцинь» основана на важнейшем одноименном напеве системы лихуанцян. Мелодия пришла в чуаньцзюй из свода эрхуан и сили, прочно закрепилась и обрела локальную тембровую окраску за счет исполнения в сопровождении скрипки хуцинь.

В своей фортепианной пьесе Сун Минчжу цитирует напевы эрхуан и «анти эрхуан» (*фань эрхуан* 反二黃), представляющий собой ту же мелодию эрхуан, но изложенную от квинтового тона (квартой ниже) [14]. Композитор излагает тему в медленном темпе Adagio в форме двухголосного фугато, в котором пропоста и риспоста находятся в традиционных тонико-доминантовых соотношениях,озвученных квартово-квинтовым отношениями эрхуан и *фань эрхуан* в сычуаньской опере. Прихотливая орнаментированная мелодия звучит в гептатонном ладу циншан (яньюэ) *D E Fis G A H C* (тема), артикулируется различными штрихами и усложняется синкопированными акцентами.

Рис. 3. Сун Минчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Хуцинь». Тт. 1-7.



Третья пьеса «Куньцян» – самая миниатюрная в сюите. Ее название свидетельствует о заимствовании напева из куньшаньской оперы *куньцян*: мелодия органично вошла в круг напевов сычуаньской оперы, впитавшей в себя множество тем из различных локальных оперных традиций.

Пьеса написана в свободном времязмерительном метре и построена на контрастном противопоставлении двух тематических элементов. Первый представляет собой мелодическую фразу, гармонизованную тяжелыми квинтовыми аккордами на *fortissimo*, в широком диапазоне, с подчеркнутым *marcato*. Второй элемент – стремительные, ударные краткие фразы в темпе *Allegro* – также выводят на первый план ритмическое начало. Пронзительные репетиционные повторения острых полутональных диссонансов в разных регистрах и акцентирование ритма указывают на влияние традиции музенирования ансамбля ударных инструментов – гонгов и барабанов.

Рис. 4. Сун Миньчжу. «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы». «Куньцян».



Отметим, что автор принципиально не выставляет ключевые знаки, при том, что опирается на гептатонные лады, особенно ярко заявляющие о себе в первых двух пьесах (в третьей миниатуре на первый план выходит ритм). Это связано с усилением тембрового, звукоизобразительного начала, с очевидной имитацией натурального строя инструментария сычуаньской оперы.

Еще один показательный пример работы с наследием чуаньцзюй находим в пьесе «Чуаньцян» из фортепианного цикла **Цзя Дацюня «Три прелюдии для фортепиано»**. В предисловии к сочинению композитор указывает, что оно написано в жанре пассакалии, в характерной для него форме вариаций на *basso ostinato*. Однако интерпретация европейской модели весьма необычна и обнаруживает яркую национальную специфику. За проведением трехтактовой темы следуют 6 вариаций на нее, сменяемых фрагментом, имитирующим звучание ударных инструментов сычуаньской оперы, а далее свободной фигурационной каденцией. В конце тема репризно

возвращается, сменяясь синтезированной кодой.

Композитор опирается на мелодический каркас фрагмента традиционного напева *гаоцян* «Красный парчовый кафтан» («*红纳袄*»), сотканный из типичных для национального фольклора пентатонных интонаций чистой кварты, чистой квинты и большой секунды.

Рис. 5. Напев *гаоцян* «Красный парчовый кафтан» («*红纳袄*»). Фрагмент типового напева и тема пьесы Цзя Дацюня.



Цзя Дацюнь опирается на ключевые интервалы первоисточника, сохраняя его мелодический абрис и завершая фразу характерным ангемитонным созвучием (*g-c-d*). Между тем автор «растворяет» пентатонный оригинал в остро-диссонирующих полутонах, взятых на сильную долю такта (*e-f, d-es*), которые вызывают намеренные ассоциации с особенностями интонирования напевов сычуаньских опер (четвертитоновое понижение или повышение основных ступеней лада).

Размытию мелодии *гаоцян* также способствуют принципы метроритмической организации темы: указанный при ключе четырехдольный размер интерпретируется весьма свободно, импровизационно (ремарка «*recitative*»). Речевые аллюзии не случайны: автор уподобляет тему пассакалии репликам «закулисного» хора из сычуаньской оперы. В традиции *гаоцян* взаимодействие солиста и хора обычно регламентировано: хор либо предваряет сольное выступление персонажа, либо завершает его, либо поочередно обменивается с ним репликами-фразами. Проведение темы символизирует речитативные фразы хора, затем, в первой вариации, на них полифонически накладывается изысканно-прихотливая атональная мелодия солиста, обозначенная автором ремаркой «*cantabile*».

Рис. 6. Цзя Дацюнь. «Чуаньцян». Вариация I. Тт. 4-6.



Вторая вариация вводит еще одно важное действующее лицо сычуаньского спектакля – ансамбль ударных инструментов *ин чанмянь* (ремарка «*percussive*»), который поддерживает реплики хора (тему) в нижнем пласте полифонической фактуры. Показателен интервальный состав диссонантных созвучий, символизирующий ударные: они включают в себя «сцепленные» секунды и кварты, отсылающие к национальному прототипу – четырехступенным ангемитонным чу-звукорядам.

Рис. 7. Цзя Дацюнь. «Чуаньцян». Вариация II. Тт. 7-9.



В третьей вариации новая атональная мелодия солиста («cantabile») развивается на фоне «утяжеленной» басом темы. Образовавшиеся в результате секундово-квартовые созвучия сближают тему «хора» с партией «ударных». Четвертая, пятая и шестая вариации представляют собой сложное полифоническое полотно, в котором каждая партия выписана на отдельном нотном стане. Одновременное развертывание трех самостоятельных линий противоречит принципам драматургии сычуаньской оперы: как правило, в спектакле *гаоцян* солист и хор музицируют поочередно. Между тем выбор формы вариаций на *basso ostinato* в полной мере созвучен полифоническим приемам драматургии чуаньцзюй, построенным на взаимодействии нескольких пластов: сольного, хорового и инструментального.

Таким образом, в Сычуани сложился оригинальный тип традиционной оперы, специфические особенности которой нашли яркое воплощение в фортепианном творчестве современных китайских композиторов. Обратившимся к аутентичному театральному наследию Южного Китая Сун Миньчжу и Цзя Дацюню удалось:

- ввести в фортепианный репертуар оригинальный круг типовых напевов, заимствованный из различных систем шэнцян (гаоцян, куньцян, пихуанцян), распространенных в оперной культуре Сычуани;
- сохранить ладовую организацию напевов – пентатонику и типичную для напевов танси гептатонику (лады чжэншэн и циншан);
- воссоздать на фортепиано тембры струнных и ударных инструментов, типичных для южного региона (двухструнных скрипок хуцинь и гайбаньцзы, трещотки банцзы, ансамбля гонгов, барабанов и тарелок ин чанмянь);
- отразить уникальную особенность чуаньцзюй гаоцян, связанную с организацией сценического действия – общением солиста и хора;
- передать особенную манеру пения гаоцян, обусловленную высоким регистром и микроальтерацией основных ступеней лада.

Преломление характерных черт китайской традиционной оперы в жанрах фортепианной музыки вписывает сочинения Сун Миньчжу и Цзя Дацюня в интенсивный процесс адаптации региональных разновидностей национального театра (пекинская, хунаньская, хэнаньская, кантонская оперы) к пианистическому репертуару.

Библиография

1. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая // Общество: философия, история, культура. 2015. №4. С. 25-29.
2. Ким Хи Чжун. Импровизация в восточных традиционных театрах // Научное мнение, 2015. № 5 (1). С. 165-169.
3. Лу Ся. Сычуанская опера — карнавал красок и музыки // Актуальные векторы белорусско-китайского торгово-экономического сотрудничества : сборник статей международной научно-практической конференции, Минск, 17 декабря 2021 г. /

Министерство образования Республики Беларусь, Белорусский государственный экономический университет, Республиканский институт китаеведения имени Конфуция Белорусского государственного университета ; [редакционная коллегия: Ю. А. Шаврук (главный редактор) и др.]. Минск: Издательский центр БГУ, 2022. С. 190-194.

4. Хань Цюаньхуэй, Ся Саньшань. «Смена лиц» в сычуаньской опере // Молодые исследователи – современной науке. Сборник статей III Международной научно-практической конференции. Петрозаводск, 15 августа 2022 года. Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая наука», 2022. С. 302-305.
5. 彭文元.《川剧高腔曲牌》, 四川, 四川人民出版社, 1956, 291. Пэн Вэньюань, Гаоцян цюйпай Сычуаньской оперы. Сычуань: Народное издательство Сычуани, 1956. 291 с.
6. 彭潮溢.《川剧音乐探微》, 四川, 四川音乐家协会, 1997, 262. Пэн Чаои. Изучение музыки Сычуаньской оперы. Сычуань: Издательство Ассоциации музыкантов Сычуани, 1997. 262 с.
7. 张德成.《川剧高腔乐府》, 四川, 四川川剧学校, 1978, 209. Чжан Дэчэн. Музыкальная палата гаоцян Сычуаньской оперы. Сычуань: Издательство школы Сычуаньской оперы, 1978. 209 с.
8. Shen, Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. A Thesis of Doctor of Philosophy of Music in Composition. New Zealand: New Zealand School of Music, 2010. 349 p.
9. 杨荫浏、缪天瑞,《中国音乐词典》.北京:人民音乐出版社.1984.01. 57页. Ян Иньлю, Миу Тяньжуй. Словарь китайской музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 1984. 75 с.
10. Алан Р. Т. Цюйпай в китайской музыке: мелодические модели в форме и практике. Нью-Йорк: Рутледж, 2016. 230 с.
11. 路应昆. 高腔音乐与川剧满新颖. Лу Инкунь. Музыка гаоцян в Сычуаньской опере. Пекин: Народное музыкальное издательство, 2001. 360 с.
12. Сюй Цзянь. Специфика музыкальной стилистики Сычуаньской оперы // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 288-292.
13. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и ее претворение в творчестве композиторов XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2011. 301 с.
14. Будаева Т. Б. Пекинская опера цзинцзюй: музыка, актер и сцена китайского традиционного театра. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 312 с.

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 и объект, нашли отражение в заголовке статьи («Традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианных пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацюня»). Традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй, а точнее их преломление в фортепианной музыке современных китайских композиторов, соответственно, являются предметом исследования, а тематически выделенная совокупность анализируемых автором фортепианных пьес китайских композиторов Сун Миньчжу и Цзя Дацюня — объектом. Автор уместно обращается к истории становления сычуаньской оперы чуаньцзюй (川剧), а также роли в ее становлении сычуаньской труппы «Саньцин» («Саньцинхой»), предпринявшей в 1912 г. постановки пьес, впитавших в себя черты пяти локальных

театральных традиций, отличавшихся самобытными стилями пения, инструментарием, музыкальным репертуаром и местом происхождения: гаоцян, куньцян, хуциньси, танси и хуадэнси.

С опорой на работы коллег автор отмечает присущее чуаньцзюй триединство Банцян (帮腔) — специфики закулисного и сценического «хора», Да (打) — акробатики и элементов кунг-фу, связанных с аккомпанементом ударных инstrumentального ансамбля, и Чан — основного вокального жанра сычуаньской оперы, где масштабы музыкальных фраз арий определяются текстом, под который актер адаптирует мелодию ицзы синцян. Отдельное внимание в статье уделено традиционному составу инструментального ансамбля сычуаньской оперы и характеристике тембров составляющих его инструментов.

