

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: 29-05-2024

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: 29-05-2024

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, 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@u

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. Остьенсе, 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. Фишано, 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 музыкознания 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, kaminskayae@mail.ru

Рылева Анна Николаевна — доктор культурологии, главный научный сотрудник и руководитель Центра непрерывного культурологического образования Российского института культурологи. 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, г. Пермь, ул. 25-Октября, 4, кв. 43, 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. Лаврова 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.quanti@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 Gennadijevna 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 Musicological 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, Politechnicheskaya 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 рубрикаторм 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 диссертационных 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.e-notabene.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 сноску, не содержащую ссылку на источник, например, разъяснение термина, включите сноску 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 уголками (« ») и только кавычки в кавычках — лапками (" ").
- Тире между датами дается короткое (Ctrl и минус) и без отбивок.
- Тире во всех остальных случаях дается 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 XX 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 невозстановимые 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. Особенно важно задокументировать точный 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

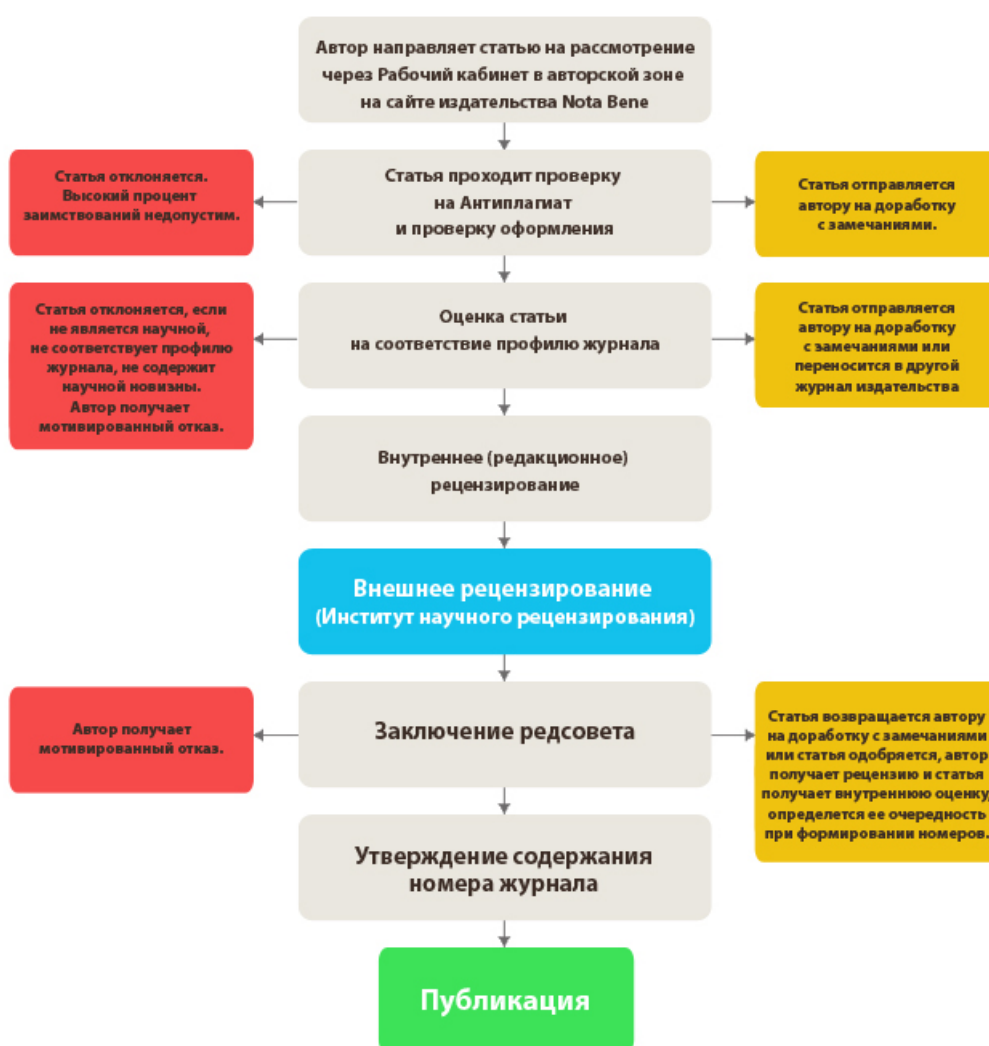
Вы могли заметить, с какой уверенностью ChatGPT описал идеи латерализации мозга и то, как работает мозг, не ссылаясь ни на какие источники. Я попросил список источников, подтверждающих эти утверждения, и ChatGPT предоставил пять ссылок, четыре из которых мне удалось найти в Интернете. Пятая, похоже,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

Сунь С. Репрезентации теноровых арий из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской и китайской вокальных школ	1
Шкиртиль Л.В., Серов Ю.Э. «Женский» камерно-вокальный цикл 1960–1970-х годов и «новая фольклорная волна». Часть 1. В поисках интонационной подлинности	15
Дин Ч. Китайская каллиграфия в музыке: от жеста к звуку	28
Тан Т. «Книга перемен» в китайской музыке: метод композиции Чжун Яогуана	39
Усманова А.Р. Диалогизм тюркских этнических культур Нижнего Поволжья в аспекте семиотических философских концепций XX века	50
Англоязычные метаданные	63

Contents

Sun X. Representations of tenor arias from G. Puccini's operas ("La bohème", "Tosca" and "Turandot") by masters of Russian and Chinese vocal schools	1
Shkirtil' L.V., Serov Y.E. Female chamber vocal cycle of the 1960s–1970s and the "new folk wave". Part 1. In search of intonational authenticity	15
Ding C. Chinese calligraphy in music: from gesture to sound	28
Tang T. «I Ching» in Chinese music: composition method of Chung Yiu Kwang	39
Usmanova A.R. Dialogism of Turkic ethnic cultures of the Lower Volga Region in the aspect of semiotic philosophical concepts of the XX century	50
Metadata in english	63

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Сунь С. Репрезентации теноровых арий из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской и китайской вокальных школ // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.2.70441 EDN: WBVL TJ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70441

Репрезентации теноровых арий из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской и китайской вокальных школ

Сунь Сюнь

ассистент-стажер, Российская академия музыки им. Гнесиных

121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, 30-36, стр. 1

✉ 1653317214@qq.com



[Статья из рубрики "Голоса и хоровые ансамбли"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.2.70441

EDN:

WBVL TJ

Дата направления статьи в редакцию:

11-04-2024

Дата публикации:

18-04-2024

Аннотация: В статье исследуется вопрос исполнительских интерпретаций известных теноровых арий из опер Дж. Пуччини, которые не только прочно вошли в репертуар выдающихся певцов, но также являются обязательной частью программы вокальных конкурсов и обучающего репертуара музыкальных вузов. Мы проанализировали репрезентацию арий их опер «Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской (С. Лемешев, В. Атлантов, П. Мелентьев, Е. Райков, М. Михайлов, В. Галузин) и китайской вокальных школ (Канг Ванг, Ицзе Ши, Вэй Сун, Ши Чу Джанг, Денг Чао Хун) В данной статье был проведен анализ исполнителей разных школ и эпох, в котором были обозначены слабые и сильные стороны интерпретаций и выделены особенности партии и варианты ее исполнения выдающимися представителями русской вокальной школы и

молодыми певцами из Китая. Автор ставит перед собой цель выявить различные приемы вокальной техники тенора, используя в качестве примера арии из опер Дж. Пуччини, а также задачу – провести анализ арий, исполненных выдающимися русскими и китайскими артистами, уделяя особое внимание интерпретации и средствам исполнения, в частности технике бельканто, с помощью сравнительного анализа интерпретаций. Шедевры мировой оперы имеют равное значение как для российской культуры, так и для китайской, и к ним часто обращаются режиссеры и постановщики. Бессмертной фигурой оперного мастерства для России и Китая является Дж. Пуччини и, в целом, итальянская оперная школа с ее уникальным стилем бельканто, воплощенным также в творчестве мастеров Россини, Верди, Доницетти. Так как в Китае активно интересуются русской и итальянской оперой и часто их исполняют, этот аспект видится актуальным в наше время, чему посвящено много исследовательских работ. В настоящей работе автор ставит перед собой цель выявить различные приемы вокальной техники тенора, используя в качестве примера арии из опер Дж. Пуччини, а также задачу – провести анализ арий, исполненных выдающимися русскими и китайскими артистами, уделяя особое внимание интерпретации и средствам исполнения, в частности технике бельканто.

Ключевые слова:

Теноровые арии, Вокальное искусство, Пуччини, Рудольф, Каварадосси, Калаф, интерпретация, исполнение, вокал, китайская вокальная школа

Оперный театр имеет огромное значение для мирового искусства, не только музыкального, но и, в целом, художественно. Он объединяет все виды искусства, представлен множеством разновидностей, является отражением жизни общества. На протяжении долгого времени европейский и восточный театр представлял собой два контрастных типа, между которыми не было ничего общего. Но по мере развития оперного театра возникали разнообразные направления, восточный и европейский виды становились ближе друг к другу и находили точки соприкосновения, несмотря на абсолютную несхожесть.

Восточный и западный театр взаимодействуют друг с другом на протяжении долгого времени, и системное изучение столь непохожих культур окажет значительное влияние на развитие театрального искусства в целом и оперного – в частности, чем объясняется актуальность выбранного ракурса данной статьи.

Шедевры мировой оперы имеют равное значение как для российской культуры, так и для китайской, и к ним часто обращаются режиссеры и постановщики. Бессмертной фигурой оперного мастерства для России и Китая является Дж. Пуччини и, в целом, итальянская оперная школа с ее уникальным стилем бельканто, воплощенным также в творчестве мастеров Россини, Верди, Доницетти.

Так как в Китае активно интересуются русской и итальянской оперой и часто их исполняют, этот аспект видится актуальным в наше время, чему посвящено много исследовательских работ.

При работе над статьей были использованы труды авторов, обобщающих музыкальное наследие Дж. Пуччини – статьи А. К. Кенигсберга [\[1; 2\]](#), О. Б. Степанова [\[3\]](#), книги Л. В. Данилевича [\[4\]](#), И. В. Нестьева [\[5\]](#), а также труды, переведенные на русский язык – Т. Г

Келдыш «Письма»^[6] и А. Фраккаролли «Мой друг Пуччини рассказывает»^[7]. Итак, музыкальный материал затронутой им темы в целом уже более века анализируется музыковедами разных стран.

На основе изучения обозначенного корпуса литературы автор приступил к исследованию отобранного материала аудиозаписей выдающихся исполнителей – представителей русской и китайской вокальных школ – что стало, уникальным авторским решением, позволяющим на основе выборки ряда интерпретаций сопоставлять и сравнивать общие и особенные черты русской и китайской вокальных школ. Именно выбранный автором ракурс и отобранный материал составляет важнейший элемент научной новизны данной статьи.

В настоящей работе автор ставит перед собой цель выявить различные приемы вокальной техники тенора, используя в качестве примера арии из опер Дж. Пуччини, а также задачу – провести анализ арий, исполненных выдающимися русскими и китайскими артистами, уделяя особое внимание интерпретации и средствам исполнения, в частности технике бельканто. Предметом исследования является совокупность особенностей интерпретации теноровых арий из опер Дж. Пуччини мастерами русской и китайской вокальных школ. Объектом – теноровые арии из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») в интерпретации русских и китайских певцов. В качестве эмпирического материала послужили аудиозаписи их исполнения отдельными певцами из России и Китая, на основе которых был сделан сравнительный анализ их интерпретаций.

Проводя анализ интерпретаций, важно учитывать образ и характер главного героя, который создает автор, и оценить, насколько точно и глубоко его воплощает артист, что нового привносит в портрет своего персонажа. Также следует проанализировать вокальную технику: как певцы исполняют мелизмы, выстраивают фразировку, какие приемы используют в сложных местах вокальных партий. Касательно воплощения артистом характера героев Тито Гобби в своей работе «Мир итальянской оперы» писал так: *«Не старайтесь придать своему герою большую значимость вопреки замыслу композитора или либреттиста: не в этом состоит ваша задача. А состоит она в том, чтобы до конца разобраться в характере вашего героя: так, что, встретиться он вам на улице, вы сразу узнаете его»*^[8, с. 3]. Итак, в дальнейшем анализ арий будет построен по принципу «от общего – к частному»: от интерпретации образа персонажа к отдельным элементам технического мастерства певца.

Другая проблема касается языка, вопросов произношения и качества перевода. Исполняя переведенный с итальянского языка текст, певцы могут столкнуться со смещением смысловых акцентов, что может привести к искажению смысла. Об этом также писал Т. Гобби: *«"Дон Жуан", "Свадьба Фигаро", "Так поступают все женщины" – все это итальянские оперы, но равнодушие певцов-итальянцев (при поощрении и поддержке со стороны дирижеров, менеджеров и импресарио) отдало их на откуп иностранцам, которые итальянский язык коверкают, а то – еще хуже – предпочитают петь на других языках. Спрашивается, зачем Моцарт, австриец, писал эти оперы на итальянские либретто, если им суждено было быть исполняемыми на немецком или даже на английском языках?»*^[8, с. 11]. Поэтому идеальным является пение на языке оригинала, а главное – понимание этого языка, смысла слов, текста. Это помогает певцу сделать исполнение своей партии более глубоким, осмысленным, искренним.

Будучи гениальным оперным драматургом, Пуччини владел искусством необычайно

точной музыкальной обрисовки персонажей и ситуаций. Его герои не бывают абстрактными «любовниками» или «злодеями»: они очень живые, настоящие, яркие – горячо, отчаянно влюбленный поэт Рудольф; страстно любящий Тоску и обреченный на смерть художник Каварадосси; добрый, смелый принц Калаф, влюбленный в китайскую принцессу.

Теноровые партии в операх Пуччини невероятно сложные (трудные арии, большие тесситуры, требующие выдержки и высокого технического мастерства), как и его герои.

Вначале мы обратимся к арии Рудольфа «*Che gelida manina*» («Холодная ручонка») из оперы «Богема» Дж. Пуччини. В ней молодой и талантливый поэт Рудольф встречается швею Мими. Он очарован ее красотой, но нерешителен. Рудольф поет Мими о своем деле, держа ее за руку. Это красивая и трогательная ария о зарождении любви и один из самых ярких моментов оперы. В эпиграфе к Первому действию указано: «*Такою полюбил ее (Мими) Рудольф. Особенно приводили его в восторг ручки Мими. Она умела, несмотря на работу, сохранить их чарующую нежность и белизну...*» [\[9\]](#).

Эта ария покорила сердце не одного слушателя благодаря яркому верхнему *d1* – место довольно трудное для исполнителя и требующее значительной технической подготовки и вокальных умений. В соответствии с традициями итальянской вокальной школы, исполнить его нужно филигранно, без форсирования. Т. Гобби говорит: «*...там жуткое верхнее ре кажется совсем уж высоким, выше, чем на самом деле, а потому очень хочется ужесточить, форсировать звук. Но тогда происходит вот что: вы открываете рот слишком широко, челюсть идет вниз, а горло при этом зажато, звук оборван*» [\[8, с. 3\]](#).

Для анализа исполнения этой арии были выбраны интерпретации С. Лемешева [\[1\]](#) (1947 год) [\[10\]](#) и П. Мелентьева [\[2\]](#) (2018 год) [\[11\]](#), чтобы сравнить нюансы старой и современной русской исполнительской школы.

С. Лемешев исполняет арию на русском языке. Несмотря на то, что ария переведена на русский язык, Лемешев подчеркивает все смысловые акценты, которые соответствуют музыкальному воплощению оригинального текста. Его Рудольф представляется добродушным, искренним и заботливым человеком, который мило и деликатно поет о том, что «холодную ручонку» Мими надо бы согреть. Лемешеву искусно удастся продемонстрировать разные стороны характера Рудольфа – в рассказе поэта о себе голос его становится сильным и свободным. Рассказывая о себе, Рудольф поет сбивчиво и взволнованно, а когда поет о своих чувствах, голос его становится трепетным и нежным. Лемешеву отлично получается передать каждый нюанс партии, и во фразе «Так часто без пощады меня грабят злодеи» мы буквально ощущаем состояние страдающей, но свободной души поэта.

Фраза «И вновь отдаюсь, как прежде, златой моей надежде» может быть спета двумя способами (простым и сложным), и Лемешев выбирает последний, наполняя арию необыкновенной силой, стремительной волей и отчаянной надеждой. Когда поэт поет о любви, голос Лемешева звучит на *piano* с легким вибрато. Все мелизмы, прописанные в партии, исполнены точно, аккуратно, без напряжения и форсирования. Благодаря широкому дыханию и отточенной фразировке, Лемешев доводит каждую мысль, заложенную в арии, до логического завершения.

При анализе интерпретации П. Мелентьева, поющего на итальянском языке, видно, что его исполнению свойственна некоторая нервозность. Если удобные по диапазону звуки спеты деликатно и мягко, то высокие ноты (по всей видимости, трудные для этого

вокалиста) получаются кричащими, начиная со звука *c1*. В виду того, что в арии подобные звуки встречаются часто, их исполнение получается неровным и сильно выделяется из общей концепции музыкальной партии.

Данную проблему можно было бы решить за счет работы дыхания, постепенно нарастив динамику, но исполнитель в местах со скачками приостанавливает подачу воздуха и прерывает дыхание, из-за чего теряется целостность.

Для анализа интерпретации китайскими вокалистами мы выбрали исполнение молодого китайского певца Канга Ванга^[3] (2015 год)^[12], солиста Метрополитен опера. Это действительно образцовая интерпретация, однако стоит отметить, что китайский певец долгое время работает в США.

Канг Ванг исполняет арию на языке оригинала. Его Рудольф полон чувственности, жизнелюбия, страстности, он полностью очарован наивностью Мими. Певец филигранно точно исполняет все мелизмы, соблюдая паузы и ремарки, отмеченные Пуччини. Перед важной нотой *d1* Канг Ванг заранее подготавливает дыхание, и поэтому исполняет ее без форсирования, в нужной позиции. Это делает самый высокий звук арии не «кричащим», а наполненным смыслом, страстью и пониманием характера героя.

Точное попадание исполнителя в образ (Рудольф – творческий молодой человек, которого своей наивностью и невинностью покорила Мими) позволяет слушателю проникнуться историей любви героев.

Из китайских отметим интерпретацию Ицзе Ши^[4] (2010 года)^[13]. В его исполнении Рудольф мягкий и чуткий юноша, влюбленный в прекрасную девушку. В голосе певца есть мягкость, которая присуща советским исполнителям (например, Лемешеву). Он очень трепетно и нежно обращается к девушке, говоря о ее ручке.

На ноте *d1* ощущается сила чувств героя и его упоение ими, а в рассказе о себе он представляется по-юношески хвастливым. Ицзе Ши с точностью передает все детали музыкального текста, однако в его исполнении несколько часто и резко меняются разные настроения пылкого юноши Рудольфа, из-за чего эта интерпретация получается не совсем целостной.

Благодаря выше проведенному анализу интерпретаций, становится понятным следующий тезис: *«Вряд ли найдется произведение более подходящее для оперного певца, чем этот безупречный шедевр Пуччини – "Богема". Он настолько мелодичен, так быстро покоряет слушателей, что порой его склонны недооценивать, забыв о том, что передать простоту, нежность и подлинное чувство в доступной для всех форме может только истинный гений»* ^[8, с. 104].

Далее для анализа мы выбрали интерпретации арии «*El lucevan le stelle*» Каварадосси из оперы «Тоска» в исполнении В. Атлантова^[5] (1974 год)^[14], Е. Райкова^[6] ^[15] и Взя Суна^[7] ^[16].

Марио Каварадосси – романтическая фигура, многогранная, противоречивая. Первоначально он предстает легкомысленным, и хоть он говорит о своих чувствах к певице Тоске, к творчеству и таланту ее он равнодушен – более всего его волнует красота главной героини. Однако после знакомства с Анджелотти мы видим и другую сторону художника – он может быть храбрым, отважным, смятенным в сцене с жестоким Скарпиа, а при появлении Тоски его одолевает тревога.

Именно предсмертная ария Каварадосси «*El lucevan le stelle*» («Горели звезды») наиболее ярко раскрывает образ героя. Каварадосси, ожидая казни, вспоминает свою любовь к Тоске и пытается найти внутреннюю силу перед лицом смерти. В его словах – прощание со счастьем, с родным домом и городом, в котором он жил. И все эти чувства певец должен передать с искренним чувством, исполняя эту арию.

Все это отлично удастся В. Атлантову. В его исполнении слышна боль главного героя, ощущение потерянности, обреченности. В речи персонажа слышна безысходность, чувство обреченности. Стоит сказать, что Атлантов исполняет номер на языке оригинала, однако не всегда точно произносит итальянские слова. Напряжение в вокальной партии постепенно возрастает, на словах «*Oh! Dolci baci languide carezze mentr'io fremente*» («О! Сладкие поцелуи, томные ласки») слышится пылкая страсть и тоска по любимой, а во фразе «*E non ho amato mai tanto vita*» («Я так никогда не жаждал жизни») Атлантов делает акцент на каждом слоге, что позволяет полностью прочувствовать эмоции главного героя, которые подобны душевному крику. Артист с точностью соблюдает все мелизмы, чистоту интонации, совершает паузы в указанных для этого местах. Динамика так же выверенная – постепенно Атлантов идет на *crescendo*, а в конце совершает небольшое *diminuendo*.

Е. Райков исполняет арию на русском языке, и его версия несколько отличается от варианта Атлантова. В интерпретации Райкова на первый план выходит боль героя от осознания предстоящей смерти. Некоторая отстраненность Каварадосси, на которого нахлынули воспоминания, слышна только в самой первой фразе «Горели звезды». Затем он погружается в состояние полной обреченности. Особенно ярко певец подчеркивает фразу «я так никогда не жаждал жизни», в которой герой Райкина осознает свою несчастную судьбу. Касательно соблюдения текстовых нюансов (мелизмов, пауз, акцентов), в интерпретации Райкина все сделано точно, как указано у Пуччини.

Стоит указать на то, как сильно отличаются исполнения на русском и итальянском языке. В первую очередь теряется музыкальность языка, его очарование, атмосфера. К примеру, оригинальная фраза «*ее шаги ласкал песок*» в русской версии превращается в «и вот вошла она». Это сказывается не только на красоте литературного материала, но и меняет музыкальные акценты, ведь даже при попытках переводчика прописать в тексте соответствующие оригиналу части речи выполнить эту задачу с полной точностью невозможно. Именно поэтому для исполнения итальянских партий лучше выбирать язык оригинала.

В интерпретации Вэя Суна ария Каварадосси звучит крайне эмоционально. Его герой представляется мягким, живым, человечным. Певец с точностью соблюдает мелизматику, использует красивое вибрато и поет свободно, с множеством оттяжек и небольших *rubato*, за счет чего исполнение становится близко человеческой речи.

Рассмотрим последнюю оперу Пуччини «Турандот», которую автор не успел завершить самостоятельно, и она была доделана его другом Ф. Альфано, по оставшимся наброскам. Действие происходит в Китае. Принц Калаф влюбляется в загадочную принцессу Турандот, однако, чтобы завоевать ее сердце, он должен разгадать три загадки. Не сумеет – будет обречен на казнь. В итоге ему удается растопить лед в сердце Турандот.

Калаф – сильный, добрый, храбрый романтический герой. Он спешит на помощь старику Тимуру и совсем не боится пройти через испытание Турандот, а видя ее нежелание выходить замуж великодушно дает ей шанс и загадывает собственную загадку — угадать его имя. Герой испытывает пылкое чувство любви к Турандот. Проанализируем одну из

самых известных и сложных теноровый арий – «*Nessun dorma*» («Пускай никто не спит») в исполнении М. Михайлова [17], В. Галузина [18], Ши Чу Джанга [19] и Денг Чао Хуна [20].

В интерпретации Михайлова Калаф представляется страстно любящим молодым человеком, который находится в предвкушении свадьбы с любимой. Он полон уверенности в том, что Турандот не сможет разгадать его загадку. Всю палитру эмоций своего героя Калаф демонстрирует за счет различных градаций динамики – от *pianissimo* до *fortissimo*. Искусную работу артиста можно проследить по фразе «*Nessun dorma*», которая наполняется с каждым новым повторением разными эмоциональными оттенками. Вначале это страстный порыв Калафа, он в ожидании решения Турандот. Во второй раз она звучит взволнованно – что же готовит Калафу будущее? Обращаясь в своих мыслях к возлюбленной Турандот, Калаф Михайлова становится взволнованным от нахлынувших чувств или нежным, мягким. Эти перепады эмоциональных состояний слышны даже в рамках одной фразы «*Ma il mio mistero e chiuso*» («Но моя тайна сокрыта во мне»), которая заканчивается словами «*Cuando la luce splendera*» («Мой поцелуй растопит»). Динамика в интерпретации Михайлова постепенно нарастает, на ноте *d1* происходит кульминация. Последний звук арии исполнен с мордентом, который не указан в партитуре, но делает мысль героя завершенной.

Калаф В. Галузина – страстный и уверенный в себе человек, который точно знает, что добьется симпатии принцессы. Он ее любит страстной любовью, без сантиментов. Галузин не использует *pianissimo* и *dolcissimo*, поэтому в его интерпретации больше твердости, он использует много фермат, но в остальном точно следует данным композитором указаниям.

Интерпретация Ши Чу Джанга представляет нам влюбленного молодого человека, который не может дождаться утра, когда возлюбленная станет, наконец, его супругой. В начале фраза «*Nessun dorma*» звучит отрешенно, почти без эмоций, а ее повторение наполнено уверенностью. Певец следует указаниям композитора, добавляя лишь частые цезуры и оттяжки, которые и дают его Калафу больше уверенности и свободы. Этому также способствует широкое дыхание, помогающее максимально объединить текст в крупные фразы и предложения – это создает ощущение непрерывности, текучести и единства. К музыкальному языку композитора исполнитель относится внимательно, не меняя практически ничего, кроме небольших темповых сдвигов внутри фраз, которые делают его исполнение живым, эмоциональным, свободным.

