Музыкальное искусство

Традиции и современность

2023/ 4(13)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сетевое научное издание

УЧРЕДИТЕЛИ

Московская государственная
консерватория имени П. И. Чайковского

Казанская государственная консерватория
имени Н. Г. Жиганова

Уральская государственная
консерватория имени М. П. Мусоргского

ИЗДАТЕЛЬ

Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского

Регистрационный номер: серия Эл № ФС77-
79083 от 25 сентября 2020 г.
ISSN 2782-1773

© Московская государственная консерватория имени П.И.
Чайковского

ПАРТНЕРЫ ИЗДАНИЯ

Алтайский государственный институт культуры (Барнаул)

Астраханская государственная консерватория (Астрахань)

Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли (Баку)

Восточно-Сибирский государственный институт культуры (Улан-Удэ)

Государственная консерватория Узбекистана (Ташкент)

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы (Алматы)

Казахский национальный университет искусств (Астана)

Кыргызская национальная консерватория имени Калыя Молдобасанова (Бишкек)

Монгольский национальный университет искусств и культуры (Улан-Батор)

Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Нижний Новгород)

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки (Новосибирск)

Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова (Петрозаводск)

Российская академия музыки имени Гнесиных (Москва)

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону)

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург)

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (Саратов)

Таджикская национальная консерватория имени Т. Сатторова (Душанбе)

Таджикский государственный институт культуры и искусств имени Мирзо Турсунзаде (Душанбе)

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (Уфа)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

К. В. Зенкин (Москва) – главный редактор, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и воспитательной работе (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского;

Ф. А. Ульмасов (Душанбе) – зам. главного редактора, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения и теории музыки (Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде);

А. М. Лесовиченко (Москва) – ответственный редактор, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник научно-аналитического отдела (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

А. Н. Азимова (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки (Государственная консерватория Узбекистана);

А. Г. Алябьева (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой философии, истории, теории культуры и искусства (Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке);

М. В. Амгаланова (Улан-Удэ) – доктор культурологии, доцент, зав. кафедрой культурологии и искусствоведения (Восточно-Сибирский государственный институт культуры);

А. А. Амрахова (Москва) – доктор искусствоведения, доцент, зав. научно-аналитическим отделом (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского);

Б. Б. Бородин (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории и теории исполнительского искусства (Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского);

Л. В. Гаврилова (Красноярск) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки (Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского);

Т. Б. Гафурбеков (Ташкент) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории музыки и критики (Государственная консерватория Узбекистана);

А. Дашнямын (Улан-Батор) – Ph.D в области искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Института музыкального искусства (Монгольский национальный университет искусств и культуры);

У. Р. Джумакова (Астана) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахский национальный университет искусств);

О. Э. Добжанская (Якутск) – доктор искусствоведения, доцент, профессор

кафедры искусствоведения (Арктический государственный институт культуры и искусств);

М. Н. Дрожжина (Новосибирск) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального образования и просвещения (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки);

В. Р. Дулат-Алеев (Казань) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки, ректор (Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова);

К. Ш. Дюшалиев (Бишкек) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыковедения и композиции (Кыргызская национальная консерватория имени К. Молдобасанова);

С. А. Елеманова (Алма-Ата) – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы);

Б. Т. Кабилова (Душанбе) – доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института истории, археологии и этнографии (Национальная академия наук Таджикистана);

Е. К. Карелина (Кызыл) – доктор искусствоведения, доцент, начальник научно-исследовательского отдела (Международная академия «Хоомей»);

М. Г. Кондратьев (Чебоксары) – доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник искусствоведческого направления (Чувашский государственный институт гуманитарных наук);

А. Г. Коробова (Екатеринбург) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки (Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского);

А. Л. Маклыгин (Казань) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции (Казанская государственная консерватория имени Н.Г. Жиганова);

Г. Р. Махмудова (Баку) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки, декан историко-теоретического факультета (Бакинская музыкальная академия имени У. Гаджибейли);

Т. И. Науменко (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки, проректор по научной работе, (Российская академия музыки имени Гнесиных);

А. Н. Соколова (Майкоп) – доктор искусствоведения, профессор, профессор Института искусств (Адыгейский государственный университет);

Т. И. Твердовская (Санкт-Петербург) – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе (Санкт-Петербургская государственная

консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова);

С. И. Утегалиева (Алма-Ата) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыковедения и композиции (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы);

К. Хисаока (Осака) – Ph.D, научный сотрудник Музея Минпаку;

Г. Б. Шамилли (Москва) – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки (Государственный институт искусствознания);

В. Н. Юнусова (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории зарубежной музыки (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского)

Технический редактор – О. И. Кузнецова

СОДЕРЖАНИЕ

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

Т. Давыдова

Пути развития узбекской симфонии (последняя треть XX – начало XXI веков). Жанровые варианты.....14

К. В. Та

Соната-баллада «Барабаны Великой Стены» Хоанг Кыонга в контексте художественной культуры Вьетнама (к 80-летию со дня рождения композитора) ….29

Хоанг Кыонг. Соната-баллада «Барабаны великой стены» для виолончели и фортепиано. Клавир……...38

РЕГИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Н. Головнёва

К истории симфонического исполнительства в Новониколаевске 1893–1919.....77

ЛЮДИ И СОБЫТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Композитор Ли Шисян о музыке и о себе. Беседу вёл Ли Чжэхао. Август 2023…….86

ОБЗОРЫ, РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

А. Лесовиченко

Тувинская музыка: и древняя, и современная. Рецензия на учебное пособие "Тувинская музыкальная литература"…….....92

MUSIC OF EURASIA

TRADITION AND THE

PRESENT

Online scientific edition

FOUNDERS

Tchaikovsky Moscow Conservatory

Zhiganov Kazan State Conservatoire

Ural Mussorgsky State Conservatoire

PUBLISHER

Tchaikovsky Moscow Conservatory

Registration certificate: El № FS77-79083 of 25th September 2020
ISSN 2782-1773
© Tchaikovsky Moscow Conservatory

PARTNERS OF THE EDITION

Altay State Institute of Culture (Barnaul)

Astrakhan State Conservatory (Astrakhan)

Baku Music Academy (Baku)

East-Siberian State Institute of Culture (Ulan-Ude)

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod)

Gnesins Russian Academy of Music (Moscow)

Kurmangazy Kazakh National Conservatory (Almaty)

Kazakh National University of Arts (Astana)

Kyrgyzstan National Conservatory (Bishkek)

Mongolian State University of Arts and Culture (Ulaanbaatar)

M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk)

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire (Petrozavodsk)

Russian Institute of Art History (Saint Petersburg)

Rostov State Rachmaninov Conservatoire (Rostov-on-Don)

Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory (Saint Petersburg)

Saratov State Conservatoire (Saratov)

State Conservatory of Uzbekistan (Tashkent)

Tajik National Conservatory (Dushanbe)

Tajik State Institute of Culture and Arts (Dushanbe)

Ufa State Institute of Arts (Ufa)

EDITORIAL BOARD

K. V. Zenkin (Moscow) – Editor-in-Chief, Doctor of Arts, Full Professor, Vice-Rector for Research and Educational Work (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

F. A. Ulmasov (Dushanbe) – Deputy Chief-Editor, Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of Arts and Music Theory Department (Tajik State Institute of Culture and Arts);

A. M. Lesovichenko (Moscow) – Managing Editor, Doctor of Culturology, Ph.D. in Arts, Full Professor, Leading Researcher of Scholarly Affairs and Analytics Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

A. G. Alyabieva (Moscow) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Philosophy, History, Theory of Culture and Art Department (Moscow State Institute of Music);