Обозначив важнейшие черты сычуаньской оперы чуаньцзюй, автор анализирует выразительные приемы музыкального языка Сун Миньчжу на примере фортепианного цикла «Музыкальная сюита Сычуаньской оперы» и Цзя Дацюня в пьесе «Чуаньцзюй» из фортепианного цикла «Три прелюдии для фортепиано», позволившие современным китайским композиторам воплотить в фортепианном творчестве специфические интонационные особенности традиционной оперы чуаньцзюй. Детальный анализ фортепианных произведений, подкрепленный нотными иллюстрациями, позволил автору прийти к обоснованным выводам, что специфические особенности сложившегося в Сычуани оригинального типа традиционной оперы нашли яркое воплощение в фортепианном творчестве современных китайских композиторов.

Таким образом, предмет исследования (преломление традиционных интонаций сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианной музыке современных китайских композиторов Сун Миньчжу и Цзя Дацюня) раскрыт в статье достаточно подробно на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования представляет собой комплекс историко-искусствоведческих обобщений и музыкально-стилистических методов. Программа исследования логично выстроена. Методика релевантна поставленным задачам и соответствует высоким теоретическим стандартам комплексного анализа музыкальных произведений.

Актуальность обращения к теме преломления традиции сычуаньской оперы чуаньцзюй в фортепианных пьесах Сун Миньчжу и Цзя Дацюня автор поясняет неповторимостью китайского театра, региональные жанры которого за пределами Китая освещены слабо, в отличии от хорошо известной пекинской оперы. Предпринятое исследование преломления интонационного богатства региональной музыкальной культуры в фортепианной музыке современных композиторов Китая существенно дополняет научные представления как о традиционной, так и о современной музыки богатой культуры одного из древнейших цивилизационных центров.

Научная новизна, выраженная в качественной подборке источников теоретических обобщений, а также авторском детальном анализе фортепианных пьес Сун Миньчжу и Цзя Дацюня, не вызывает сомнений. Итоговые выводы хорошо аргументированы и существенно расширяют картину научных представлений о музыке Китая.

Стиль текста выдержан научный. Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования, хорошо продумана и ясно отражает исследовательскую программу.

Библиография, учитывая достоинства эмпирических аргументов, хорошо отражает проблемную область исследования, отдельные несоответствия описаний литературы редакционным требованиям не существенны.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна.

По мнению рецензента статья представляет интерес для читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Захаров Ю.К. — Витольд Лютославский как новатор в области симфонического тематизма (на примере Третьей симфонии) // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 4. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.4.43997
EDN: YBJATQ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43997

Витольд Лютославский как новатор в области симфонического тематизма (на примере Третьей симфонии)

Захаров Юрий Константинович

ORCID: 0000-0002-3873-3934

доктор искусствоведения

профессор кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства им. В.С. Попова

125565, Россия, г. Москва, ул. Фестивальная, 2

✉ n-station@yandex.ru



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

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.4.43997

EDN:

YBJATQ

Дата направления статьи в редакцию:

10-09-2023

Аннотация: В. Лютославский (1913-1994) – выдающийся польский композитор, один из изобретателей принципа ограниченной (контролируемой) алеаторики. В его симфонической музыке алеаторические и сонорные виды материала взаимодействуют с тематизмом традиционного типа. Статья посвящена анализу этого взаимодействия и выявлению драматургической роли нетрадиционного тематизма в музыкальной форме. В качестве материала исследования выступает Третья симфония (1983). Автор статьи характеризует выразительные возможности алеаторики ткани, выделяет два типа сонорики, а также описывает 8 видов традиционного тематизма, используемых в симфонии. Прослеживается "диалог" двух главных звуковысотных структур в эпилоге симфонии. Исследование позволяет сделать вывод, что нетрадиционный тематизм (сонорика и алеаторика) преобладает во вступлении и в первой части, т. е. там, где идет экспонирование разных типов материала. Напротив, во второй части в организацию тематического процесса вмешивается личностное начало – композиторская воля, которая развивает материал, сталкивает его друг с другом, выстраивает драматургию и

ведёт к определённому итогу. И здесь (за исключением разработки) решительно преобладает традиционный тематизм. Осознание баланса между различными типами материала приводит к возможности следить за фабулой симфонии, которая проявляется не только в диспозиции тем, но и во взаимодействии различных интервальных комплексов друг с другом.

Ключевые слова:

симфонизм, музыкальная тема, Витольд Лютославский, алеаторика, сонорика, современная гармония, фабула симфонии, звуковысотная структура, музыкальное высказывание, музыкальная форма

Витольд Лютославский — одна из крупнейших фигур западнославянской и, шире, европейской музыкальной культуры XX века. Важнейшая область его творчества — симфоническая музыка. Здесь имя Лютославского можно поставить в один ряд с именами таких композиторов, как Г. Малер, А. Онеггер, Д. Шостакович. А где речь идёт о симфонии, там неизбежно встаёт вопрос о типах тематизма и их взаимодействии.

В настоящей статье я ставлю перед собой две задачи: 1) выявить специфику алеаторики Лютославского и описать её выразительные возможности; 2) охарактеризовать место, которое занимает сонорный и алеаторический тематизм среди более традиционных типов тематизма в контексте одного произведения.

Понятие *темы* претерпело значительную эволюцию на протяжении XX века. Однако общим остался его «этимологический корень»: тема есть нечто *предложенное* или *предложенное*, которое можно взять и что-то с ним сделать.

Поверхностно обобщая, можно сказать, что понимание музыкальной темы движется в пространстве от *материала*, который подлежит развитию, до *выразительницы главной идеи* (или одной из главных идей) *произведения*.

В течение XX века к традиционным типам тематизма добавились и многие новые. Во-первых, речь идёт о тематизме, рождаемым новыми по своей природе звучаниями: *сонорный* или *электронно-синтезированный тематизм*, конкретные звуки. Во-вторых, вспомним об *инопараметровых типах тематизма*: тембровом, ритмическом, громкостном и т. д. В-третьих, некоторыми музыковедами было введено понятие *«рассредоточенного тематизма»* (смотрите работы В. П. Бобровского [1], В. Б. Вальковой [2 – 4]), которое может применяться и к традиционной музыке, и даже к монодическим песнопениям, однако выясняет в них тему не как мелодию, а как некий интонационный инвариант, стоящий либо за множеством попевок, либо за множеством конкретных мелодических и гармонических феноменов внутри одного произведения или цикла в музыке XVIII–XX веков.

Однако и эта триада не охватывает все виды тематизма XX века.

Внутреннее единство, которое всё же желательно для темы, может достигаться с помощью средств, не свойственных музыке XIX века и более ранней. Такими средствами могут быть, например, звуковысотные ряды, скрыто управляющие мелодией, или консолидация фрагментов, соединённых по принципу коллажа, за счёт либо семантических факторов, либо расположения такого комплекса в контексте симфонии и противопоставления его другим типам материала.

С первым принципом мы сталкиваемся не только в додекафонии, но и, например, в Altenberg Lieder Берга, где вокальная мелодия в тт. 20–26 первой песни скрыто управляет тремя звуковысотными линиями, восходящими или нисходящими по полутонам.

Пример 1. А. Берг. Altenberg Lieder, op. 4 № 1, тт. 20–26



Со вторым — в Пятой симфонии Гии Канчели, где первая тема представляет собой коллаж из мелких тематических образований, некоторые из которых несут на себе ощущимую семантическую нагрузку, другие же являются собой разные виды сонорики.

Симфония начинается с тихой фразы клавесина, которая напоминает одновременно и детскую песенку, и фрагмент из сонаты В. А. Моцарта. Оркестр (струнные и деревянные духовые) вступает с известной барочной фигурой креста. Такты 4–7 (после второй фразы клавесина), 9–11 — тихая сонорика, «музыка состояния». В тактах 16–17 у альтов — цитата из музыки Г. Канчели к фильму «Кавказский пленник» (см. нотный пример № 17 в книге Н. М. Зейфас [\[5, с. 89\]](#)).

Никакое из этих тематических образований в отдельности не может претендовать на то, чтобы быть темой, однако вместе они выстраивают некое смысловое поле, которое поначалу не воспринимается как единое, но постепенно, в процессе прослушивания симфонии, понимаешь, что (в частности, и в сравнении с другими темами этой симфонии) смысловое единство здесь существует. Его можно характеризовать, как *воспоминания, погружённые в вечность*.

Тематизм Лютославского по своему генезису и своей типологической принадлежности весьма далёк и от Берга, и от Канчели.

Польский композитор использует как **традиционный**, так и **нетрадиционный** тематизм. Начнём с характеристики последнего.

Нетрадиционный тематизм Лютославского базируется на принципах алеаторики и сонорики. Высказывания композитора об используемой им алеаторической технике можно найти в хрестоматии [\[6, с. 232\]](#), в книге [\[7, р. 88, 112\]](#). (Э. Денисов в своей известной статье [\[8\]](#) рассматривает все способы взаимодействия стабильных и мобильных элементов в музыке в широкой исторической перспективе, однако, парадоксальным образом, не использует термина «алеаторика».)

Лютославский считается изобретателем техники *ограниченной, контролируемой алеаторики, или алеаторики ткани*. Она состоит в том, что для каждого инструмента (или партии) оркестра выписаны звуковысотные фигуры со своим ритмом, но в их исполнении не требуется синхронизация, и все исполнители свободно повторяют набор заданных фигур до начала следующей секции (или до момента, предписанного композитором). В результате нельзя предсказать звуковысотные вертикали каждого момента, но можно расслышать каждую фигуру, интонируемую (игряемую) музыкантами.

Пример 2. В. Лютославский. Симфония № 3, начало

The musical score fragment shows a complex aleatoric composition. At the top, the flute piccolo (fl. picc.) and flute (fl.) play rapid sixteenth-note patterns. Below them, the oboes (ob. 1, 2) and clarinets (cl. 1, 2, 3) also have sixteenth-note patterns. The brass section (trumpet, tuba) and bassoon provide harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns. The score is filled with dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mf*, and articulation marks like dots and dashes. The overall style is characterized by its rhythmic complexity and freedom.

Такая алеаторика, давая исполнителю определённую свободу, предлагает сыграть свои фигуры с максимальной интонационной осмысленностью, как бы «от себя», от первого лица. Это можно назвать *интонируемая алеаторика*.

Кроме того, такой принцип склоняет слушателя к тому, чтобы мыслить сами инструменты как живые существа, жизнедеятельность которых состоит в музикации, в производстве звуковысотных фраз и фигур — с индивидуальной артикуляцией и динамическим профилем.

Сонорный тематизм у Лютославского по большей части метризованный, но и в нём встречаются алеаторические фрагменты. Первый тип сонорики — это сонорика накладывающихся друг на друга линий, образуемых очень быстрым движением у всех инструментов данной группы (в этих случаях нередко Лютославский делит струнную группу по два исполнителя и для каждой пары выписывает свою партию).

Пример 3. Симфония № 3, фрагмент ц. 3

5
2

3
2

12.2. 12.3.

6.3. 6.4. 6.5.

vln I

Звуки каждой линии поначалу расположены на расстоянии полутона друг от друга, однако в процессе развития такая линейность теряется, и может возникнуть другой тип сонорной фактуры — *rossсыпь*, используя терминологию А. Маклыгина [9].