В интерпретации Денг Чао Хуна также чувствуется большая уверенность, но достигается она несколько иными средствами. Во-первых, это также долгое дыхание, которое способствует максимальному объединению текста. А, во-вторых, это активное подчеркивание пунктира. Последнее наделяет персонажа героическим характером, который, безусловно, присущ ему.

В данной статье был проведен анализ исполнителей разных школ и эпох, в котором были обозначены слабые и сильные стороны интерпретаций и выделены особенности партии и варианты ее исполнения выдающимися представителями русской вокальной школы и молодыми певцами из Китая.

Мы отметили, что наиболее верным является исполнение оперных партий на языке оригинала – это позволяет избежать многих казусов и несоответствий языка перевода и музыкального воплощения текста. В этом отношении исполнение С. Лемешева и Е. Райкова на русском языке – это отголоски традиции советской школы, когда вообще не

принято было изучать языки и петь на иностранном языке, особенно в концертном исполнении. В этом заключается существенный минус данных интерпретаций при всем техническом мастерстве и точности попадания в образ певцов русской оперной школы. В связи с этим более молодые поколения певцов – В. Атлантов, П. Мелентьев, М. Михайлов, В. Галузин – исполняли арии на итальянском, в соответствии с мировыми оперными тенденциями. То же самое касается и китайских исполнителей.

Что касается создания образа, то здесь большей артистичностью и точным воплощением образов в теноровых партиях из опер Пуччини отличились певцы русской школы. В этом сказалась и традиция, которая складывалась на протяжении нескольких веков, и школа известного в нашей стране и во всем мире актера К. Станиславского и его системы обучения актерской игре. В свою очередь, в интерпретации китайских певцов иногда наблюдается или чрезмерная эмоциональность (Вэй Сун) или излишний героизм, не присущий в столь ярком проявлении персонажу (Денг Чао Хун).

Анализ технической стороны вокальной интерпретации показал, что все певцы обладают высоким уровнем технической подготовки, что естественно: для русской вокальной школы, базирующейся на многолетней истории вокальной педагогики, представленной лучшими мастерами, а также для китайской, в основе образования которой всего техническое мастерство стояло на одном из важнейших мест обучения. В итоге отметим, что с точки зрения актерской игры и воплощения образа интерпретации русских певцов отличаются большей глубиной и содержательностью, философским обобщением и лиричностью.

Итак, вокальное искусство как в России, так и в Китае, имеет важное значение и активно развивается, особенно в последние десятилетия. Музыка итальянских композиторов высоко ценится слушателями и часто звучит на китайской оперной сцене, вокалисты-исполнители многое черпают у певцов русской вокальной школы, обращаясь к опыту таких мастеров, как Атлантов, Лемешев, Мазурок и не только. Теноровые партии известных итальянских композиторов получили широкое распространение как на сцене оперных театров, так и в концертных залах, с ними участвуют в конкурсах, они используются в программах обучения в высших музыкальных учебных заведениях.

[1] Сергей Лемешев — выходец из бедной крестьянской семьи — уже к 30 годам стал известен всей стране. Долгие годы он выступал на сцене Большого театра со своей любимой ролью — партией Ленского из «Евгения Онегина». Тенор исполнил ее более 500 раз.

[2] Петр Мелентьев – молодой лирический тенор, солист Московской государственной академической филармонии. Артист неоднократно был лауреатом престижных вокальных конкурсов, а мастерству оперного исполнения он учился в Италии у Вито Брунетти.

[3] Канг Ванг (Kang Wang) – австралийско-китайский тенор, солист Метрополитен-опера, финалист знаменитого международного конкурса оперных певцов BBC в Кардиффе «Певец Мира 2017» (2017 Cardiff Singer of the World Competition) и конкурса Ганса Габора «Бельведер 2017».

[4] Ицзе Ши (Yijie Shi) – лирический тенор. Родился в Шанхае в 1982 году, обучался в Граце, Австрия. Лауреат многих международных конкурсов: имени Ферруччо Тальявини в Граце, Тоти даль Монте в Тревизо (2007), имени Марии Канильи в Сульмоне, Festspielstadt Passau 2007 в Пассау. Лучшие исполнения – оперные партии Моцарта, Россини. Один из ведущих оперных солистов мира, уроженец Шанхая, стал

приглашенным артистом Большого театра.

[5] Владимир Атлантов – лирико-драматический тенор. советский и австрийский оперный певец. Солист Большого театра СССР в 1967—1988 гг. Народный артист СССР. Лауреат Государственной премии РСФСР им. М. Глинки. Каммерзенгер Венской государственной оперы.

[6] Евгéний Райко́в – советский и российский оперный певец (лирико-драматический тенор), актёр. Народный артист СССР (1982).

[7] Вэй Сун (Wei Song) – китайский оперный тенор, учился в Шанхайской консерватории у Чжоу Сяояня. Пел в составе с Дай Юцяном и Уорреном Моком (проект «Три тенора»). Его называют «китайским Паваротти». В данный момент Вэй Сун – президент Шанхайского оперного театра и вице-президент Шанхайской ассоциации музыкантов, с голосом безупречной красоты, он сыграл множество запоминающихся ролей, включая Каварадосси в «Тоске», Турриду в «Сельской кавалерии», Калафа в «Турандот», Альфредо в «Травиате». Вэй Сун получил множество наград, в том числе был назван лучшим партнером по фильму на Пятой Шанхайской премии за сценическое исполнение за исполнение Леинского в опере «Евгений Онегин» в 1994 году. Его выступления в опере и концерты привели его в мир, в том числе в танцы, Японию, Германию, Швейцария, Италия, Австрия и другие страны.

Библиография

1. Кенигсберг, А. К. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера / А. К. Кенигсберг // Вопросы современной музыки : сб. ст. / гл. ред. М. С. Друскин ; Ленинградская Ордена Ленина Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л. : Музгиз, 1963. – С. 202–222.
2. Кенигсберг, А. К. Джакомо Пуччини / А. К. Кенигсберг // 111 балетов и забытых опер : справ.-путеводитель / авт.-сост. Л. В. Михеева, А. К. Кенигсберг ; ред. Б. Л. Березовский ; Филармоническое общество Санкт-Петербурга. – СПб. : Культ-информ-пресс, 2004. – 672 с.
3. Степанов, О. Б. Джакомо Пуччини / О. Б. Степанов // Музыкальная литература зарубежных стран : учебное пособие / сост. И. А. Гивенталь, Л. Д. Щукина, Б. С. Ионин. – М. : Музыка, 2000. – Вып. 7. – С. 10–64.
4. Данилевич, Л. В. Джакомо Пуччини / Л. В. Данилевич. – М.: Музыка, 1969. – 453 с.
5. Нестьев, И. В. Джакомо Пуччини: очерк жизни и творчества / И. В. Нестьев. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1966. – 171 с.
6. Пуччини, Дж. Письма / Дж. Пуччини; пер. с итал. И. В. Константиновой ; ред. и сост. Т. Г. Келдыш. – М. : Музыка, 1917. – 366 с.
7. Фраккароли, А. Мой друг Пуччини рассказывает / А. Фраккароли ; пер. с итал. И. В. Константиновой. – Челябинск : Автограф, 2014. – 296 с.
8. Гобби, Т. Мир итальянской оперы / Т. Гобби, И. Кук ; пер. с англ. Г. Г. Генниса, Н. П. Гринцера, И. В. Париной ; ред. О. А. Сахарова. – М. : Радуга, 1989. – 317 с.
9. Пуччини, Дж. «Богема». Опера в четырех действиях. Клавир. – М.: Музыка, 2015. – 264 с.
10. Сергей Лемешев. Ария Рудольфа из оперы «Богема» [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aBi8fz5C3CA&t=23s> (Дата обращения: 18.02.2024).
11. Пётр Мелентьев. Дж. Пуччини Ария Рудольфа из оперы "Богема" [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gV3_NiYupnw&t=17s (Дата обращения: 18.02.2024).

12. Che gelida manina – Kang Wang. https://www.youtube.com/watch?v=6Zix_oyz78c (Дата обращения: 18.02.2024).
13. Yijie Shi: PUCCINI Che gelida manina (La Bohème) [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qmig4oWkpxA> (Дата обращения: 18.02.2024).
14. Vladimir Atlantov – E lucevan le stelle – Tosca 1974 [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vjjL31J2k8M> (Дата обращения: 18.02.2024).
15. Евгений Райков Ария Каварадосси [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gEX80rGgIyY> (Дата обращения: 18.02.2024).
16. E lucevan le stelle – Tosca – 2015 by by Dai Yuqiang, Wei Song and Warren Mok [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SF05dObyZE4> (Дата обращения: 18.02.2024).
17. Mihail MIhaylov – "Nessun dorma" [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oLeHu1grp78> (Дата обращения: 18.02.2024).
18. Vladimir Galouzine-Turandot-Nessun dorma [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IsUrIwu7HjI&feature=youtu.be> (Дата обращения: 18.02.2024).
19. Chinese Tenor XiQiu Zhang sings "Nessun dorma" (Turandot) [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: https://www.youtube.com/watch?v=95R_HgL8Kas&feature=youtu.be (Дата обращения: 18.02.2024).
20. Deng Xiao-jun-Nessun Dorma (Longest final note) [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X5ETca71nu8&feature=youtu.be> (Дата обращения: 18.02.2024)

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 для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, судя по заголовку («Репрезентации теноровых арий из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской и китайской вокальных школ») и целеполаганию («выявить различные приемы вокальной техники тенора, используя в качестве примера арии из опер Дж. Пуччини»), должна была бы стать совокупность особенностей репрезентации теноровых арий трех опер Дж. Пуччини мастерами русской и китайской вокальных школ. По всей вероятности, объектом исследования автор рассматривает теноровые партии трех опер Дж. Пуччини, а в качестве эмпирического материала аудиозаписи их исполнения отдельными исполнителями (но это не точно: возможно автора интересуют особенности русской и китайской вокальных школ). Рецензенту приходится оговориться, что автор не дает читателю четких разъяснений, что именно он рассматривает в качестве объекта или предмета исследования, а что послужило материалом: читателю приходится догадываться об этих существенных категориях исследования, что значительно усложняет прочтение авторской мысли и верификацию полученного результата.

Исходя из обозначенной цели, автор логично сформулировал научно-познавательную задачу («провести анализ арий, исполненных выдающимися русскими и китайскими

артистами, уделяя особое внимание интерпретации и средствам исполнения, в частности технике бельканто»). Вместе с тем, подводя итог краткого обзора литературы по теме, автор высказывает спорное суждение о том, что «несмотря на обильное количество опубликованных исследований, в общем доступе отсутствуют статьи, исследующие вокальный музыкальный материал затрагиваемой темы». Данное суждение противоречит действительности. Музыкальный материал затронутой им темы в целом уже более века анализируется музыковедами разных стран. Другой вопрос, что отобранный автором материал аудиозаписей выдающихся исполнителей в том виде (общей совокупности), как он анализируется в статье, является уникальным авторским решением, позволяющим сопоставлять и сравнивать общие и особенные черты русской и китайской вокальных школ. Именно выбранный автором ракурс и отобранный материал составляет важнейший элемент научной новизны, но, к сожалению, ввиду «размытости» (отсутствия конкретики) исследовательской программы значительный эвристический потенциал авторского решения не был реализован в полной мере и не нашел отражения в итоговом выводе. Рецензент рекомендует автору, прежде всего, определиться с объектом исследования. Если его интересует выбранная им совокупность теноровых партий Дж. Пуччини, то материал исследования следовало бы расширить, обратив внимание в том числе и на эталоны исполнения итальянскими мастерами-вокалистами. В таком ракурсе было бы разумно подчеркнуть, чем отличаются репрезентации теноровых арий трех опер Дж. Пуччини мастерами русской и китайской вокальных школ от исключительно итальянской манеры исполнения. Тогда в итоговом выводе можно было бы подчеркнуть, что теноры русской и китайской вокальных школ привносят особенного в исполнительское искусство.

Если автора интересуют особенности русской и китайской вокальных школ, на примере теноровых арий трех опер Дж. Пуччини, то следует сконцентрировать внимание на том, как реализуют исполнители разных школ в своем творчестве общие и особенные черты своих школ. Соответственно, базой такого анализа должны послужить четко сформулированные матрицы эстетических, технических и др. параметров исполнения итальянских опер отдельными школами, позволяющие наблюдать реализацию этих параметров в репрезентации теноровых арий трех опер Дж. Пуччини разными исполнителями.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором несколько имплицитно (путано), не смотря на оригинальность авторского решения в выборке эмпирического материала и отдельные оригинальные наблюдения в анализе особенностей репрезентации теноровых арий трех опер Дж. Пуччини разными исполнителями.

Методология исследования, по мнению рецензента, нуждается в усилении научно-методического инструментария. Прежде всего это касается четкой формализации программы исследования и выбора релевантных поставленным научно-познавательным задачам методов. Ко всем анализируемым примерам необходимо применить общую (единую) структуру анализа, чтобы стали очевидны общие и отличительные черты исполнения.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «восточный и западный театр взаимодействуют друг с другом на протяжении почти целого столетия, но, тем не менее, их совместная история недостаточно исследована», поэтому, по его мнению, «системное изучение столь непохожих культур окажет значительное влияние на развитие театрального искусства в целом». С представленным тезисом, по мнению рецензента, следует согласиться. Другой вопрос, что этот тезис не нашел достаточного освещения в итоговом выводе: представленные в аналитической части статьи аргументы слабо обобщены и не проливают свет на роль представленного исследования в развитии театрального искусства в целом.

Научная новизна, заключающаяся, прежде всего, в оригинальной авторской подборке анализируемого эмпирического материала (предмета выборки и сопоставления), заслуживает теоретического внимания. Но, к сожалению, эвристический потенциал авторского решения не был в достаточной мере реализован в представленном материале и не нашел отражения в итоговых выводах.

Стиль текста автором выдержан исключительно научный, рецензент не обнаружил существенных стилистических несоответствий за исключением описанного выше спорного суждения по итогам краткого обзора литературы. Автору следует сформулировать или разъяснить читателю высказанную мысль так, чтобы она не противоречила общеизвестному факту активного интереса музыковедов к музыкальному материалу затронутой им темы.

Структура статьи в целом отражает логику повествования о результатах научного исследования, хотя, как отмечено выше, содержание вводной (методической), основной (аналитической) частей и заключительного вывода нуждается в усилении. В вводной части следует четко прописать исследовательскую программу, включая общий для всех анализируемых примеров алгоритм анализа, в аналитической части реализовать именно обозначенную программу, а в заключении, помимо обобщения полученных результатов, было бы уместно указать какие перспективы дальнейшего изучения темы раскрывает достигнутая автором научная новизна.

Библиография в целом раскрывает проблемное поле исследования, но может быть и расширена в зависимости от выбранной автором стратегии доработки статьи. Оформление списка источников и литературы нуждается в небольшой корректировке согласно требованиям редакции и ГОСТа (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Апелляция к оппонентам в статье корректна и вполне достаточна, хотя автор и не вступает в острые теоретические дискуссии.

Интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal», в силу обозначенной выше научной новизны и эвристического потенциала предполагаемой доработки статьи, можно гарантировать.

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 «Репрезентации теноровых арий из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской и китайской вокальных школ», в которой проведено исследование особенностей исполнения оперных арий.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что на протяжении долгого времени европейский и восточный театр представлял собой два контрастных типа, между которыми не было ничего общего. Но по мере развития оперного театра возникали разнообразные направления, восточный и европейский виды становились ближе друг к другу и находили точки соприкосновения, несмотря на абсолютную несхожесть.

Актуальность исследования обусловлена интересом как научного сообщества, так и широкой публики России и Китая к оперному искусству.

Цель исследования заключается в выявлении различных приемов вокальной техники тенора на примере арий из опер Дж. Пуччини, а также анализе арий, исполненных выдающимися русскими и китайскими артистами, уделяя особое внимание интерпретации и средствам исполнения, в частности технике бельканто. Предметом исследования

является совокупность особенностей интерпретации теноровых арий из опер Дж. Пуччини мастерами русской и китайской вокальных школ. Объектом – теноровые арии из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») в интерпретации русских и китайских певцов.

В ходе исследования были использованы как общенаучные методы исследования (анализ и синтез, дедукция и индукция), так и компаративный анализ. Теоретическое обоснование представлено трудами таких исследователей как А.К. Кенигсберг, О.Б. Степанов, Л.В. Данилевич и др. Эмпирическую базу составили аудиозаписи исполнения оперных арий Дж. Пуччини отдельными певцами из России и Китая, на основе которых был сделан сравнительный анализ их интерпретаций.

На основе анализа научной разработанности исследуемой проблематики автор приходит к заключению, что творческое наследие Дж. Пуччини достаточно проработано и исследовано в научном музыковедческом дискурсе.

Научная новизна данного исследования заключается в выбранном автором ракурсе и отобранном материале.

В данной статье был проведен анализ исполнителей разных школ и эпох, в котором обозначены слабые и сильные стороны интерпретаций и выделены особенности партии и варианты ее исполнения выдающимися представителями русской вокальной школы и молодыми певцами из Китая.

При анализе интерпретаций автор считает важным учитывать следующие факторы: образ и характер главного героя, вокальная техника, язык исполнения, качество перевода, нюансы исполнительской школы.

В качестве предмета сравнения автором были выбраны следующие арии: ария Рудольфа «*Che gelida manina*» в исполнении С. Лемешева, П. Мелентьева и Ицзе Ши, ария «*El lucevan le stelle*» Каварадосси из оперы «Тоска» в исполнении В. Атлантова, Е. Райкова и Вэя Суна, ария «*Nessun dorma*» в исполнении М. Михайлова, В. Галузина, Ши Чу Джанга и Денг Чао Хуна.

По результатам сравнительного анализа автор приходит к заключению, что наиболее верным является исполнение оперных партий на языке оригинала – это позволяет избежать многих казусов и несоответствий языка перевода и музыкального воплощения текста; большей артистичностью и точным воплощением образов в теноровых партиях из опер Пуччини отличаются певцы русской школы. Причины данной особенности автор видит в многолетней традиции приверженности системе обучения актерской игре К. Станиславского. В интерпретации китайских певцов автором наблюдается или чрезмерная эмоциональность (Вэй Сун) или излишний героизм, не присущий в столь ярком проявлении персонажу (Денг Чао Хун). Анализ технической стороны вокальной интерпретации показал автору, что все певцы обладают высоким уровнем технической подготовки, что естественно для русской вокальной школы, базирующейся на многолетней истории вокальной педагогики, представленной лучшими мастерами, а также для китайской, в основе образования которой всего техническое мастерство стояло на одном из важнейших мест обучения.

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 особенностей вокальных техник представителей разных школ оперного искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и

может служить источником дальнейших исследований.

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 хоть и составляет 20 источников, но не содержит достаточного количества актуальных научных трудов, что представляется недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, 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 указанного недостатка.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Шкиртиль Л.В., Серов Ю.Э. «Женский» камерно-вокальный цикл 1960–1970-х годов и «новая фольклорная волна». Часть 1. В поисках интонационной подлинности // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 2. С. 15-27. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.2.70810 EDN: AIKMRA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70810

«Женский» камерно-вокальный цикл 1960–1970-х годов и «новая фольклорная волна». Часть 1. В поисках интонационной подлинности

Шкиртиль Людмила Вячеславовна

Преподаватель, Отделение академического пения, Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 36, ауд. 36

✉ serovyuri2013@gmail.com



Серов Юрий Эдуардович

доктор искусствоведения

доцент, фортепианный факультет, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 36, оф. 36

✉ serov@nflowers.ru



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

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.2.70810

EDN:

AIKMRA

Дата направления статьи в редакцию:

21-05-2024

Дата публикации:

28-05-2024

Аннотация: Предметом исследования является камерно-вокальное творчество советских композиторов 1960–1970-х годов, произведения безусловных лидеров

молодого послевоенного поколения музыкантов-«шестидесятников». Автор статьи изучает неофольклорные поиски и эксперименты Р. Щедрина, Б. Тищенко, С. Слонимского, В. Гаврилина, Э. Денисова, которые стали важнейшей составляющей значительного художественного направления «новая фольклорная волна». В эти годы случилось своеобразное накопление выдающихся сочинений-образцов, поражающих самобытностью и яркостью, новыми техниками записи, предельно добросовестным отношением авторов к оригинальным материалам, собранным в консерваторских фольклорных экспедициях. На рубеже 1960-х годов камерно-вокальный цикл вышел на ведущие роли в творчестве многих советских композиторов и отечественной музыки в целом. Вокальные сочинения, со свойственной им универсальностью, способные к гибким модификациям оказались благодатной сферой приложения творческих усилий музыкантов разных поколений. В статье использованы следующие методы научного исследования: сравнительно-аналитический, структурно-функциональный, а также культурологический метод. Автор статьи привлекает к исследованию литературно-текстологический и музыкально-текстологический методы, а также опирается на фундаментальные положения общеисторической методологии, в частности, — социокультурной, историко-хронологической, биографической. Основным выводом проведенного исследования становится мысль о том, что у камерно-вокальных сочинений «новой фольклорной волны» — «женское лицо», так как большая часть из них написана для исполнения женскими голосами. Народная мелодика и ритмика, живая интонационная среда, непосредственная эмоциональность фольклора стали не только своеобразным «противовесом» изощренным авангардным техникам в музыке второй половины XX века, но важнейшей составляющей композиторского языка и даже мышления, а подчас и главной опорой творческого высказывания. Автор впервые глубоко и полно исследует «женский» вокальный цикл 1960–1970-х годов, те сочинения, что связаны с уникальным и мощным художественным направлением «новая фольклорная волна», явлением, находившемся на передовой коренного обновления отечественной музыки второй половины XX века.

Ключевые слова:

Вокальный цикл, Отечественная музыка, Новая фольклорная волна, Родион Щедрин, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Сергей Слонимский, Эдисон Денисов, Авангард, Фортепиано

Выражение «новая фольклорная волна» возникло в советском музыковедении в середине 1960-х годов и поначалу вызывало довольно много споров. Что может быть нового в изученном, казалось, «вдоль и поперек» народном искусстве? Что в фольклоре не освоено, не познано? Со временем стало понятно, что в отечественную музыкальную традицию действительно вошло новое мощное художественное направление, случилось своеобразное накопление выдающихся сочинений-образцов, поражающих самобытностью и яркостью, новыми техниками записи, предельно добросовестным отношением авторов к оригинальным материалам, собранным в консерваторских фольклорных экспедициях. Это было творчество молодых, и оно пробивало себе дорогу с энтузиазмом и изрядной долей бунтарства. Р. Щедрин, С. Слонимский, Э. Денисов, Б. Тищенко, В. Гаврилин — герои нашего исследования, лидеры «новой фольклорной волны», композиторы, для которых народная мелодика и ритмика, живая интонационная среда, непосредственная эмоциональность стали не только своеобразным «противовесом» изощренным техникам, но важнейшей составляющей авторского языка и

даже мышления, а подчас и главной опорой художественного высказывания.

Подчеркнем, что к «новым техникам» и к «новому фольклору» обращались одни и те же авторы и причина композиторского радикализма лежит на поверхности: осознанно, на рациональном уровне или интуитивно приходило понимание неисчерпаемой глубины фольклорных ресурсов и того обстоятельства, что многое до сих пор не попало в «слуховую память» композиторов прошлых веков. Собиратели XX столетия серьезно расширили наши знания о народном искусстве, да и «сам фольклор в постоянном обновлении и приращении с каждым поколением дает модификации старых образований, а то и формирует новые» [\[1, с. 78\]](#). Полицентричный музыкальный мир второй половины XX века окончательно снял «слуховые затворы» с интонационных кладовых народного искусства. Те, кто находились на передовой обновления отечественной музыки, смело обновляли и ее фольклорную составляющую. Новая музыка открывала новые духовные горизонты, освобождая от диктата времени и места. Тяга к глубокому познанию народного искусства оказалась созвучна стремлению к общекультурным ценностям в самом широком значении этого важного понятия.

Наше исследование посвящено «женскому» вокальному циклу и примечательно, что авторы, работающие с подлинным русским народным творчеством, опирались на женскую певческую традицию, именно она стала фундаментом всей «новой фольклорной волны». Р. Щедрин, вспоминая свои первые «экспедиции за фольклором», с писательской цепкостью обрисовал послевоенную деревню: «Омужичившиеся, почерневшие на ветрах и стужах женщины вершили матриархат. Из-под их мазутных, засаленных, задубелых от пота телогреек, разивших суперфосфатом и комбикормом, каждоминутно грозил вырваться наружу и взорваться истерикой выплеск секса. <...> Хрипло, надсадно, отчаянно, тоскливо голосили они частушки. <...> У меня все это накрепко осело в памяти, в моих ушах и глазах» [\[2, с. 66-67\]](#). Несколько в ином ракурсе мы встречаем все это в записках В. Гаврилина, композитора, поднявшего в своей «Русской тетради» поющую, голосящую, причитающую, заходящуюся в частушке русскую женщину на пьедестал монооперы, драмы, трагедии, на высоту, которой после ленинградского автора так никто в отечественной музыке и не смог достигнуть. Гаврилин рассказывал о своем послевоенном детстве: «Плач вдов, их горькие безутешные песни, которые я слышал в вологодской деревне, — это всегда во мне. И позже, в детском доме, меня окружали тоже только женщины, причем чаще всего такие, по которым война прошла жестко» [\[3, с. 200\]](#). И еще одно воспоминание, уже о консерваторской фольклорной экспедиции: «Будучи студентом Ленинградской консерватории, я попал в Лодейнопольский район Ленинградской области. И там, в одном из отдаленных селений, очень пожилые, много пережившие женщины, с натруженными руками и седыми головами, вдруг запели: „Сижу, на рояле играю, / Играла и пела о нем“. Хотя, вероятно, рояля из них никто не видел. И я понял тогда, что это для них символ прекрасной мечты, как бы погружение в чудный сон, в забытье» [\[4, с. 80\]](#).