M.V. Amgalanova (Ulan-Ude) – Doctor of Culturology, Associate Professor, Head of Culture and Art study Department (East-Siberian State Institute of Culture);

A. A. Amrakhova (Moscow) – Doctor of Arts, Associate Professor, Head of Scholarly Affairs and Analytics Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory);

A. N. Azimova (Tashkent) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Music Theory Department (State Conservatory of Uzbekistan);

B. B. Borodin (Yekaterinburg) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the History and Theory of Performing Arts Department (Ural Mussorgsky State Conservatoire);

A. Dashnyamyn (Ulaanbaator) – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Institute of Music Department (Mongolian State University of Arts and Culture);

O. E. Dobzhanskaya (Yakutsk) – Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of Arts Department (Arctic State Institute of Culture and Arts);

M. N. Drozhzhina (Novosibirsk) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Music Education and Enlightenment Department (Novosibirsk State Conservatory);

V. R. Dulat-Aleev (Kazan) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music History Department, Rector of Zhiganov Kazan State Conservatoire;

C. S. Dushaliev (Bishkek) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kyrgyzstan National Conservatory);

U. R. Dzhumakova (Astana) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kazakh National University of Arts);

T. B. Gafurbekov (Tashkent) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of the Music History and Criticism Department (State Conservatory of Uzbekistan);

L.V. Gavrilova (Krasnoyarsk) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music History Department (Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts);

K. Hisaoka (Osaka) – Ph.D, Scientific Researcher at Minpaku Museum;

B. T. Kabilova (Dushanbe) – Doctor of History, Chief Researcher of A.Donish Institute of History, Archeology and Ethnography (National Academy of Science of Tajikistan);

E. K. Karelina (Kyzyl) – Doctor of Arts, Associate Professor, Head of Research Department (International Khöömei Academy);

M. G. Kondratyev (Cheboksary) – Doctor of Arts, Full Professor, Chief Researcher of Arts Department (Chuvash State Institute of Humanities);

A. G. Korobova (Yekaterinburg) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of the Music Theory Department (Ural Mussorgsky State Conservatoire);

A. L. Maklygin (Kazan) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music Theory and Composition Department (Zhiganov Kazan State Conservatoire);

G. R. Makhmudova (Baku) – Doctor of Arts, Full Professor, Dean of Historical and Theoretical Faculty (Baku Music Academy);

T. I. Naumenko (Moscow) – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Music Theory Department, Vice-Rector for Research (Gnesins Russian Academy of Music);

G. B. Shamilli (Moscow) – Doctor of Arts, Leading Researcher of the Music Theory Department (State Institute for Art Studies);

A.N. Sokolova (Maykop) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Arts Institute (Adyghe State University);

T. I. Tverdovskaya (St. Petersburg) – Ph.D. in Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research (Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory);

S. I. Utegalieva (Alma-Ata) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of Musicology and Composition Department (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

S. A. Yelemanova (Almaty) – Doctor of Arts, Associate Professor, Associate Professor of Musicology and Composition Department (Kurmangazy Kazakh National Conservatory);

V. N. Yunusova (Moscow) – Doctor of Arts, Full Professor, Professor of General Music History Department (Tchaikovsky Moscow Conservatory)

Technical editor – O. I. Kuznetsova

CONTENTS

COMPOSER'S CREATIVITY AND NATIONAL TRADITIONS

T. Davydova

Ways of development of the Uzbek symphony (the last third of the XX – the beginning of the XXI centuries). Genre variants……..…….....14

Q. V.Ta
The sonata ballad "Drums of the Great Wall" by Hoang Kyong in the context of Vietnam's artistic culture…….....29
The sonata ballad "Drums of the Great Wall" by Hoang Kyong. Clavier…….38

REGIONAL ASPECTS OF MUSIC CULTURE

N. Golovneva
Symphonic and brass bands in the musical life of Novonikolaevsk in the 1910s…….....77

PEOPLE AND EVENTS IN MUSICAL LIFE
Composer Li Shixiang about music and about himself. The conversation was conducted by Li Zhehao August 2023.....86

SURVEYS, REVIEWS, FEEDBACK
A. Lesovichenko
Tuvan music: both ancient and modern.
Review of the textbook "Tuvan musical literature"……...…92

Заясайхан Самбуу. Забытая мелодия.

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.13.4.001

Татьяна Давыдова

ПУТИ РАЗВИТИЯ УЗБЕКСКОЙ СИМФОНИИ (ПОСЛЕДНЯЯ ТРЕТЬ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКОВ). ЖАНРОВЫЕ ВАРИАНТЫ

Аннотация. Продолжительность формирования симфонии с возможностями сохранения традиций в эволюционном процессе узбекского музыкального искусства предопределила глубокий интерес к проблемам развития жанра в постоянно меняющихся условиях культуры. Интересны не только общие проблемы узбекского симфонизма, родившегося в результате накопления определенной множественности подобных явлений (как выделение типического), но и индивидуализация его проявлений в практике современного композиторского творчества. Аналитической базой послужили музыкальные произведения узбекских композиторов, которые освещались обобщенно, или не попадали в круг интересов исследователей. В статье на ряде примеров (симфонии Н.Закирова, М.Бафоева, Н.Гиясова, М.Таджиева, Т.Курбанова) продемонстрировано как инвариантная модель европейской симфонии стала импульсом для становления вариантов в узбекской музыке.

Ключевые слова: жанр, симфония, инвариант, вариант, взаимодействие, национальная культура, монодия, традиция, композитор, интерпретация, синтез, драматургия, концепция.

Жанр европейской симфонии, прошедший все этапы исторического становления к XX веку, получает активное развитие в национальных композиторских школах Востока [3; 4; 5; 8; 11]. Как пишет Н. Шахназарова: «Это этап сосуществования и плодотворного взаимодействия двух типов мышления, двух эстетик – эстетики искусства канонического и эстетики искусства авторского, которые складывались в разные исторические эпохи и отразили разные типы психологии творчества» [18, *123*]. Крупнейший узбекский музыковед Н.Янов–Яновская подчеркивает, что «…для представителей национальных школ творческий процесс оказался вдвойне сложен: они вынуждены были ориентироваться не на одну, а на две, пользуясь термином М.Арановского «порождающие модели» [19, *23*]. Это в полной мере относится к узбекской музыке.

Предпосылки к появлению узбекской симфонии опосредованно коренятся в наследии узбекского народа, которое является неиссякаемым источником, питающим творчество композиторов. Исследователи, занимающиеся изучением жанров монодийного творчества и европейской симфонии, проведя параллели их семантических особенностей, отмечали аналогии, которые заключались в близости композиционных решений, всеохватности концепционных идей, сложности циклообразования и внутренней структуризации составляющих разделов формы, многогранности развертывания музыкальной мысли (в обобщённом виде эти наблюдения представлены в наших статьях

прежних лет [6, 9]). Интересно соотношение современных и традиционных подходов, находящихся во взаимосвязи и взаимообогащении [15].

К жанру симфонии в Узбекистане обращались представители разных поколений: от корифеев (Т.Садыков, Д.Закиров, М.Ашрафи), композиторов старшего (Б.Гиенко, И.Акбаров) и среднего (С.Джалил, Ф.Янов-Яновский, Т.Курбанов, Н.Закиров, М.Таджиев, М.Махмудов, М.Бафоев, Х.Рахимов, Н.Гиясов) поколений, а также молодых авторов (О.Абдуллаева, Ш.Собиров, Ф.Акрамов, А.Сафаров). Процесс взаимодействия национального и европейского обогащает авторский почерк современных композиторов. Авторы дифференцировано подходят к освоению закономерностей монодийной культуры. Так, в творчестве некоторых из них представлены дастаны: И.Пинхасова («Симфония–дастан») и А.Эргашева («Dastan–music»). У других актуализируются жанры лирической поэзии. Например, форма газели послужила основой для «Симфонии–газели» М. Бафоева.