Свои «звуковые пятна» (точки, узкие кластеры) добавляют в эту фактуру фортепиано, ксилофон, маримба, колокольчики, вибрафон.

Фонически такая сонорика накладывающихся линий, звучащая поначалу *пиано* и *пианиссимо*, напоминает шум, шорох, движение роя насекомых и т.п. Но, в принципе, метафора *жизнедеятельности инструментов* применима и тут: группа целиком (струнные, деревянные или медные духовые) создают некие шуршащие звуковые «накаты» и «откаты», таким образом проявляя себя.

Второй тип сонорики — это своего рода «разработка тона». Речь идёт об облечении выдержанного звука малосекундовыми трениями — чаще в условиях медленного темпа, у струнных или деревянных духовых.

Пример 4. Симфония № 3, ц. 8

pp mp pp pp

pp mp pp pp

pp pp mp pp

1 2

1 2

Перейдём к решению второй задачи, сформулированной в начале статьи.

Тематизму традиционного типа в Третьей симфонии отведено большое место. Приведём основные примеры его использования.

- 1) Мелодия у английского рожка соло.

Пример 5. Симфония № 3, ц. 11

Здесь используется принцип ограниченного набора интервалов: малая секунда, малая терция (и её обращение), тритон.

2) Мелодия у “хора” солирующих струнных.

Пример 6. Симфония № 3, ц. 37.

Мелодию солирующей скрипки поддерживают другие солирующие струнные, двигаясь по звукам полиаккорда. Средний пласт составляет увеличенное трезвучие от *d*, которое стоит на *F* контрабаса и виолончели, а верхний — большой мажорный септаккорд от *a*. Вместо «мелодии с аккомпанементом» Лютославский обычно использует именно такой тип фактуры — когда остальные инструменты поддерживают мелодию, включаясь (одновременно или по очереди) в звуки неизменного или изменяющегося аккорда (управляющего мелодией), иногда при этом двигаясь между тонами этого аккорда синхронно с мелодией (и в этом случае тоже выполняя мелодическую функцию).

3) Речитативы кларнета, тубы (как бы от лица инструмента)

Пример 7а. Симфония № 3, ц. 41*Пример 7б. Симфония № 3, ц. 43*

tuba (5) Poco meno mosso (3) (5) (3)
f patetico, senza rigore

tuba (5) (4) (8) (4)

4) Тема, излагаемая *pizzicato* низких струнных ровными длительностями.

Пример 8. Симфония № 3, ц. 19

(Позднее к этому *pizzicato* примыкают и высокие струнные.)

5) Высотно-разорванная и разорванная паузами мелодия альтов.

Пример 9. Симфония № 3, ц. 32

A musical score for violin (vle) showing measures 11-12. The score consists of two staves. The top staff shows a melodic line with various note heads and stems. The bottom staff shows harmonic information with vertical stems and horizontal beams. Measure 11 ends with a fermata over the first note of measure 12. Measure 12 begins with a dynamic instruction 'f'.

6) Оstinатные фигуры арфы, альтов, фагота.

Пример 10. Симфония № 3, ц. 32 и 37

vle

fg. 1 **F** *p ma ben marcato*

7) «Монодия» струнных.

Пример 11. Симфония № 3, ц. 81–84

The musical score consists of two staves of four parts: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The top staff is in common time and marked 'Lento'. The bottom staff is in 9/8 time. The score includes dynamic markings such as *f*, *cresc.*, *p*, and *mf*. Measure numbers 6 and 44-50 are indicated. The music features sustained notes and rhythmic patterns typical of a symphonic introduction.

Ассоциации с монодией вызваны тем, что все струнные (кроме контрабасов) исполняют одну и ту же линию в одной октаве (кое-где с форшлагами, что намекает на её вокальную природу, а кое-где с элементами гетерофонии). Эта линия приходит к одной из ключевых интонаций эпилога симфонии — к нисходящему мотиву *es-c-f*. Этот мотив (отложенный от разных высот) прославляет весь эпилог, будучи одной из действующих в нём звуковысотных структур.

Вторая структура возникает в мелодии в ц. 86.

8) Эта мелодия — *высказывание от автора, личностно-окрашенная тема*.

Пример 12. Симфония № 3, ц. 86.

The musical score consists of two staves of five-line music notation. The top staff includes parts for Vni I, Vni II, Viole divisi, Vc div., and Cb. The bottom staff includes parts for Vln. I, Vln. II, Vle div., Vc. div., and Cb. The music is in common time. Measures 1-5 show a sustained note pattern with dynamic changes. Measures 6-10 show more complex melodic lines with dynamics like ff and ff3. Articulations such as piuf and ff are also present.

Здесь, как и в мелодии из ц. 37 (пример № 6), альты и виолончели поддерживают мелодию скрипок, но не поднимаются вслед за ней, а остаются на своих звуковысотах. В результате всё это мелодическое построение похоже на постепенную прорисовку пронзительного аккорда, образуемого сцеплением пяти малых нон: от *g, b, des, as, h*.

Пример 13. Сцепление малых нон, сменяемое интервальными комплексами «малая терция + чистая квинта»

The musical score consists of two staves of five-line music notation. The top staff shows a sequence of chords: G major, B major, D major, and F# major. The bottom staff shows a sequence of chords: B minor, D minor, F# minor, and A major. This illustrates the harmonic progression described in the text, where small ninth chords are replaced by interval complexes of minor thirds and perfect fifths.

В беседе с И. Никольской Лютославский говорил: «В моих последних опытах начала выкристаллизовываться одна истина: принципиальное противопоставление большой септимы и малой ноны (...). Можно сказать, что звуучия, построенные на малой ноне (...), в целом — носители центробежной тенденции, тенденции распада. В то время как большая септима — элемент более стабильный, создающий в аккордике тенденцию центростремительную» [10, с. 73]. Учитывая это высказывание, можно утверждать, что в мелодии из цифры 86 господствует «тенденция распада». Но этой тенденции — начиная с 9-го такта — противостоит мотив *нисходящей малой терции + чистой квинты*, в котором, как можно предположить (хотя эти интервалы в сумме дают не большую, а малую

септиму), заключена центростремительная тенденция.

Таким образом, 86-я цифра партитуры — драматургический экстремум симфонии, схватка двух противодействующих сил, после чего в ц. 97 победа будто бы остаётся за центростремительной силой, однако в конце симфонии всё здание разрушается, и провозглашается начальное motto.

Итак, тематизм традиционного типа обладает в Третьей симфонии большим удельным весом, и именно с ним связаны основные «конфликтные точки» и драматургический итог симфонии.

Однако каково место алеаторического и сонорного тематизма, какую роль он играет в целостной концепции?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к форме Третьей симфонии. Симфония написана в двухчастной контрастно-составной форме с эпилогом; части объединены общим тематизмом и motto. Как это свойственно многим формам Лютославского, первая часть экспонирует разные типы материала, но не содержит выраженного действия, вторая же гораздо более динамична и написана в сонатной форме.

Первая часть, после вступления, содержит три эпизода, в первом из которых показаны оба вида сонорики — как быстрая (линии, россыпи), так и медленная (разработка тона). Второй эпизод начинается с темы английского рожка (*пример 5*), но также содержит сонорные приёмы. В третьем сначала излагается тема *pizzicato* у низких струнных (*пример 8*), а в 25-й цифре композитор применяет особый приём: алеаторические возгласы гобоя и труб приводят к тому, что все инструменты застывают на выдержаных звуках, и возникает аккорд на фермате. Позднее этот приём неоднократно будет применён в группе струнных.

Удельный вес сонорики в первой части очень велик; алеаторические приёмы используются в основном для «разработки тона» и в 25 цифре.

Во второй части всё иначе. В экспозиции (ц. 32–39) сонорные и алеаторические приёмы вообще не используются; и главная, и побочная партия, с некоторыми оговорками, построены на традиционных типах тематизма. Такую же картину мы наблюдаем и в репризе (с ц. 65), за исключением 72-й цифры; далее сонорика возникает в 76-й.

В разработке и в эпилоге применяются все типы тематизма — в разработке на равных, а в эпилоге алеаторические приёмы занимают подчинённую роль, поскольку основная интрига строится, упрощённо говоря, на взаимодействии монодии и мелодии и на противостоянии малых нон малым септимам.

Во вступлении же алеаторические (но притом несонорные) фрагменты чередуются с псевдо-алеаторикой (ц. 1, ц. 2 — начиная с размера 3/2), создающей лёгкий сонорный эффект.

Какой вывод можно сделать из этих наблюдений?

Удельный вес нетрадиционного тематизма больше во вступлении и в первой части, т. е. там, где идёт экспонирование разных типов материала. Лютославский действительно нашёл или изобрёл такие виды звучания, такие звуковые образы, которых до него никто не изобретал. Это слышно сразу же после начального motto симфонии — в алеаторическом звучании сначала флейт, потом гобоев и следом за ними — валторн. Эти образы (в том числе и с более традиционным тематизмом) в первой части экспонируются

и претерпевают небольшое развитие, но мало взаимодействуют друг с другом.

Напротив, во второй части в организацию тематического материала явным образом вмешивается личностное начало — композиторская воля, которая развивает материал, сталкивает его друг с другом, выстраивает драматургию и ведёт к определённому итогу. И здесь — во время экспонирования тем, а также в репризе — решительно преобладает традиционный тематизм, а сонорика и алеаторика активно применяются в разработке. Возможно, такой баланс связан с тем, что алеаторические и сонорные образы у Люtosлавского более связаны с «жизнедеятельностью инструментов» и с объективным или внеличностным началом, а там, где надо выстраивать динамичную форму, отступают на второй план.

Однако и в динамичных разделах им отведена достаточно важная роль — не только «хаотического начала», противостоящего логике, но и своего рода *высказываний* — речь идёт о фрагментах, где алеаторические фразы инструментов складываются в застывающий аккорд.

Как бы то ни было, ясное осознание баланса между различными типами материала в Третьей симфонии приводит к лучшему пониманию композиторского замысла и к возможности следить за *фабулой* симфонии (см. [\[11, 12\]](#)), которая противится словесной трактовке и сродни интонационной фабуле в симфониях Г. Малера.

Библиография

1. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978.
2. Валькова В. Б. К вопросу о понятии «Музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука: сб. статей. Вып. 3. М., 1978. С. 168-190.
3. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм — мышление — культура: Монография. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1992.
4. Валькова В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкоznания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2(19). С. 16-21.
5. Зейфас Н. М. Песнопения: О музыке Гии Канчели. М.: Советский композитор, 1991.
6. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюргян, В. С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009.
7. Lutosławski / Ed. by O. Nordwall. Stockholm: Edition Wilhelm Hansen, 1968.
8. Денисов Э. В. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: «Советский композитор», 1986. С. 112-136.
9. Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // Laudamus: сб. статей к 60-летию Ю. Н. Холопова / ред.-составители В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. М.: Издательство «Композитор», 1992. С. 129-137.
10. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Люtosлавским. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. А. В. Власов, К. В. Замоторина. М.: «Тантра», 1995.
11. Захаров Ю. К. Фабульность как приоритетный фактор художественного мышления Витольда Люtosлавского (на примере симфонического творчества) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 4. С. 100-107.
12. Reyland N. Notes on the Construction of Lutosławski's Conception of Musical Plot // Witold Lutosławski Studies. 2008. No. 2. P. 10-25.
13. Никольская И. И. Витольд Люtosлавский: между классикой и авангардом //

- Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 126-145.
14. Путилова С. М. «Livre pour orchestre» В. Лютославского: к вопросу о традициях и новаторстве [Электронный ресурс] // Культура и общество. Сетевое электронное научное издание. Режим доступа: <http://www.e-culture.ru/Articles/2008/Putilova.pdf>
 15. Тихомирова А. А. Типы тематизма в музыкальной композиции второй половины XX в.: к вопросу классификации // Весці Беларускай дзяржаўнай акаадэміі музыкі. 2018. № 32. С. 447-451.