Не в состоянии ли послевоенного советского деревенского общества в отсутствие здоровых молодых мужчин и повальном пьянстве оставшихся, обнищании села, голоде, холоде и бегстве в города кроется тайна столь выразительного женского начала «новой фольклорной волны»? Задорные частушки Варвары из оперы Р. Щедрина «Не только любовь», хрипло-простуженные песни бабки Ульяны из музыки к «Северным этюдам» Б. Тищенко и его же тоскливая «Стужа» по В. Тендрякову, похоронные рыдания «Плачей» Э. Денисова, причитанья девушки в «Песнях вольницы» С. Слонимского, наконец, портрет русской женщины и настоящее собрание народных песенных жанров в «Русской тетради» В. Гаврилина: у «новой фольклорной волны» — «женское лицо», натруженные

руки, задубелые телогрейки, седые головы, вдовьи страдания.

По словам первопроходца нового отношения к русскому фольклору Р. Щедрина, композиторы впитывали народную музыку не из сборников песен и не из расшифровок фольклористов: «Я поглощал ее в натуральном корявом виде. Без грима. Только такое искусство захватывало меня, ворожило. Многочисленные подделки, ретушь, причесывания вызывали лишь раздражение и неприязнь» [\[2, с. 70\]](#). Многие произведения Щедрина буквально пронизаны фольклорными интонациями. В «Поэтории» (1968) для чтеца, женского голоса, симфонического оркестра и смешанного хора на стихи А. Вознесенского композитор насыщает сложнейшую оркестровую и хоровую ткань народными, подлинными в своих истоках оборотами, а сольная партия женского голоса и вовсе предназначалась для исполнения Людмилой Зыкиной, с ее глубоким и таким «народным» тембром. В песне «Не белы, белы снега» (опера «Мертвые души», 1976) Щедрин мастерски совмещает додекафонную технику с русским фольклором, добиваясь поразительного и неожиданного синтеза, казалось, несоединимых композиторских методов и стилей.

Два концерта для оркестра Щедрина 1960-х — «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968) — два разных взгляда на русскую музыкально-звуковую традицию, две ясных фольклорных формулы, две важнейших сонорных приметы возрождения интереса к народному искусству. «Озорные частушки» — одно из первых серьезных обращений в чистом симфонизме к столь яркой народной традиции, к жанру, ставшему, в какой-то степени, квинтэссенцией самовыражения русской деревни. «Игровое начало здесь во всем: в самом типе *concerto grosso* (получившем столь мощный стимул развития в XX веке), во взаимоотношениях между собой инструментов оркестра и оркестровых групп (перекички, подражания, имитации — вербальный текст частушки лишь подразумевается, а, значит, выразительная речевая интонация становится важнейшей составляющей интонации инструментальной), в смелом вертикальном соединении народной, джазовой и академической традиций, в остроумной театрализованной перекичке оркестра, дирижера и слушателей, детально прописанной в партитуре сочинения. Щедрин мастерски находит симфонический эквивалент частушке или джазовой импровизации, но самое современное и новаторское здесь — их свободное смешение. Академической музыке подвластно все, и автор демонстрирует ее силу с молодым задором и пылкостью» [\[5, с. 38-39\]](#).

В «Звонах», в определенной степени продолжающих традицию больших оперных сцен М. Мусоргского (прежде всего, сцены коронации из «Бориса Годунова»), колокольность выступает как абсолютно самодостаточный музыкальный «сюжет», как некий глобальный художественный образ. В аннотации к концерту Щедрин заметил, что источником вдохновения для него «послужил не только колокольный звон как таковой, но и другая область русского духовного искусства — иконопись, в частности, творения Андрея Рублева. Обращением к древнерусской культуре обусловлено применение отдельных элементов безлинейного письма, восходящего к знаменному распеву, — разумеется, интерпретированы эти элементы весьма свободно» [\[6\]](#). Как мы видим, русский фольклор рассматривается композитором в самом широком его спектре: духовная традиция, исторические параллели, синтез искусств не менее важны автору, чем интонационные или жанрово-стилевые его компоненты.

Щедрин не сочинял камерно-вокальные циклы, но одно из его вокальных произведений мы смело можем отнести к основополагающим в могучем стилевом потоке «новой фольклорной волны» и здесь также доминирует излюбленная автором частушка. Речь

идет об опере композитора «Не только любовь» (1961) по рассказу С. Антонова «Тетьа Луша». Проза писателя, по словам Щедрина, «резко выделялась из деревенской литературы тех лет своей правдивостью и отсутствием умильного розового сиропа» [7, с. 105]. Горькая история немолодой деревенской женщины, полюбившей заезжего паренька, оказавшегося и пустым, и недостойным ее, — смелый и свежий сюжет в советской оперной проблематике. Щедрин увлекся текстами Антонова: «Множество тонких нюансов, кричащее противоречие возраста героев, трясина фрейдистских мотивов. К тому же, музыкальная форма широко бытовавшей тогда в российских деревнях частушки привлекала меня давно и всерьез» [7, с. 106].

Песня и частушки Варвары — один из «хитов» русского мецового репертуара, несомненный образец не только композиторского мастерства, но и претворения фольклорных традиций. Автор использует здесь подлинные народные тексты, немного обработанные, но не «прилизанные», без привычного советского «глянца». В развернутой оперной моносцене Щедрин отдает дань трем народно-песенным жанрам: былинному распеву, частушке и женской «страдальной». Сочинение начинается со свободно-речитативного, песенного плана эпизода (автор дает здесь точную ремарку — *sempre poco rubato, quasi improvisato*): «По лесам кудрявым, по горам горбатым, по долинам ровным, всюду я ходила». Очевидно желание композитора почти полностью отказаться от аккомпанемента (лишь поддерживающие тон унисонные педали и лаконичные инструментальные реплики) и позволить голосу поиграть тембром, словом, эмоциями. Предельно контрастная по динамике, свободная от каких бы то ни было метрических оков, сложно устроенная в ладовом отношении (тонические опоры лишь намечают общие границы) гибкая мелодия солистки покоряет искренностью, глубокой печалью: «Нет цветка, нет цветка, нет цветка лазоревого, глаз веселых голубого пламени».

Средний раздел — излюбленная Щедриным частушка. Жестко ритмически организованная, отчаянная, с озорными рифмами, граничащими с непристойностью: «Повсюду была частушка. Частушки пели стар и млад, бабы да мужики на всякой вечеринке, гулянке, в клубах, застольях. Пели под гармонь, брэнчание балалайки, под „язык“. Тексты импровизировались, переиначивались, перекраивались. В устной сиюминутной частушке люди позволяли себе позубоскалить над властью, поиздеваться. Часто и матерные рифмы смачно шли в ход. <...> Но частушки были и со слезою. Горестные, скорбные, отчаянные. Вдовьи, солдатские, хмельные частушки-страдания. <...> Так тогда существовала и пела, плясала, топоталась, любила, томилась, ревновала, горюнилась, судачила, ухмылялась, злоязычала, материлась, терпела, страдала вся — в основном — страна» [2, с. 69].

Наконец, третья часть сцены — «То, что парень изменил, это не изменушка — считается изменушка, когда изменит девушка... Ой, мамонька-мать, куда мне любовь девать? То ли по полю развеять, то ли в землю закопать?» — неизбежно печальная и откровенно красивая песня. Каждая фраза солистки заканчивается длинным, через несколько регистров *glissando* вниз, звучащим словно невыносимо-тяжелый вздох. В аккомпанементе Щедрин нашел в высшей степени оригинальную формулу: *pizzicati* высоких скрипок (или *staccati* фортепиано) подражают балалайке, причем, нещадно «фальшивящей» и «запинающейся» на слабую долю такта.

Б. Тищенко — среди подвижников «новой фольклорной волны». Русская народная песенность оказала серьезное (в раннем творчестве — решающее) влияние на характер его тематизма, во многом сформировала его авторский язык. «Композитора интересовал

в фольклоре глубинный пласт, способный стать стимулом современных художественных идей. Не цитирование, но сам характер музыкального высказывания — предельно эмоциональный и неспешный, эпический — оказался питательной средой для сочинений Тищенко, животворной струей в его творчестве» [5, с. 79]. Ленинградскому автору присущ самобытный тип развертывания мелодии по горизонтали, его многочисленные инструментальные монодии наполнены логикой непредсказуемости, Тищенко принципиально отказывается от любых точных повторов, все это говорит о подлинно фольклорном начале его мелодического мышления. Добавим точную мысль В. Сырова о «новом» тематизме композитора, о принципе «мелодического прорастания, сходном с развертыванием народного песенного напева», о том, что «композитор не довольствуется формальным воспроизведением фольклорного источника. Главное открытие Тищенко в этой области — соединение постепенных вариантных изменений и конфликтного тематического результата» [8, с. 152].

В своем раннем вокальном цикле «Грустные песни», созданном на стихотворения поэтов разных стран и народов (английских, русских, венгерских, японских), две песни написаны на русские народные тексты и по-разному, но ярко и полноценно раскрывают композиторские подходы к их интерпретации. Трагический характер «Колыбельной», ее вокально-интонационные обороты вне всякого сомнения восходит к Мусоргскому: «Баю, баю, баюшки, баюшки, баюшки-баю, нет ли местичка в раю? Хоть на самом на краю примите Настеньку мою». Здесь царит полная «безнадега», в фортепианной кульминации («будет Настенька кричать») мощные *tremoli* и диссонирующие аккорды создают почти зримую картину гибели ребенка. Спасает ситуацию лишь очевидная интроспективность образа, колыбельная поется не матерью, но от третьего, авторского лица.

В песне «На пострижение немилой» аккомпанемента нет, это свободно льющаяся монодия, бесконечный плач-причет, безысходность, печаль: «Постригись, моя немилая, посхимись, моя постылая. На пострижение дам сто рублей, на посхимленье всю тысячу». Тактовых черт нет, лишь половинные и четвертные ноты — варианты интерпретации многочисленны и многообразны, все музыкально-смысловые акценты расставляет слово. Текст сопрановой песни (цикл написан для женского голоса), как мы видим, мужской. В музыке к документальному фильму «Суздаль» (1964) Тищенко дает эти народные слова в двух версиях: буквально повторяет «женский» вариант из «Грустных песен» (на тон выше, в еще более напряженной тесситуре) и в теноровой, насыщенной «крикливыми» мелизмами и акцентами в предельно высоком регистре. Мужская песня идет в «Суздале» с причудливым, но лапидарным аккомпанементом: выдержанные педали рояля и арфы, краткие попевки фагота, яркие «всполохи» засурдиненной трубы и пасторальные наигрыши-интерлюдии гобоя.

Отметим в контексте нашей темы еще одну примечательную работу Тищенко в документальном кино — музыку к фильму С. Шустера «Северные этюды». Картина повествует о природе Русского севера, о людях, живущих на островах в Белом море, о Соловецком монастыре. Композитор создал вокально-инструментальную сюиту, которую так и назвал — «Северные этюды». Вероятно, это самое насыщенное русским фольклором сочинение Тищенко, оно буквально пропитано народными интонациями, — как вокальными, так и инструментальными — собранными в консерваторских экспедициях рубежа 1950–1960-х годов. Песни бабки Ульяны создают в фильме особую атмосферу. В нотной партитуре сюиты они записаны в басовом ключе, на границе малой и первой октав (вероятно, именно так и звучал голос настоящей Ульяны: в контральтовом регистре, протяжно-хриплый, простуженный на северных ветрах). Тактовые черты в этих вольно разворачивающихся монодиях отсутствуют, партитура испещрена знаками

микрохроматики и алеаторики. Тексты песен типично плачевые, но и полные грубоватого народного «сюрреализма».

Одна из самых ярких тищенковских фольклорных работ — музыка к спектаклю Ленинградского академического театра драмы имени А.С. Пушкина по пьесе В. Тендрякова «Совет да любовь», которую автор оформил в небольшую вокально-оркестровую сюиту с необычным составом аккомпанирующего ансамбля: гобой, две валторны, две арфы, двенадцать виолончелей и десять контрабасов. Солистов здесь, по сути, двое — меццо-сопрано и гобой, их вокально-инструментальный диалог сродни неспешному разговору, в то время как низкие струнные тянут свои тяжкие, словно вериги, педали: «Березыньки-то закуржевели, елочки-то замозжевели...Ох, под ноженьки мне мете, вся следыньки заглаживае... Снегом белым припорашивае...стужа лютая, горе черное...Ох, метель помете — солнце выгляне, солнце выгляне — снег растопится, горе черное водой изойдет...Березыньки-то закуржевели, елочки-то замозжевели» — еще один яркий музыкальный образ безымянной русской женщины тоскующей по лучшей доле, еще один бесконечный плач в мороз, в стужу, еще одна такая знакомая нам сценка из русской жизни.

«Плачи» (1966) Э. Денисова — ярчайшая страница в истории отечественной музыки второй половины прошлого столетия. В этом вокальном цикле автор соединяет свои фольклорные поиски консерваторских лет (прежде всего, оперы «Иван-солдат») с авангардистскими увлечениями начала 1960-х (выделим серийную технику). Денисов создал психологическую драму, подлинно трагическое действо, в центре которого — похоронный обряд. По словам исследователя творчества Денисова Ю. Холопова, «в произведении нет прямых цитат и стилизации, но вокальная партия почвенно связана с глубинным слоем русского фольклора и самым оригинальным его жанром — плачем» [\[9, 136\]](#).

Тексты песен заимствованы из сборника «Причитания» (Причитания. «Советский писатель», 1960), в котором собраны народные плачи, записанные у Ирины Андреевны Федосовой, крупнейшей русской сказительницы XIX века. Ее творчеством интересовались Н. Некрасов и М. Балакирев, М. Горький и Н. Римский-Корсаков. Ф. Шаляпин отзывался о ней восторженно: «Она вызвала у меня незабываемое впечатление. Я слышал много рассказов, старых песен и былин и до встречи с Федосовой, но только в ее изумительной передаче мне вдруг стала понятной глубокая прелесть народного творчества» [\[10, 170\]](#). Обращение композитора к записям Федосовой, к этой глубоко человеческой поэтической традиции народных причитаний, созданных талантом многих поколений русских женщин, говорит о глубокой проработке автором фольклорно-поэтического материала. Новое музыкальное время требовало новой литературы. А та, в свою очередь, диктовала свежие композиторские решения, погружала музыкантов в стиливые и языковые поиски.

Эмоциональная выразительность в «Плачах» — основа вокальной техники, вокальной интонационности. Причитания и трагические вскрики, опустошенные «завывание» и скорбная «обессиленность», отчаяние, всхлипывания — все эти чувства требовали новых технологических решений. Партия солистки необычайно сложна: пение с закрытым ртом, разнообразные *glissandi*, шептание, скороговорки-причеты, вскрики: голос здесь сродни виртуозному инструменту, порой он и вовсе сплетается с ударно-рояльным многоголосием, оказывается одной из многочисленных линий, живым элементом насыщенной полифонией партитуры. В таинственной коде произведения голос полностью сливается с ирреальным инструментальным окружением, его невозможно

различить, определить ухом, он становится сонорной приметой, частью целого. Додекафонная интервалика властно требует абсолютной точности, и это еще одна серьезная преграда на пути постижения вокалисткой цикла Денисова.

Влияние «Свадебки» И. Стравинского в «Плачах» ощутимо, и это не только структура ударно-фортепианного ансамбля в сопровождении. Сочетание необычайной внутренней силы, какой-то «варварской» стихийности, эмоциональной наполненности с лаконичностью, даже аскетизмом — значительно более прочные нити, связующие два оригинальных сочинения. Но несомненны переклички и с М. Мусоргским, с его «Детской», с другими его вокальными циклами: народно-простоватый «говорок», подвижные речитативы (конечно, значительно более сложно устроенные интонационно), точные подражания человеческой речи: вся эта музыкальная «правда» нашла в цикле Денисова свое полноценное, воссозданное уже на новом этапе развития отечественного вокального искусства, воплощение.

«Написанные в конце 1959 года „Песни вольницы“ полностью раскрыли золотую россыпь вокального мелоса Слонимского. Живо восприняв русский фольклор, не только в чисто музыкальном его результате, а в комплексе всего жизненного уклада, эмоционального и нравственного мира, постигнув его изнутри и одновременно как бы своим собственным нутром, композитор обнаружил свою фольклорную стихию столь же подлинную, как у Мусоргского, Стравинского или Прокофьева, но и столь же индивидуальную» [\[11, 60\]](#). Отметим в высказывании крупного ученого М. Рыцаревой мысль об усвоении С. Слонимским русского фольклора в комплексе всего «жизненного уклада». Сын известного писателя, с детства общавшийся с советской литературной элитой, всесторонне и блестяще образованный, Слонимский и сам был превосходным писателем. Он очень зорко смотрел на окружающий мир, умел вычленить главное, умел выразить все это в своей музыке. Его подходы к изучению фольклора (и не только русского!) — сродни научным, но оплодотворены могучей творческой фантазией.

Вокальный цикл на народные слова написан для меццо-сопрано, баритона и фортепиано. Драматургическое решение «Песен вольницы» очень точно и не лишено своеобразия: интонационное поле женского голоса — русская крестьянская, преимущественно протяжная песня. В фортепианном сопровождении доминирует подголосочная полифония, но и колокольность, и острая ритмика, и длинные, напряженно звучащие педали. В вокальной партии — полураспев-полуговор: мягкий, простой, иногда немного угловатый, непосредственный. Слонимский в своем вокальном творчестве предпочитает сопрановый тембр, в «Вольнице» ему понадобился низкое, грудное звучание, более соответствующее, по мнению автора, народному началу. Сфера мужского голоса резко контрастна: жесткие пунктирные ритмы, хроматические «угловатости», синкопы-«прыжки», «колючая» интервалика, «разнузданные» интонации. Рояль импульсивный, плотный, ярко демонстрирующий «разбойничью удаль». Лихая силушка здесь выражена, скорее, в негативном ключе, она не находит себе (как это часто случается на Руси) позитивного выхода, ее путь — «от зелена вина — до ножа и грабежа».

Меццо-сопрановые и баритоновые песни-образы чередуются, создавая, таким образом, естественную драматургически-яркую контрастную линию. В цикле девять частей, сольные и дуэтные. Каждая представляет из себя законченную сценку из народной жизни — живописную, свежую, выразительную: «Песни вольницы» с успехом могли бы исполняться в театре. В середину произведения Слонимский поставил комедийно-гротесковую жанровую дуэтную песню «Куманек», своеобразную интермедию, как будто

снимающую драматическое напряжение предыдущих частей и приготавливающую трагическую развязку финала: кума зазывает куманька в гости, а он каждый раз находит новые предлоги и причины отказаться от приглашения. Сценка эта очень веселая, по-«кучкистски» сочная, сродни эпизодам «Сорочинской ярмарки». И это важное для нас знание о природе фольклорного начала у композитора.

«Песни вольницы» современны, в произведении ощущается напряженный поиск автором нового языка, это подлинно «оттепельная» музыка. В качестве подтверждения нашей идеи приведем еще одно высказывание М. Рыцаревой, подчеркивающее синтетический характер фольклорных устремлений Слонимского: «Среди стилистических находок композитора в этом сочинении важно отметить выявленные им и переданные с помощью своеобразной тонкой ритмики экспрессивные свойства фольклора. Характерные для этого мелоса дробные, а потому акцентно усиленные начальные интонации мотивов, совпадающие подчас с плачевой ритмикой, свойственны и фольклору других народов, не только русского. Мы встретим их и в венгерском, и в негритянском, и в фольклоре народов Востока. А поскольку чужой фольклор пришел к нам с современной музыкой, мы ощущаем здесь формулу „русский фольклор плюс современность“» [\[11, 63\]](#).

Городской фольклор — важнейший художественный пласт в творчестве композиторов «новой фольклорной волны». Традиция собирания образцов городского музыкального быта в русской музыке давняя, еще с XVIII века. Но музыка города все время менялась, возникали новые жанры, устаревали и отмирали прежние формы. Песни фабричного люда в опере С. Слонимского «Виринея», некоторые сцены из «Не только любовь» Р. Щедрина — звуковые приметы российского города XX века. Добавим сюда и авторскую, бардовскую песню, немыслимую вне широкого окружающего интонационного фонда. «Три песни на стихи Марины Цветаевой» Б. Тищенко — талантливый отклик на богатую и живую бардовскую традицию. Гитарный аккомпанемент (который предполагался в первоначальной версии цикла), полуречь, полусшепот, полупение, безыскусность, отсутствие привычных для композитора гармонических изысков, строгая куплетность — главные составляющие особой стилистической линии этого произведения. Добавим в наш (далеко не полный) список «женских» вокальных циклов, вдохновленных городским фольклором ахматовские романсы С. Слонимского, и, конечно, «Вечерок» В. Гаврилина.

Цикл создавался по просьбе З. Долухановой. Впервые исполнив и включив в свой концертный репертуар «Русскую тетрадь», певица, по ее собственным словам, была «отравлена» творчеством В. Гаврилина и ждала от него новое произведение. В отличие от «Русской тетради», пропитанной крестьянским фольклором и созданной на народные тексты, в «Вечерке» господствует стихия городского романа, неприязательного, бытового, «чувственного». Автор дал своему произведению неожиданный подзаголовок: «записи из альбома старой женщины», следуя в русле известной и достаточно старой русской традиции (подобные альбомы являлись не переменным атрибутом не только уездных барышень, но и светских красавиц) вписывать в домашние альбомы, лежащие в гостиной помещичьего дома на видном месте на туалетном столике, стихотворение, мадригал, а то и нарисовать в него виньетку или даже пейзаж.

«Вечерок» — в высшей степени самобытный ответ Гаврилина на захватившую отечественную музыку в 1960–1970-е годы тенденцию на «выветривание интонаций». Техническая изощренность, поиски нового языка, увлечение композиторским методом как самодостаточной художественной ценностью уводили авторов от непосредственности, от эмоционально окрашенной музыки, от высшей простоты и, в конечном итоге, от слушателя. Противовес для Гаврилина, его попытки вернуть

утраченное равновесие — интенсивные поиски в музыке быта, в живой интонационной среде, в повседневных звуковых реалиях, в напеве, в говоре, шире — в человеческой речи (не правда ли, и здесь проступают корневые заветы Мусоргского!).

Народные тексты в «Русской тетради» органично связывают восемь частей произведения, их стилистическое единство — залог целостности развернутого вокального цикла. Литературная основа «Вечерка» иная: пестрая, разнородная, даже лоскутная. Что-то написано самим Гаврилиным (а он был замечательным писателем и рассказчиком), что-то принадлежит перу А. Шульгиной, с которой композитор именно в эти годы начал интенсивно сотрудничать, одно стихотворение — из Г. Гейне (любимого поэта Гаврилина), текст еще одной песни — немецкая народная (застольная) «Ах, мой милый Августин». Оригинальный поэтический выбор автора подчеркивает стилистическую цельность замысла, удивительную литературную интуицию Гаврилина. С одной стороны, альбомная традиция XIX века предполагала разнообразие записей, с другой, — обильное заимствование из тогдашней Европы, многоязычие. Так было и в музыке: исконное в России всегда мирно и тесно переплеталось с прижившимся «заграничным».

Гаврилин наполняет «Вечерок» музыкальным и литературным «бытом», опирается на привычные жанры и интонационные обороты, но далек от примитивной стилизации. Искренность и огромный талант автора оберегают это, в целом, непростое сочинение от тривиальности, банальности, шаблонности. Обыденность здесь не является синонимом заурядности, а простота — пошлости. Композитор как будто открывает музыкальную шкатулку из прошлого и сам, словно ребенок, удивляется звукам, оттуда льющим. Тикающие «часики» в партии фортепиано, «кукольные» вальсы, словно «фальшивящий» механизм кластеры-диссонансы, паузы-«остановки» в вокальной скороговорке — все это частички человеческой жизни, выхваченной из потока Времени, нотные записи в «альбомчик», найденный на чердаке русской усадьбы.

Среди исполнительских трудностей «Вечерка» — не поддаться на гаврилинические «провокации» (на уровне вокальной интонации, слова, артистического прочтения), не выйти за границы, отделяющие камерно-вокальную музыку — тонкую, изящную, умную — от «театральщины». Обратимся к замечательному высказыванию исполнительницы «Вечерка» З. Долухановой, подтверждающему нашу мысль и объясняющему ее подходы в интерпретации вокального цикла: «Прелестное, тонкое, сугубо камерное произведение, абсолютно непохожее на взрывную „Русскую тетрадь“. Оно требовало новых режиссерских решений, новой красочной палитры, нового „Опыта“. Сразу почувствовала я и коварство этого произведения, — стоит при его исполнении чуть-чуть утратить меру, как элегические воспоминания о прошлом, сердечная грусть, вздохи о том, что „все прошло, прошло, прошло“ превратятся в слезливость, в сентиментальность, слащавость. А это будет уже не Гаврилин, потому что музыка Гаврилина и безвкусица понятия несовместимые» [\[12, с. 178\]](#).

В заключение скажем еще об одном знаковом для «новой фольклорной волны» произведении Гаврилина, о его вокально-симфонической поэме «Военные письма», сочинявшейся одновременно с «Вечерком». Здесь совсем иные формы народной песни — солдатские, вдовьи причитания, детские считалки, колыбельные. Приведем точное, исчерпывающее высказывание о Гаврилине исследователя русского фольклора И. Земцовского: «Гаврилин не боится самых ходовых (чтобы не сказать „расхожих“) интонаций: он их не выдумывает заново, не конструирует, он их по-своему произносит и проясняет, вкладывая в них глубокую поэтичность своего мироощущения <...> дар

поэтизации обыденного — особый дар, и Гаврилин владеет им удивительно» [\[13, с. 27\]](#).