Закономерно, что мастера старшего поколения придерживаются европейского жанрового инварианта [7]. Интересы молодых композиторов связаны с экспериментированием с современными средствами выразительности, освоением новых техник композиции (алеаторика, сонористика, серийность, звуковые пласты-кластеры), что позволяет представить концепционную модель симфонии в индивидуальном преломлении, драматургическое решение которой обусловлено, с одной стороны, особенностями национального формотворчества, а с другой – общемировой композиторской практикой [1, 2].

Обратимся к Третьей (камерной) симфонии (1981) Нуриллы Абдуллаевича Закирова (1942 – 2003) – произведению, являющему собой образец, в котором композитор опирается на сложившуюся классическую модель жанра и воспроизводит ее наиболее последовательно.

Симфонический цикл включает следующие части – Allegro moderato (драматическая первая часть), Andante (лирическая вторая), Allegro (трагическая третья). Несмотря на структурную замкнутость и самостоятельность каждой из частей, их тематизм родственен, поскольку выстраивается на основе последовательного развития материала первой части, в результате чего образуются интонационные связи между частями. Интересно отметить, что и для узбекского традиционного искусства показательно сквозное развертывание материала на основе тематического зерна с последующей трансформацией его интонаций, формирующих свободные структуры с чертами импровизационности. Такое наблюдение могло бы привести к ошибочному суждению о том, что композиционные особенности данного цикла обусловлены закономерностями национального формотворчества. Симфоническая концепция основывается на чередовании законченных картин-кадров, отграниченных яркими цезурами, сменой фактурной, ритмической организации и так далее, в чем несомненно ощутимо воздействие драматургических принципов Прокофьева.

Закономерным является и то, что творческие искания Закирова обусловлены классическими симфоническими традициями и связаны главным образом с симфонизмом бетховенского типа. Архитектоника целого, выстраивающаяся в логично организованный цикл со строго продуманной внутренней структурой составляющих разделов, свидетельствует о том, что определяющими являются именно классические основы. Ясностью и рациональностью отмечена и инструментовка симфонии. Воплощая художественный замысел произведения, композитор пользуется выверенным сочетанием оркестровых красок, не перегружая фактуру.

Композитор не ограничивает себя комплексом синтаксических структур, сформированных европейской традицией. Закиров оперирует элементами узбекского фольклора, использует национальные ритмо-интонации, диатонические лады, что наглядно проявляется в усульной и связующей темах из первой части, теме второй части. В качестве примера приведем тему второй части симфонии, в основе которой мелодия неширокого диапазона, отмеченная строгостью и простотой составляющих ее интонаций,

с характерным пунктирным дроблением акцентной доли, вуалирующий ее, кварто-квинтовой переменностью ладовых опор (Пример 1).

Второй пласт связан с использованием современных средств музыкального языка, что особенно проявляется в структурировании развивающих разделов формы, где композитор придерживается многослойной фактурной организации материала, прибегая к использованию приема контрапунктического наслоения пластов с тематической индивидуализацией каждого из них, в результате чего горизонтальное развертывание линий становится битональным и полимодальным, а гармоническая вертикаль характеризуется битональными соотношениями (Пример 2).

Активно привлекая комплекс современных средств в сочетании с классическими европейскими традициями, композитор органично адаптирует их к узбекскому национальному началу, тем самым обогащая разностилевые компоненты музыкального языка, что обеспечивает индивидуализацию авторского почерка. Третья симфония – интересный образец не только в творческом наследии композитора, но и в эволюционном процессе профессионализации национальной симфонической школы в целом.

Творческие поиски Мустафо Бафоевича Бафоева (р.1946), еще одного представителя узбекской композиторской школы, с именем которого связаны яркие достижения в области симфонической музыки, отмечены стремлением композитора найти такое драматургическое решение европейской модели жанра, реализация которого была бы осуществлена посредством особенностей, присущих жанрам монодийного формотворчества. Именно поэтому образцы не только музыкальной, но и музыкально–поэтической восточной традиции стали основой авторской концепции Бафоева.

Показательным образцом является «Симфония-газель» (1980) для солиста, мужского хора, струнных и ударных, где композитор опирается на закономерности макомных композиций, обновляя тем самым жанр европейской музыки и продолжая поиски, начатые Таджиевым, Махмудовым и другими. Симбиоз разнородных жанровых составляющих призван воплощать значительные идеи путем многопланового развития образов восточной стихотворной формы – газели, включающей 5 – 12 двустиший (бейтов) лирического содержания, получает оригинальное авторское воплощение. Симфонический цикл, включающий четыре части, строится на основе их контрастного сопоставления: Adagio (первая часть) – Allegro (вторая часть) – Andante (третья часть) – Allegro (четвертая часть). Подобное темповое соотношение, где основу составляет пара «медленно – быстро», отражающая характерную закономерность в узбекской профессиональной монодии, реализована Бафоевым на уровне симфонического цикла. Интересна с точки зрения последовательного воплощения композиционных особенностей макома первая часть произведения, интонационную основу которой составляет многократно варьируемая секундовая интонация вздоха. Развитие логично подводит к кульминационным разделам, второй из которых имеет значение центральной кульминации, функционально равнозначной катта ауджу в жанрах традиционной вокальной музыки, где Бафоев придерживается соответствующей манеры исполнения: перенесение материала в высокую регистровую зону с надрывным распевом гласных, поддерживаемых насыщенным звучанием оркестра, передающим эмоциональный накал, образную драматизацию.

Во второй части симфонии, отличающейся большей экспрессивностью и динамичностью развития, важную роль играет ритмическое начало. В качестве цементирующего и скрепляющего форму сегмента выступает ритмоформула усуля, заложенная в партии солирующей нагоры, многократно проводимая в различных вариантах в партии ударных инструментов оркестра. Этот прием выполняет определенную семантическую нагрузку, обусловленную музыкальным содержанием, усиливающим национальный колорит звучания. Эта часть цикла характеризуется стремительной динамикой развертывания, остротой контрастов, необычными оркестровыми приемами и тембральными находками. Она выполняет функцию скерцо.

Лирическое интермеццо – третья часть «Симфонии-газели», поэтичная по характеру пьеса – перекликается по своему эмоциональному настрою с темой первой части. Оно образует композиционный переход, соединяя динамически активные вторую и четвёртую части симфонического цикла. Отметим, что в финале, как и во второй части, смысловая нагрузка ложится на тембровую драматургию с выдвижением на первый план ритмоформул усуля у ударных инструментов. Темброколоритом нагоры и литавр, утверждающих усуль, завершается все произведение, что позволяет вывести его в ранг темы и рассматривать в качестве одного из важных тематических комплексов.

Подчеркнем, Бафоев целенаправленно выстраивает драматургию своего первого симфонического опуса, опираясь на традиции вокально–поэтического искусства, отталкиваясь от семантики, образного мира восточной миниатюры — газелей Алишера Навои (1441 – 1501), Боборахима Машраба (1657 – 1711), Закирджана Фурката (1858 – 1909). Конфликтное столкновение, борьба образных сфер, составившие канву драматургии классической симфонии, в данном опусе утрачивают свое значение и компенсируются внутриобразным развитием, трансформацией, перерождением во что-то иное, восполняется контрастом состояний и эмоциональных смен. Особенности раскрытия медитативной драматургии произведения потребовали от композитора привлечения соответствующих приемов развития (неторопливое развертывание монообраза, вариантное обновление тематического материала). В совокупности с выбором мелодических средств, представленных синтезом декламационных и распевных интонаций с постепенным расширением диапазона в кульминациях (ауджах), свободой метро-ритмической организации с включением синкоп, пунктирных ритмов, красочных сопоставлений диатонических ладов, возникает самобытное сплетение музыкальных образов.