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 под заголовком «Витольд Лютославский как новатор в области симфонического тематизма (на примере Третьей симфонии)» является тематическое новаторство одного из крупнейших польских композиторов XX века В. Лютославского, которого, как не без оснований отмечает автор, можно поставить по значимости вклада в развитие мирового академического музыкального искусства с такими выдающимися мастерами, как Г. Малер, А. Онеггер, Д. Шостакович. В качестве анализируемого объекта автор удачно выбрал Симфонию № 3 композитора (1983), отмеченную, как известно, в 1985 г. Премией Гравемайера, присуждаемой по замыслу самого Ч. Гравемайера за доступность и ясность новых музыкальных идей не только музыкантам-профессионалам, но и истинным ценителям высокого искусства — любителям.

Автор резонно отмечает, что в музыке и музыковедении XX в. понятие музыкальной темы существенно расширяется в силу принципиальных отличий новых тематических структур от сложившихся представлений и вкусов XIX в. В связи с чем вполне уместно структурно-функциональное, почти феноменологическое, определение темы автором как некоторого звукового материала, получающего в развитии музыкального произведения драматургическую функцию. По мысли автора, от темы остается «этимологический корень»: «тема есть нечто положенное или предложенное, которое можно взять и что-то с ним сделать». Безусловно, автор постарался выразиться упрощенно с известной целью, имея ввиду экспонируемый композитором-симфонистом музыкальный материал, обретающий с развитием ткани произведения смысловую и драматургическую нагрузку, что крайне существенно именно для симфонического жанра.

К тематическим инновациям В. Лютославского автор относит использование композитором сонорных и алеаторических приемов, которые противопоставлены во второй части симфонии «более традиционным типам тематизма». Такое драматургическое сопоставление типов тематизма позволяет сонорике и алеаторике помимо колористических функций придать образно-смысловое значение, на котором автор и концентрирует свое внимание.

В статье последовательно решены две задачи: «1) выявить специфику алеаторики Лютославского и описать её выразительные возможности; 2) охарактеризовать место, которое занимает сонорный и алеаторический тематизм среди более традиционных типов тематизма в контексте одного произведения».

Решая поставленные задачи, на хорошо проиллюстрированных примерах автор доказал, что новым типам тематизма «в динамичных разделах ... отведена достаточно важная роль — не только “хаотического начала”, противостоящего логике, но и своего рода высказываний...». Причем существенное выразительное значение здесь приобретает

именно сопоставление метаматематических (если так можно выразиться вслед за Бобровским) новаторских приемов с тематизмом более традиционного типа: «... во второй части в организацию тематического материала явным образом вмешивается личностное начало — композиторская воля, которая развивает материал, сталкивает его друг с другом, выстраивает драматургию и ведёт к определённому итогу. И здесь — во время экспонирования тем, а также в репризе — решительно преобладает традиционный тематизм».

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором достаточно подробно на высоком теоретическом уровне.

Методология исследования, базирующаяся на приемах структурно-функциональной аналитики музыкального тематизма, хорошо фундирована (В. П. Бобровский, В. Б. Валькова) и релевантна поставленным задачам. Программа исследования хорошо прописана и логично выполнена. Результаты анализа и выводы заслуживают доверия. По мнению рецензента, использован несколько иллюстративно и не доведен до логического завершения метод типологии музыкального тематизма В. Лютославского, позволивший автору сопоставить драматургию двух частей симфонии. Автор раскрыл драматургический принцип композитора, но не акцентировал внимания, что сопоставление двух типов тематизма в анализируемом произведении также можно отнести к художественному открытию выдающегося симфониста. Впрочем, подобное усиление вывода требует более углубленного компаративного анализа тематического разнообразия музыки XX в., поэтому замечание рецензента следует отнести к пожеланиям на будущее, не влияющее на общую положительную оценку статьи.

Актуальность выбранной темы автор обосновал значимостью вклада В. Лютославского в академическое музыкально искусство. По мнению рецензента выбор объекта исследования оправдан и с позиции иллюстрации интеграционных процессов в музыкальной культуре: когда русская композиторская школа, основанная на осмыслинии европейских традиций, получает развитие в Европейской культуре и признание любителей высокого искусства США. Такие примеры межкультурной интеграции в условиях усиления в последнее время вредоносной для академического искусства риторики «отмены культуры» особенно актуальны.

Научная новизна, выраженная в авторском анализе тематизма Симфонию № 3 В. Лютославского и хорошо аргументированных выводах, не подлежит сомнению.

Стиль текста выдержан научный. Структура статьи в полной мере соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография в полной мере раскрывает проблемную область исследования, описана с учетом требований редакции за исключением пункта «15», который может поправить и редактор журнала без вреда для мысли автора, если доверяет рецензенту: объем статьи определяется страницами 447– 451. Вероятнее всего это чисто техническая ошибка.

Апелляция к оппонентам вполне корректна.

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

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Ян П. — Даосская музыка Китая в контексте религиозной практики даосизма // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 4. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.4.43892 EDN: YCILWS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43892

Даосская музыка Китая в контексте религиозной практики даосизма

Ян Пэйфань

преподаватель, музыкальный факультет, Педагогический университет Цанчжоу

061000, Китай, провинция Хэбэй область, г. Цанчжоу, ул. Гоффэннань, 16

✉ rusyangpeifan@126.com



[Статья из рубрики "Традиционная музыка Востока"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.4.43892

EDN:

YCILWS

Дата направления статьи в редакцию:

24-08-2023

Аннотация: Предмет исследования – музыка китайского даосизма, сформировавшаяся как неотъемлемая часть религиозных ритуалов в даосских монастырях. В недрах древней культуры даосского монашества сложилась устойчивая система жанров, стабильный круг напевов и набор ритуального инструментария. Цель исследования состоит в рассмотрении даосской музыки в контексте многовековой духовной практики китайского даосизма. Объектом исследования выступает музыка, озвучивающая обряды и церемонии даосизма как целостной религиозной системы. Идеи даосизма как философской системы затрагиваются косвенно. Впервые в русскоязычном музыковедении разработана периодизация даосской музыкальной культуры, выявлены и проанализированы два уровня взаимодействия музыки и ритуала, определяемые типом богослужения, обозначены разновидности вокального интонирования даосских молитв, обоснована связь даосской музыки с локальными фольклорными традициями Китая. Основные выводы исследования: в истории даосской музыки можно выделить пять периодов, смена которых обусловлена развитием и усложнением ритуальной практики даосизма, расширением инструментария, распространением богослужебных напевов за пределы монастырей; религиозные традиции даосизма предопределили отбор храмовых

инструментов, среди которых преобладают тембры ударных и духовых; функционирование музыки в духовных обрядах определяется внутренним (в монастырском монашеском кругу) или внешним (в мирской среде) типом ритуала; в музыкальной практике китайского даосизма можно выделить четыре типа вокального интонирования – распев, скандирование, речитацию, вокализированную речь; даосская музыка тесно связана с фольклорной культурой различных провинций страны.

Ключевые слова:

даосизм, даосская музыка, китайская традиционная культура, китайский фольклор, дао, пустота, ритуальная даосская музыка, даосские напевы, музыка даосских монастырей, даосские молитвы

Актуальность обращения к даосской музыке Китая определяется двумя нарастающими тенденциями. Первая из них заключается в ее возвращении в легальное звуковое пространство страны после десятилетнего запрета периода культурной революции. С 1988 года создаются профессиональные даосские оркестры и ансамбли. Первым был созданный в Пекине в 1988 году «Оркестр храма Белых Облаков». За ним последовали Гонконгский даосский оркестр (1996), Тяньцзиньский даосский оркестр (2003), Шанхайский даосский оркестр храма Бога (2003), Даосский оркестр храма Бога провинции Сиань (2005), а затем и множество других коллективов. Они участвуют в масштабных фестивалях даосской культуры, выступают за пределами Китая, записывают аудио-альбомы и распространяют свое творчество через интернет. В 1990 году в Пекине была проведена «Первая неделя даосской музыки», организованная Министерством культуры, Комитетом по делам религии и Институтом художественных исследований КНР. В 2008 году даосская музыка вошла в список нематериального культурного наследия Китая. В настоящее время наложен сбор и систематизация регионального музыкального материала. К этой работе подключены даосские культурные центры, расположенные в разных провинциях страны.

Вторая тенденция определяется все более заметным влиянием даосизма на творчество ведущих мировых композиторов. В XX веке первопроходцами данного направления стали Джон Кейдж и Исан Юнь. По их следам в XXI веке шли и идут Тань Дунь (谭盾), Чжоу Лун (周龙), Чэн И (陈怡), а также множество молодых музыкантов.

Соответственно указанным тенденциям, растет исследовательский интерес к даосской музыке. Однако в России этот рост пока не привел к ощутимым научным результатам. Полностью данной проблематике посвящены всего две статьи [\[1; 2\]](#), еще одна – частично [\[3\]](#). При этом современные русскоязычные исследования даосизма и традиционной китайской культуры содержат множество отсылок к даосской музыке – от контекстуальных упоминаний до более или менее подробных справок. В последние годы также стали появляться материалы о влиянии идей даосизма на творчество современных композиторов [\[4\]](#). Таким образом, степень исследования темы российской музыкальной наукой пока невысока.

В китайском музыказнании ситуация иная. Даосской музыке посвящено весомое количество исследований. Согласно данным ученого Лю Хуна, только с 1957 по 2008 год было опубликовано 290 научных работ (книг и статей), из которых 274 – в материковом Китае, а 16 в других странах [\[5, с. 64\]](#). Еще до культурной революции был собран

значительный полевой материал, а также была описана даосская музыка нескольких регионов. В 1980-е годы сложились актуальные и сегодня направления научного поиска: сбор, систематизация и нотация музыкальных источников; исследование истории и жанров локальных традиций, а также анализ конкретных произведений.

История даосской музыки складывается из пяти периодов.

1. Подготовительный период (XI в. до н.э. – I в. н.э.) предшествует формированию даосизма как религии. Происходит первичная селекция инструментария, традиционных напевов и форм музенирования, сопровождающих как ритуалы самих даосов, так и магические народные обряды. Как отмечает Лун Хуаюнь: «истоки даосской музыки лежат в шаманских песнях и танцах первобытного общества» [\[6, с. 28\]](#).

2. Ранний период (II – VI вв.) совпадает с появлением и развитием религии даосизма. Складывается музыкальная часть даосской сакральной практики. Согласно «Хронике династий Вэй», в 415 году влиятельный реформатор даосизма Коу Цянъчжи встретился у священной горы Суншань с Верховным Достопочтенным Владыкой Лао, передал ему «Небесные заповеди, читаемые нараспев», а также сформулировал способ их озвучивания. Согласно этому методу, были омузыкалены тексты «Восхваление Китая» и «Шаги в пустоте», которые стали первыми образцами даосской богослужебной музыки [\[7\]](#).