Перейдем к кратким выводам. Обновление отечественной музыки, начавшееся на рубеже 1960-х годов, обращение к новым техникам, поиски свежей стилистики, необычных форм высказывания, привели к существенному развитию камерно-вокальной музыки. Благодаря свойственным вокальному циклу универсальности (идущей, прежде всего, от слова), способности к гибким модификациям, не требовательности к затратам, связанным с исполнительским составом, он оказался благодатной сферой приложения творческих усилий советских композиторов разных поколений. Вокальные циклы в этот период становятся ведущим жанром в творчестве многих именитых советских авторов и советской музыки в целом.

Молодые композиторы живо воспринимали русский фольклор в комплексе всего жизненного уклада, постигали его изнутри, через нравственный мир. Явление «новой фольклорной волны», поиски молодыми композиторами «интонационной подлинности» тесным образом сопрягались с развитием авангардных методов сочинения, с творческим горением, с профессиональной оснащенностью, с общей тягой к новизне, к бунтарству, наконец. Тема нашего исследования — «женский» вокальный цикл 1960–1970-х годов. Можно с уверенностью говорить о том, что у «новой фольклорной волны» — «женское лицо», что голос русской женщины — причитающей, голосящей, страдающей, любящей, заходящейся в разудалой частушке — голос этого уникального художественного явления, шире, — голос целого поколения отечественных авторов.

Библиография

1. Шевляков, Е.Г. Новая фольклорная волна // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб: Композитор, 2005. – С. 76–93.
2. Щедрин, Р.К. В экспедиции за фольклором // Родион Щедрин: Автобиографические записи. – М.: АСТ Москва, 2008. – С. 65–71.
3. Гаврилин, В.А. Что за музыкой? // Гаврилин В.А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. – СПб: Композитор, 2005. – С. 199–203.
4. Гаврилин, В.А. Беседа на Ленинградском радио 2 февраля 1986 года // Гаврилин В.А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. – СПб: Композитор, 2005. – С. 255–271.
5. Серов, Ю.Э. Симфоническое творчество Б. Тищенко в контексте обновления отечественного симфонизма второй половины XX века: диссертация ... докт. искусствоведения: 5.10.3. / Серов Юрий Эдуардович. – СПб, 2022. 1004 с.
6. Музыкальные сезоны. Р.К. Щедрин. Концерт для оркестра №2 «Звоны» [Электронный ресурс]. – URL: <https://musicseasons.org/rodion-konstantinovich-shhedrin-koncert-dlya-orkestra-2-zvony/> (дата обращения: 05.01.2024)
7. Щедрин, Р.К. Первая опера // Родион Щедрин: Автобиографические записи. – М.: АСТ Москва, 2008. – С. 105–112.
8. Сыров, В.Н. Борис Тищенко // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб: Композитор, 2005. – С. 139–156.
9. Холопов, Ю.Н. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – 312 с.
10. Шаляпин, Ф.И. Страницы моей жизни. – Л.: Прибой, 1926. – 220 с.
11. Рыцарева, М.Г. Композитор Сергей Слонимский. – Л.: Советский композитор, 1991. – 251 с.
12. Долуханова, З.А. Красивый и щедрый талант // Этот удивительный Гаврилин. – СПб: Композитор, 2002. – С. 173–177.
13. Земцовский, И.И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды. – Л.: Советский композитор, 1977. – 176 с.

14. Шкиртиль, Л. В. Приметы новой эпохи: «женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х годов // Человек и культура. – 2023. – № 1. – С. 24–32.

Результаты процедуры 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 ««Женский» камерно-вокальный цикл 1960–1970-х годов и «новая фольклорная волна». Часть 1. В поисках интонационной подлинности», в которой проведено исследование применения советскими композиторами середины XX века произведений народного женского творчества.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в 1960-х годах в отечественную музыкальную традицию вошло новое художественное направление, случилось своеобразное накопление выдающихся сочинений-образцов, поражающих самобытностью и яркостью, новыми техниками записи, предельно добросовестным отношением авторов к оригинальным материалам, собранным в консерваторских фольклорных экспедициях. Для молодых композиторов народная мелодика и ритмика, живая интонационная среда, непосредственная эмоциональность стали не только своеобразным противовесом изощренным техникам, но важнейшей составляющей авторского языка и даже мышления, а подчас и главной опорой художественного высказывания.

Актуальность данного исследования обусловлена популярностью творчества композиторов указанного периода и важностью их влияния на современное музыкальное искусство.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая исследования. Автором статьи не представлена информация по научной новизне исследования. Не проведен библиографический анализ, не представлено исследование степени научной проработанности изучаемой проблематики. Затруднительно делать вывод о научной новизне данного исследования и из текста статьи.

Цель исследования заключается в анализе фольклорной составляющей отечественных музыкальных произведений 60-х годов XX века. Объектом исследования является «женский» вокальный цикл и певческая традиция, предметом исследования выступает творчества композиторов, включавших элементы женского фольклора в свои произведения: Р. Щедрина, С. Слонимского, Э. Денисова, Б. Тищенко, В. Гаврилина. Автор поясняет выбор предмета своего исследования тем, что данная плеяда композиторов находилась под сильным влиянием и черпала источник своего вдохновения в женских фольклорных произведениях, полученных ими в результате собственных экспедиций в неотредактированном первоизданном виде.

В ходе исследования были использованы общенаучные методы анализа и синтеза, а также художественный и музыковедческий анализ. Эмпирическую базу составили произведения и воспоминания композиторов Р. Щедрина, С. Слонимского, Э. Денисова, Б. Тищенко, В. Гаврилина.

Автором проделан детальный художественный и музыковедческий анализ произведений данных композиторов: «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968) Р. Щедрина, «Грустные песни», «Северные этюды» Б. Тищенко, ««Плачи» (1966) Э. Денисова.

На примерах произведений автором показаны возможности синтеза фольклорных традиций и симфонической музыки, сила и эмоциональная выразительность народных

мотивов, а также отдельно проанализированы выразительные средства и приемы, примененные авторами в своих работах.

Автор уделяет внимание и использованию в своих произведениях композиторами «новой фольклорной волны» городского фольклора как важнейшего художественного пласта. В статье проанализированы вдохновленные городским фольклором ахматовские романсы С. Слонимского и «Вечерок» В. Гаврилина.

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 возможности слияния различных стилей в создании новых направлений в искусстве представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 14 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, 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.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Дин Ч. Китайская каллиграфия в музыке: от жеста к звуку // PHILHARMONICA. International Music Journal.

2024. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.2.70850 EDN: AGJTPV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70850

Китайская каллиграфия в музыке: от жеста к звуку

Дин Чун

аспирант; кафедра истории музыки; Нижегородская государственная консерватория им. МИ. Глинки

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

✉ 1156160611@qq.com



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

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.2.70850

EDN:

AGJTPV

Дата направления статьи в редакцию:

26-05-2024

Аннотация: В статье исследуется проблема воплощения каллиграфического жеста, а также основных атрибутов китайского традиционного письма – туши мо, кисти би и бумаги чжи в пространстве музыкального искусства. Объектом исследования стали камерно-инструментальные сочинения современных азиатских композиторов Ли Чицана («Смешение IV. Пестрота в цвете» для альта соло), Лэй Ляна («Мазок кисти» для камерного оркестра) и Исянь Чэня («Искрящийся» для двенадцати инструментов). Цель работы – выявить и обосновать принципы трансференции философско-эстетических и визуально-семантических свойств каллиграфии в музыкальную ткань инструментальных сочинений. Особое внимание уделено китайскому эстетическому феномену ши («конфигурация силы»), возникающему в результате действия космической энергии ци и пронизывающему все традиционные искусства Китая (в том числе каллиграфию и музыку). Методология исследования: междисциплинарный характер предопределил обращение к сравнительному методу анализа для выявления и обоснования типовых черт каллиграфического письма в музыкальной ткани названных сочинений. Избранные камерно-инструментальные опусы современных азиатских композиторов рассмотрены в отечественном музыковедении впервые и призваны расширить представления о методах

преломления искусства китайской каллиграфии в музыке. Основные выводы исследования состоят в следующем. В названных камерно-инструментальных произведениях Ли Чицана, Лэй Ляна и Исянь Чэня рассмотрена специфика преломления в музыке отдельных графических элементов иероглифа; различных видов консистенции и оттенков туши (сухая, влажная, концентрированная, светлая, ломаная), а также манеры работы с ней (разбрызгивание); выявлены особенности звукового отражения мазка кисти при помощи фактурной организации и приемов звукоизвлечения, мазок кисти представлен как музыкальный жест, знак, отражающий хореографию жеста пластического; сформулированы принципы транспозиции каллиграфических законов организации пространства, обоснована идея упорядочивания партитурного листа методами каллиграфии при помощи пауз и фермат для разделения «воображаемых квадратов» (метрической сетки) и «регулировки» соотношения временных интервалов между музыкальными жестами.

Ключевые слова:

каллиграфия в музыке, каллиграфический жест, Ли Чицан, Лэй Лян, Исянь Чэнь, Мазок кисти, Смешение IV, Искрящийся, современная китайская музыка, китайская камерная музыка

Искусство китайской каллиграфии уходит корнями в глубокую древность. От первых иероглифических образцов письменности она прошла долгий путь формирования различных стилей и школ, составляющих важную часть национального культурного наследия. В Китае каллиграфию называют «безмолвной музыкой» [\[1, с. 63\]](#), соединяющей пространственное и временное измерения. Национальные исследователи акцентируют внутреннюю связь каллиграфии с пением (ритм, интонация, акценты), с инструментальной музыкой (плавность или резкость движений, смена разнонаправленных мелодических линий и звуковысотности, плотность или разреженность фактуры, ритмическая скорость движения кисти и динамический нажим на бумагу, композиционная организация пространства белого листа), с танцем (пластика каллиграфического жеста, динамика движения кисти, запечатлеваемые в рисунке линии).

Исторически каллиграфия и музыка тесно связаны. Древнее выражение «пение и танец кисти и туши (筆歌墨舞)» – известное в Китае клише, описывающее сущность искусства письма [\[2, с. 8\]](#). Крупные современные мастера дают своим каллиграфическим сборникам музыкальные названия. Так, Линь Жунсэнь (林榮森) озаглавил свою работу «Песни точек и линий» («點線的樂章»), а Чиэнь Миншань (簡銘山) ниспослал экспрессивный заголовок «Песни дикости и скрытности» («狂野與沈潛的樂章»).

Точки и линии в иероглифе можно уподобить танцевальным шагам. В «Разговорах о каллиграфии» Ван Цзинчжи пишет, что сравнение письма с танцем помогает понять движения кисти: «Письмо *кай* – медленные танцы, наполненные различными жестами и элегантными движениями; письмо *син* – подвижные танцы, в которых фигуры слегка покачиваются, кружатся и легко вращаются по сцене; а письмо *цао* – быстрые танцы, в которых фигуры стремительно двигаются, галопируют и энергично взлетают, словно подхваченные ветром» [\[3, с. 192\]](#). Танцовщик и писатель Линь Хвайминь (林懷民) показал это на практике, создав синтетическую композицию, в которой каллиграфия и хореография сливаются воедино: «Хотя танец и не может живописать конкретные

иероглифы, но он может выразить их пластичность. Моя пьеса начинается с весомых "тяжелых" мазков, затем переходит в изящно текущую линию, и вновь сменяется "плотными" штрихами. Этот процесс напоминает выстраивание музыкальной структуры. Баланс и взаимосвязь между жестами и линиями являются важным источником вдохновения для хореографии» [2, с. 9].

Цзинь Сюэжи в своей книге «Об эстетике каллиграфии» отмечает, что «кисть и тушь управляются эмоциями, а линии иероглифа должны оставлять след этих эмоций» [1, с. 73]. Важность одухотворенного, чувственно наполненного жеста подтверждает традиция имитации (*линъю*) выдающихся работ известных каллиграфов, которая является неотъемлемой частью художественной практики. В исследовании «Китайская поэтическая эстетика в словах и образах: китайская поэзия, каллиграфия и живопись» Юйкун Као видит каллиграфа исполнителем чужой партитуры, копирующим классические шедевры [4, с. 76]. Он переносит пространственные письмена в мир времени и движения, раскрывая их скрытый пластический и эмоциональный потенциал.

Графический знак появляется в результате действия «конфигурации силы» – *ши* (勢). Это важное эстетическое понятие, особенно актуальное в контексте современного композиторского творчества. Концепция *ши* универсальна, она пронизывает всю национальную культуру – от религии даосизма до военного дела и искусства (литературы, живописи, каллиграфии и музыки). В разных случаях *ши* переводится с китайского языка как «сила», «жест», «тенденция», «потенциал», «импульс», возникающий из превращений и трансформаций небесной энергии *ци* (气): «В широком смысле речь идет о некоем сопряжении, констелляции множества сил – величине не столько количественной, сколько качественной. Сила в данном случае не поддается локализации, лишена предметности, но проистекает из всей совокупности (потенциально безграничной) факторов, составляющих "текущий момент". По существу, в "конфигурациях силы" мы имеем дело не с вещами, а с отношениями между ними и не с отдельным, конечным действием, а с действенностью в своем роде бесконечной» [5].

Ши получает в каллиграфии свое визуальное воплощение, свидетельством чему служит возникновение в начале первого тысячелетия нашей эры понятия «письменного *ши*» (字势). Сопряжение взаимосвязанных графических сегментов в строении китайских иероглифов определяется «конфигурацией силы». В каллиграфии *ши* обнаруживает себя как в пространственном измерении, когда «элементы находятся в согласии, "перекликаются" между собой и благодаря этому всеобъемлющему согласию могут восполнять себя, обретать цельность», так и во временном измерении, которое дает «причастность к бессмертию, понимаемому как вечное обновление» [5].

Связи каллиграфии и музыки можно выявить на разных уровнях. Каждый графический штрих (он соответствует знаку, сделанному между начальным контактом кисти с бумагой и ее окончательным подъемом) — можно уподобить ноте на нотном стане, каждый символ (состоящий из четко определенной последовательности каллиграфических штрихов) представляет собой последовательность нот, прерываемых паузами, эквивалентными пустому пространству на бумаге. Возможно сравнение музыкальной интонации с движением кисти, динамики с интенсивностью письма, плотности мазка с фактурной организацией, темпа со скоростью ведения кисти, насыщенности развития материала с каллиграфическим почерком. В музыке и каллиграфии выражение достигается посредством временной последовательности четко определенных действий: серии нот, составляющих мелодию, и ряда «штрихов», из которых состоит иероглиф.

В творчестве современных китайских композиторов каллиграфия получает индивидуальное преломление и прочтение. Одной из особенностей интерпретации является обращение к главным «сокровищам кабинета интеллектуала (*вэньжэнь*)» (文房四宝 *вэнь фан сы бао*) – средствам письма (кисть *би*, тушь *мо*, бумага *чжи*, тушечница *янь*). Важным аспектом является воплощение свойств туши и специфики владения кистью – важнейшими инструментами в руках каллиграфа: «Сущность “четырёх драгоценностей” составляет не только собственно их эстетическая ценность, но прежде всего те свойственные им и культивируемые в них качества, которые направлены на отзывчивость, чуткость материала — способность фиксировать самые тонкие движения руки мастера, передавать нюансы ускорений и замедлений, нажимов и ослаблений кисти, отзываться на пульсацию ее прикосновений к бумаге, на музыку ее “осеязающих” бумагу “танцевальных па”, на градации в движении тона, на переходы в степени увлажненности тушевого мазка» [6, с. 197].

Попытку отразить в музыке различные качества **туши** предпринял современный малазийский композитор Ли Чицан (李其昌) в своей пьесе для альта соло «Смешение IV. Пестрота в цвете» («Interfusion IV» – Variegation in Colour – “斑驳的色彩”, 2012) [Полная партитура и авторские комментарии к ней содержатся в работе: 7]. В традиционной китайской каллиграфии принято использовать только черные чернила в четырех основных состояниях – сухие, влажные, концентрированные и светлые. Автор стремился передать динамическую энергию разных видов туши и найти их звуковые «эквиваленты». Китайские каллиграфы считают, что при подготовке к письму важно достичь правильного соотношения концентрированных и светлых чернил, которые, во взаимодействии производят на глаз впечатление красоты, совершенно независимое от смысла написанного.

Эффект **сухой туши** создается путем нанесения чернил на кончик кисти с добавлением небольшого количества воды. Результатом может стать некоторое искажение штрихов иероглифа. Подобного эффекта композитор достигает в т. 45: альтист начинает прижимать смычок к струне на первой доле, постепенно увеличивая силу его давления. В то же время солист играет *pizzicato* левой рукой, чтобы создать «ритмический шум», имитирующий случайные помехи, ощущение небрежности, создаваемое при письме сухими чернилами.

Рис. 1. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Тт. 43-45.



Влажная тушь образуется путем нанесения большого количества воды на ворс кисти и использования обычного количества чернил. Каллиграфическое изображение предполагает мягкость, размытость, прозрачность, которые призваны гармонизировать положительные и отрицательные энергии. Композитор воспроизводит работу влажной тушью посредством применения обертонов, тремоло, трелей, игры за подставкой.

Концентрированная тушь заполняет пространство полными, яркими, энергичными каллиграфическими штрихами. Альтист играет двухголосие, используя прием *molto sul ponticello*. Композитор выставляет *crescendo*, подчеркивая каждый диссонантный

интервал sforzando.

Рис. 2. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Т. 82.



Эффект темного и плотного наслоения чернил находим в пьесе композитора Исянь Чэнь (Yi-hsien Chen) «Искрящийся» («Sparking», 2020) для двенадцати инструментов. Скользящие резкие glissandi на fortissimo у скрипки, альты и виолончели, резко обрывающиеся шестнадцатой marcato, создают ощущение насыщенного цветом изломанного штриха.

Рис. 3. Исянь Чэнь. Искрящийся. Тт. 50-52.



В **светлой туши** используется значительно меньшее количество чернил, что вызывает ассоциации с непрерывным потоком. Музыкальный жест должен символизировать постоянное движение, отражающее присущую этому типу письма текучесть и прозрачность. Ли Чицан прибегает к едва слышному на многократном pianissimo «бормотанию» (ремарка «murmuring») альты, озвучивающего варьированные хроматические фразы в свободном метре с чередованием legato и marcato.

Рис. 4. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Т. 82.



Ломаная тушь предполагает сочетание концентрированных и светлых чернил, что выражает взаимодействие импульсов *инь* и *ян*, баланс разнонаправленных сил. В музыке

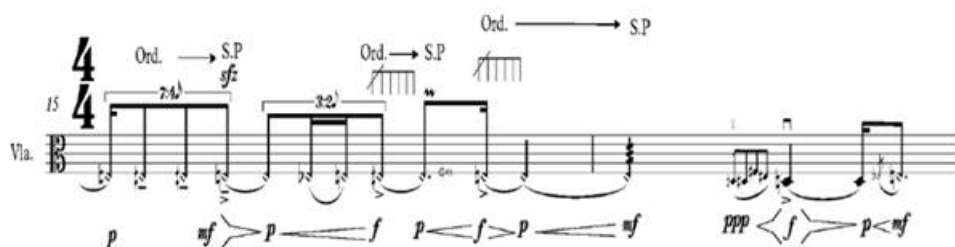
контраст цвета и насыщенности туши воплощается посредством смены крайних динамических полюсов. Альтист исполняет *arpeggio* на *forte*, удерживая заключительную ноту *c*, которая затем постепенно стихает до *pianissimo* на первой доле следующего такта. Почти растворившись в тишине, звук начинает набирать силу на *crescendo*, возвращаясь к яркому, наполненному *forte*, сохраняя эту динамику до конца пассажа.

Рис. 5. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Т. 58.



Разбрызгивание туши содержит элемент случайности или неопределенности. Автор стремится представить присущую каллиграфии такого рода спонтанность и некоторую небрежность с помощью приема *col legno battuto*. Результатом этой техники игры является непредсказуемый музыкальный жест, который коррелирует с физическими действиями, необходимыми для создания эффекта брызг чернил в каллиграфии.

Рис. 6. Ли Чицан. Смешение IV. Пестрота в цвете. Т. 15-16.



В результате сочетания различных техник туши, тонкого взаимодействия разных типов чернил друг с другом создается сложная и изменчивая фактура, характеризующаяся широчайшим динамическим диапазоном и постоянными переключениями громкости, а также изящной игрой тембровых красок, возникающих при использовании многообразных штрихов и приемов звукоизвлечения.

В неменьшей степени внимание композиторов сосредоточено на каллиграфическом владении **кистью** (би), точнее, «волосяной кистью» (мао би), соединяющей в себе пространственное и временное начала. Мазок имеет основополагающее значение для создания китайских иероглифов, заключая в себе кристаллизацию энергии. Характер «следа» мазка определяется чувствительностью каллиграфа и текучестью движения. В звуковом контексте мазок кисти может быть представлен как музыкальный жест, знак, отражающий хореографию жеста пластического. «Танец» кисти связан с траекторией, скоростью, нажимом, изменениями плотности сцепления с бумагой.

В пьесе «Мазок кисти» для камерного оркестра («Brush Stroke», 2005) Лэй Лян представляет каллиграфическую технику через призму своей авторской концепции «полифонии одного тона» («однотоновой полифонии», *one-tone polyphony*), напоминающей микрополифоническое «утолщение» звука в сочинениях классика венгерской музыки Дьёрдя Лигети. Идея возникла под влиянием репертуара китайского струнно-щипкового инструмента *гуцин*, на котором одна нота может быть исполнена сотней разных способов пальцевой техники. Мелодическая линия в музыке *гуцин*

представляет собой не только последовательность нот, но и серию разнонаправленных жестов, что может быть отчасти соотнесено с каллиграфией [См. об этом: 8]. Понятие «полифонии одного тона» композитор уподобляет кисти, которую держит художник, контролируя ее движение и нажим. При ведении головки чернила в ворсинках неизбежно растекаются по бумаге, обнажая отдельные слои. Направление «кисти» в руках композитора предопределяет звуковысотные изменения, а «волосками» служат музыкальные тембры (утонченное «перекрашивание» одного звука в медленном темпе).

В первых тактах пьесы тон *f* несколько раз претерпевает тембровую трансформацию. Во втором такте он исполняется *pianissimo* гобоем, маримбой и вибратоном на одной высоте. Тремоло маримбы и короткая атака вибратона служат усилению начальной точки. В т. 3 мягко присоединяются кларнет и флейта. На восьмую позже тон *f* начинает звучать у скрипки и альта. Вслед за яркой краской кротал каллиграфическая линия, поддерживающая *f*, завершается коротким глissандирующим жестом кларнета и флейты.

Рис. 7. Лэй Лян. Мазок кисти. Тт. 3-4. План.



Композитор Исянь Чэнь уподобляет каллиграфический штрих гетерофонной фактуре: когда чернила в волосках кисти подсыхают мазок распадается на множество более мелких и тонких линий. Иногда нажим на кисть,двигающуюся по бумаге под определенным углом, может привести к расхождению ворса. В уже упоминавшемся сочинении «Искрящийся» для двенадцати инструментов композитор обращается к гетерофонии, черпая вдохновение как в каллиграфии, так и традиционной ансамблевой китайской музыке *наньгуань* (*наньинь*). Автор комментирует: «Первый раздел пьесы, тт. 1-51, основан на единственной гетерофонной теме. Я отношусь к ней как к одной большой кисти. Каждый тембр и его вариации в этой линии подобны движению отдельных ворсинок кисти, когда тушь растекается, производя самые причудливые формы» [9, с. 18].

Особую роль в китайской каллиграфии играет **бумага** (*чжи*), которую можно понимать как пространство композиции. Однако она представляет собой не «статическое» состояние, а поле, которое запечатлевает импульсы, напряжение и высвобождение энергии *ши* в процессе каллиграфических жестов.

В практике копирования классических образцов иероглифического письма сложилась традиция «воображаемого квадрата». Это невидимая площадь или «рама», используемая для структурирования, организации и расположения штрихов. «Распределение и разделение» (*фэнцзянь*) пространства [6, с. 206] влияет на результат с точки зрения формы, масштаба и строения каждого отдельного мазка. В центре обычно расположен срединный квадрат (*чжун гун* - «средний дворец», квадрат в сетке для написания

иероглифов, предложенный знаменитым каллиграфом Оуян Сюнем). Основная идея – достижение гармонии – баланса и целостности. Каллиграф не ограничен строгими правилами: он разрабатывает и организует свои собственные варианты разлиновывания листа бумаги, основанные на личном стиле и контексте работы.

В пьесе Ли Чицана «Пестрота в цвете» композитор опирается на каллиграфические принципы организации пространства композиции, вписывая интонационные жесты в определенную метрическую сетку («воображаемые квадраты») – своего рода «скелет» (*чиэнь чиа* 间架), который затем «делится» тактовыми чертами согласно количеству долей: 2/4 (такты 6-8), 4/4 (такты 9-11), 2/4 (такт 12). В этом фрагменте композитор сосредоточен на микроуровне музыкальной жестикуляции: озвучивая единственный тон на струне с смычком (*arco*), альтист одновременно играет ее *pizzicato* левой рукой, отмечая двойным штрихом каждый такт. В т. 9. время уплотняется: напряженное тремолирование сменяет подчеркнутое *marcato*, завершающееся выдержанной педалью на фоне которой появляется «стонущая» полутоновая интонация, обрывающаяся эффектным *pizzicato* с оглушающим *glissando* (*ffff*).