Говоря о достижениях узбекского симфонизма, нельзя не остановиться на творчестве Мирсадыка Махмудовича Таджиева (1944 – 1996) – знаковой фигуре для композиторской школы республики, чьи симфонии составили отдельный пласт в развитии жанра, выделившийся в одно из распространенных направлений как на этапе освоения европейского инварианта (1970-е годы), так и в современный период «макомного» симфонизма. Таджиев – автор многочисленных симфонических опусов, характеризующихся неповторимой индивидуализацией стиля. Обратимся к его одночастной Десятой симфонии (1981).

Оригинальность и новизна симфонического мышления Таджиева заключается в умении найти баланс, дающий удивительное сочетание национального и наднационального, что ощущается с самого начала звучания симфонии. Таджиев проявляет большой интерес к современным приемам и техникам композиции, экспериментируя и внедряя их в произведение. Осмысление композитором отдельного звука как информативной единицы, раскрытие его семантических свойств посредством тембровых, динамических и метро-ритмических средств заслуживают отдельного внимания. Отметим, подобные микроэлементы выполняют в симфонии тематическую функцию. Так, например, лаконичная тема, исполняемая флейтами, лежит в основе сквозной композиционной структуры, включающей разнохарактерные контрастные разделы, которые образуют драматургический ряд с последовательным чередованием лирических, созерцательных и активных, динамически импульсивных образов (Пример 3).

В быстрых разделах композитор привлекает выразительные средства современного музыкального языка. В числе таковых назовем многосоставные сонорные комплексы, представляющие напластования резко диссонирующих слоев, образующих в совокупности усложненную гармоническую вертикаль, размывающую темперацию звуковысотной линии. Подобное выстраивание композиционной структуры показательно для кульминационных этапов произведения (Пример 4). Вновь возвращающиеся медленные эпизоды снимают напряженность, разрешают накопившуюся неустойчивость.

Интересные процессы связаны и с графикой нотного текста. Таджиев часто прибегает к нетрадиционной фиксации звуков, используя геометрические фигуры, в результате чего возникают необычные тембро-сонорные звукокомплексы.

Оркестровое изложение симфонии подчиняется основной концепционной идее. Раскрывая авторский замысел, заключенный в последовательной смене двух диаметрально противоположных с содержательной точки зрения разделов, оркестровая ткань представлена сопоставлением контрастных в тембральном отношении зон-пластов. Первый пласт – это камерное звучание духовых и струнных. Второй связан с привлечением всех инструментов оркестра, преимущественно их средней и низкой тесситуры. Прибегая к дублировке отдельных инструментальных партий, композитор добивается качественно необычного тембрового колорита и насыщенного, стереофонически объемного звучания. Художественные задачи, связанные с противопоставлением двух образных сфер, воплощаются, таким образом, путем их диалогического проведения, что является определяющим фактором в выстраивании драматургии симфонии.

Несмотря на сложное содержание произведения, повлекшее привлечение необычных для узбекской музыки средств, в симфонии опосредованно проявляются традиции искусства монодического. Так, к примеру, структурная организация симфонии, основанная на чередовании разделов с характерным для узбекской традиционной музыки образным сопоставлением созерцательных, статических построений и активных действенных, выстраивается в форму контрастно–составного типа, аналогичную структуре макомов с превалированием именно первой образной сферы. Кроме того, драматургическая логика развития направлена в последовательном, стадиальном движении к смысловому центру произведения — кульминации–ауджу, где Таджиев избирателен в средствах музыкальной выразительности. Это касается взаимоподчиненности ладовых опор, кварто–квинтового, секундового наполнения вертикали, преобладания линеарного типа фактурной организации, имитации народных щипковых инструментов тембрами европейского оркестра, ритмической драматургии, тембро–фактурного "раскрашивания" материала. Разнообразны и приемы развития: свободное варьирование, полифоническое развертывание тематического материала, фактурное насыщение музыкальной ткани, ритмическое прогрессирование. Выбор конкретных приёмов обусловлен драматургическими задачами данного раздела формы и отвечает особенностям монодийного мышления. Важно подчеркнуть интонационное родство тематизма всех разделов формы, вызревание его из единого зерна с дальнейшим обновлением и наполнением информационного объема, истоки которого объяснимы импровизационными особенностями национального формотворчества.

Десятая симфония Таджиева, трактовка которой представлена сочетанием, казалось бы, несовместимых временных, культурных, стилевых пластов: новаторское – традиционное, европейское – национальное, многоголосное – монодийное, удачно реализовалась композитором, который убедительно представил национальные традиции сквозь видение современного художника, продемонстрировал, каким образом возможен органичный синтез особенностей макомного развития средствами симфонического жанра.

Остановимся на творчестве еще одного из наиболее ярких узбекских композиторов – Нуреддина Гиясова (р.1957). Он заявил о себе как симфонист, продолжающий поиски в «макомной» линии симфонизма.

Одним из наиболее интересных в плане обращения к многовековой национальной традиции произведением является его Вторая симфония для одиннадцати инструментов «Памяти брата» (1983), представляющая четырехчастный цикл, где симфоническая концепция раскрывается посредством макомных драматургических особенностей, что проявляется во внешней и внутренней структурной организации произведения, использовании характерных принципов формообразования, соответствующих контрастных соотношений внутри частей. Специфика макомной метадраматургии (термин

предложен Янов–Яновской), заключающаяся в образовании микроцикличности, наблюдаемой ранее на примере симфонических опусов Таджиева, Махмудова, Бафоева, с превалированием движения медитативного характера, реализуется Гиясовым на основе соответствующего распределения драматургической нагрузки опорных точек. Семантическая функция медленных частей, связанная с развертыванием образов лирической направленности, широко трактуемой (от эмоционально сдержанной первой части до полной драматизма третьей), подчиняет движение быстрых частей цикла – второй и финальной, связанных с показом оптимистичных, энергичных образов. Однако для циклообразования симфонии характерна не композиционная замкнутость и отграниченность частей, а их смыкание, что достигается посредством сквозного развертывания, благодаря чему композитор добивается особой импульсивности звучащей материи, как, например, в Девятой, Одиннадцатой, Пятнадцатой симфониях Шостаковича, где финалы следуют за предыдущей частью attacca. Отметим моноцентричность частей произведения, проявляющуюся в функционировании тематизма фазового типа, внутритематическое становление которого характеризуется свободным, вариантно–вариационным развертыванием, формирующим протяженные по масштабу синтаксические структуры с интонационной цепляемостью попевок, способствующих непрерывному процессу развертывания. Монодийными особенностями мышления обусловлен и драматургический прием превалирования мелодический линии в одном из голосов ткани с последовательной передачей в другие, с постепенным разряжением и насыщением фактурной плотности. Результатом этого явилось преобладание однотембровых соло в оркестровой ткани. Строго выстраиваемая структурная модель композиции, отражающая особенности формообразования жанров национального наследия, сказывается в поэтапном, целенаправленном продвижении от статичного, неторопливого экспонирования материала в начальном разделе к масштабному катта ауджу (кульминационная зона) с последующим спадом и возвращением к своему первоначалу. Отсутствие внешней конфликтности компенсируется внутренней событийностью интонационных процессов, применением вариантно–вариационных и полифонических приёмов развития, являющихся основополагающим фактором динамизации тематического процесса. Аргументацией вышеизложенного оправдано и то, что Гиясов не обращается ни в одной из частей цикла к знаковой для европейской симфонии сонатной форме или характерным для нее принципам развития. Свежий колорит национальной стилистике придают средства современного интонационного языка. Композитор насыщает гармоническую вертикаль многозвучными диссонирующими созвучиями – кластерами, полифункциональными аккордами, прибегает к полиладовым, политональным наложениям, которые выступают в активном взаимодействии, оригинальном преломлении с интонационными и структурными особенностями макомного по характеру тематизма.