3. Зрелый период (VII – XVII в.). Расширяется инструментарий: к голосу и ударным добавляются струнные и деревянные духовые; даосская музыка звучит во дворцах императоров; появляются первые исследования; формируется система образования. В частности, сунский император Хуэйцзун в начале XII века распорядился обучить даосской музыке всех даосских монахов страны [\[3, с. 111\]](#). Ее влияние простирается далеко за пределы храмов: она упоминается во множестве стихотворений эпох Тан и Сун, обретает большую популярность в народе. Свод даосских напевов активно пополняется народными и даже буддийскими и арабскими мелодиями; складываются музыкальные сборники. Самым первым был составленный в эпоху династии Северная Сун сборник «Драгоценные слова о богослужении» (玉音法事), содержащий 50 песнопений, записанных нотацией цюяньпу (曲线谱). В эпоху династии Юань формируются два музыкальных стиля, соответствующих основным школам даосизма Цюаньчжэнь и Чжэнъни. В эпоху династии Мин детализируется и стандартизируется богослужебный музыкальный репертуар даосских храмов.

4 . Поздний период (XVIII в. – 1970-е гг.). В цинскую эпоху даосская музыка пополняется множеством региональных традиций путем адаптации местных фольклорных мелодий. Также происходит секуляризация даосской музыки, ее выход «в мир». В XX веке в связи с преследованиями сторонников даосизма, а также с масштабными социальными потрясениями, китайская даосская музыка пребывала в упадке до окончания культурной революции.

5. Современный период (с 1980-х гг.) характеризуется возвращением общественного и государственного интереса к даосской музыке. Предпринимаются комплексные меры по ее сохранению и популяризации.

Переходя к характеристике музыки даосизма, высажем несколько предварительных замечаний. Первое из них относится к инструментарию. Его основу составляет ансамбль обязательных ритуальных инструментов: деревянный блок *мую*, настольный колокол *лин*, тарелки *ча* и *дан*, барабан *чжунгу*, флейты *дицзы* и *сяо*, губной орган *шэн*. Приоритет

ударных и духовых инструментов коренится в даосских верованиях, согласно которым боги предпочитали именно эти тембры [\[1, с. 746\]](#). В зависимости от масштаба даосского храма и типа богослужения, данный ряд дополняется традиционными инструментами. Это струнно-смычковые эрху и цзинху, струнно-щипковые жуань, янцинь, пила и саньсянь, духовой сона. Отдельного упоминания заслуживает струнно-щипковый инструмент цинь, широко применяемый в индивидуальных даосских практиках. Как отмечают исследователи: «Игра на цине с его особым тембром идеально отвечала задачам регуляции взаимоотношений Неба и Земли, контакта духов предков с живыми людьми. Она рассматривалась ими как средство духовного раскрепощения, приобретения гармонии с окружающим миром» [\[8, с. 46\]](#).

Второе замечание касается обозначения форм музенирования. Даосская музыка не имеет привычного для европейцев деления на вокальную, инструментальную и вокально-инструментальную. Любое вокальное исполнение называется юньцзы (韵子 – «дитя мелодичных звуков»), а любая игра на инструменте – пайцзы (牌子 – «напев»). Таким образом, юньцзы и пайцзы могут сопровождать даосскую церемонию по отдельности или совместно.

Исследуя музыкальное оформление даосских богослужений, следует обратить внимание на два уровня взаимодействия музыки и ритуала. Они различаются степенью ее подчинения религиозному содержанию.

На **внутреннем уровне** музыка сопровождает коллективную молитву монахов, читаемую во время утреннего или вечернего молебна. В этом случае инструментальный ансамбль дублирует вокальную мелодию в унисон. Музыке свойственна величавость, размеженность, что подчеркивается ритмичными ударами барабанов и перкуссии. Выверены смены темпов, количество ударов барабана, движение мелодической линии и т.п. Характерно полное отсутствие инструментальных интермедий, способных нарушить молитвенное сосредоточение. Таким образом, барабаны и перкуссия регламентируют течение молитвы во времени, а остальные инструменты усиливают голоса монахов.

Также музыка сопровождает проповедь даосского жреца, то есть дополняет сцену слияния мира космического и человеческого. Данная церемония отличается более оживленным характером, благодаря которому музыкальные инструменты действуют свободно. Ударные и перкуссия не только отсчитывают метр, но и раскрашивают метрическую канву более или менее прихотливыми ритмическими узорами. Мелодические инструменты дублируют напев, исполняемый жрецом, а также оттеняют его подголосками и заполняют паузы. Если проповедь состоит из нескольких частей, *tutti* ансамбля обозначает их смену. В последовательности музыкальных фрагментов прослеживается своеобразная драматургия нарастания громкости и ускорения темпа.

Музыка второго, **внешнего уровня** сопровождает даосские ритуалы, проводимые вне храма. Один из таких ритуалов – хоцзюдао (火居道 – «Дао огненной жизни») представляет собой масштабное действие традиционной культуры, распространенное в деревнях юга Китая. Наряду с пением, хоцзюдао включает в себя шествия, танцы, фейерверки, зажигание свечей и водных фонарей. Музыка таких церемоний, с одной стороны, опосредованно соотносится с доктриной даосизма, поскольку слабо раскрывает смысл даосских стихов. С другой стороны, музыкальное оформление хоцзюдао максимально сближается с фольклорной традицией, как бы возвращаясь к ней. Подобные обряды помогают множеству людей, не готовых к соблюдению всех правил и заповедей, необходимых для молитвенной практики, приобщиться к даосизму.

Жанровый облик религиозной музыки определяется внутренним или внешним типом даосского ритуала. Внутренние ритуалы – это богослужения, совершаемые в стенах даосского храма: литургия, посвящение в жрецы, собрание по случаю дня рождения божества и т.п. Внешние ритуалы – это частные мероприятия, совершаемые у стен храма либо в доме настоятеля. К ним относятся обряды (изгнание злых духов, поклонение низшим божествам, погребальный обряд, молебен или проповедь), а также врачевание, сеанс гадания или спиритизма [\[9, с. 203-205\]](#).

На внутренних, храмовых ритуалах вокализируются (пропеваются, скандируются, проговариваются) стихи ян (阳韵 – «мужские рифмы»). Их адресаты – небесные боги, духи земли и прочие трансцендентные сущности. Вокальным стихам ян соответствует жанровая разновидность инструментальной музыки, называемая чжэнцюй (正曲 – «главная музыка»). Она отличается сильным религиозным выражением и, как и стихи ян, предназначена к исполнению специально для богов.

Наиболее известный пример храмовой даосской музыки – это напев «Шаги в пустоте» («步虚»), один из самых значимых в богослужебном отношении. Его название означает высшую цель даоса – духовное движение к состоянию пустоты. Пустота в даосском вероучении – это не отсутствие чего-либо, а отрешение сознания, в котором только и возможно постижение Дао. Дао, в свою очередь, это бездеятельное «отсутствие/небытие», дающее начало небу и земле. Одновременно, дао – это запредельное, порождающее все сущее «наличие/бытие» [\[10, с. 230-231\]](#), поэтому понятия «пустоты» и «Дао» в даосизме тесно переплетаются. Кроме того, пустота символизирует беспределность пространства, в котором обитают небесные боги. Она выступает синонимом абсолютной чистоты, не запятнанной ничем мирским. Таким образом, шаги в пустоте – это поступь богов, которую даос должен услышать. Пение мелодии «Шаги в пустоте» выражает надежду на осознание Дао, и служит, своего рода, материальной подготовкой к его постижению.

Происхождение напева «Шаги в пустоте» описано в книге «Сад чудес» («异苑») писателя Лю Цзиншу, жившего в V веке: «Правитель Чен Си совершал прогулку в горах, и вдруг услышал чистый (буквально – «пустотный» 空) звук песнопения, и записал его, поняв, что это пение бессмертных. Даосские жрецы последовали его примеру и назвали напев «Шаги в пустоте»» [\[11, с. 20\]](#). Исследователи ставят достоверность этой истории под сомнение на том основании, что в музыкальном обиходе разных школ даосизма под этим наименованием закрепились разные напевы. Существующая сегодня во множестве мелодических вариантов, напев «Шаги в пустоте» остается весьма значимым для всех даосских школ. Он озвучивает ритуал «Кружения Небесных достопочтенных», во время которого даосы с пением обходят жертвенник, образуя символ Великого предела. Кроме того, текст «Шагов» читают в даосских храмах в начале каждой вечерней службы. Лю Хун приводит следующий его вариант [\[11, с. 20-21\]](#).

Рис. 1. «Шаги в пустоте».



На открытых ритуалах вне храма, таких как благотворительная церемония или раздача еды поют, в основном стихи *инь* (阴韵 – «женские рифмы»). Они адресованы всем даосам. Музыкальной основой стихов *инь* зачастую служат мелодии местного фольклора, адаптированные под структуру стихотворной строфы. Стихам *инь* соответствует инструментальная музыка *шаций* (耍曲 – «игровая музыка»). Она также зиждется на заимствованных и измененных мелодиях народных напевов. В сравнении с чжэнцией, музыка *шаций* обладает более живым характером, ее мелодии менее певучи. В *шаций* не раскрывается природа даосского вероучения, и поэтому сами даосы считают ее вторичной. Тем не менее, перед началом и во время многих даосских ритуалов, проводимых вне храма, такая инструментальная музыка звучит. Наиболее популярны мелодии «Вечная радость» («万年欢»), «Сычуаньский напев» («四川调»), «Снежинки на ветру» («雪花飘»).

Рис. 2. «Вечная радость».

J = 80

Перейдем к характеристике типов вокального интонирования даосских молитв. В религиозной практике даосизма используются четыре разновидности.

1. Распев. Этим способом озвучивается большинство стихов внутренних ритуалов. Такой тип пения отличается деликатностью, мелодичностью и лирической выразительностью.

Он порождает самые красивые мелодии юньцзы, которые можно без преувеличения назвать сущностью даосской музыки. Эти напевы звучат в жанрах стиха (韵 – «рифма»), прославления (赞 – «похвала»), вызова (引 – «вытягивать, вызывать») или гимна (偈 – «решительный»). Таковы, например, «Стих просветления», «Стих потустороннего мира», «Стих скорби», большое, малое и среднее «Прославление», «Вызов души умершего», «Вызов дождя», «Призыв избавления детей от несчастья», «Призыв избавления стариков от несчастья», большой, малый и военный «Гимн», и множество других мелодий. Обычно, распев сопровождается игрой на ритуальных инструментах – духовых органах и флейтах: они обладают уникальной тембровой характерностью даосской небесной музыки (даоцзя сяньюэ).

Рис. 3. «Стих просветления».



2 . Скандирование. В этом случае фразы из 4-9 слов порождают соответствующие интонационные модели. Такая манера исполнения предполагает небольшие голосовые подъемы и спады, между которыми мелодия «зависает» на одной высоте, демонстрируя подобие декламации, а не собственно пения или чтения. Скандирование воплощено, например, в мелодии почитания богов и святых «Драгоценное наставление Неба». Ее даосы поют на каждой утренней и вечерней службе. Мелодия «Драгоценного наставления» лаконична, не содержит ритмического варьирования и мелодических распевов, точки скандирования четко скорректированы относительно друг друга.