Рис. 8. Ли Чицан. Смещение IV. Пестрота в цвете. Тт. 6-12.

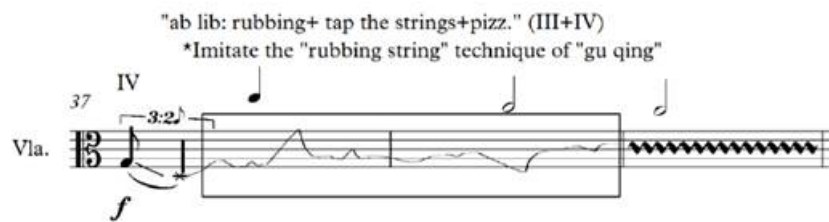
Опираясь на идею организации партитурного листа методами каллиграфии («распределение белого пространства» *бубай* [6, с. 206]), автор использует паузы и ферматы для разделения квадратов и «регулировки» соотношения временных интервалов между музыкальными жестами. Разные типы фермат по замыслу композитора выполняют функцию «собираения времени»: это своего рода точки выхода энергии исполнителя, выдерживающего приблизительно выписанную длину и характер (например, ремарка над ферматой в такте 46 указывает на «абсолютную тишину и медитативность»). Продолжительность и пространство музыки определяются восприятием музыканта.

Каждый каллиграфический штрих не только оставляет видимый след на бумаге, но и содержит незримый заряд внутренней энергии, приводящий в движение кисть и оживляющий линию. Контроль и равновесие этих составляющих всегда являлись знаком истинного мастерства художника. Элементы графической нотации, применяемые Ли Чицан, позволяют привнести необходимое качество спонтанности, импровизационной свободы в начертание звуковых каллиграфических мазков.

В квадрате в тт. 69-71 автор уходит в шумовую сферу, используя постукивание по

струнам, pizzicato и трение струны, имитирующее технику игры на *гуцин*.

Рис. 9. Ли Чицан. Смещение IV. Пестрота в цвете. Тт. 69-71.



Важную роль играет исполнительская манера озвучивания сонористической партитуры, индивидуальный подход и внутреннее слышание произведения. Композитор предоставляет альтисту большую меру свободы интерпретации, что всецело согласуется с концепцией оригинального узнаваемого почерка мастера-каллиграфа. Принципиальным становится и визуальное восприятие фигуры музыканта – не только акустического звучания инструмента, шепотов, шорохов, ярких вспышек звука, постоянно плавающих смен контрастной динамики, но и движений, пластики альтиста, физических усилий, рождающих энергию и кристаллизацию жеста. Все это позволяет провести параллели с жанром инструментального театра – синтетического по своей природе и отличающегося координирующей функцией композитора-режиссера, ролью исполнителя как актера, а также явно или скрыто выраженной сюжетностью (авторская ремарка в начале произведения предписывает альтисту «петь с закрытым ртом, подобно молящемуся монаху»).

Итак, многие современные китайские композиторы попали в поле притяжения каллиграфии, воплощая это многогранное искусство на разных уровнях. При помощи многочисленных авангардных приемов звукоизвлечения, изобретательных штрихов, методов фактурной организации, интенсивной смены динамики авторы стремятся воплотить в музыке различные свойства туши, технику движения кисти в процессе записи и даже «перевести» принципы пространственной организации чистого листа бумаги в каллиграфии во временную шкалу измерения пауз и фермат в музыке. Перенос визуального жеста в акустическую плоскость сближает их искания с творчеством мастеров из других стран: О. Мессианом, Т. Такэмицу, К. Саариано и других^[10]. Между тем идея «омузыкаливания», транспонирования самих средств каллиграфического письма (туши, кисти, бумаги) в область звуков делает представленные сочинения уникальным вкладом китайских музыкантов в сокровищницу мирового искусства.

Библиография

1. 金學智.《書法美學談》臺北市:華正書局, 2008, 217. Цзинь Сюэжи. Об эстетике каллиграфии. Тайбэй: Хуа Чэн, 2008. 217 с.
2. 徐建融、邵捷.《書法與其他藝術的關係》(臺北市:石頭出版社, 2006, 32. Сюй Цзяньжун и Цзе Шао. Связь между каллиграфией и другими искусствами. Тайбэй: Рок издательство, 2006. 32 с.
3. 王靜芝.《書法漫談》. 臺北市:臺灣書局, 2000, 281. Ван Цзинчи. Разговоры о каллиграфии. Тайбэй: Тайваньский книжный магазин, 2000. 281 с.
4. Kao Yu-Kung. Chinese Lyric Aesthetics //Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting, eds. Alfreda Murck and Wen C. Fong. USA: Princeton UP, 1991. Pp. 47-90.
5. Малявин В.В. «Конфигурации силы» (ши) в культурной традиции Китая (на примере боевых искусств) //Проблемы Дальнего Востока. 2022. №4. С. 144-159. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pdv.jes.su/s013128120021165-2-1/> (дата обращения:

27.03.2024).

6. Соколов-Ремизов С.Н. Литература – Каллиграфия – Живопись. М.: Наука, 1985. 311 с.
7. Lee Chie Tsang Isaiah. Chinese Calligraphic Thinking in my Compositional Work. Masters thesis. United Kingdom: University of Huddersfield. 2012. 34 p.
8. Ye Ming Mei. The Musical Art of Guqin. Taiwan: The Commercial Press in Taiwan, 1992. 232 p.
9. Yi-hsien Chen. Exploring Imaginary Landscapes: A Practice of Brushstroke and Soundscape in Compositions. A Thesis of Doctor of Philosophy. USA: University of California San Diego, 2021. 157 p.
10. Цареградская Т.В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.

Результаты процедуры 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 «Китайская каллиграфия в музыке: от жеста к звуку», в которой проведено исследование взаимовлияния музыкального и традиционного письменного искусства в культуре Китая.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что многие современные китайские композиторы попали в поле притяжения каллиграфии, воплощая это многогранное искусство на разных уровнях. При помощи многочисленных авангардных приемов звукоизвлечения, изобретательных штрихов, методов фактурной организации, интенсивной смены динамики создатели произведений стремятся воплотить в музыке различные свойства туши, технику движения кисти в процессе записи и даже «перевести» принципы пространственной организации чистого листа бумаги в каллиграфии во временную шкалу измерения пауз и фермат в музыке.

Актуальность данного исследования обусловлена повышенным интересом как представителей научного сообщества, так и широкой публики к традиционному и современному искусству Китая в контексте современной геополитической и социокультурной ситуации.

Цель исследования заключается в исследовании особенностей применения каллиграфии в современном композиторском творчестве Китая.

В ходе исследования были использованы общенаучные методы: анализ и синтез, а также компаративный и музыковедческий анализ. Теоретическим обоснованием послужили труды таких исследователей как Цзинь Сюэчжи, Юйкун Као, Т.В. Цареградская и др. Эмпирическую базу составили произведения современных китайских композиторов.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор делает заключение о достаточном освещении в научном дискурсе темы китайского каллиграфического искусства. Научная новизна данного исследования заключается в философском обосновании применения приемов и графических знаков в музыкальном творчестве.

Автор прослеживает историческую взаимосвязь каллиграфии, музыки и танца, доказательством тому ему служит китайское языковое клише «пение и танец кисти и туши (筆歌墨舞)».

Автор также отмечает, что каллиграфия в Китае носит не только эстетическую и практическую функции, но имеет глубокое философское обоснование: «конфигурация силы» – ши (勢). Универсальность концепции ши заключается в том, что она

пронизывает всю национальную культуру - от религии даосизма до военного дела и искусства (литературы, живописи, каллиграфии и музыки). В каллиграфии «ши» автор обнаруживает как в пространственном, так и во временном измерении.

Автор выявляет связи каллиграфии и музыки на разных уровнях. Графический штрих уподобляется ноте на нотном стане, каждый символ представляет собой последовательность нот, прерываемых паузами, эквивалентна пустому пространству на бумаге. Автор сравнивает музыкальные интонации с движением кисти, динамику с интенсивностью письма, плотность мазка с фактурной организацией, темп со скоростью ведения кисти, насыщенность развития материала с каллиграфическим почерком. В музыке и каллиграфии выражение достигается посредством временной последовательности четко определенных действий: серии нот, составляющих мелодию, и ряда штрихов, из которых состоит иероглиф.

Автором в рамках исследования проведен художественный анализ произведений современных композиторов. Попытку отразить в музыке различные качества туши автор прослеживает в творчестве современного малазийского композитора Ли Чицана. Композитор Исянь Чэнь уподобляет каллиграфический штрих гетерофонной фактуре. Лэй Лян представляет каллиграфическую технику через призму своей авторской концепции «полифонии одного тона».

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 взаимовлияния различных направлений в создании произведений искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 10 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

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

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Тан Т. «Книга перемен» в китайской музыке: метод композиции Чжун Яогуана // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.2.70851 EDN: AGORCC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70851

«Книга перемен» в китайской музыке: метод композиции Чжун Яогуана

Тан Тяньтянь

аспирант; кафедра истории музыки; Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки

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

✉ 1181776271@qq.com



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

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.2.70851

EDN:

AGORCC

Дата направления статьи в редакцию:

26-05-2024

Аннотация: Предмет исследования – оригинальный авторский метод композиции, разработанный современным китайским композитором Чжун Яогуанем (1956, в настоящее время живет на Тайване) на основе 64 гексаграмм «Книги перемен» («И цзин»). Древняя китайская философия тайцзи привлекала к себе многих композиторов второй половины XX века, некоторые из которых создали на ее основе собственные техники сочинения: Джон Кейдж – «метод случайных действий», Чжоу Вэньчжун – теорию переменных ладов, Чжао Сяошэн – метод тайцзи. Чжун Яогуан разработал квазисерийную технику письма: четыре 12-тоновых фундаментальных серии построены на тритоновых взаимоотношениях двух гексахордов – инь и ян. Цель исследования состоит в изучении претворения основных принципов «И цзин» в системе сочинения Чжун Яогуана на примере единственной серийной пьесы композитора «Под красными крышами». Методология исследования: компаративный подход к изучаемому материалу обеспечивает возможность соотнесения законов построения гексаграмм в «И цзин» с приемами развития музыкального материала у Чжун Яогуана. Впервые в отечественном музыкознании рассмотрен метод сочинения Чжун Яогуана; представлен творческий

портрет композитора и обзор его основных сочинений; прослежен путь формирования его авторской техники; проведен анализ первых гексаграмм в оркестровой пьесе «Под красными крышами». Основные выводы исследования: формирование оригинального метода композиции было обусловлено творческими интересами Чжун Яогуана, обучением в Нью-Йорке, знакомством с Чжоу Вэньчжунем и его учениками – представителями китайской Новой волны – Тань Дунем, Чжоу Луном, Чэнь И. Это предопределило обращение музыканта к синтезу древней китайской философии «И-цзин» с западными серийными методами организации музыкальной материи. Опираясь на символику гексаграмм и древний китайский звукоряд люй, автор выстраивает трехуровневую систему взаимодействия звуковысотных отношений: уровень фундаментальных серий, уровень взаимодополнения сегментов инь и ян, рождающих 12-тоновые ряды, и уровень чередования тонов инь и ян в соответствии со сменой пунктирных и сплошных линий в гексаграммах.

Ключевые слова:

Чжун Яогуан, Под красными крышами, Книга перемен, инь-ян, гексаграммы, тайцзи, современная музыка Тайваня, современные системы композиции, фундаментальные серии, серийная техника

Имя Чжун Яогуана (1956) мало известно в России, между тем он принадлежит к числу самых значимых и ярких современных композиторов Тайваня. Артистическая карьера музыканта неуклонно развивалась по восходящей: он прошел путь от перкуссиониста в оркестре до руководителя группы планирования Национального культурного центра Чжун Чэн (известного как Лянтинъюань, ныне Национальный центр исполнительских искусств) и должности штатного профессора кафедры музыки Национального тайваньского университета искусств, а впоследствии - директора Тайбэйского муниципального китайского оркестра. В настоящее время он активно сочиняет (в основном расширяя репертуар Национального симфонического оркестра Тайваня), преподает в Национальном тайваньском университете искусств, дирижирует и много гастролирует по всему миру (краткий биографический очерк о композиторе размещен на его сайте: [\[1\]](#)).

Ему принадлежит ряд известных в Азии сочинений для оркестра духовых и ударных инструментов. В их числе концерты для маримбы с оркестром, для саксофона, для ударных, пьесы «Мир китайской живописи», «Четыре этюда на темы Пабло Пикассо» («Радость жизни»; «Авиньонские девицы»; «Мушкетер и Амур»; «Герника»), «Тотемный столб». Много внимания музыкант уделяет тайваньскому фольклору, используя этнические мотивы в своих произведениях. Например, в оркестровой сюите «Эхо в долинах» в основу каждой из пяти частей положены народные мелодии из разных уездов страны («Солнечная стрельба», «Потешка», «Паводки», «Церемония», «Триумфальная песня»).

Особая сфера интересов композитора связана с изучением национальных тембровых красок. Целый пласт сочинений Чжун Яогуана посвящен оркестру китайских традиционных инструментов: «Слушая пение ветра под луной» для китайского оркестра, «Кружащийся танец» для флейты и китайского оркестра, «Монгольская фантазия» для тромбона и китайского оркестра. Интерес к пекинской опере *цзинцзюй* привел к возникновению пьес «Проклятие генерала Цао Цао» для тромбона и китайского оркестра, «Прощай, моя наложница» для скрипки *цзинху*, виолончели и китайского

оркестра, «Император Цинь сокрушает боевой строй» для двух ударных инструментов и китайского оркестра. В фортепианном концерте «Красный утес», написанном по заказу пианиста Ху Чэньюня, Чжун Яогуан обратился к знаменитой классической мелодии для пипы «Большие волны на песке», а также к арии из пекинской оперы «Прощание Чжуана».

Чжун Яогуан родился в 1956 году в Гонконге. Занятия музыкой начались в школьные годы: мальчик заинтересовался игрой на ударных инструментах. Важным событием в судьбе будущего композитора стало обучение в США – в Академии исполнительских искусств Филадельфии и Городском университете Нью-Йорка. Вернувшись в Гонконг в 1981 году, Чжун Яогуан был принят в Гонконгский филармонический оркестр заместителем концертмейстера перкуSSIONной группы. Опыт и организаторские способности помогли ему основать Гонконгский оркестр ударных инструментов, для репертуара которого композитор много аранжировал и сочинял сам (см. об этом: [\[2\]](#)).

В 1985 году Чжун Яогуан принял участие в международном конкурсе игры на ударных инструментах в Мюнхене (Германия). Лауреатом стать не удалось, но поездка в Европу значительно расширила его кругозор: Чжун познакомился со многими классическими и новыми произведениями для перкуссии, приобрел ноты немецких издательств, посетил интересные встречи и мастер-классы с выдающимися исполнителями.

Год спустя музыкант победил на конкурсе композиторов, организованном Американской ассоциацией ударных инструментов с пьесой «Баллада о колесницах» для маримбы соло и семи ударных. Для Чжун Яогуана это было большим шагом вперед: автодидакт, никогда профессионально не учившийся искусству сочинения, он во многом опирался на вдохновившие его немецкие впечатления и освоенные там современные приемы письма. Впервые в своем творчестве Чжун успешно соединил западные и восточные стратегии музыкального мышления. Позже он узнал, что жюри возглавлял классик американской музыки Джордж Крам. Уверенность в своих силах не только позволила Чжун Яогуану написать ряд сочинений («Танец золотой змейки» для 13 ударных, «Праздничное торжество» и другие), но и утвердила в мысли о необходимости продолжать образование.

В 1987 году Чжун оставил престижную должность в Гонконгском филармоническом оркестре и вновь уехал в США учиться в аспирантуре Городского университета Нью-Йорка, где в итоге успешно получил докторскую степень по композиции. Его учителем стал профессор сочинения Роберт Старер, а год спустя – Дэвид Олан, ученик известного музыканта и общественного деятеля Чжоу Вэньчжуна. В Америке Чжун Яогуан продолжал активно выступать как перкуSSIONист, что позволило ему познакомиться со многими представителями китайской Новой волны: в те годы студенты Колумбийского университета из класса Чжоу Вэньчжуна – Чжоу Лун, Чэнь И, Тань Дунь, Цюй Сяосун (см. об этом: [\[3\]](#)) – приглашали его исполнять свои новые произведения. Общение с этими музыкантами заметно обогатило творческое мышление Чжун Яогуана, прочертило вектор его дальнейших стиливых устремлений, связанных с синтезом многовековых китайских традиций и западных авангардных техник сочинения.

Итогом американского периода жизни композитора стала докторская диссертация «Композиционная система “И-цзин”»: символизм, структуры и упорядоченная последовательность шестидесяти четырех гексаграмм как композиционных детерминант» [\[4\]](#) и иллюстрирующее ее основные принципы оркестровое сочинение «Under The Red Eaves» («Под красными крышами», 1996). Позже пьеса вошла в альбом произведений

гонконгских композиторов «Running to Excellence», изданных фирмой Hugo Records. Таким образом, американский этап творчества композитора оказался связан с объединением принципов древней китайской философии «И-цзин» с серийными методами организации музыкальной материи.

«И Цзин» (易经 «Книга Перемен» или 周易 «Чжоу И») сыграла ключевую роль в истории китайской культуры. Она отразила всеобъемлющую картину мироздания древнейшей восточной цивилизации. Если понятие «цзин» можно перевести как «книга», то «и» имеет несколько значений – простота (упрощенная, по сравнению с предыдущими, система гадания), изменение (взаимодействие контрастных сил *инь* и *ян*) и неизменность потока Дао [5].

В основу «И-цзин» положены восемь триграмм, созданных согласно легенде мифологическим первым императором Китая Фу Си (2852–2737 гг. до н. э.) для предсказания погоды. Основатель династии Суй император Вэнь (隋文帝) и его сын Цзидань (姬旦) соединили восемь триграмм и получили 64 гексаграммы, описав в тексте книги их характерные свойства. Процесс интерпретации символов продолжался до конца периода Чуньцю (периода Весен и Осеней), пока не был создан канонический трактат «Ши и» (十翼 «Десять Крыльев» или Комментарий «И Чжуань»), традиционно приписываемый Конфуцию (551–479 гг. до н.э.). В течение столетий «Сотня школ мысли», включая даосизм, древнекитайские школы моизма и *инь-ян* (V–III вв. до н. э) формировали многослойную философскую систему. Таким образом, в «Книге перемен» нашла отражение коллективная мудрость многих поколений китайских мыслителей и интеллектуалов [6].







В трактате «Комментарий Приложенных слов» («Си цы чжуань» «系辞传») указано, что мириады вещей, или *тайцзи*, возникают в результате взаимодействия и взаимодополнения двух мироустроительных сил – *инь* и *ян* и графически представлены двумя символами – *инь*яо (阴爻 пунктирная линия) «--» и *янь*яо (阳爻 сплошная линия) «—». На основе *инь*яо и *янь*яо произрастают *лаоинь* (老阴 чистый инь) ☷, *шаоян* (少阳 преобразование из *ян* в *инь*) ☶, *лаоян* (老阳, чистый *ян*) ☰ и *шаоинь* (少阴 преобразование от *ян* к *инь*) ☵.

Добавив еще один уровень, Фу Си получил восемь триграмм: *цян*ь (乾 Небо) ☰, *дуй* (兑 Озеро) ☱, *ли* (离 Огонь) ☲, *чжэнь* (震 Гром) ☳, *сюнь* (巽 Ветер) ☴, *кан*ь (坎 Дождь) ☵, *гэнь* (艮 Гора) ☶ и *кун*ь (坤 Земля) ☷. Три линии восьми триграмм, читаемые снизу вверх, символизировали Землю, людей и Небо. В результате шестьдесят четыре гексаграммы были образованы путем наложения восьми пар триграмм.

Идея преломления «И-Цзин» в музыке начала привлекать композиторов во второй половине XX века – в эпоху авангардных экспериментов и поиска новых практик сочинения. Джону Кейджу, рассматривавшему древний китайский трактат прежде всего как книгу гаданий, 64 гексаграммы помогли сформулировать и реализовать «метод случайных действий» («chance operations») и привели к созданию алеаторики. Китайские композиторы – Чжоу Вэньчжун (1923–2019) и Чжао Сяошэн (1946), напротив, выстраивали жестко структурированные квазисерийные звуковысотные системы, реализуя принцип взаимодействия сплошных (символ *ян*) и пунктирных (символ *инь*) линий в триграммах и гексаграммах *багуа* (на связь систем композиции Чжоу Вэньчжуна и Чжао Сяошэна с серийностью указывает Н. Рао: [7]).

Чжоу Вэньчжун в 1960-годы создал на их основе собственную теорию переменных ладов, Чжао Сяошэн в 1980-е – оригинальный метод сочинения *тайцзи*, а Чжун Яогуан,

знакомый с открытиями предшественников и современников, в середине 1990-х разработал свою композиционную систему.

Композитор опирается на двоичный код, произрастающий в «Книге перемен» на основе взаимодействия сил *инь* и *ян*: ломаная линия у Чжун Яогуана равна 0, а сплошная – 1. Следуя этому принципу, он записывает код каждой гексаграммы снизу вверх. В результате музыкант наглядно показывает, как они связаны между собой ракоходными и инверсионными приемами. Например, инверсионное соотношение между гексаграммами 27 и 28 представляет собой формулу $(100001) (27) = (011110) (28)$, ракоходные гексаграммы 9 и 10 – $(111011) (9) = (110111) (10)$. Таким образом, гексаграмма 27  обратно пропорциональна 28 , а гексаграмма 9  ракоходна по отношению к 10 , гексаграммы 5  и 6  симметричны и т.д.

Опираясь на древнекитайскую символику, согласно которой двенадцать гексаграмм (11, 34, 43, 1, 44, 33, 12, 20, 23, 2, 24, 19) соответствуют месяцам года, также называемым *би* гексаграммами (十二辟卦), Чжун Яогуан выстраивает серию из двенадцати звуков: *хуанчжун* (黄钟, основной тон), *далюй* (大吕, полутон), *тайчжоу* (太簇, большая секунда), *цзячжун* (夹钟, малая терция), *гусьян* (姑洗, большая терция), *чжунлюй* (中吕, чистая кварта), *вэйбин* (蕤宾, тритон), *линьчжун* (林钟, чистая квинта), *ицзе* (夷则, малая секста), *наньлюй* (南吕, большая секста), *юй* (无射, малая септима) и *инчжун* (应钟, большая септима) [8].

Опора на принцип двенадцатитоновости уходит корнями в древнекитайский звукоряд *люй*, сформировавшийся как «хроматическая последовательность звуков в пределах октавы, акустически выстроенная по чистым квинтам» [9, с. 69]. В III тысячелетии до н.э. мифологический герой Лин Лунь реализовал теоретическую идею на практике, сконструировав инструмент из двенадцати бамбуковых флейт разного диаметра.

По сравнению с *люй* звукоряд Чжун Яогуана представляет собой два зеркальных гексахорда, расходящихся вверх и вниз от центра и отражающих рост и спад *инь* и *ян*. Кроме того, последовательность тонов задана исходя из предположения, что *цян* (乾, гексаграмма неба) равна 0. Ниже показаны корреляции гексаграмм с двенадцатью месяцами и двенадцатью древнекитайскими тонами *люй*, а также тонами и последовательностями, которые представляет Чжун Яогуан [5, с. 16].

гексаграммы	11	34	43	1	44	33	12	20	23	2	24	19
месяц	янв	фев	март	апр	май	июнь	июль	авг	сен	окт	ноя	дек
символ												
12 тонов люй	тай чжоу	цзя чжун	гусь ян	чжун люй	вэй бин	линь чжун	иц зе	нань люй	юй	ин чжун	хуан чжун	да люй
система Чжун Яогуана	G	Gis	A	Ais	H	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis
ряд Чжун Яогуана	9	t	e	0	1	2	3	4	5	6	7	8

Композитор связывает тоны *инь* и *ян* тритоновыми соотношениями: *инь* = *ян* + 6 полутонов (тритон). На основе «Т6-отношений» между *инь* и *ян* он выстраивает четыре

фундаментальные серии (ФС), которые составляют основу его композиционной системы:

ФС1: [01e2t3948576 ais h a c gis cis g d fis dis f e],

ФС2: [07e8t9342516 ais f a fis gis g cis d c dis h e],

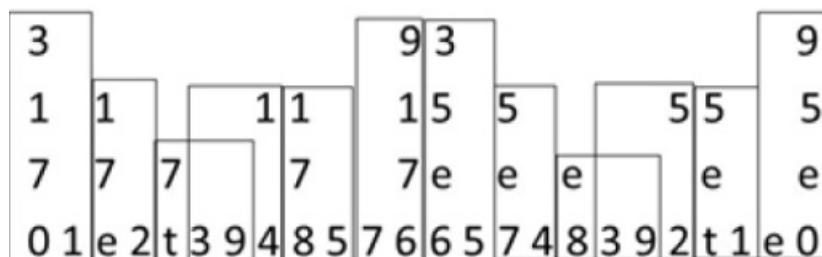
ФС3: [0158t3942e76 ais h dis fis gis cis g d c a f e]

ФС4: [0752t9348e16 ais f dis c gis g cis d fis a h e].

Основные принципы строения фундаментальных серий заключаются в следующем: расстояние между первым и последним тоном всегда равно тритону, два гексахорда, составляющих серию, симметричны по отношению друг к другу и трансформируются в одном и том же направлении, две гексаграммы объединяются по принципу инверсии, ракохода или ракоходной инверсии.