Рассмотрим Девятую симфонию Тулкуна Умаровича Курбанова (1936 – 2002). Произведение, написанное в 2001 году, связано с событиями 1930–х годов, известными как период репрессий. Сложная концептуальная идея одночастной симфонии раскрывается композитором через конфликтное противопоставление, многоплановую поляризацию двух образных сфер. Первая символизирует высокое духовное начало — сквозная тема, составляющая основу медленных разделов произведения – Adagio. Вторая связана с выражением бытового начала, характеризует содержание быстрых разделов композиции, на чередовании которых и выстраивается форма произведения. Образная двуплановость проявляется и на языковом уровне. Так, интонационную основу темы–рефрена, исполняемой струнной группой оркестра, составляет цитата из макома сегох (Пример 5).

Подобно образцам канонического искусства моделируется и драматургическая логика развития материала, находящая выражение в постепенном вызревании тематического зерна, расширении его структурных единиц, внутреннем наполнении с

помощью принципа интонационного и ритмического прорастания, вариантных обновлений, которые способствуют интенсивности звучания при подходе к кульминации, в результате чего семантическое становление и раскрытие темы–рефрена рассредотачивается на протяжении всей композиции. Меняется и тембровый облик темы, соотносимый со смысловой интерпретацией содержания: от простого плача (струнные), скованного говора – речитации (духовые) к возвышенному, наподобие чтения суры коранического текста, звучанию (фагот на фоне низких струнных) в ярчайшей по силе эмоционального воздействия кульминации и самой темы, и симфонии в целом (Пример 6).

Иная образная сфера, связанная с воплощением гротескового начала, сарказма, дисгармонии и раскрываемая композитором в побочных эпизодах, составляет органичное единство в содержательном контексте художественного целого. Танцевальная по характеру тема, имеющая в своей основе национальные истоки, представлена в различных вариантных преобразованиях составляющих ее элементов, лежит в основе данных разделов симфонии. Отметим тембровую выразительность, являющуюся результатом необычных акустических возможностей инструментов, применяемых композитором в осуществлении замысла произведения. Это глиссандирующие подъезды валторны, злые, издевательские, съезжающие интонации других духовых, нарочито неумеренное их использование, изображение смеха, упрощенные усульные ритмоформулы ударных инструментов – нагоры и дойры. Отметим интересные явления, связанные с использованием синтезатора, при помощи которого создается звукообраз, имитирующий порыв ветра. Звучание органа, трагические удары колокола, составляющие в художественном контексте органичное семантическое целое в реализации концепционной идеи, выражают состоянием одиночества человека. Эмоциональная напряженность образного строя проявляется через взаимодействие экспрессивной динамики развития и музыкально–языковых средств, насыщенных использованием многозвучных диссонирующих вертикальных пластов, учащенной сменой сонорных кластеров, активизацией темпового движения.

Структура симфонии, основанная на многократном возвращении значимой в смысловом отношении темы и сопоставлении контрастных разделов, выстраивается в сквозную одночастную композицию с признаками рондальности, что, с одной стороны, согласуется с особенностями европейского формообразования, но одновременно удовлетворяет и организационной логике развития жанров узбекской традиционной музыки. Это показательно, например, для инструментальных разделов макомов, основанных на четкой регламентации в чередовании разделов хона и бозгуй, как в соотношении мобильного, обновляемого начала и стабильного, неизменного, связанных со сквозным развитием исходного тематического зерна, являющегося импульсом для последующих этапов, формирующихся на его основе. Композиционное развертывание, направленное к кульминации в «точке золотого сечения», организуется по принципу волновой (стадиальной) драматургии, что выражается в постепенном, поэтапном раздвижении регистрового пространства, интенсивно напряженном звучании, активизации всех параметров музыкального языка. Монодийные особенности мышления проявляются и на уровне выразительных средств: опора на характерный интонационный строй с взаимообусловленностью ладовых опор и их линеарным соотношением при стабильности звукоряда, вариантно–вариационное развитие тематического материала, значимость и организующая роль ритмического фактора в драматургии целого. Композитор выстраивает значительные построения, на основе индивидуализированных тембро-ритмических сегментов, трактуемых в качестве функционально равноправных элементов композиции, наряду с другими.

Для творческого почерка Курбанова характерен синтез интонационной специфики и структурных особенностей национального по характеру тематизма с современными средствами и композиционными техниками, использование которых было новым для национального музыкального искусства. По драматургической концепции автора

тембровое начало выдвигается на первый план. Композитор широко использует оркестровые кластеры, сверхмногоголосие, алеаторическую резко звучащую вертикаль, трактовка которых выполняет не просто иллюстративно изобразительную функцию в оркестровой драматургии, а является выражением важнейших смыслов целого, связана с раскрытием образной сферы трагической направленности.

Девятая симфония – яркий образец, в котором семантико–структурная модель классической симфонии представлена в авторской интерпретации. Индивидуализация трактовки европейской модели жанра при создании национального варианта симфонии обусловлена опорой Курбанова на разностилевые истоки и традиции (западноевропейские и национальные, классические и современные), дающие композитору богатые ресурсы для реализации оригинальных творческих идей. Самобытная аккумуляция музыкальной практики воспринимается композитором не как каноническая основа, а как сущность еще не реализованных возможностей. Данный опус – это иллюстрация самовыражения авторской индивидуальности в трактовке прототипа европейской классической симфонии. Композитор предлагает субъективную трактовку, действенный «вариант» отечественной симфонии.

Представляя интересные и показательные образцы узбекской симфонии, мы сделали попытку продемонстрировать основные тенденции её функционирования. Узбекские авторы последовательно шли к созданию полноценных зрелых образцов национальной симфонии. Каждый из художников ориентировался на свои стилистические предпочтения, что и определило, в конечном счете, неповторимость и своеобразие почерка, личностный подход композиторов в опоре на музыкальное наследие.

Так, Закиров в Третьей симфонии, придерживается принципов традиционного симфонического цикла. Автор значительно обновляет музыкальную концепцию новыми современными средствами выразительности. В «Симфонии–газели» Бафоева толкование цикла раскрывается через органическое сосуществование приемов, которые композитор продуцировал в своей симфонической практике, камерно-вокальных и камерно-инструментальных жанрах. Таджиев в Десятой и Курбанов в Девятой симфонии отходят от структурного инварианта симфонии. Они предлагают свою альтернативную модель симфонии. Художники, опираясь на обобщенные принципы жанра, направили поиски на создание нетрадиционной структуры. Но вместе с тем, в симфониях обоих композиторов заметно явное воздействие современного симфонизма. Этим обуславливается и экспрессивность музыкального языка, и динамика развития. Оригинальностью драматургического замысла отличается Вторая симфония Гиясова, внешняя организация циклообразования которой опирается на четырехчастную структуру прототипа, хотя парадигма внутренних закономерностей соотношения и строения частей значительно отличается от классических образцов. Сохраняя внешний облик классической композиции, автор подвергает ее внутреннему реконструированию. Результатом подобных модификаций, нетипичных для классического симфонизма, является актуальная и вполне обоснованная национальной традицией концепционная модель с логикой континуального развертывания от образов медитативно–повествовательных к жанрово–танцевальным, подобно образцам профессионального творчества монодического искусства.

Следует подчеркнуть, образцы узбекской симфонии отличаются разнообразием моделей, что, в конечном счете, и определило дальнейшие пути регионального развития жанра [20; 21]. Концентрация новых, нередко экспериментальных идей, подсказанных самим временем, подчеркивает индивидуальность [14; 17], что дает возможность говорить сегодня об узбекском симфонизме как самобытном и сложном музыкальном явлении с разнообразным авторским подчерком и концептуальным прочтением.