Рис. 4. «Драгоценное наставление Неба».



3. Речитация. В даосизме данный способ озвучивания текста применяется при чтении мантр. Он заключается в многократных повторениях небольшого мотива по принципу «одно слово – один звук». За чрезвычайную мелодическую простоту некоторые даосы называют этот способ «бан-бан-цзин».

Рис. 5. «Мантра Золотого Света».



4 . Вокализированная речь. Не являясь, в строгом смысле, пением, данный метод заключается в певучем произнесении текста, чему способствует тоновая природа китайского языка. Интонационным рисунком подобная вокализация отдаленно напоминает чтение нараспев, звучащее в некоторых локальных традициях китайского музыкального театра. Вокализация речи применяется исключительно во внешних ритуалах, таких как «Пример предков», «Жертвование пищи» и «Благотворительная помощь».

Главной чертой даосской музыки, вероятно, следует считать *близость к фольклору*. Хотя музыка даосизма относится к категории «религиозной», она прочно коренится в народной традиции. Вся история даосизма, возникшего и развивавшегося в противовес конфуцианству, как «народная религия», свидетельствует об этом.

О большом фольклорном влиянии говорит и современная панорама даосской музыки. Так, музыка храма «Обитель сокровенного» (玄妙观) в городе Сучжоу перекликается с музыкой для духовых инструментов юга провинции Цзянсу. Даосская музыка Шанхая испытала сильное влияние струнной и духовой музыки правобережья Янцзы. Даосская музыка уезда Цзюлу в Хэбэе близка к хэбэйским мелодиям для духовых чуйгэ (吹歌), а музыка сианьского «Храма Бога» (西安城隍庙) – к барабанной музыке провинции Сиань [6, c. 29].

Более того, фольклорные влияния обнаруживаются в самых строгих частях даосских обрядов, например, в сопровождении молебнов. Показательно свидетельство Лю Хун, беседовавшего с настоятелем «Храма Пурпурного Неба» (紫霄) на горе Уданшань: «Я спросил его, содержат ли мелодии стихов, которые они поют, какие-либо народные интонации. Настоятель Ла ответил: «Мы не поем такое. То, что мы исполняем, передано нам от нашего Учителя». В ходе кабинетного анализа стихов утренних и вечерних молебнов мы обнаружили мало точных совпадений между народными песнями и даосскими стихами. <...> Но все же очевидно, что некоторые мелодии молебнов сходны с местными фольклорными напевами» [12, с. 42].

Итак, музыкальные традиции даосизма формируются в недрах его религиозной практики. Церемониальная музыка теснейшим образом связана с типом богослужения: храмовые ритуалы в даосских монастырях, направленные на создание молитвенного сосредоточения, заметно отличаются от зрелищного отправления культа вне стен храма для мирян. Выход в народную среду предопределяет близость такого рода ритуалов фольклорной традиции. Тип церемонии строго детерминирует систему жанров и типы вокального интонирования. В процессе многовековой эволюции складывается ритуальный инструментарий (преимущественно духовые и ударные) и устойчивый круг канонических молитв, манера озвучивания которых определяется текстом. Подводя итоги проведенного исследования, отметим, что если внешний облик даосской музыки обусловлен близостью к фольклорным истокам, то ее внутренне содержание связано, прежде всего, с установками даосского вероучения. Оба этих аспекта могут стать предметом дальнейшего изучения.

Библиография

1. Хуан Шуай. Традиционное инструментальное исполнительство в контексте культуры даосизма // Богослужебные практики и культовые искусства в современном мире: сборник трудов международной научной конференции. Майкоп, 17-21 сентября 2018 года. Майкоп: Издательство «Магарин Олег Григорьевич». Том 2. С. 741-752.
2. Янь Пэнфэй. Интерпретация эстетики даосизма в музыкальном искусстве Китая // Национальные культуры в межкультурной коммуникации: материалы VII Международной научно-практической конференции (Минск, 7-8 апреля 2022 г.). Минск: БГУ, 2023. С. 165-169.
3. Хуан Шуай. Сакральный смысл игры на духовых инструментах в Китае // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сборник трудов международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 11-15 апреля 2019 года. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова. Том 3. С. 103-114.
4. Сы Ян. Идеи даосизма в творчестве Тан Дуна // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2021. №3 (27). С. 78-90.
5. 刘红. 从“冷门”到“热点”—道教音乐的学术研究与艺术实践。世界宗教文化, 2011年第 5期。页64-72.
Лю Хун. От «застойной области» к «объекту пристального интереса»: академические исследования и художественная практика даосской музыки // Мировая религиозная культура. 2011. №5. С. 64-72.
6. 龙华云。道教音乐的源流与特点。艺海, 2016年12期。页28-29. Лун Хуаюнь. Происхождение и особенности даосской музыки // Пространство искусства. 2016. №12. С. 28-29.
7. 易罗悟。衡阳道腔的早期形成以及历史传承意义. И Лоуву. Ранний этап формирования хэнъянской даосской летописи и ее историческое значение. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.djol.org/zatan/18327.html> (дата обращения: 26.06.2023).
8. У Ген-Ир. История музыки Восточной Азии: Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. СПб.: Лань: Планета музыки, 2011. 544 с.
9. Кожин П., Юркевич А. Особенности культовой практики даосизма // Духовная культура Китая: энциклопедия в пяти томах. М.: Восточная литература, 2007. Т. 2: Мифология. Религия. С. 202-209.
10. Кобзев А. «Дао дэ цзин» // Духовная культура Китая: энциклопедия в пяти томах. М.: Восточная литература, 2006. Т. 1: Философия. С. 227–232.
11. 刘红. 释道乐“步虚”。中国音乐, 1992年第1期。页20-22. Лю Хун. Даосская музыка «Шаги в пустоте» // Китайская музыка. 1992. №1. С. 20-22.
12. 刘红. 论道教音乐种类及其层次划分。中国道教, 1992年第2期, 页40-43. Лю Хун. О типах и уровнях даосской музыки // Китайский даосизм. 1992. №2. С. 40-43.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования, как отражено автором в заголовке статьи («Даосская музыка Китая в контексте религиозной практики даосизма»), является даосская музыка Китая, характеристика которой автором дана с опорой на традиции религиозной практики

даосизма.

С опорой на работы коллег автор выделяет пять исторических периода развития даосской музыки Китая: 1) Подготовительный период (XI в. до н.э. – I в. н.э.), 2) Ранний период (II – VI вв.), 3. Зрелый период (VII – XVII в.), 4.) Поздний период (XVIII в. – 1970-е гг.), 5. Современный период (с 1980-х гг. по настоящее время). Существенным, по мнению рецензента, является выделение продолжительного «подготовительного периода», когда даосизм не был еще оформлен и канонизирован в качестве традиционной религии, но развивался, как следует предполагать, одновременно с другими элементами традиционной культуры Китая, включая фольклорное музыкальное творчество. В целом, — хотя автор и не выделяет конкретные рубежные события истории культуры Китая, повлекшие существенные изменения в развитии даосской музыки, за исключением существенной смены культурной политики Китая в 1980-е гг., — предпринятая периодизация в общих чертах характеризует важные этапы развития самобытной музыкальной традиции и соответствует традиционной для китайской историографии династической периодизации.

Переходя к сущностной характеристике даосской музыки Китая, автор обосновано связывает развитие традиционных жанров вокального и инструментального музицирования с даосскими обрядами и функцией в них музыки. Автор проследил связь форм мелодической интонационной организации основных жанров даосской музыки (распев, скандирование, речитация, вокализированная речь) с их местом и функциями музыки в ритуально-обрядовых практиках. Уместным представляется разделение автором вслед за типами ритуально-обрядовых практик особенностей структуры их музыкального сопровождения на внутренний и внешний уровни: «На внутреннем уровне музыка сопровождает коллективную молитву монахов, читаемую во время утреннего или вечернего молебна», «Музыка второго, внешнего уровня сопровождает даосские ритуалы, проводимые вне храма». В этом разделении, по мнению рецензента, помимо ритуально-обрядового функционала на структуру музыкальных произведений оказывали и акустические особенности музицирования: в храме — устойчивое акустическое пространство, особенности которого проектировались, в некоторых случаях зодчими храмов на стадии их проектирования; за пределами храма акустическое пространство изменчиво и не предсказуемо, что безусловно влияло на характер музицирования.

Состав и роль инструментального ансамбля в даосской музыке автор уместно связывает с молитвенными и обрядовыми практиками, в которых музыка играла не только сопроводительную роль, но и важную сакрально-символическую, как в случае с наиболее известными в мире напевом «Шагов в пустоте», интонационная организация которого обусловлена сложным комплексом этических, эстетических и религиозно-философских традиционных представлений о сущности Дао и пути его познания.

Предмет исследования, таким образом, автором раскрыт на достаточно высоком теоретическом уровне.

Методология исследования построена автором из компонентов сравнительно-исторического, биографического и сравнительно-стилистического методов, широко применяемых в историческом музыкознании. В целом, программа исследования, хотя формально и не обозначена предварительно, ясно просматривается в структуре изложения авторской мысли. Инструментальные приемы, как и иллюстрации, использованы релевантно задачам исследования.

Актуальность обращения к даосской музыке Китая автор объясняет двумя нарастающими тенденциями. Первую из них (рост популярности даосской музыки) автор связывает с ее возвращением «в легальное звуковое пространство страны» в 1980-е гг. после десятилетнего запрета. Вторая тенденция, по мысли автора, «определяется все более заметным влиянием даосизма на творчество ведущих мировых композиторов».

Безусловно, эти тенденции крайне важны, хотя, по мнению рецензента, не менее важным является и отмеченный автором пробел в российском музыкознании, когда признанная на международном уровне ценность нематериального наследия остается в стороне от систематических исследований.

Научная новизна, заключающаяся, прежде всего, в экспликации в российский теоретический дискурс специальной темы, имеющей международный резонанс, и авторской выборки из корпуса специальной литературы, не подвергается сомнению. Автор вполне обосновано заключает, что «церемониальная музыка теснейшим образом связана с типом богослужения». Этот вывод ценен и для систематических исследований русской средневековой музыкальной культуры, поэтому раскрывает возможные перспективы для дальнейших компаративных исследований ритуально-обрядовой музыки различных народов.

Стиль в целом в статье выдержан научный: отдельные помарки не существенны и не влияют на качество публикации. Структура повествования отражает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемную область исследования, оформлена в едином стиле.

Апелляция к оппонентам вполне уместна и абсолютно корректна.

Статья, без сомнений, вызовет интерес у читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.

Англоязычные метаданные

Capriccio for piano and orchestra by I. Stravinsky (between baroque and modern style models)

Han Xiao

Graduate Student, Department of the General Course and Methods of Teaching Piano, Russian State Pedagogical University A. I. Herzen

191186, Russia, Saint Petersburg, nab. Moika River, 48

✉ hanxiao00@mail.ru



Abstract. The object of the study is the work of I. F. Stravinsky of the neoclassical period. The subject of the study is Capriccio for piano and Orchestra, which is a vivid example of the manifestation of the composer's neoclassical approaches. The purpose of the work is to identify the principles of the correlation of "old" and "new" stylistic models in this essay. The research involved theoretical and empirical research methods, including analysis, generalization and systematization of scientific sources, stylistic analysis of I. Stravinsky's Capriccio for Piano and Orchestra. As a result of a detailed examination of the first part of the composition, some features of the figurative structure, form formation, intonation, harmonic language, texture are revealed. When considering Stravinsky's work, the main attention is paid to the composer's practical mastering of musical dialects of the past and present. In particular, a detailed analysis of the first part of the Capriccio makes it possible to detect manifestations of musical experience of both past eras – Baroque, classicism, Romanticism, and modernity (first of all, at the level of pitch and metrorhythmic features of the work). It is concluded that, taking as a basis the compositional idea of a baroque concerto, assimilating stylistic models of various epochs within one composition, Stravinsky creates an independent, modern composition, which is one of the variants of the composer's "neoclassical" reading of the concert genre.