Чжун Яогуан обозначает шестой и седьмой тоны как центр взаимодействия *инь-ян*, второй тон как тон активации, одиннадцатый – как тон стабилизации, третий – как тон развития, десятый – как тон перестановки, четвертый и девятый – как тоны транспонирования (перемещения), а пятый и восьмой – как тоны смещения *инь-ян*. Таким образом складывается символическая интерпретация звуков внутри ряда. Чжун Яогуан изображает диаграмму *тайцзи*, состоящую из двух частей, посредством фундаментальной серии и ее ракоходной инверсии: 01e2t3948576: 65748392t1e0 (ais h a c gis cis g d fis dis f e: e dis f d fis cis g c gis h a ais).

В соответствии с взаимодействием сил *инь* и *ян* композитор выстраивает следующий график [5, с. 18]:



ян-инь взаимодействие инь-ян инь-ян

Верхний уровень (3, 9 и 3, 9) – тоны взаимодействия *инь-ян*. Средние уровни (11111 55555 и 77777 eeeee) – тоны жизненной силы. Нижний уровень – серии *тайцзи* 01e2t3948576: 65748392t1e0. Как видно из приведенного примера музыка отражает процесс *ян-инь-ян* и продуцирует двенадцать тетрахордов.

Ряд *инь-ян* у Чжун Яогуана включает два гексахорда: первый гексахорд (Г1), состоящий из звуков C, A, G, D, B и H, и второй гексахорд (Г2), включающий звуки F, E, G#, C#, D# и F#, в которых интервалы C-F#, A-D#, G-C#, D-G#, B-E и H-F связаны тритоновыми соотношениями *инь-ян* и симметричны по отношению друг к другу.

Г1		Г2
C	Т6-отношения	F
A		E
G		Gis
D		Cis
B		Dis
H		Fis

''		''	
----	--	----	--

Чжун Яогуан соединяет символы гексаграммы и ряды *инь-ян* таким образом, что звуки из первой гексаграммы соответствуют сплошным линиям *ян* символа гексаграммы, а звуки второй гексаграммы соответствуют пунктирным линиям *инь*. Например, символу



гексаграммы (снизу вверх) соответствуют звуки: F – первая строка снизу, пунктирная линия (Г2), A – вторая строка, сплошная линия (Г1), G – третья строка, сплошная линия (Г1), D – четвертая строка, сплошная линия (Г1), B – пятая строка, сплошная линия (Г1) и F# шестая строка – пунктирная линия (Г2). Соединение двух «половинок» – взаимодополняющих друг друга гексахордов *инь* и *ян* образует 12-тоновую серию.

Обратимся к практической реализации теоретических идей композитора в пьесе «Под красными крышами» для большого симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов (гонги, тарелки, кроталы, темпл-блоки, треугольник, колокольчики, там-тамы, литавры, различные барабаны, тамбурин, маримба). Вкус к перкуссии продиктован профессиональным интересом Чжун Яогуана, желанием обогатить партитуру многоцветными красками разнообразных ударных тембров и привнести в звуковую палитру сочинения китайский национальный колорит. Обилие ударных с определенной и неопределенной высотой звука позволяет акцентировать внимание слушателя на метроритмической стороне сочинения: автор выстраивает сложные полиритмические наложения линий с различными вариантами дробления доли в переходах между разделами.

В пьесе «Под красными крышами» композитор последовательно разворачивает ряд из 64 гексаграмм, выстраивая форму, близкую сонатной [\[4, с. 63\]](#).

Экспозиция

гексаграммы 1-2 – проведение элемента A и элемента B

гексаграммы 3-11 – инициальное взаимодействие A и B

гексаграммы 12-24 – повторное взаимодействие A и B

Разработка

гексаграммы 25-38 – проведение нового элемента C

гексаграммы 39-44 – проведение нового элемента D

гексаграммы 45-52 – проведение всех четырех элементов A, B, C, D

Реприза


гексаграммы 53-59 – повторение элементов A, B, C, D и их последующее взаимодействие

гексаграммы 60-62 – вновь повторение элементов A, B, C, D и их последующее взаимодействие


Кода

гексаграмма 63 – повторение элементов A и B

гексаграмма 64 – повторение элементов C и D

Остановимся на характеристике первых гексаграмм. Согласно интерпретации критической школы комментаторов (Ван Би, Оу-и, Ито Тогай) гексаграмма  «[№1] Цянь. Творчество. Здесь творчество рассматривается в его самом чистом виде. Это прежде всего – акциденция неба как олицетворения творческой силы, которая лежит в *начале* всего существующего. Она как универсальная сила принципиально не может иметь никаких препятствий в своем *развитии*, которому *благоприятствует* то, что эта сила является совершенно *стойкой*. Совершенный человек может в своей деятельности полностью проявить такое творчество, которое благотворно отражается на всем его окружении. Вот почему в тексте сказано: Творчество. В изначальном развитии благоприятствует стойкость» [\[10, с. 282\]](#).

Первая гексаграмма репрезентирует сферу *ян*, связанную в пьесе со звонкими металлическими тембрами ударных и медных духовых, а также струнных инструментов. В такте 4 в партии контрабаса появляется первый тон фундаментальной серии – В. Виолончели «достраивают» трехзвучный сегмент *ян* C-H-D в тактах 4-8, в то время как скрипка и альт исполняют еще один элемент гексаграммы *ян* A-G-B в тактах 7-8. Далее вступает в действие срединный уровень взаимодействия тонов *инь* и *ян*. Гексаграмма *ян* дополняется гексаграммой *инь* – Es-Cis-E у альтов и F-Fis-As у вторых скрипок. Вместе они образуют полную 12-тоновую серию, «распыленную» в полнозвучной музыкальной ткани: C-H-D-A-G-B-Es-Cis-E-F-Fis-As.

Вторая гексаграмма  «[№2] Кунь. Исполнение. Даже самое напряженное творчество не может реализоваться, если нет той среды, в которой оно будет осуществляться. Но и эта среда, для того чтобы осуществить абсолютное творчество, должна быть тоже абсолютно податливой и пластичной. Кроме того, она должна быть лишена какой бы то ни было собственной инициативы, должна в полной самоотрешенности лишь вторить и следовать за импульсами творчества. Но вместе с тем она не должна быть бессильной, иначе она не была бы в состоянии *исполнять* то, что является творческим замыслом» [\[10, с. 284-285\]](#).

Вторая гексаграмма репрезентирует сферу *инь* и по контрасту озвучивается деревянными духовыми и ударными инструментами. В такте 21 у флейты-пикколо появляется второй тон основной серии – Н, за которым следуют ключевые *инь*-сегменты Gis-Dis, Fis-Cis-E.

Итак, звуковысотная организация музыкальной ткани осуществляется на трех уровнях. Нижний уровень репрезентирует фундаментальные серии *тайцзи*, тоны которых последовательно рассредоточены в фактуре на протяжении всей пьесы. Средний уровень отражает взаимодействие сегментов *инь* и *ян*, при этом логика их соединения часто определяется повторяющимися интервальными соотношениями между тонами этих сегментов (Чжун Яогуан опирается на сет-теорию А. Форте). Верхний уровень – наиболее наглядный – связан с чередованием тонов *инь* и *ян* в соответствии со сменой пунктирных и сплошных линий в гексаграммах, читаемых снизу вверх.

Интеллектуальная сложность многоуровневой системы звуковысотных отношений в целом оказалась не близка творческой натуре Чжун Яогуана, о чем свидетельствует исключительное положение пьесы «Под красными крышами», оставшейся единственным практическим образцом авторской теории. Выросший на основе «Книги перемен» предкомпозиционный метод сочинения, абсолютно не очевидный при прослушивании

музыки и требующий длительной кропотливой аналитической работы как от автора, так и от исследователя, является интересным примером обращения композитора к уникальной разновидности серийной техники и ярким образцом китайской новой музыки последних десятилетий прошлого века. Чжун Яогуану удалось обосновать оригинальную систему композиции на основе религиозно-философских идей и числовой символики «И-цзин», соединив национальные традиции с западными серийными принципами письма.

Библиография

1. Chung Yiu Kwang. Bio Biography. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.yiukwongchung.com> (дата обращения: 15.05.2024).
2. Ян Вэйцзе, Юэ Лан. Разорвите оковы традиций и активно внедряйте инновации. Чжун Яогуан в мире музыки // Тайвань, 2018. Вып. 188. С. 51-65. (楊偉傑. 衝破傳統桎梏 積極融合創新 鍾耀光 縱橫音樂世界//《樂覽》. 2018 Jun. 第188期. 51-64頁).
3. Лю Суйя. Творчество Чэнь И в зеркале китайского традиционного искусства. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 5.10.3 /Суйя Лю. Нижний Новгород, 2023. 268 с.
4. Chung Yiu Kwang. I Ching Compositional System: The Symbolism, Structures, and Orderly Sequence of the Sixty-four Hexagrams as Compositional Determinants. Doctoral dissertation. The City University of New York, 1995. 116 p.
5. Xue K., Loo F. T. Transcoding the I Ching as Composition Techniques in Chou Wen Chung, Zhao Xiaosheng and Chung Yiu Kwong // Revista Música Hódie, 2019. Vol.19. Pp. 1-29.
6. Lin Ginny S. The Tao of Lao Tzu and Yin-Yang in the I Ching's Ten Wings with Special Reference to Contemporary Crises. Doctoral dissertation. USA: California Institute of Integral Studies, 2008. 313 p.
7. Rao Nancy Yunwha. Hearing Pentatonicism Through Serialism: Integrating Different Traditions in Chinese Contemporary Music // Perspective of New Music, 2002. Vol. 40, no. 2. Pp. 190-231.
8. Сюй Вэйюй, Лян Юньхуа. Комментарии к хронике «Чуньцю». Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2016. 642 p.
9. Фань Юй. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980-1990-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 /Юй Фань. Нижний Новгород, 2019. 243 с.
10. Щуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга перемен». Второе издание исправленное и дополненное. Под редакцией А.И. Кобзева. М.: Наука, 1993. 606 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA International Music Journal» статьи («Книга перемен» в китайской музыке: метод композиции Чжун Яогуана) автор определяет уникальный метод композиции оркестрового сочинения «Под красными крышами» («Under The Red Eaves», 1996) китайского композитора Чжун Яогуана (Тайвань), основанный на серийной музыкально-интонационной интерпретации философско-религиозной концепции «И Цзин» (易经 «Книга Перемен» или 周易 «Чжоу И»). Соответственно, само уникальное музыкальное произведение представляет собой объект авторского внимания. Прежде чем перейти непосредственно к раскрытию предмета исследования, автор

вполне уместно знакомит читателя с перечнем основных произведений и наиболее значительными событиями творческой биографии композитора. Поскольку уникальный метод композиции оркестрового сочинения «Под красными крышами» («Under The Red Eaves», 1996) обусловлен конкретной теоретической моделью интерпретации «Книги Перемен», автор уделит внимание месту этого источника в культуре Китая и примерам обращения к нему композиторов. Автор упоминает в качестве непосредственного источника теоретической модели уникального художественного метода композиции «Под красными крышами» итогом американского периода жизни композитора — докторскую диссертацию «Композиционная система "И-цзин": символизм, структуры и упорядоченная последовательность шестидесяти четырех гексаграмм как композиционных детерминант» [4], защищенную в Городском университете Нью-Йорка (США), где изложены основные принципы оркестрового сочинения «Under The Red Eaves» («Под красными крышами», 1996) и определен основной вектор дальнейших стилизованных устремлений композитора, «связанных с синтезом многовековых китайских традиций и западных авангардных техник сочинения». Безусловно, знакомство Чжун Яогуана с китайскими композиторами представителями «Новой волны» и учениками выдающегося китайского композитора и общественного деятеля Чжоу Вэньчжуна значительно повлияло на становление самобытного творческого мышления композитора.

На примере математической трактовки метода интерпретации Чжун Яогуаном символики гексаграмм «Книги Перемен» автор раскрывает специфику ладообразования этого достаточно крупного и интеллектуально сложного музыкального произведения. В целом метод остается серийным, но он обретает уникальные черты благодаря интонационной трактовки бинарного кода гексаграмм «Книги Перемен» основанного на сопоставлении двух начал традиционной китайской космогонии (инь-ян). Особую выразительность и уникальный национальный колорит произведению придает оркестровый состав большого симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов (гонги, тарелки, кроталы, темпл-блоки, треугольник, колокольчики, там-тамы, литавры, различные барабаны, тамбурин, маримба). Сопоставление двух тем-символов позволяет композитору представить в пьесе «Под красными крышами» последовательность ряда из 64 гексаграмм в музыкальной форме, близкой сонатной. Но тем не менее, концептуальная сложность произведения требует от слушателя особой интеллектуальной подготовки, что, безусловно, значительно влияет на уровень восприятия композиторского замысла.

Таким образом, предмет исследования раскрыт автором на достаточно высоком теоретическом уровне, и представленная статья достойна публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования основана на гармоничном сочетании приемов историко-биографического метода и методик структурного анализа строения музыкальных произведений. Уникальность метода композиции оркестрового сочинения «Под красными крышами» представлена читателю, как и место этого произведения в творчестве известного современного китайского композитора Чжун Яогуана. Цель популяризации творчества композитора в специальном теоретическом кругу автором достигнута. Итоговые выводы вытекают из представленной в аналитической части статьи аргументации и заслуживают доверия.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что имя Чжун Яогуана (1956) мало известно в России, между тем он принадлежит к числу самых значимых и ярких современных композиторов Тайваня. Безусловно, представленный тезис вполне достаточен для обращения к обозначенной теме.

Научная новизна исследования, заключающаяся в кратком обзоре творческой биографии Чжун Яогуана, основных его произведений и места в них уникального метода

композиции оркестрового сочинения «Под красными крышами», заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержал исключительно научный. Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, оформлена без особых нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам не занимает центральное место в запланированной публикации, автор не вступает в острые теоретический дискуссии, обращения автора к мнениям коллег вполне уместны и корректны.

Статья, безусловно, интерес для читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Усманова А.Р. Диалогизм тюркских этнических культур Нижнего Поволжья в аспекте семиотических философских концепций XX века // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.2.70119 EDN: AGSZDP URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70119

Диалогизм тюркских этнических культур Нижнего Поволжья в аспекте семиотических философских концепций XX века

Усманова Аделия Рустямовна

кандидат искусствоведения

преподаватель, Астраханская государственная консерватория

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

✉ adeliakult@gmail.com



[Статья из рубрики "Музыкальная этнография и фольклор"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.2.70119

EDN:

AGSZDP

Дата направления статьи в редакцию:

13-03-2024

Аннотация: Объектом статьи являются тюркские этнические группы Нижнего Поволжья, несущие в себе свои, давно сложившиеся этномузыкальные традиции, в то же время взаимодействующие друг с другом, родственными по языковой группе, вероисповеданию. Предметом статьи является феномен диалогичности и полифоничности культур тюркских этнических групп Нижнего Поволжья. Автор подробно рассматривает такие аспекты как диалогизм, полифонизм культур, дающие ответы в осмыслении многовековых этнокультурных процессов взаимодействия и взаимовлияния. Особое внимание уделяется жанрово-стилевой общности образцов эпического хушавазы, жанра «разговор на сазе», инструментальных наигрышей свадебного фольклора юртовских татар и ногайцев-карагашей. К типологическим явлениям относятся особенности ладоинтонационной организации напевов и наигрышей, в интонационных словарях выделены группы интоном, обладающие свойствами типовых и выступающие в качестве стабильных компонентов. Также в качестве стабильных элементов выступает ритмическая организация, объединяющая разножанровые напевы.

Учитывая, что данная проблема носит междисциплинарный характер, методологическими основами выступили концепции русских философов: М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Д.Д. Лихачева, а также концепции ведущих российских этномузыкологов: В.А. Лапина, Н.И. Жулановой и др. Рассмотрение принципов механизма диалога и полифонизма одних тюркских культур с другими, объединенных одним регионом, родственными по языковой группе, вероисповеданию, но все же несущих в себе свои, давно сложившиеся этномузыкальные традиции, является малоизученной как для региона полиэтнического Нижнего Поволжья, в частности Астраханского края, так и в целом, в этномузыкологии. Этим подтверждается актуальность данного исследования. Давно сложившиеся этномузыкальные традиции являются малоизученными как для региона полиэтнического Нижнего Поволжья, в частности Астраханского края, так и в целом, в этномузыкологии. Этим подтверждается актуальность данного исследования. Основными выводами проведенного исследования является расширение в условиях диалогизма культур собственной музыкально-жанровой системы, а региональная культура способствует выработке (по Ю.М. Лотману) взаимной заинтересованности и выработке "общего языка общения". Новизна исследования заключается в выявлении этнофольклорных параллелей и процессов взаимовлияний, вписывающих в теорию диалогизма культур.

Ключевые слова:

диалогизм, полифоничность культур, региональная система, тюркские этнические группы, Нижнее Поволжье, межкультурное взаимодействие, музыкально-фольклорные жанры, полиэтничность, равноценность культур, субъекты диалога

В настоящее время в условиях глобализации и актуализации различных вызовов, требующих от российского социума особой сплоченности, особое значение приобретает вопрос укрепления российской гражданской идентичности. В данном контексте залогом успешного развития и сплочения российского общества является рост гражданского самосознания.

Поликультурное пространство регионов России с взаимодействием различных этнических культур содержит в себе объединяющий потенциал. Единство человеческой культуры, взаимодействие культур как способ сохранения культурного многообразия, в XVIII веке позиционировал немецкий просветитель И. Г. Гердер. В частности, он отмечал значимость каждой культуры, при этом, с его же точки зрения, возможность познания своей культуры через познание других культур «ни один народ не достиг» [\[15, с. 87\]](#).

«Взаимодействие», представляющее собой двусторонний процесс, применимо к разноэтничным культурам и является термином, родственным к терминам «взаимовлияние», «взаимообогащение». Развитие каждой из культур возможно при взаимодействии и обмене духовными ценностями, когда на основе взаимообогащения происходит порождение новых объектов нематериального культурного наследия, синтезирующихся в единое творчество.

Основой для развития благоприятных межэтнических, межнациональных отношений, универсальным, всеохватывающим способом взаимодействия и прояснения сущности каждой культуры, становится *диалог*. Являясь неотъемлемой частью истории цивилизации, диалог культур представляет собой фундамент для развития межнациональных и межэтнических отношений.

Истоки осмысления диалогизма восходят к древней философской традиции. Исследования начала XX века (И. Фихте, Л. Фейербах) направлены на раскрытие идей, связанных с взаимоотношениями «я» и «другой». Со второй половины XX века философы тартуско-московской культурологической школы (Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский, Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров, Е. М. Мелетинский) связывали диалог культур с открытием многообразия культурных различий и с поисками способов их преодоления. Особое значение диалог культур приобрел в трудах русского философа М. М. Бахтина, подразумевавшего под диалогом развитие и взаимопонимание при сохранении «своего»: когда при встрече двух культур каждая сохраняет свое единство, но взаимно обогащается. Культурный диалог философ конкретизируется в понятие «полифонизма», ключевыми значениями которого выступают многоплановость, многомирность, многоголосие [\[6, с. 243\]](#).

Теория обращения к иной культуре в стремлении дополнить свое бытие присутствуют в анализе диалогии советского и российского философа, историка культуры В. С. Библера. Основываясь на теоретических положениях диалога культур М. М. Бахтина, В. С. Библер явился автором собственной концепции философской логики. Его теория направлена на самоопределение личности индивида, на возможность существования духа после жизненного пути в форме культуры [\[7\]](#).

Идею диалогичности взаимодействия культур в историческом разрезе подхватил и развил Ю. М. Лотман. По Ю. М. Лотману одним из важнейших требований диалога культур является нетождественность субъектов диалога при общем погружении в единое поле семиотической напряженности [\[23, с. 14\]](#). Другим несомненным требованием диалогичности является дискретность, обоюдность в обмене информацией. «Потребность «другого» есть потребность своей самобытности, так как «другой» нужен именно потому, что он дает иную модель той же реальности, и иной язык моделирования, и иную трансформацию того же текста», отмечает Ю. М. Лотман [\[23, с. 585\]](#).

Диалогу культур как форме межкультурного взаимодействия посвящены работы Д. С. Лихачева. По точному определению Д. С. Лихачева, «Межкультурное взаимодействие представляет собой благоприятную основу для развития всех видов отношений – межэтнических, межнациональных, межличностных..., ведь, общаясь, люди создают друг друга» [\[21, с. 212\]](#).

Равноценность культур в диалоге в аксиологическом плане, ведущим к особому роду единства между ними, отмечает в своих работах современный российский философ А. А. Гусейнов. При этом, по мнению ученого, диалог «не снимает различий, а в известном смысле обостряет их»... Одна культура смотрит в другую, чтобы глубже осознать собственную идентичность [\[16, с. 191\]](#).

В современность вопросы диалога культур рассматриваются в самых различных дисциплинарных ракурсах: в исследованиях по философии, культурологии, религиоведению, социологии, философской антропологии. Проблемам межкультурного общения посвящены труды Т. Г. Грушевицкой, В. Г. Костомарова [\[19\]](#), А. П. Садохина [\[25, 26\]](#), С.Г. Тер-Минасовой [\[28\]](#), Е. В. Хлыщевой [\[31\]](#), Е. Б. Вознюк [\[12\]](#).

В работах современных исследователей-культурологов отличительными признаками диалога культур выступают:

- 1) отсутствие временного отрезка, его возможность только в настоящем, и

2) амбивалентность, отсутствие собственной территориальной принадлежности, с соответственной адресностью к другой культуре [\[12, с. 111\]](#).

В музыкальной науке проблематика, связанная с взаимодействием и взаимопроникновением этнофольклорных традиций, с существованием типологически близких форм разноэтнических фольклорных традиций, привлекает внимание отечественных исследователей с девяностых годов XX века: В. А. Лапина [\[20\]](#), М. Г. Кондратьева [\[18\]](#), Н. И. Жулановой, Н. Ю. Альмеевой, Н. А. Криничной [\[29\]](#).

Своеобразным интегратором этнически разнородных элементов, обеспечивающим в рамках определенной территории возможность плодотворного межкультурного и межэтнического взаимодействия выступает региональная культура. Подобным способом она реализует модель поликультурного единства. В данном контексте актуальность исследований на локальном региональном уровне не вызывает сомнений.

Традиционная этническая культура нижеволжского региона носит принципиально многокомпонентный полиэтнический характер. Тем не менее, диалогизм культур, как результат долгих межэтнических контактов и взаимодействий в полиэтничном Нижнем Поволжье, остается до сих пор одним из недостаточно изученных направлений. Рассмотрим диалогизм культур тюркских этнических культур данного региона в контексте позиций русских и отечественных философов.

Расселение на Нижневолжье тюркских народов, этнических групп восточного, азиатского (оседлого и особенно кочевого) происхождения относится к XVI веку. Прокладывая торговые пути к Астрахани через Моздок и степи Терека, здесь проживали грузины, татары, индийцы, иранцы, бухарцы и армяне.

Тюркские группы Нижнего Поволжья: юртовские татары, ногайцы-карагаши, казахи, туркмены, средневолжские татары-переселенцы, предки которых относятся к древности, формировались на территории региона на протяжении XVI-XVIII веков [\[2, 3, 4, 5, 9, 10, 11\]](#).

Наиболее раннюю самостоятельную специфическую группу составили юртовские татары (*кариле нугайлар*) – выходцы из Большой Ногайской Орды [\[27\]](#). Вплоть до XX века у юртовских татар и ногайцев-карагашей сохранялась родоплеменная организация. Родовая микросреда сохранялась и поддерживалась заключением внутривидовых браков.

Самобытной группой астраханских ногайцев являются карагаши – выходцы из Малой Ногайской Орды, кочевавшие на территории от современного Пятигорска до Астрахани и осевшие в губернии со второй половины XVIII века.

К началу XIX века на территории Астраханской губернии относится расселение казахов Младшего Джужа [\[4\]](#), проникших в левобережные, а затем и в правобережные земли Волги. О родовых отношениях у казахов писал А. Евреинов: «Киргиз-казахские орды издревле делятся на племена, роды, отделения, подразделения, аулы» [\[17, с. 39\]](#).

Массовое появление туркмен на Нижнем Поволжье приходится на XVIII век и связано с миграцией туркменских племен на Северный Кавказ. В результате так называемых миграционных волн: «кавказской» и «мангышлакской», часть туркмен осела на территории Астраханской губернии. Их численность пополнялась на протяжении XIX века. Туркмены делились на две родоплеменные группы: абдалы и чалбар [\[5, с. 12\]](#). Как и другие этногруппы, они сохраняют родовые отношения. Единство туркменской культуры

– «явление достаточно позднее, сложившееся в результате слияния двух основных генетических линий туркмен: кочевой и отчасти оседлой, ираноязычной и тюркоязычной» [\[1, с. 154\]](#).

Совместные перекочевки, полукочевой образ жизни, миграционные процессы способствовали постоянному взаимодействию этнических групп на территории Нижнего Поволжья. Коммуникативные на разных уровнях процессы являлись основой для возникновения как диалога культур (между двумя этническими группами), так и полифонизма, многоязычия (между тремя-четырьмя этническими группами). В свою очередь, диалог выступал способом взаимоотношений одной культуры с иным окружением, что соответствует позиции как М. М. Бахтина, так и Ю. М. Лотмана. В то же время, региональность, обладая локализованностью, выступала неким надэтническим блокаторм, способствующим сохранению тех или иных двуязычных объектов, в частности, музыкальных жанров со свойственными им стилистическими признаками. Историк фольклора В. А. Лапин отмечал, что «этническая (этноплеменная)» этнокультурная преемственность и межэтнические этнокультурные контакты и взаимосвязи – два важнейших историко-этнических фактора формирования и развития локально-региональных фольклорных традиций и их специфики» [\[20, с. 31\]](#).