Литература

1. Арановский, М. Г. К вопросу о структуре творческого процесса // Проблемы музыкального мышления и восприятия. Тезисы докладов. Юбилейная научно-теоретическая конференция, посвященная 50-летию образования СССР. 27 октября 1972. – Ташкент: Министерство культуры УзССР. ТГК, 1972. – С. 2-8.

2. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.

3. Арановский, М. Г. На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 10 / Редколлегия: Гозенпуд, А. А., Смирнов, В. В., Раабен, Л. Н. (отв. редактор). – Л.: Советский композитор, 1971. – С. 123-164.

4. Арановский, М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. – Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.

5. Арановский, М. Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век / Редактор-составитель Арановский, М. Г. Редактор Ерохин, В. А. – М.: Гос. институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 1997. – С. 303-369.

6. Давыдова, Т. Ю. Жанр симфонии как межнациональный стилевой феномен в творчестве современных композиторов Узбекистана // Проблемы современной науки и образования. 2020, № 2 (147). – С. 81-83.

7. Давыдова, Т. Ю. Инвариант классической симфонии и его современные национальные «варианты» в узбекской музыке (теория вопроса) // Проблемы современной науки и образования. 2021, № 6 (163). – С. 93-97.

8. Давыдова, Т. Ю. Из истории взаимодействия художественных культур Востока и Запада // Общественные науки в Узбекистане. 2002, № 5. – С. 33-36.

9. Давыдова, Т. Ю. К вопросу о взаимодействии культурных традиций Востока и Запада (на примере симфонического творчества композиторов Узбекистана) // Проблемы современной науки и образования. 2017, № 35 (117). – С. 44-48.

10. Дмитриев, Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. – М.: Советский композитор, 1981. – 175 с.

11. Кондаурова, Е. Г. Процессуальность и ее основы в инструментальной музыке (на примере композиторской практики Казахстана): автореф… канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ташкент, 2002. – 30 с.

12. Мальберг, И. С. Тулкун Курбанов. – Ташкент: ГКУЗ, 2007. – 48 с.

13. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. – Т.: Издательство литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1978. – 250 с.

14. Орджоникидзе, Г.Ш. Историческая преемственность традиций и пафос будущего // Советская музыка на современном этапе: Статьи. Интервью / Составители: Шахназарова, Н. Г., Головинский, Г. Л. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 278-338.

15. Соколов, О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. - Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 12-58.

16. Соллертинский И. Исторические этюды. – М.: Музгиз, 1963. – 104 с.

17. Тараканов, М. Е. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) // Методологические проблемы музыкознания: Сборник статей. – М.: Музыка, 1987. С. 31–70.

18. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – М.: Советский композитор, 1983. – 153 с.

19. Янов-Яновская, Н. С. Одна культура две традиции // Музыкальная академия. 1999, № 3. – С. 21-27.

20. Янов-Яновская, Н. С. Узбекская музыка и XX век. – Ташкент, 2007. – 228 с.

21. Янов-Яновская, Н. С. Узбекская симфоническая музыка. Процессы освоения симфонического жанра восточной монодийной культурой. Опыт типологизации: автореф...д-ра искусствоведения: 17.00.02. – Москва, 1983. – 44 с.

Tatyana Davydova

Ways of development of the Uzbek symphony (the last third of the XX – the beginning of the XXI centuries). Genre variants.

Abstract. The duration of the symphony's formation with the possibilities of preserving traditions in the evolutionary process of Uzbek musical art predetermined a deep interest in the problems of genre development in the constantly changing cultural conditions. Interesting are not only the general problems of Uzbek symphonism, which was born as a result of the accumulation of a certain multiplicity of such phenomena (as the isolation of the typical), but also the individualization of its manifestations in the practice of modern compositional creativity. The analytical basis was the musical works of Uzbek composers, which were covered generically, or did not fall into the circle of interests of musicologists – researchers. In the article, using a number of examples (the symphonies of N.Zakirov, M.Bafoyev, N.Giyasov, M.Tajiev, T.Kurbanov), it is demonstrated how the invariant model of the European symphony became an impulse for the formation of variants in various national composing schools.

Keywords: genre, symphony, invariant, variant, interaction, national culture, monody, tradition, composer, interpretation, synthesis, dramaturgy, concept.

Сведения об авторе:

Давыдова Татьяна Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Государственной консерватории Узбекистана.

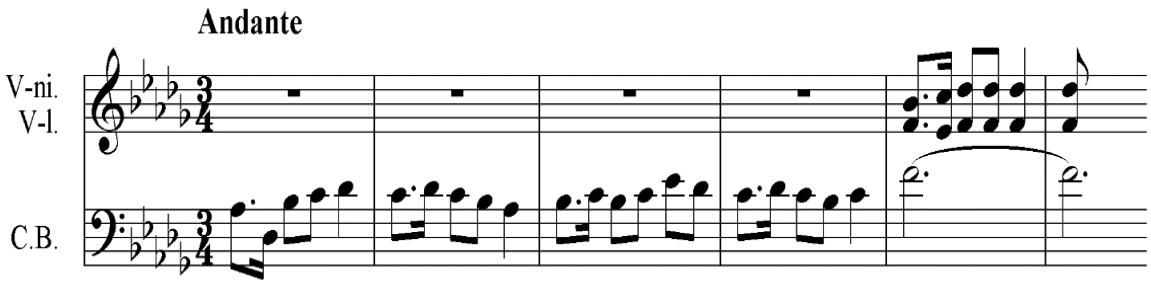
e-mail: shot521@yandex.ru

Information about the author:

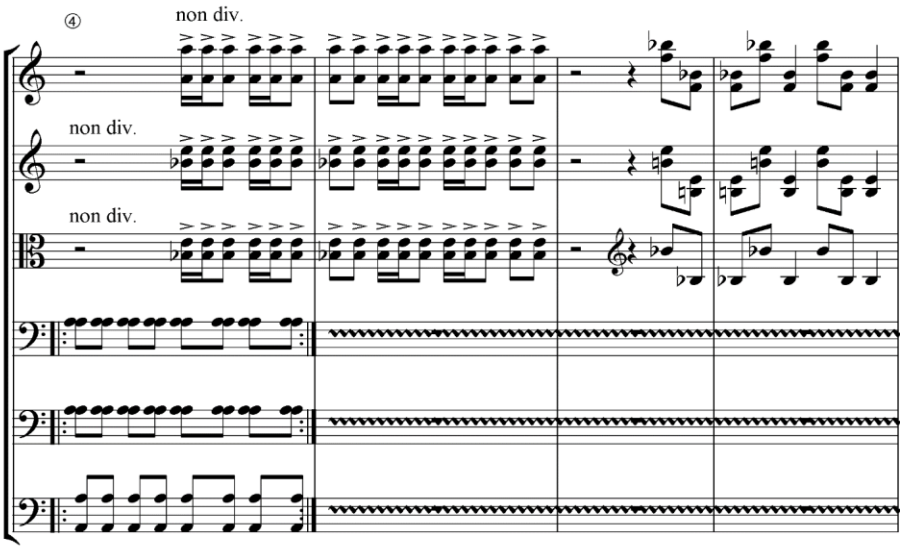
Davydova Tatyana Yurevna – PhD in musicology, Associate Professor of the Department of Music Theory of the State Conservatory of Uzbekistan.