Keywords: jazz, style models, concert genre, baroque concerto, concerto grosso, concerto, capriccio, neoclassicism, Capriccio for piano, Stravinsky

References (transliterated)

1. Asaf'ev B. V. Kniga o Stravinskem. Leningrad: Muzyka, 1977. 276 s.
2. Braginskaya N. A. Muzykal'nye dialogi Igorya Stravinskogo. SPb.: Sankt-Peterburgskaya gos. konservatoriya, 2023. 344 s.
3. Braginskaya N. A. Neoklassicheskie kontserty Stravinskogo. SPb.: Sankt-Peterburgskaya gos. konservatoriya, 2005. 97 s.
4. Varunts V. P. Muzykal'nyi neoklassitsizm: Istoricheskie ocherki. M.: Muzyka, 1988. 80 s.
5. Druskin M. S. Igor' Stravinskii: Lichnost'. Tvorchestvo. Vzglyady. Leningrad; M.: Sovetskii kompozitor, 1974. 219 s.
6. Zenkin K. V. Stravinskii v kontekste istoricheskoi smeny paradigmy muzykal'nogo iskusstva // Russkaya muzykal'naya istoriografiya: proshloe, sovremennoe, perspektivy. M.: Nauchno-izdatel'skii tsentr "Moskovskaya konservatoriya", 2022. S. 38-57.
7. Savenko S. I. Mir Stravinskogo. M.: Kompozitor, 2001. 327 s.

8. Smirnova V. V. Igor' Stravinskii: metamorfozy stilya. SPb.: Sankt-Peterburgskaya gos. konservatoriya, 2020. 272 c.
9. Starostina T. A. Ob osnovnykh printsipakh garmonii I. Stravinskogo // Muzykal'naya akademiya. 1992. № 4 (641). S. 196-201.
10. Stravinskii I. F. Dialogi. Leningrad: Muzyka, 1971. 414 s.
11. Stravinskii I. F. Khronika moei zhizni [per. s fr. L. V. Yakovlevoi-Shaporinoi]. Leningrad: Gos. muzykal'noe izd-vo, 1963. 271 s.
12. Shcherbakova A. I., Korsakova I. A., Ganicheva Yu. V. Fortepiannoe tvorchestvo I.F. Stravinskogo: muzykal'noe poslanie slushatelyam tret'ego tysyacheletiya // Chelovecheskii kapital. 2022. T. 1. № 12 (168). S. 22-28.
13. Yarustovskii B. M. Igor' Stravinskii [Predisl. S. Savenko]. 3-e izd., dop. Leningrad: Muzyka: Leningr. otd-nie, 1982. 262 s.
14. Oliver M. Igor Stravinsky. London: Phaidon, 1995. 240 p.
15. Walsh S. The Music of Stravinsky. Oxford: Clarendon Press, 1993. 317 p.
16. White E W. Stravinsky. The Composer and his Works. Berkeley: University of California Press, 1966. 608 p.

Piano duet. The existence of the genre in the nineteenth century

Petrov Vladislav Olegovich

Doctor of Art History

Professor at the Department of Theory and History of Music of Astrakhan State Conservatory

414000, Russia, Astrakhanskaya oblast', g. Astrakhan', ul. Sovetskaya, 23

 petrovagk@yandex.ru



Abstract. The study of the history of any musical genre implies its detailed characterization in certain historical epochs associated with changes in artistic and social orientations. Such a separate epoch is the XIX century – the age of Romanticism, the time of modification of a number of well-known musical genres. The genre of the piano duet is undergoing a similar transformation at the specified time. The subject of research in this article is the specifics of the existence of a piano duet in the context of a significant rethinking of the semantic and stylistic thesaurus of musical art in general, which occurred in the XIX century. It is emphasized that the genre not only changes the specifics of its performance (there is a gradual transition to the concert stage), but also undergoes internal stylistic transformations. For the first time in musicology, attention is paid to the reasons for the spread of the genre in the XIX century, a classification of duet compositions (concert and chamber types) is created, the features of the content, form, texture, tempo, performing techniques characterizing a piano duet at a specified time are considered, and the reasons for the modification of its genre features are also named. The works of S. Geller, E. Grieg, L.M. Gottschalk, K. Reinecke and a number of other composers are presented as examples. As a conclusion, the reasons for the disparity of duet compositions of the XIX century in artistic terms are noted.

Keywords: chamber music, genre theory, history of music, art criticism, genre style, musicology, musical genre, 19th century, piano duet, ensemble

References (transliterated)

1. Adorno T. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki. M., SPb.: Universitetskaya kniga, 1999. 445 s.
2. Grokhotov S.V. I.N. Gummel' i fortepiannoe iskusstvo pervoi treti KhIKh veka. Avtoref. diss. ...kand. isk. L., 1990. 25 s.
3. Volkov S.M. Iсторияkul'tury Sankt-Peterburga s osnovaniya do nashikh dnei. M.: EKSMO-Press, 2002. 702 s.
4. Lopushanskii K.S. Russkaya muzykal'no-ispolnitel'skaya estetika vtoroi chetverti KhIKh veka. Avtoref. diss. ...kand. isk. L., 1974. 16 s.
5. Loseva O.V. O russkom puteshestvii Klary i Roberta Shuman // Muzykal'naya akademiya. 2002. № 2. S. 122-143.
6. Petrov V.O. Bytovanie fortepiannogo dueta v KhKh veke: osnovnye priznaki zhanra // Muzyka i vremya. 2020. № 8. S. 3-9.
7. Petrov V.O. Mikrotonal'nost' v usloviyakh zhanra fortepiannogo dueta // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2022. № 5. S. 27-34. DOI: 10.7256/2453-613X.2022.5.38993 EDN: JLQEFZ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38993
8. Petrov V.O. Fortepiannyi duet KhKh veka: voprosy istorii i teorii zhanra: Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya. Astrakhan', 2006. 251 s.
9. Petrov V.O. Fortepiannyi duet KhKh veka: k probleme evolyutsii zhanra // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2020. № 5. S. 72-85. DOI: 10.7256/2453-613X.2020.5.33903 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=33903
10. Petrov V.O. Piano duo. Spetsifika evolyutsii zhanra: ot domashnego muzitsirovaniya k kontsertnoi estrade // Nauka o muzyke. Slovo molodykh uchenykh: Materialy I Vserossiiskogo konkursa nauchnykh rabot molodykh uchenykh v oblasti muzykal'nogo iskusstva. Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2004. S. 534-556.

Traditions of Sichuan chuanju opera in piano pieces by Song Mingzhu and Jia Daqun

Liu Jie

Postgraduate student, Department of Music History, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka
603005, Russia, Nizhny Novgorod region, Nizhny Novgorod, Piskunov str., 40

✉ jielliptical@qq.com



Abstract. The subject of the study is the piano compositions by contemporary Chinese composers Song Minzhu (triptych "Musical Suite of the Sichuan Opera") and Jia Daqun (miniature of "Chuanqiang" from the cycle "Three Preludes for Piano"), written under the influence of the traditions of the Sichuan opera chuanju. The unique multi-composition of the origins of the South Chinese drama predetermined the originality of the typical quipai tunes and their modal coloring, the style of singing in a high register, the features of the stage action, the timbre composition of the accompanying percussion ensemble. The purpose of the article is to study the specifics of the refraction of the traditions of Sichuan opera in the modern piano repertoire. Research methodology: comparative typological and analytical methods make it possible to substantiate the uniqueness of the selected piano miniatures, due to the influence of the chuanju style.

Piano compositions by Song Minzhu (triptych "Musical Suite of Sichuan Opera") and Jia Daqun (miniature "Chuanqiang" from the cycle "Three Preludes for Piano") are considered in Russian musicology for the first time. The main conclusions of the study are as follows. The stylistic features of the traditional Sichuan opera manifested themselves in the piano pieces of Song Minzhu and Jia Daqun at different levels: at the level of quoting typical tunes of gaoqiang, kunqiang, pihuanqiang, common in the southern region of the country; at the level of modal organization of tunes associated with pentatonic and heptatonic (zhengsheng and qingshang modes); at the level of imitation on the piano of the timbres of string and percussion instruments of the chuanju opera (violins huqin, gaibanzi, banzi rattles, gongs and drums); at the level of textural organization, due to the interaction of the soloist and the choir in the opera chuanju gaoqiang.

Keywords: Chuanju kunqiang, Chuanju gaoqiang, Chinese piano music, Chinese musical culture, contemporary Chinese music, Jia Daqun, Song Minzhu, Chuanju, Sichuan opera, Chuanju tangxi

References (transliterated)

1. Khu Yan'li. Kitaiskaya opera kak nematerial'noe kul'turnoe nasledie Kitaya // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2015. №4. S. 25-29.
2. Kim Khi Chzhun. Improvizatsiya v vostochnykh traditsionnykh teatrakh // Nauchnoe mnenie, 2015. № 5 (1). S. 165-169.
3. Lu Sya. Sychuan'skaya opera — karnaval krasok i muzyki // Aktual'nye vektry belorusko-kitaiskogo torgovo-ekonomiceskogo sotrudnichestva : sbornik statei mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Minsk, 17 dekabrya 2021 g. / Ministerstvo obrazovaniya Respubliki Belarus', Belorusskii gosudarstvennyi ekonomiceskii universitet, Respublikanskii institut kitaevedeniya imeni Konfutsiya Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta ; [redaktsionnaya kollegiya: Yu. A. Shavruk (glavnii redaktor) i dr.]. Minsk: Izdatel'skii tsentr BGU, 2022. S. 190-194.
4. Khan' Tsyan'khuei, Sya San'shan'. «Smena lits» v sychuan'skoi opere // Molodye issledovateli – sovremennoi nauke. Sbornik statei III Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Petrozavodsk, 15 avgusta 2022 goda. Petrozavodsk: Mezhdunarodnyi tsentr nauchnogo partnerstva «Novaya nauka», 2022. S. 302-305.
5. 彭文元.《川剧高腔曲牌》, 四川, 四川人民出版社, 1956, 291. Pen Ven'yuan', Gaotsyan tsyuipai Sychuan'skoi opery. Sychuan': Narodnoe izdatel'stvo Sychuani, 1956. 291 s.
6. 彭潮溢.《川剧音乐探微》, 四川, 四川音乐家协会, 1997, 262. Pen Chaoi. Izuchenie muzyki Sychuan'skoi opery. Sychuan': Izdatel'stvo Assotsiatsii muzykantov Sychuani, 1997. 262 s.
7. 张德成.《川剧高腔乐府》, 四川, 四川川剧学校, 1978, 209. Chzhan Dechen. Muzykal'naya palata gaotsyan Sychuan'skoi opery. Sychuan': Izdatel'stvo shkoly Sychuan'skoi opery, 1978. 209 s.
8. Shen, Nalin. The Integration of Chinese Opera Traditions into New Musical Compositions. A Thesis of Doctor of Philosophy of Music in Composition. New Zealand: New Zealand School of Music, 2010. 349 r.
9. 杨荫浏、缪天瑞,《中国音乐词典》.北京:人民音乐出版社.1984.01. 57页. Yan In'lyu, Myu Tyan'zhui. Slovar' kitaiskoi muzyki. Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1984. 75 c.
10. Alan R. T. Tsuipai v kitaiskoi muzyke: melodicheskie modeli v forme i praktike. N'york: Rutledzh, 2016. 230 s.