Именно этим возможно объяснение бытования у двух этнических групп: юртовских татар и ногайцев-карагашей – объединяющего эпическую систему жанра кошаваз/хушаваз с общими жанрово-стилистическими признаками. Декламационность композиций, устойчивость музыкально-синтаксических структур, узкообъемность амбитусов, связанных с речевой интонацией, задержание последней слога-ноты, диатоническая ладовая основа, представляют собой диалектные структурные признаки. Заметим, что обе этнические группы являются локальными, и, обладают как специфическими этнокультурными особенностями, так и спецификой собственной незамкнутости.

Следуя позиции русских ученых-философов, участников диалога объединяет погружение в единое поле семиотической напряженности. Учитывая, что в семиотической системе категориями выступают знак, язык и текст, выделим все три в качестве показательных в жанре хошаваз. Во многих зафиксированных в середине 90-х годов XX века образцах знаками можно считать устойчивые мелодико-ритмические формулы и ладовую организацию; язык – общий, «промежуточный» (по этнолингвисту Л. Ш. Арсланову [\[3\]](#)), отличный от массивов этносов. Еще одно важное свойство диалога – содержание элементов перехода на иной язык – также наблюдается в данном жанре.

При этом происходит расширение собственной музыкально-жанровой системы. Некая амбивалентность, затрудненность определения первичности возникновения данного жанра у одной из двух этнических групп, также вписывается в принцип диалогизма. В то же время общность данного жанра с его закодированными семиотическими признаками стимулирует у каждой из культур механизм самопознания. Согласно Ю. М. Лотману, «другой» нужен именно потому, что «он дает иную модель той же реальности, и иной язык моделирования, и иную трансформацию того же текста» [\[22, 23\]](#). А региональное культурное пространство приобретает уникальную целостность и динамичность развития.

Другим примером диалогизма культур, в котором проявляются такие признаки, как попеременная активность передающего и принимающего, выработка общего языка общения, можно считать уникальный жанр инструментальной традиции, объединяющий пласты музыкального фольклора юртовских татар, ногайцев-карагашей, туркмен и

казахов, как *сазда сойлэшу* («разговор на сазе»). Как видно, культурный диалог конкретизируется в данном случае в понятие «полифонизма».

При этом, многочисленные варианты наигрышей обладают общими стилистическими признаками: преобладание танцевального ритма с устойчивыми типовыми ритмоформулами, узкообъемность амбитуса; в ладовой организации – равное соотношение гемитонных (диатонических) и ангемитонных (пентатонных) ладов в объеме сексты, квинты, октавы, образующихся посредством сцепления трихордовых (большетерцовых либо малотерцовых, квартовых) интоном; в интонационном словаре преобладают типовые формулы интоном.

Необходимо отметить, что именно инструментально-хореографическая традиция выступает показательным признаком региональной общности, примером фольклорного билингвизма двух равнозначных фольклорных систем: юртовско-татарской и ногайско-карагашской. Общность наигрышей *Кияувсый кий*, отражающий название свадебного вечера потчевания жениха на стороне невесты, *Ак шатыр* – белый (свадебный) шатер; *Залы кий* – «танец почтенных гостей у ворот невесты», исполняемых на саратовской гармонике и разновидности бубна (кабале), являются результатом многоэтапных этнических взаимодействий. При этом, каждая из этнических групп сохраняет как свои локальные жанры, так и общеэтнические, характерные (при их наличии) для основных массивов этносов. Это свидетельствует также и о том, что заимствованию принадлежит не все, а то, что соответствует той или иной культурной традиции. Тем самым можно говорить, как о диалектном в контексте региональной общности родственно- близких групп, так и о надэтническом.

Итак, при исследовании синтетических жанров *сазда солэйшу* «разговор на сазе», эпоса *хушаваз/кошауаз* выявляется то структурное жанрово-стилевое единство, когда уже трудно определить первичность и заимствованность традиции. При этом в каждой из традиций при некоторых общих характеристиках, всё же наблюдаются специфически локальные отличия. И в данном случае этот жанр вписывается в рамки фольклорного диалогизма. Полученные результаты исследования выступают в качестве верификационной базы, как для выявления самобытности каждой из этнокультур, так и сосуществования разных этнических культур в едином культурном пространстве, поликультурном окружении.

Таким образом, диалогизм, как показатель общей культуры общества, раскрывает способность одной культуры в освоении достижений другой. Межкультурный диалог – есть организованное взаимодействие двух и более культур, отличающееся бесконфликтностью обмена духовными ценностями. Уникальный облик Астраханского региона обусловлен его полиэтничностью, способствовавшей взаимообогащению культур, когда проявляется такое структурное жанрово-стилевое единство, при котором «свое» растворяется в «другом» и наоборот. Накопленный исследовательский опыт позволяет с определенной уверенностью проанализировать некоторые музыкально-фольклорные артефакты региональной культуры Нижнего Поволжья с принципов диалогизма. Диалог культур, реализуя потребности взаимодействия, взаимообогащения, взаимопонимания, предполагает единство, по М. М. Бахтину «единство всего человечества» на основе индивидуального своеобразия каждой культуры.

Библиография

1. Абубакирова-Глазунова Н. Н. Обряды вызывания дождя. Игровые формы и мифологические корни // Механизм передачи фольклорной традиции: Материалы XXI междунар. молодежн. конф. пам. А. Горковенко. / Ред. коллегия: Н.Н. Абубакирова-

- Глазунова (отв. ред. и сост.) и др. СПб.: РИИИ, 2004. С. 154-165.
2. Английские путешественники в Московском государстве в XVI веке / Перевод Ю. В. Готье. М., 1937.
3. Арсланов Л. Ш. Татары Нижнего Поволжья и Ставрополья. Наб. Челны: Изд-во «Камаз», 1995. 192 с.
4. Астраханские казахи. История и современность. Астрахань: Волга, 2000. 277 с.
5. Астраханские туркмены: история и современность. / Сост. и отв. ред. А. В. Сызранов. Астрахань: Новая линия, 2012. 128 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. 243 с.
7. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век. М.: Изд-во политической литературы, 1991. 417 с.
8. Вепсская мелострофа в международных отношениях причетной традиции // Симпозиум-79 по прибалтийско-финской филологии: Тезисы докладов. Петрозаводск, 1979. С. 125-130.
9. Викторин В. М. Интерстадиал (к перерыву постепенности этнического развития при присоединении Нижнего Поволжья к Российскому государству) // Материалы четвертой краеведческой конференции. Астрахань: Изд-во «Волга», 1991. Ч. 1. С. 46-50.
10. Викторин В. М. «Кто мы, астраханцы?» // Астраханские известия. 1994. №10-14 (166-170). С. 5; № 21 (177). С. 5; № 27 (183). С. 5-6.
11. Викторин В. М. Предисловие // Сиражетдинов Ш. К.: История села Ново-Булгары Астраханской области. Астрахань: ГУП «Издательско-полиграфический комплекс «Волга», 2001. С. 3-6.
12. Вознюк Е. Б. Межкультурный диалог как фактор развития культуры в период глобализации: дисс. ...канд. наук. Барнаул, 2012. 134 с.
13. Волкова А. А. Философское понимание диалога культур в концепциях М.М. Бахтина и В.С. Библера: сравнительный анализ // Научные сообщения. Logos et Praxis. 2019. Vol. 18. No. 4. С. 108-115.
14. Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов/ Арнольд Ван Геннеп. Пер. с франц. Ю.В. Ивановой, Л.В. Покровской. М.: Вост. лит., 2002. 198 с.
15. Гердер И. Г. Идеи к философии культуры человечества. М., 1977. С. 87.
16. Гусейнов А. А. Диалог культур: возможности и пределы // ЛУ № 5. 2008. С. 190-199.
17. Евреинов А. Внутренняя или Букеевская киргиз-казахья орда // Современник. СПб., 1851. Т. XXIX. Отд. II.
18. Кондратьев М. Г. Чувашская народная музыкально-поэтическая система и ее инонациональные параллели: науч. доклад на соиск. ученой степени докт. искусствоведения. М., 1995. 45 с.
19. Костомаров В. Г. Язык и «язык культуры» в межкультурном общении. М.: Русский язык, 1998. С. 98. 128 с.
20. Лапин В. А. Фольклорное двуязычие: Феномен и процесс // Искусство устной традиции. Историческая морфология. Сб. науч. ст., посв. 60-летию И.И. Земцовского / Отв. ред. и сост. Н. Ю. Альмеева. СПб.: РИИИ, 2002. С. 28-39.
21. Лихачев Д. С. Заветное. М.: Издательский образовательный и культурный центр «Детство. Отрочество. Юность», 2006. С. 212. 368 с.
22. Лотман Ю. М. Мозг – текст – культура – искусственный интеллект // Семиосфера. СПб., 2000. С. 580-590.
23. Лотман Ю. М. О семиосфере // Статьи по семиотике и топологии культуры. В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 11-25.
24. Русский фольклор: сборник / РАН. Ин-т рус. Лит. (Пушкинский дом). СПб: Наука, 1993. Т. 27: межэтнические фольклорные связи / отв. ред. Азбелев С.Н. 335 с.
25. Садохин А. П. Межкультурная коммуникация: Уч. пособие. М.: Альфа-М; Инфра-М.

2004. 288 с.

26. Садохин А. П. Межкультурная компетентность: понятие, структура и пути формирования // Журнал социологии и социальной антропологии. 2007. Том X. № 1. С. 125-139.

27. Сызранов А. В. Ислам в Астраханском крае: история и современность. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2007. 181 с.

28. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. М.: Слово. 2000. 147 с.

29. Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятий / Сборник научных статей, посвященный 70-летию И.И. Земцовского / [Сост. Н.Ю. Альмеева]. Часть I. СПб.: Российский институт истории искусств, 2010. 139 с.

30. Хлыщева Е. В. Динамика идентичности в культурном ландшафте Астраханского региона: от этноконфессиональной формы к транскультурной // Южно-российский журнал социальных наук. 2019. Т.20. № 1. С. 105-122.

31. Хлыщева Е. В. Проблема толерантности в диалоге культур. Философские науки. 2008. № 4. С. 47-57.

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 для публикации в «PHILHARMONICA International Music Journal» статье, как автор указал в заголовке («Диалогизм тюркских этнических культур Нижнего Поволжья в аспекте семиотических философских концепций XX века»), является диалогизм тюркских этнических культур Нижнего Поволжья, рассмотренный на примере общих для различных этнических культур Нижнего Поволжья музыкальных жанров, что, по мнению автора, и является следствием межкультурного диалога этносов. Взаимодействие различных этнических культур регионов России, содержащее, по мысли автора, в себе объединяющий потенциал, в данном случае рассмотрено в качестве объекта, содержащего пример исследуемого диалогизма.

Автор вполне резонно отмечает, что «развитие каждой из культур возможно при взаимодействии и обмене духовными ценностями, когда на основе взаимообогащения происходит порождение новых объектов нематериального культурного наследия, синтезирующихся в единое творчество». И конечно же нельзя не согласиться, что «основой для развития благоприятных межэтнических, межнациональных отношений, универсальным, всеохватывающим способом взаимодействия и прояснения сущности каждой культуры, становится диалог». Рецензент отмечает, что исходя из рассмотренных достаточно детально автором теоретических оснований, можно было бы и более конкретно сформулировать, что межкультурный диалог — это и есть определенным образом организованное взаимодействие двух и более культур, отличающееся бесконфликтностью обмена духовными ценностями, «когда на основе взаимообогащения происходит порождение новых объектов нематериального культурного наследия, синтезирующихся в единое творчество». Из такого определения вполне логично вытекает, что вражда и войны между народами, тоже являясь определенного рода взаимодействием, на деле существенным образом препятствуют взаимообогащению и порождению новых объектов нематериального культурного наследия, синтезирующихся в едином сотворчестве народов, таких как общие жанры народной музыки.

Автор вполне логично заключает, что «диалогизм, как показатель общей культуры общества, раскрывает способность одной культуры в освоении достижений другой». Подкрепленный анализом конкретного эмпирического материала вывод автора не только

заслуживает доверия, но позволяет помыслить также диалогизм в качестве важнейшего индикатора уровня развития отдельной этнокультуры, позволяющего ей сосуществовать в поликультурном окружении с разными народами. Безусловно, как отмечает рецензент, следует продолжать исследования в обозначенном автором направлении, чтобы способы достижения этнокультурой подобного наиболее продуктивного уровня развития, как и способы его сохранения стали в достаточной степени отрефлексированной управленческой практикой.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на хорошем теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в научном журнале.

Методология исследования основана на культурологическом обобщении научных представлений ряда смежных наук (антропология и этнография, семиотика, коммуникативистика, история и этномузыкология). Опора на авторизованный продуктивный синтез диалогических (М. М. Бахтин, В. С. Библер) и семиотических (Ю. М. Лотман) концепций взаимодействия культур, позволила автору аргументировано указать, что наличие общих для различных этнокультур музыкальных жанров является свидетельством их диалогичности. В целом несмотря на то, что формализации программы исследования в вводной части статьи автор не уделяет должного внимания, логика повествования раскрывает основные аргументы и фундированность достигнутых результатов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «в условиях глобализации и актуализации различных вызовов, требующих от российского социума особой сплоченности, особое значение приобретает вопрос укрепления российской гражданской идентичности», а обнаруженный автором критерий диалогичности, позволяет опереться ресурс традиционной культуры народов России в укреплении общероссийской идентичности.

Научная новизна, выраженная автором в анализе диалогизма как показателя общей культуры общества на примере конкретного эмпирического материала, заслуживает доверия.

Стиль текста в целом выдержан научный, хотя рецензент рекомендует его дополнительно вычитать на предмет описок: в отдельных местах наблюдается слитное написание слов, в отдельных словах явно лишние буквы (например, «... проблематика, связанная с взаимодействием...», «... растворяется в "другом" и наоборот»).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного поиска.

Библиография в достаточной степени раскрывает проблемное поле исследования, оформлена без грубых нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации после небольшой доработки стилистических погрешностей.

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 «Диалогизм тюркских этнических культур Нижнего Поволжья в аспекте семиотических философских концепций XX века», в которой проведен обзор и исследование научных подходов к обоснованию роли межкультурного диалога в формировании этнокультурной идентичности и сохранению культурного разнообразия.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в настоящее время в условиях глобализации и актуализации различных вызовов, требующих от российского социума особой сплоченности, особое значение приобретает вопрос укрепления российской гражданской идентичности. В данном контексте залогом успешного развития и сплочения российского общества автор позиционирует рост гражданского самосознания. Основой для развития благоприятных межэтнических, межнациональных отношений, универсальным, всеохватывающим способом взаимодействия и прояснения сущности каждой культуры, становится диалог. Поликультурное пространство регионов России с взаимодействием различных этнических культур содержит в себе объединяющий потенциал.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в условиях глобализации при постоянном стирании границ между этническими группами и целыми нациями существует риск создания унифицированного облика планеты. Теоретическое обоснование изучения и сохранения культурного разнообразия представляет одну из важных стратегических целей, без достижения которой невозможно вести речь о развитии всего человечества и общечеловеческом прогрессе. Научная новизна заключается в рассмотрении диалогизма культур тюркских этнических культур нижеволжского региона в контексте положений русских и отечественных философов.

В своем исследовании автор опирается на междисциплинарный и культурфилософский подходы к изучению духовной культуры, которые дают возможность, с одной стороны, охватить различные нюансы в анализе богатого культурно-исторического и этнографического материала, с другой - осмыслить исследуемые феномены прежде всего в границах ценностно-смысловой определенности. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды таких выдающихся отечественных и зарубежных мыслителей как И. Фихте, Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин, Д.С. Лихачев, А.А. Гусейнов, С.Г. Тер-Минасова и др.

Цель исследования заключается в философском и этнокультурном обосновании межкультурного взаимодействия представителей тюркских этнических культур Нижнего Поволжья. Предметом исследования выступает этническая культура нижеволжского региона.

Автором проведен детальный анализ научного дискурса, посвященного изучению диалогичности взаимодействия культур. В статье исследованы концепции Ю.М. Лотмана, Д.С. Лихачева, М.М. Бахтина. Особое внимание автор уделяет изучению данного вопроса в контексте музыковедения, где проблематика, связанная с взаимодействием и взаимопроникновением этнофольклорных традиций, с существованием типологически близких форм разноэтнических фольклорных традиций, привлекает внимание отечественных исследователей с девяностых годов XX века.

Вторая логически выделенная часть статьи посвящена диалогизму культур Нижнего Поволжья как результата долгих межэтнических контактов и взаимодействий в полиэтническом регионе. Автором представлена историческая и этнографическая справка миграционных и социокультурных процессов, способствовавших постоянному взаимодействию этнических групп. Результатом данного взаимодействия явилось возникновение жанра кошаваз/хушаваз с общими жанрово-стилистическими признаками и уникального жанра инструментальной традиции сазда сойлэшу («разговор на сазе»), объединяющего пласты музыкального фольклора юртовских татар, ногайцев-карагашей, туркмен и казахов.

С позиции автора, именно инструментально-хореографическая традиция выступает показательным признаком региональной общности, примером фольклорного билингвизма двух равнозначных фольклорных систем: юртовско-татарской и ногайско-карагаешской.

Однако вывод, представленный автором, не соответствует положениям и выводам, полученным автором в ходе исследования. Необходимо доработать данный вопрос.

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 теоретических и историко-культурных факторов формирования культурной идентичности определенного народа представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 31 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка. Кроме того, текст статьи нуждается в корректорской и редакторской правке, так как наблюдаются орфографические и фактические ошибки (например, Д.И. Лихачев).

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной статье является диалогизм тюркских этнических культур Нижнего Поволжья в аспекте семиотических философских концепций XX века.

В качестве методологии предметной области исследования в данной статье были использованы, дескриптивный метод, метод категоризации и метод анализа.

Актуальность статьи не вызывает сомнения, поскольку в настоящее время в условиях глобализации и актуализации различных вызовов, требующих от российского социума особой сплоченности, особое значение приобретает вопрос укрепления российской гражданской идентичности. В данном контексте залогом успешного развития и сплочения российского общества является рост гражданского самосознания. Поликультурное пространство регионов России с взаимодействием различных этнических культур содержит в себе объединяющий потенциал. Единство человеческой культуры, взаимодействие культур как способ сохранения культурного многообразия, еще в XVIII веке позиционировал немецкий просветитель И. Г. Гердер. В частности, он отмечал значимость каждой культуры, при этом, с его же точки зрения, возможность познания своей культуры через познание других культур «ни один народ не достиг». Основой для развития благоприятных межэтнических, межнациональных отношений, универсальным, всеохватывающим способом взаимодействия и прояснения сущности каждой культуры, становится диалог. Являясь неотъемлемой частью истории цивилизации, диалог культур представляет собой фундамент для развития межнациональных и межэтнических отношений.

Научная новизна исследования заключается в подробном описании и анализе

возможностей диалога культур как фундамента для развития межнациональных и межэтнических отношений на примере тюркских этнических культур Нижнего Поволжья в аспекте семиотических философских концепций XX века.

Статья написана языком научного стиля с грамотным использованием в тексте исследования изложения различных позиций ученых к изучаемой проблеме и применением терминологии, характеризующей предмет исследования.

Структура выдержана с учетом основных требований, предъявляемых к написанию научных статей, в структуре данного исследования можно выделить такие элементы как вводную часть, основную часть, заключение и библиографию.

Содержание статьи отражает ее структуру. Особенно ценным в содержании исследования следует отметить авторский акцент на том, что своеобразным интегратором этнически разнородных элементов, обеспечивающим в рамках определенной территории возможность плодотворного межкультурного и межэтнического взаимодействия, выступает региональная культура. Подобным способом она реализует модель поликультурного единства. Традиционная этническая культура нижневолжского региона носит принципиально многокомпонентный полиэтнический характер. Тем не менее, диалогизм культур, как результат долгих межэтнических контактов и взаимодействий в полиэтничном Нижнем Поволжье, остается до сих пор одним из недостаточно изученных направлений. В представленной статье подробным образом исследован диалогизм культур тюркских этнических культур данного региона в контексте позиций русских и отечественных философов.

Библиография содержит 31 источник, включающий в себя отечественные периодические и непериодические издания.

В статье приводится описание различных позиций и точек зрения известных ученых, характеризующих различные подходы диалогизма этнических культур в аспекте семиотических философских концепций XX века, а также содержится апелляция к различным научным трудам и источникам, посвященных этой тематике, которая входит в круг научных интересов исследователей, занимающихся указанной проблематикой.

В представленном исследовании содержатся выводы, касающиеся предметной области исследования. В частности, отмечается, что диалогизм, как показатель общей культуры общества, раскрывает способность одной культуры в освоении достижений другой. Межкультурный диалог - есть организованное взаимодействие двух и более культур, отличающееся бесконфликтностью обмена духовными ценностями. Уникальный облик Астраханского региона обусловлен его полиэтничностью, способствовавшей взаимодействию культур, когда проявляется такое структурное жанрово-стилевое единство, при котором «свое» растворяется в «другом» и наоборот. Накопленный исследовательский опыт позволяет с определенной уверенностью проанализировать некоторые музыкально-фольклорные артефакты региональной культуры Нижнего Поволжья с принципов диалогизма. Диалог культур, реализуя потребности взаимодействия, взаимообогащения, взаимопонимания, предполагает единство, по М. М. Бахтину «единство всего человечества» на основе индивидуального своеобразия каждой культуры.

Материалы данного исследования рассчитаны на широкий круг читательской аудитории, они могут быть интересны и использованы учеными в научных целях, педагогическими работниками в образовательном процессе, специалистами организаций сферы межэтнического взаимодействия, работниками культуры и искусства, экспертами и аналитиками.

В качестве недостатков данного исследования следует отметить, то, что в статье не были четко определены и выделены ее структурные элементы, такие как актуальность, методология исследования, результаты исследования и выводы, хотя они, несомненно,

прослеживается в его содержании, однако, отдельно они не обозначены соответствующими заголовками. В исследовании возможно было бы использовать не только отечественные источники, но и зарубежную литературу, сослаться на нее и включить в библиографический список. Однако сам библиографический список, включающий 31 источник является слишком объемным для такого исследования, как статья, поэтому библиографию целесообразно было бы пересмотреть в сторону сокращения. Указанные недостатки не снижают высокую научную значимость самого исследования, а скорее относятся к оформлению текста статьи. Статью рекомендуется опубликовать.

Англоязычные метаданные

Representations of tenor arias from G. Puccini's operas ("La bohème", "Tosca" and "Turandot") by masters of Russian and Chinese vocal schools

Sun Xun

Assistant, Russian Academy of Music named after The Gnessins

121069, Russia, Moscow, Povarskaya str., 30-36, p. 1

✉ 1653317214@qq.com



Abstract. The article examines the issue of performing interpretations of famous tenor arias from operas by J. Puccini, who are not only firmly established in the repertoire of outstanding singers, but are also an obligatory part of the program of vocal competitions and the educational repertoire of music universities. We analyzed the representation of arias of their operas "Bohemia", "Tosca" and "Turandot") by masters of the Russian (S. Lemeshev, V. Atlantov, P. Melentyev, E. Raikov, M. Mikhailov, V. Galuzin) and Chinese vocal schools (Kang Wang, Yijie Shi, Wei Song, Shi Chu Jang, Deng Chao Hong).

This article analyzes performers from different schools and eras, in which the weak and strong sides of interpretations were identified and the features of the part and its performance variants were highlighted by outstanding representatives of the Russian vocal school and young singers from China. The author aims to identify various techniques of the vocal technique of the tenor, using as an example arias from the operas of J. Puccini, as well as the task – to analyze arias performed by outstanding Russian and Chinese artists, paying special attention to interpretation and means of performance, in particular the bel canto technique, using a comparative analysis of interpretations. Masterpieces of world opera are of equal importance for both Russian and Chinese culture, and they are often addressed by directors. The immortal figure of opera mastery for Russia and China is J. Puccini and, in general, the Italian opera school with its unique bel canto style, embodied also in the works of masters Rossini, Verdi, Donizetti.

Since Chinese are actively interested in Russian and Italian opera and often perform them, this aspect is seen as relevant in our time, to which many research papers are devoted. In this work, the author aims to identify various techniques of the tenor vocal technique, using as an example arias from the operas of J. Puccini, as well as the task of analyzing arias performed by outstanding Russian and Chinese artists, paying special attention to interpretation and means of performance, in particular the bel canto technique.

Keywords: execution, interpretation, Calaf, Cavaradossi, Rudolf, Puccini, Vocal art, tenor arias, vocal, Chinese vocal School

References (transliterated)

1. Kenigsberg, A. K. Nekotorye priemy muzykal'noi dramaturgii Dzh. Puchchini i sovremennaya zarubezhnaya opera / A. K. Kenigsberg // Voprosy sovremennoi muzyki : sb. st. / gl. red. M. S. Druskin ; Leningradskaya Ordena Lenina Gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova. – L.: Muzgiz, 1963. – S. 202–222.
2. Kenigsberg, A. K. Dzhakomo Puchchini / A. K. Kenigsberg // 111 baletov i zabytykh oper: sprav.-putevoditel' / avt.-sost. L. V. Mikheeva, A. K. Kenigsberg; red. B. L.