e-mail: shot521@yandex.ru

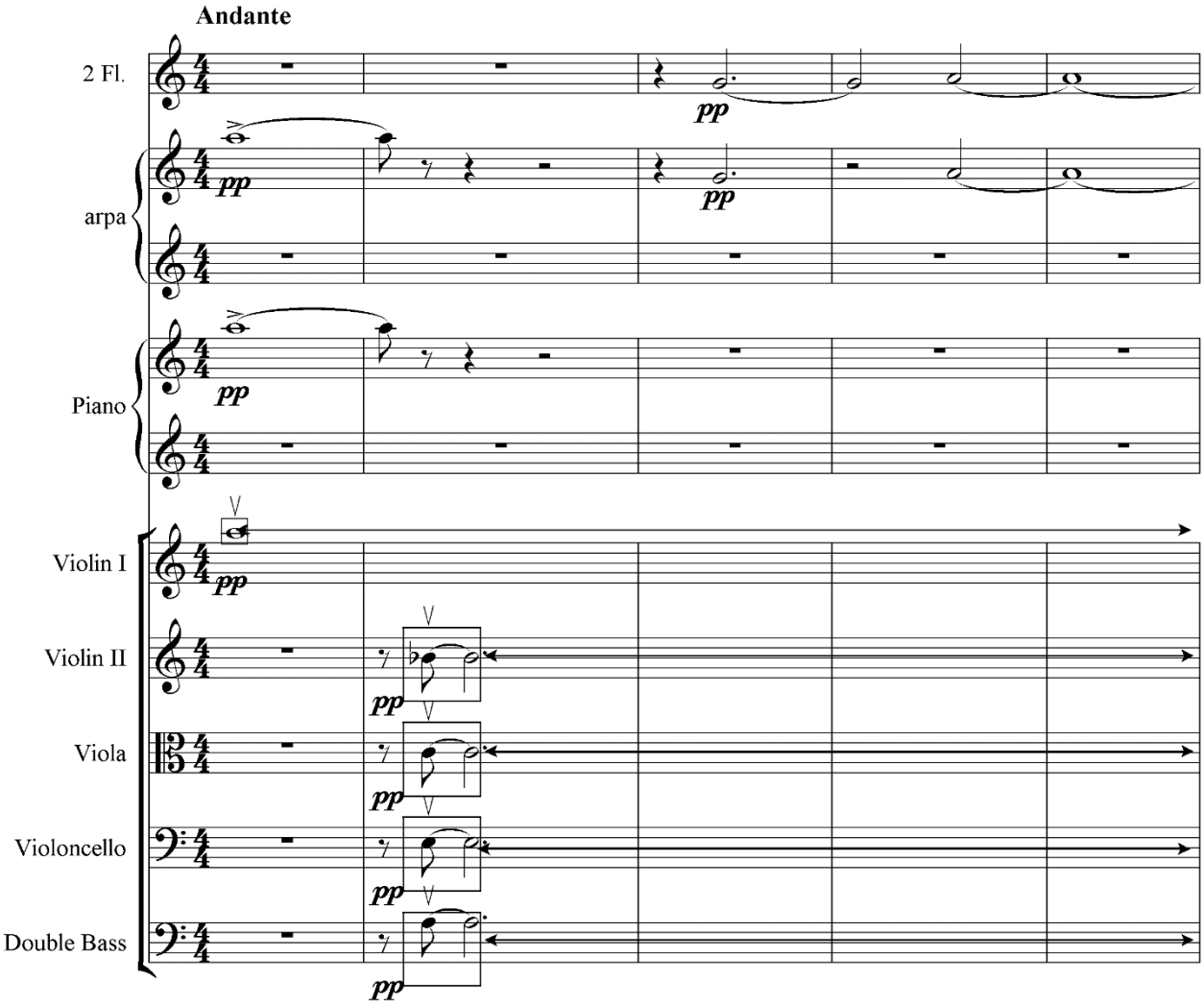
Пример 1: Н. Закиров. Третья (камерная) симфония
Тема второй части. Такты 1-6.

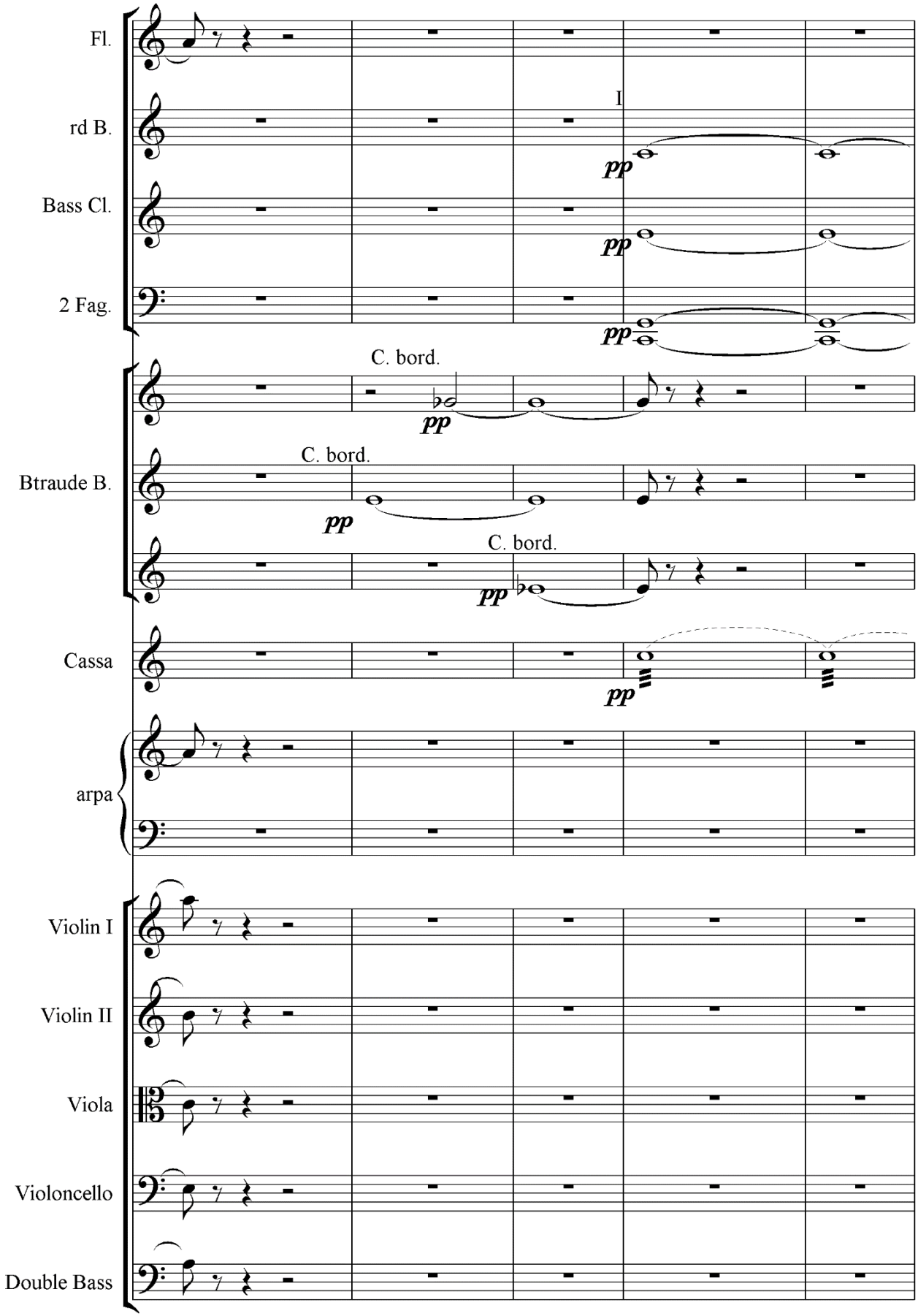


Пример 2: Н. Закиров. Третья (камерная) симфония
Разработка первой части. Такты 1-4 цифры 4.