11. 路应昆. 高腔音乐与川剧满新颖. Lu Inkun'. Muzyka gaotsyan v Sychuan'skoi opere. Pekin: Narodnoe muzykal'noe izdatel'stvo, 2001. 360 s.
12. Syui Tszyan'. Spetsifika muzykal'noi stilistiki Sychuan'skoi opery // Manuskript. Tambov: Gramota, 2019. Tom 12. Vypusk 11. S. 288-292.
13. Pen Chen. Ladovaya sistema kitaiskoi muzyki i ee prevorenie v tvorchestve kompozitorov KhKh veka. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02. Nizhnii Novgorod, 2011. 301 s.
14. Budaeva T. B. Pekinskaya opera tszintszui: muzyka, akter i stsena kitaiskogo traditsionnogo teatra. M.; SPb.: Nestor-Istoriya, 2019. 312 s.

Witold Lutosławski as an innovator in the field of symphonic thematism (on the example of the Third Symphony)

Zakharov Yurii

Doctor of Art History

Professor, Department of History and Theory of Music, Victor Popov Academy of Choral Art

125565, Russia, Moscow, Festivalnaya str., 2

✉ n-station@yandex.ru



Abstract. W. Lutosławski (1913-1994) was an outstanding Polish composer, one of the inventors of the principle of limited (controlled) aleatorics. In his symphonic music, aleatoric and sonoric types of material interact with the thematism of the traditional type. The article is devoted to the analysis of this interaction and the identification of the dramatic role of non-traditional thematism in the musical form. The Third Symphony (1983) serves as the research material. The author of the article characterizes the expressive possibilities of aleatorics of the texture, identifies two types of sonorism, and also describes 8 types of traditional thematism used in the symphony. The "dialogue" of the two main pitch structures in the epilogue of the symphony is traced. The study allows us to conclude that non-traditional thematism prevails in the introduction and in the first part, i.e. where different types of material are exposed. On the contrary, in the second part of the symphony, the personal principle intervenes in the organization of the thematic process. The composer's will, which develops the material, collides it with each other, builds dramaturgy and leads to a certain outcome. And here (with the exception of development), traditional thematism strongly prevails. Awareness of the balance between different types of material leads to the ability to follow the plot of the symphony, which manifests itself not only in the disposition of themes, but also in the interaction of various interval complexes with each other.

Keywords: pitch structure, musical utterance, musical form, the plot of a symphony, contemporary harmony, sonorism, aleatoric music, musical theme, Witold Lutosławski, symphonic process

References (transliterated)

1. Bobrovskii V. P. Funktsional'nye osnovy muzykal'noi formy. M.: Muzyka, 1978.
2. Val'kova V. B. K voprosu o ponyatii «Muzykal'naya tema» // Muzykal'noe iskusstvo i nauka: sb. statei. Vyp. 3. M., 1978. S. 168-190.
3. Val'kova V. B. Muzykal'nyi tematizm – myshlenie – kul'tura: Monografiya. N. Novgorod: Izd-vo Nizhegorod. un-ta, 1992.

4. Val'kova V. B. «Rassredotochennaya tema»: puti otechestvennogo muzykoznaniya v zerkale istorii odnogo ponyatiya // Problemy muzykal'noi nauki. 2015. № 2(19). S. 16-21.
5. Zeifas N. M. Pesnopeniya: O muzyke Gii Kancheli. M.: Sovetskii kompozitor, 1991.
6. Kompozitory o sovremennoi kompozitsii: Khrestomatiya / red.-sost. T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova. M.: NITs «Moskovskaya konservatoriya», 2009.
7. Lutosławski / Ed. by O. Nordwall. Stockholm: Edition Wilhelm Hansen, 1968.
8. Denisov E. V. Stabil'nye i mobil'nye elementy muzykal'noi formy i ikh vzaimodeistvie // Denisov E. V. Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoi tekhniki. M.: «Sovetskii kompozitor», 1986. S. 112-136.
9. Maklygin A. L. Fakturnye formy sonornoj muzyki // Laudamus: sb. statei k 60-letiyu Yu. N. Kholopova / red.-sostaviteli V. S. Tsenova, M. L. Storozhko. M.: Izdatel'stvo «Kompozitor», 1992. S. 129-137.
10. Besedy Iriny Nikol'skoi s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya / Red.-sost. A. V. Vlasov, K. V. Zamotorina. M.: "Tantra", 1995.
11. Zakharov Yu. K. Fabul'nost' kak prioritetnyi faktor khudozhestvennogo myshleniya Vitol'da Lyutoslavskogo (na primere simfonicheskogo tvorchestva) // Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh. 2020. № 4. S. 100-107.
12. Reyland N. Notes on the Construction of Lutosławski's Conception of Musical Plot // Witold Lutosławski Studies. 2008. No. 2. P. 10-25.
13. Nikol'skaya I. I. Vitol'd Lyutoslavskii: mezhdu klassikoi i avangardom // Muzykal'naya akademiya. 2021. № 2. S. 126-145.
14. Putilova S. M. «Livre pour orchestre» V. Lyutoslavskogo: k voprosu o traditsiyakh i novatorstve [Elektronnyi resurs] // Kul'tura i obshchestvo. Setevoe elektronnoe nauchnoe izdanie. Rezhim dostupa: <http://www.e-culture.ru/Articles/2008/Putilova.pdf>
15. Tikhomirova A. A. Tipy tematizma v muzykal'noi kompozitsii vtoroi poloviny XX v.: k voprosu klassifikatsii // Vestsi Belaruskai dzyarzhaýnai akademii muzyki. 2018. № 32. S. 447-451.

Taoist music of China in the context of the religious practice of Taoism

Yang Peifan

Lecturer, Music Department, Cangzhou Normal University

061000, China, Hebei Province region, Cangzhou, Guofengnan str., 16

✉ rusyangpeifan@126.com



Abstract. The subject of the research is the music of Chinese Taoism, which was formed as an integral part of religious rituals in Taoist monasteries. In the depths of the ancient culture of Taoist monasticism, a stable system of genres, a stable circle of melodies and a set of ritual instruments has developed. The purpose of the study is to consider Taoist music in the context of the centuries-old spiritual practice of Chinese Taoism. The object of the study is the music that voices the rituals and ceremonies of Taoism as an integral religious system. The ideas of Taoism as a philosophical system are touched upon indirectly. For the first time in Russian-language musicology, a periodization of Taoist musical culture has been developed, two levels of interaction between music and ritual, determined by the type of worship, have

been identified and analyzed, varieties of vocal intonation of Taoist prayers have been identified, and the connection between Taoist music and local folklore traditions of China has been substantiated. The main conclusions of the study: in the history of Taoist music, five periods can be distinguished, the change of which is due to the development and complication of the ritual practice of Taoism, the expansion of instruments, the spread of liturgical tunes outside the monasteries; the religious traditions of Taoism predetermined the selection of temple instruments, among which the timbres of percussion and wind instruments predominate; the functioning of music in spiritual rites is determined by the internal (in the monastic circle) or external (in the secular environment) type of ritual; in the musical practice of Chinese Taoism, four types of vocal intonation can be distinguished - chanting, scan, recitation, vocalized speech; Taoist music is closely connected with the folklore culture of various provinces of the country.

Keywords: ritual Taoist music, emptiness, Tao, Chinese folklore, Chinese traditional culture, Taoist music, Taoism, Taoist chants, music of Taoist monasteries, Taoist prayers

References (transliterated)

1. Khuan Shuai. Traditsionnoe instrumental'noe ispolnitel'stvo v kontekste kul'tury daosizma // Bogosluzhebnye praktiki i kul'tovye iskusstva v sovremennom mire: sbornik trudov mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Maikop, 17-21 sentyabrya 2018 goda. Maikop: Izdatel'stvo «Magarin Oleg Grigor'evich». Tom 2. S. 741-752.
2. Yan' Penfei. Interpretatsiya estetiki daosizma v muzykal'nom iskusstve Kitaya // Natsional'nye kul'tury v mezhekul'turnoi kommunikatsii: materialy VII Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (Minsk, 7-8 aprelya 2022 g.). Minsk: BGU, 2023. S. 165-169.
3. Khuan Shuai. Sakral'nyi smysl igry na dukhovykh instrumentakh v Kitae // Problemy sinteza v sovremennoi muzykal'noi kul'ture: sbornik trudov mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Rostov-na-Donu, 11-15 aprelya 2019 goda. Rostov-na-Donu: Izdatel'stvo Rostovskoi gosudarstvennoi konservatoriya im. S.V. Rakhmaninova. Tom 3. S. 103-114.
4. Sy Yan. Idei daosizma v tvorchestve Tan Duna // Muzykal'nyi zhurnal Evropeiskogo Severa. 2021. №3 (27). S. 78-90.
5. 刘红。从“冷门”到“热点”—道教音乐的学术研究与艺术实践。世界宗教文化, 2011年第 5期。页64-72.
Lyu Khun. Ot «zastoinoi oblasti» k «ob"ektu pristal'nogo interesa»: akademicheskie issledovaniya i khudozhestvennaya praktika daosskoi muzyki // Mirovaya religioznaya kul'tura. 2011. №5. S. 64-72.
6. 龙华云。道教音乐的源流与特点。艺海, 2016年12期。页28-29. Lun Khuayun'. Proiskhozhdenie i osobennosti daosskoi muzyki // Prostranstvo iskusstva. 2016. №12. S. 28-29.
7. 易罗悟。衡阳道腔的早期形成以及历史传承意义. I Louvu. Rannii etap formirovaniya khen"yanskoi daosskoi letopisi i ee istoricheskoe znachenie. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <https://www.djol.org/zatan/18327.html> (data obrashcheniya: 26.06.2023).
8. U Gen-Ir. Iстория музыки Восточного Азии: Китай, Корея, Япония: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. SPb.: Lan': Planeta muzyki, 2011. 544 s.
9. Kozhin P., Yurkevich A. Osobennosti kul'tovoi praktiki daosizma // Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya v pyati tomakh. M.: Vostochnaya literatura, 2007. T. 2: Mifologiya. Religiya. S. 202-209.
10. Kobzev A. «Дао де цзин» // Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya v pyati tomakh. M.: Vostochnaya literatura, 2006. T. 1: Filosofiya. S. 227-232.

11. 刘红。释道乐“步虚”。中国音乐, 1992年第1期。页20-22. Lyu Khun. Daoskaya muzyka «Shagi v pustote» // Kitaiskaya muzyka. 1992. №1. S. 20-22.
12. 刘红。论道教音乐种类及其层次划分。中国道教, 1992年第2期, 页40-43. Lyu Khun. O tipakh i urovnyakh daoskoi muzyki // Kitaiskii daosizm. 1992. №2. S. 40-43.