- Berezovskii; Filarmonicheskoe obshchestvo Sankt-Peterburga. – SPb.: Kul't-inform-press, 2004. – 672 s.
3. Stepanov, O. B. Dzhakomo Puchchini / O. B. Stepanov // Muzykal'naya literatura zarubezhnykh stran: uchebnoe posobie / sost. I. A. Givental', L. D. Shchukina, B. S. Ionin. – M.: Muzyka, 2000. – Vyp. 7. – S. 10–64.
 4. Danilevich, L. V. Dzhakomo Puchchini / L. V. Danilevich. – M.: Muzyka, 1969. – 453 s.
 5. Nest'ev, I. V. Dzhakomo Puchchini: ocherk zhizni i tvorchestva / I. V. Nest'ev. – 2-e izd. – M. : Muzyka, 1966. – 171 s.
 6. Puchchini, Dzh. Pis'ma / Dzh. Puchchini; per. s ital. I. V. Konstantinovi ; red. i sost. T. G. Keldysh. – M.: Muzyka, 1917. – 366 s.
 7. Frakkaroli, A. Moi drug Puchchini rasskazyvaet / A. Frakkaroli ; per. s ital. I. V. Konstantinovi. – Chelyabinsk: Avtograf, 2014. – 296 s.
 8. Gobbi, T. Mir ital'yanskoi opery / T. Gobbi, I. Kuk; per. s angl. G. G. Gennisa, N. P. Grintsera, I. V. Parinoy; red. O. A. Sakharova. – M. : Raduga, 1989. – 317 s.
 9. Puchchini, Dzh. «Bogema». Opera v chetyrekh deistviyakh. Klavir. – M.: Muzyka, 2015. – 264 s.
 10. Sergei Lemeshev. Ariya Rudol'fa iz opery «Bogema» [Elektronnyi resurs] // Youtube.com: videokhosting. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aBi8fz5C3CA&t=23s> (Data obrashcheniya: 18.02.2024).
 11. Petr Melent'ev. Dzh. Puchchini Ariya Rudol'fa iz opery "Bogema" [Elektronnyi resurs] // Youtube.com: videokhosting. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gB3_NiYupnw&t=17s (Data obrashcheniya: 18.02.2024).
 12. Che gelida manina – Kang Wang. https://www.youtube.com/watch?v=6Zix_oyz78c (Data obrashcheniya: 18.02.2024).
 13. Yijie Shi: PUCCINI Che gelida manina (La Bohème) [Elektronnyi resurs] // Youtube.com: videokhosting. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qmig4oWkpxA> (Data obrashcheniya: 18.02.2024).
 14. Vladimir Atlantov – E lucevan le stelle – Tosca 1974 [Elektronnyi resurs] // Youtube.com: videokhosting. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vjjL31J2k8M> (Data obrashcheniya: 18.02.2024).
 15. Evgenii Raikov Ariya Kavaradossi [Elektronnyi resurs] // Youtube.com: videokhosting. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gEX80rGgIyY> (Data obrashcheniya: 18.02.2024).
 16. E lucevan le stelle – Tosca – 2015 by by Dai Yuqiang, Wei Song and Warren Mok [Elektronnyi resurs] // Youtube.com: videokhosting. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SF05dObyZE4> (Data obrashcheniya: 18.02.2024).
 17. Mihail MIhaylov – "Nessun dorma" [Elektronnyi resurs] // Youtube.com: videokhosting. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oLeHu1grp78> (Data obrashcheniya: 18.02.2024).
 18. Vladimir Galouzin-Turandot-Nessun dorma [Elektronnyi resurs] // Youtube.com: videokhosting. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IsUrIwu7HjI&feature=youtu.be> (Data obrashcheniya: 18.02.2024).
 19. Chinese Tenor XiQiu Zhang sings "Nessun dorma" (Turandot) [Elektronnyi resurs] // Youtube.com: videokhosting. URL: https://www.youtube.com/watch?v=95R_HgL8Kas&feature=youtu.be (Data obrashcheniya: 18.02.2024).
 20. Deng Xiao-jun-Nessun Dorma (Longest final note) [Elektronnyi resurs] // Youtube.com: videokhosting. URL: <https://www.youtube.com/watch?>

v=X5ETca71nu8&feature=youtu.be (Data obrashcheniya: 18.02.2024)

Female chamber vocal cycle of the 1960s–1970s and the “new folk wave”. Part 1. In search of intonational authenticity

Shkirtil' Lyudmila Vyacheslavovna

Professor of Vocal Art, St. Petersburg Mussorgsky music college

191028, Russia, Saint Petersburg, Mokhovaya str., 36, of. Mokhovaya 36

✉ serovyuri2013@gmail.com



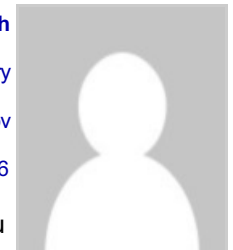
Serov Yuri Eduardovich

Doctor of Art History

Associate Professor, Piano Faculty, St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov

191028, Russia, Saint Petersburg, 36 Mokhovaya str., office 36

✉ serov@nflowers.ru



Abstract. The subject of the study is the chamber and vocal work of Soviet composers of the 1960s–1970s, the works of the undisputed leaders of the young post-war generation of musicians from the “sixties”. The author of the article studies the neo-folklore searches and experiments of R. Shchedrin, B. Tishchenko, S. Slonimsky, V. Gavrilin, E. Denisov, which became the most important component of the significant artistic movement “new folklore wave”. During these years, there was a peculiar accumulation of outstanding sample compositions, striking in their originality and brightness, new recording techniques, and the authors’ extremely conscientious attitude towards original materials collected in conservatory folklore expeditions. At the turn of the 1960s, the chamber-vocal cycle took leading roles in the work of many Soviet composers and Russian music in general. Vocal compositions, with their inherent versatility, capable of flexible modifications, turned out to be a fertile area for the creative efforts of musicians of different generations. The article uses the following scientific research methods: comparative analytical, structural and functional, as well as cultural method. The author of the article uses literary-textual and musical-textual methods for research, and also relies on the fundamental provisions of general historical methodology, in particular, sociocultural, historical-chronological, and biographical. The main conclusion of the study is the idea that the chamber-vocal works of the “new folklore wave” have a “female face”, since most of them were written for performance by female voices. Folk melody and rhythm, a lively intonation environment, the direct emotionality of folklore became not only a kind of “counterweight” to sophisticated avant-garde techniques in the music of the second half of the twentieth century, but the most important component of the composer’s language and even thinking, and sometimes the main support of creative expression. The author for the first time deeply and fully explores the “female” vocal cycle of the 1960s–1970s, those works that are associated with the unique and powerful artistic movement “new folk wave,” a phenomenon that was at the forefront of the radical renewal of Russian music in the second half of the twentieth century.

Keywords: Piano, Vanguard, Edison Denisov, Sergey Slonimsky, Valery Gavrilin, Boris Tishchenko, Rodion Shchedrin, New folk wave, Vocal cycle, Domestic music

References (transliterated)

1. Shevlyakov, E.G. Novaya fol'klornaya volna // Istoriya otechestvennoi muzyki vtoroi poloviny XX veka. – SPb: Kompozitor, 2005. – S. 76–93.
2. Shchedrin, R.K. V ekspeditsii za fol'klorom // Rodion Shchedrin: Avtobiograficheskie zapisi. – M.: AST Moskva, 2008. – S. 65–71.
3. Gavrilin, V.A. Chto za muzykoi? // Gavrilin V.A. Slushaya serdtsem... Stat'i. Vystupleniya. Interv'yu. – SPb: Kompozitor, 2005. – S. 199–203.
4. Gavrilin, V.A. Beseda na Leningradskom radio 2 fevralya 1986 goda // Gavrilin V.A. Slushaya serdtsem... Stat'i. Vystupleniya. Interv'yu. – SPb: Kompozitor, 2005. – S. 255–271.
5. Serov, Yu.E. Simfonicheskoe tvorchestvo B. Tishchenko v kontekste obnovleniya otechestvennogo simfonizma vtoroi poloviny KhKh veka: dissertatsiya ... dokt. iskusstvovedeniya: 5.10.3. / Serov Yurii Eduardovich. – SPb, 2022. 1004 s.
6. Muzykal'nye sezony. R.K. Shchedrin. Kontsert dlya orkestra №2 «Zvony» [Elektronnyi resurs]. – URL: <https://musicseasons.org/rodion-konstantinovich-shchedrin-koncert-dlya-orkestra-2-zvony/> (data obrashcheniya: 05.01.2024)
7. Shchedrin, R.K. Pervaya opera // Rodion Shchedrin: Avtobiograficheskie zapisi. – M.: AST Moskva, 2008. – S. 105–112.
8. Syrov, V.N. Boris Tishchenko // Istoriya otechestvennoi muzyki vtoroi poloviny XX veka. – SPb: Kompozitor, 2005. – S. 139–156.
9. Kholopov, Yu.N. Edison Denisov. – M.: Kompozitor, 1993. – 312 s.
10. Shalyapin, F.I. Stranitsy moei zhizni. – L.: Priboi, 1926. – 220 s.
11. Rytsareva, M.G. Kompozitor Sergei Slonimskii. – L.: Sovetskii kompozitor, 1991. – 251 s.
12. Dolukhanova, Z.A. Krasivyi i shchedryi talant // Etot udivitel'nyi Gavrilin. – SPb: Kompozitor, 2002. – S. 173–177.
13. Zemtsovskii, I.I. Fol'klor i kompozitor: Teoreticheskie etyudy. – L.: Sovetskii kompozitor, 1977. – 176 s.
14. Shkirtil', L. V. Primety novoi epokhi: «zhenskii» vokal'nyi tsikl v period obnovleniya otechestvennoi muzyki 1960–1970-kh godov // Chelovek i kul'tura. – 2023. – № 1. – S. 24–32.

Chinese calligraphy in music: from gesture to sound

Ding Chong

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

✉ 1156160611@qq.com



Abstract. The article explores the problem of embodying the calligraphic gesture, as well as the main attributes of Chinese traditional writing - ink, brush and paper in the space of musical art. The object of the study is the chamber instrumental music by contemporary Asian composers Lee Chie Tsang ("Interfusion IV – Variegation in Colour" for solo viola), Lei Liang ("Brushstroke" for chamber orchestra) and Yi-hsien Chen ("Sparking" for 12 instruments). The purpose of the work is to identify and substantiate the principles of transferring the philosophical, aesthetic and visual-semantic properties of calligraphy into the musical fabric of instrumental compositions. Research methodology: the interdisciplinary nature predetermined

the use of the comparative method to identify and substantiate the typical features of calligraphic writing in the musical fabric of named works. Selected chamber-instrumental opuses of contemporary Asian composers are considered in Russian musicology for the first time and are intended to expand understanding of the methods of refracting the art of Chinese calligraphy in music. In the aforementioned chamber-instrumental works by Lee Chie Tsang, Lei Liang and Yi-hsien Chen, the specificity of the refraction of individual graphic elements of the hieroglyph in music is considered; different types of consistency and shades of mascara (dry, wet, concentrated, light, broken), as well as the manner of working with it (spraying); the features of the sound reflection of a brush stroke are identified using texture organization and sound production techniques, the brush stroke is presented as a musical gesture, a sign reflecting the choreography of a plastic gesture; the principles of transposition of calligraphic laws of space organization were formulated, the idea of ordering the score sheet using calligraphy methods using pauses and fermata to separate "imaginary squares" (metric grid) and "adjusting" the ratio of time intervals between musical gestures was substantiated.

Keywords: contemporary Chinese music, Sparking, Interfusion IV, Brush Stroke, Yi-hsien Chen, Lei Liang, Lee Chie Tsang, calligraphic gesture, calligraphy in music, Chinese chamber music

References (transliterated)

1. 金學智。《書法美學談》臺北市：華正書局，2008，217。Tszin' Syuechzhi. Ob estetike kalligrafii. Taipei: Khua Chen, 2008. 217 s.
2. 徐建融、邵捷。《書法與其他藝術的關係》(臺北市：石頭出版社，2006，32。Syui Tszyan'zhun i Tsze Shao. Svyaz' mezhdru kalligrafiei i drugimi iskusstvami. Taipei: Rok izdatel'stvo, 2006. 32 s.
3. 王靜芝。《書法漫談》。臺北市：臺灣書局，2000，281。Van Tszinchzhi. Razgovory o kalligrafii. Taipei: Taivan'skii knizhnyi magazin, 2000. 281 s.
4. Kao Yu-Kung. Chinese Lyric Aesthetics //Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting, eds. Alfreda Murck and Wen C. Fong. USA: Princeton UP, 1991. Rr. 47-90.
5. Malyavin V.V. «Konfiguratsii sily» (shi) v kul'turnoi traditsii Kitaya (na primere boevykh iskusstv) //Problemy Dal'nego Vostoka. 2022. №4. S. 144-159. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <https://pdv.jes.su/s013128120021165-2-1/> (data obrashcheniya: 27.03.2024).
6. Sokolov-Remizov S.N. Literatura – Kalligrafiya – Zhivopis'. M.: Nauka, 1985. 311 s.
7. Lee Chie Tsang Isaiah. Chinese Calligraphic Thinking in my Compositional Work. Masters thesis. United Kingdom: University of Huddersfield. 2012. 34 r.
8. Ye Ming Mei. The Musical Art of Guqin. Taiwan: The Commercial Press in Taiwan, 1992. 232 r.
9. Yi-hsien Chen. Exploring Imaginary Landscapes: A Practice of Brushstroke and Soundscape in Compositions. A Thesis of Doctor of Philosophy. USA: University of California San Diego, 2021. 157 r.
10. Tsaregradskaya T.V. Muzykal'nyi zhest v prostranstve sovremennoi kompozitsii. M.: Kompozitor, 2018. 364 s.

«I Ching» in Chinese music: composition method of Chung Yiu

Kwang

Tang Tiantian

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

✉ 1181776271@qq.com



Abstract. The subject of the study is the original author's method of composition, developed by the modern Chinese composer Chung Yiu Kwang based on the 64 hexagrams of the "I-Ching". The ancient Chinese philosophy of taiji attracted many composers of the second half of the twentieth century. Chung Yiu Kwang developed a quasi-serial writing technique: four 12-tone fundamental series are built on the tritone relationship of two hexachords - yin and yang. The purpose of the research is to study the implementation of the basic principles of the "I-Ching" in the composition system of Chung, using the example of the composer's only serial piece "Under The Red Eaves". For the first time in Russian musicology, the composition method of Chung Yiu Kwang was considered; a creative portrait of the composer and an overview of his main works are presented; the path of formation of his original technique is traced; an analysis of the first hexagrams in the orchestral play "Under The Red Eaves" was carried out. The formation of the original composition method was due to the creative interests of Chung, his studies in New York, his acquaintance with Chou Wen-Chung and his students - representatives of the Chinese New Wave - Tan Dun, Zhou Long, Chen Yi. This predetermined the musician's turn to the synthesis of the ancient Chinese philosophy "I-Ching" with Western serial methods of organizing musical texture. Based on the symbolism of hexagrams and the ancient Chinese lü scale, the author builds a three-level system of interaction of pitch relations: the level of fundamental series, the level of complementarity of yin and yang segments that give rise to 12-tone rows, and the level of alternation of yin and yang tones in accordance with the change of dotted and solid lines in hexagrams..

Keywords: fundamental series, contemporary composition systems, contemporary music of Taiwan, taiji, hexagrams, yin-yang, I Ching, Under the Red Eaves, Chung Yiu Kwang, serial technique

References (transliterated)

1. Chung Yiu Kwang. Bio Biography. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.yiukwongchung.com> (data obrashcheniya: 15.05.2024).
2. Yan Veitsze, Yue Lan. Razorvite okovy traditsii i aktivno vnedryaite innovatsii. Chzhun Yaoguan v mire muzyki //Taivan', 2018. Vyp. 188. S. 51-65. (楊偉傑. 衝破傳統桎梏 積極融合創新 鍾耀光 縱橫音樂世界//《樂覽》. 2018 Jun. 第188期. 51-64頁).
3. Lyu Suiya. Tvorchestvo Chen' I v zerkale kitaiskogo traditsionnogo iskusstva. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya: 5.10.3 /Suiya Lyu. Nizhnii Novgorod, 2023. 268 s.
4. Chung Yiu Kwang. I Ching Compositional System: The Symbolism, Structures, and Orderly Sequence of the Sixty-four Hexagrams as Compositional Determinants. Doctoral dissertation. The City University of New York, 1995. 116 p.
5. Xue K., Loo F. T. Transcoding the I Ching as Composition Techniques in Chou Wen Chung, Zhao Xiaosheng and Chung Yiu Kwong //Revista Música Hodie, 2019. Vol.19. Rr. 1-29.

6. Lin Ginny S. The Tao of Lao Tzu and Yin-Yang in the I Ching's Ten Wings with Special Reference to Contemporary Crises. Doctoral dissertation. USA: California Institute of Integral Studies, 2008. 313 p.
7. Rao Nancy Yunwha. Hearing Pentatonicism Through Serialism: Integrating Different Traditions in Chinese Contemporary Music // *Perspective of New Music*, 2002. Vol. 40, no. 2. Pp. 190-231.
8. Syui Veiyui, Lyan Yun'khua. Kommentarii k khronike «Chun'tsyu». Pekin: Knizhnaya kompaniya Chzhunkhua, 2016. 642 p.
9. Fan' Yui. Seriinaya tekhnika v kitaiskoi kamerno-instrumental'noi muzyke 1980-1990-kh godov. Dissertatsiya na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya:17.00.02 /Yui Fan'. Nizhnii Novgorod, 2019. 243 s.
10. Shchutskii Yu.K. Kitaiskaya klassicheskaya «Kniga peremen». Vtoroe izdanie ispravlennoe i dopolnennoe. Pod redaktsiei A.I. Kobzeva. M.: Nauka, 1993. 606 s.

Dialogism of Turkic ethnic cultures of the Lower Volga Region in the aspect of semiotic philosophical concepts of the XX century

Usmanova Adeliya Rustyamovna

PhD in Art History

University Teacher, Astrakhan State Conservatory

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

✉ adeliakult@gmail.com



Abstract. The object of the article is the Turkic ethnic groups of the Lower Volga region, which carry their own long-established ethnomusicological traditions, at the same time interacting with each other, related by language group, religion. The subject of the article is the phenomenon of dialogic and polyphonic cultures of the Turkic ethnic groups of the Lower Volga region. The author examines in detail such aspects as dialogism, polyphonism of cultures, which give answers in understanding the centuries-old ethno-cultural processes of interaction and mutual influence. Special attention is paid to the genre and stylistic community of samples of epic khushavaz, the genre of "conversation in saza", instrumental plays of the wedding folklore of the Yurt Tatars and Nogai Karagashes. Typological phenomena include the peculiarities of the ladointonal organization of melodies and plays, groups of intonations with typical properties and acting as stable components are identified in intonation dictionaries. Also, the rhythmic organization that unites multi-genre melodies acts as stable elements. Considering that this problem is interdisciplinary in nature, the methodological foundations were the concepts of Russian philosophers: M.M. Bakhtin, Y.M. Lotman, D.D. Likhachev, as well as the concepts of leading Russian ethnomusicologists: V.A. Lapin, N.I. Zhulanova, etc. Consideration of the principles of the mechanism of dialogue and polyphonism of some Turkic cultures with others united by one region, related by language group, religion, but still bearing their own long-established ethnomusicological traditions, is poorly studied both for the region of the polyethnic Lower Volga region, and in particular, the Astrakhan Region, and in general, in ethnomusicology. This confirms the relevance of this study. but still carrying their own long-established ethnomusicological traditions, it is poorly studied both for the region of the polyethnic Lower Volga region, in particular in the Astrakhan Region, and in general, in ethnomusicology. This confirms the relevance of this study. The main conclusions of the conducted research are the expansion of their own musical genre

system in the context of dialogism of cultures.

Keywords: Lower Volga region, intercultural interaction, musical and folklore genres, multiethnicity, cultural equivalence, subjects of dialogue, regional system, polyphony of cultures, Turkic ethnic groups, dialogism

References (transliterated)

1. Abubakirova-Glazunova N. N. Obryady vyzyvaniya dozhdya. Igrovye formy i mifologicheskie korni // Mekhanizm peredachi fol'klornoi traditsii: Materialy XXI mezhdunar. molodezhn. konf. pam. A. Gorkovenko. / Red. kollegiya: N.N. Abubakirova-Glazunova (otv. red. i sost.) i dr. SPb.: RIII, 2004. S. 154-165.
2. Angliiskie puteshestvenniki v Moskovskom gosudarstve v XVI veke / Perevod Yu. V. Got'e. M., 1937.
3. Arslanov L. Sh. Tatory Nizhnego Povolzh'ya i Stavropol'ya. Nab. Chelny: Izd-vo «Kamaz», 1995. 192 s.
4. Astrakhanskije kazakhi. Istoriya i sovremennost'. Astrakhan': Volga, 2000. 277 s.
5. Astrakhanskije turkmeny: istoriya i sovremennost'. / Sost. i otv. red. A. V. Syzranov. Astrakhan': Novaya liniya, 2012. 128 s.
6. Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva. M., 1986. 243 s.
7. Bibler V. S. Ot naukoucheniya – k logike kul'tury: dva filosofskikh vvedeniya v dvadtsat' pervyi vek. M.: Izd-vo politicheskoi literatury, 1991. 417 s.
8. Vepsskaya melostrofa v mezhdunarodnykh otnosheniyakh prichetnoi traditsii // Simpozium-79 po pribaltiisko-finskoj filologii: Tezisy dokladov. Petrozavodsk, 1979. S. 125-130.
9. Viktorin V. M. Interstadial (k pereryvu postepennosti etnicheskogo razvitiya pri prisoedinenii Nizhnego Povolzh'ya k Rossiiskomu gosudarstvu) // Materialy chetvertoi kraevedcheskoi konferentsii. Astrakhan': Izd-vo «Volga», 1991. Ch. 1. S. 46-50.
10. Viktorin V. M. «Kto my, astrakhantsy?» // Astrakhanskije izvestiya. 1994. №10-14 (166-170). S. 5; № 21 (177). S. 5; № 27 (183). S. 5-6.
11. Viktorin V. M. Predislovie // Sirazhetdinov Sh. K.: Istoriya sela Novo-Bulgary Astrakhanskoi oblasti. Astrakhan': GUP «Izdatel'sko-poligraficheskii kompleks «Volga», 2001. S. 3-6.
12. Voznyuk E. B. Mezhkul'turnyi dialog kak faktor razvitiya kul'tury v period globalizatsii: diss. ...kand. nauk. Barnaul, 2012. 134 s.
13. Volkova A. A. Filosofskoe ponimanie dialoga kul'tur v kontseptsiyakh M.M. Bakhtina i V.S. Biblera: sravnitel'nyi analiz // Nauchnye soobshcheniya. Logos et Rraxis. 2019. Vol. 18. No. 4. S. 108-115.
14. Gennep A. Obryady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov/ Arnol'd Van Gennep. Per. s frants. Yu.V. Ivanovoi, L.V. Pokrovskoi. M.: Vost. lit., 2002. 198 s.
15. Gerder I. G. Idei k filosofii kul'tury chelovechestva. M., 1977. S. 87.
16. Guseinov A. A. Dialog kul'tur: vozmozhnosti i predely // LU № 5. 2008. S. 190-199.
17. Evreinov A. Vnutrennyaya ili Bukeevskaya kirgiz-kazach'ya orda // Sovremennik. SPb., 1851. T. XXIX. Otd. II.
18. Kondrat'ev M. G. Chuvashskaya narodnaya muzykal'no-poeticheskaya sistema i ee inonatsional'nye paralleli: nauch. doklad na soisk. uchenoi stepeni dokt. iskusstvovedeniya. M., 1995. 45 s.
19. Kostomarov V. G. Yazyk i «yazyk kul'tury» v mezhkul'turnom obshchenii. M.: Russkii

- yazyk, 1998. S. 98. 128 s.
20. Lapin V. A. Fol'klornoe dvuyazychie: Fenomen i protsess // Iskusstvo ustnoi traditsii. Istoricheskaya morfologiya. Sb. nauch. st., posv. 60-letiyu I.I. Zemtsovskogo / Otv. red. i sost. N. Yu. Al'meeva. SPb.: RIII, 2002. S. 28-39.
 21. Likhachev D. S. Zavetnoe. M.: Izdatel'skii obrazovatel'nyi i kul'turnyi tsentr «Detstvo. Otrochestvo. Yunost'», 2006. S. 212. 368 s.
 22. Lotman Yu. M. Mozg – tekst – kul'tura – iskusstvennyi intellekt // Semiosfera. SPb., 2000. S. 580-590.
 23. Lotman Yu. M. O semiosfere // Stat'i po semiotike i topologii kul'tury. V 3 t. Tallin, 1992. T. 1. S. 11-25.
 24. Russkii fol'klor: sbornik / RAN. In-t rus. Lit. (Pushkinskii dom). SPb: Nauka, 1993. T. 27: mezhetnicheskie fol'klornye svyazi / otv. red. Azbelev S.N. 335 s.
 25. Sadokhin A. P. Mezhkul'turnaya kommunikatsiya: Uch. posobie. M.: Al'fa-M; Infra-M. 2004. 288 s.
 26. Sadokhin A. P. Mezhkul'turnaya kompetentnost': ponyatie, struktura i puti formirovaniya // Zhurnal sotsiologii i sotsial'noi antropologii. 2007. Tom X. № 1. S. 125-139.
 27. Syzranov A. V. Islam v Astrakhanskom krae: istoriya i sovremennost'. Astrakhan': Izdatel'skii dom «Astrakhanskii universitet», 2007. 181 s.
 28. Ter-Minasova S. G. Yazyk i mezhkul'turnaya kommunikatsiya. M.: Slovo. 2000. 147 c.
 29. Fol'klor i my: Traditsionnaya kul'tura v zerkale ee vospriyatii / Sbornik nauchnykh statei, posvyashchennyi 70-letiyu I.I. Zemtsovskogo / [Sost. N.Yu. Al'meeva]. Chast' I. SPb.: Rossiiskii institut istorii iskusstv, 2010. 139 s.
 30. Khlyshcheva E. V. Dinamika identichnosti v kul'turnom landshafte Astrakhanskogo regiona: ot etnokonfessional'noi formy k transkul'turnoi // Yuzhno-rossiiskii zhurnal sotsial'nykh nauk. 2019. T.20. № 1. S. 105-122.
 31. Khlyshcheva E. V. Problema tolerantnosti v dialoge kul'tur. Filosofskie nauki. 2008. № 4. S. 47-57.