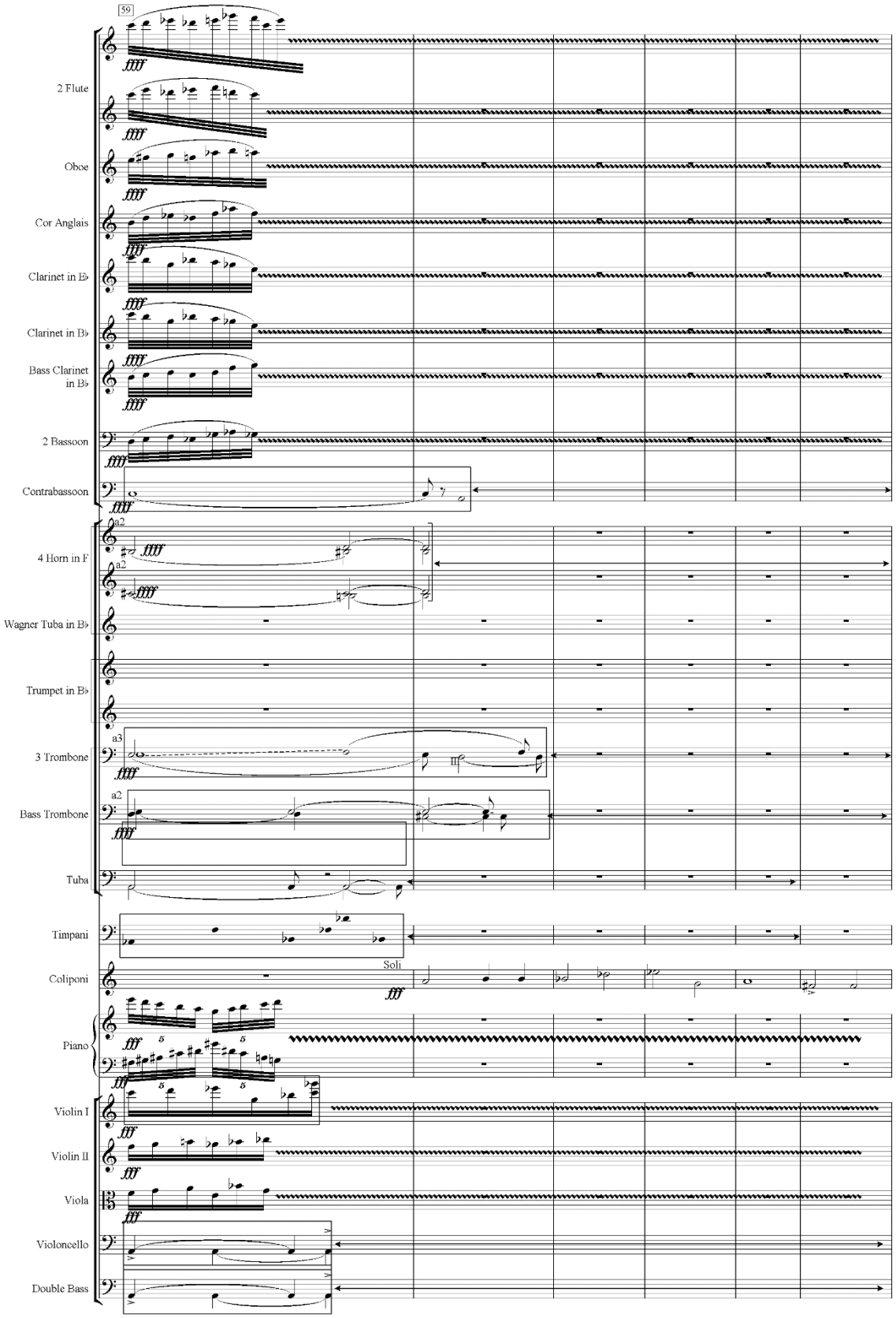


Пример 3: М. Таджиев. Десятая симфония
Основная тема. Такты 1-10.

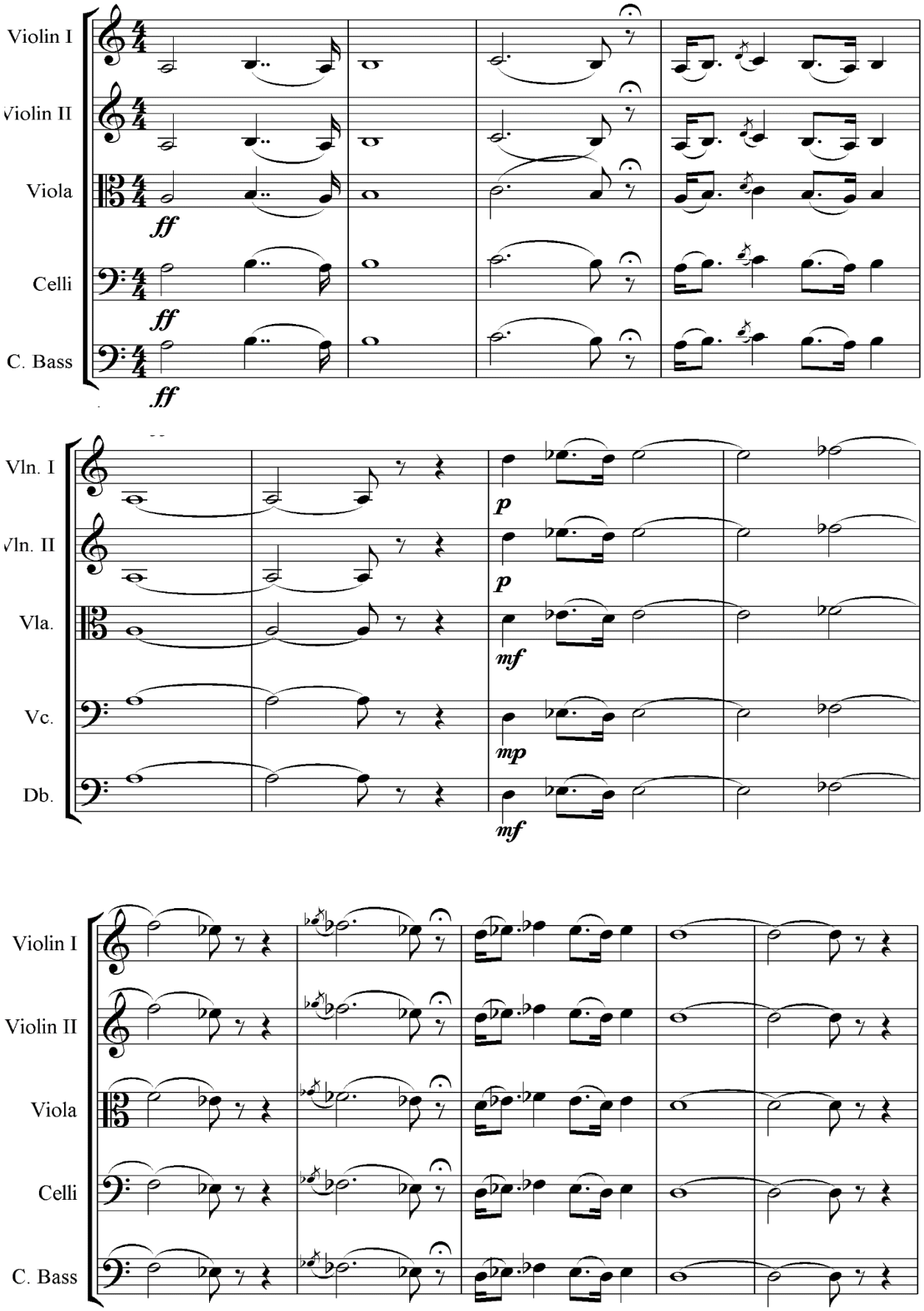



Fl.
rd B.
I
pp
Bass Cl.
pp
2 Fag.
pp
C. bord.
pp
Btraude B.
C. bord.
pp
C. bord.
pp
Cassa
pp
arpa
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

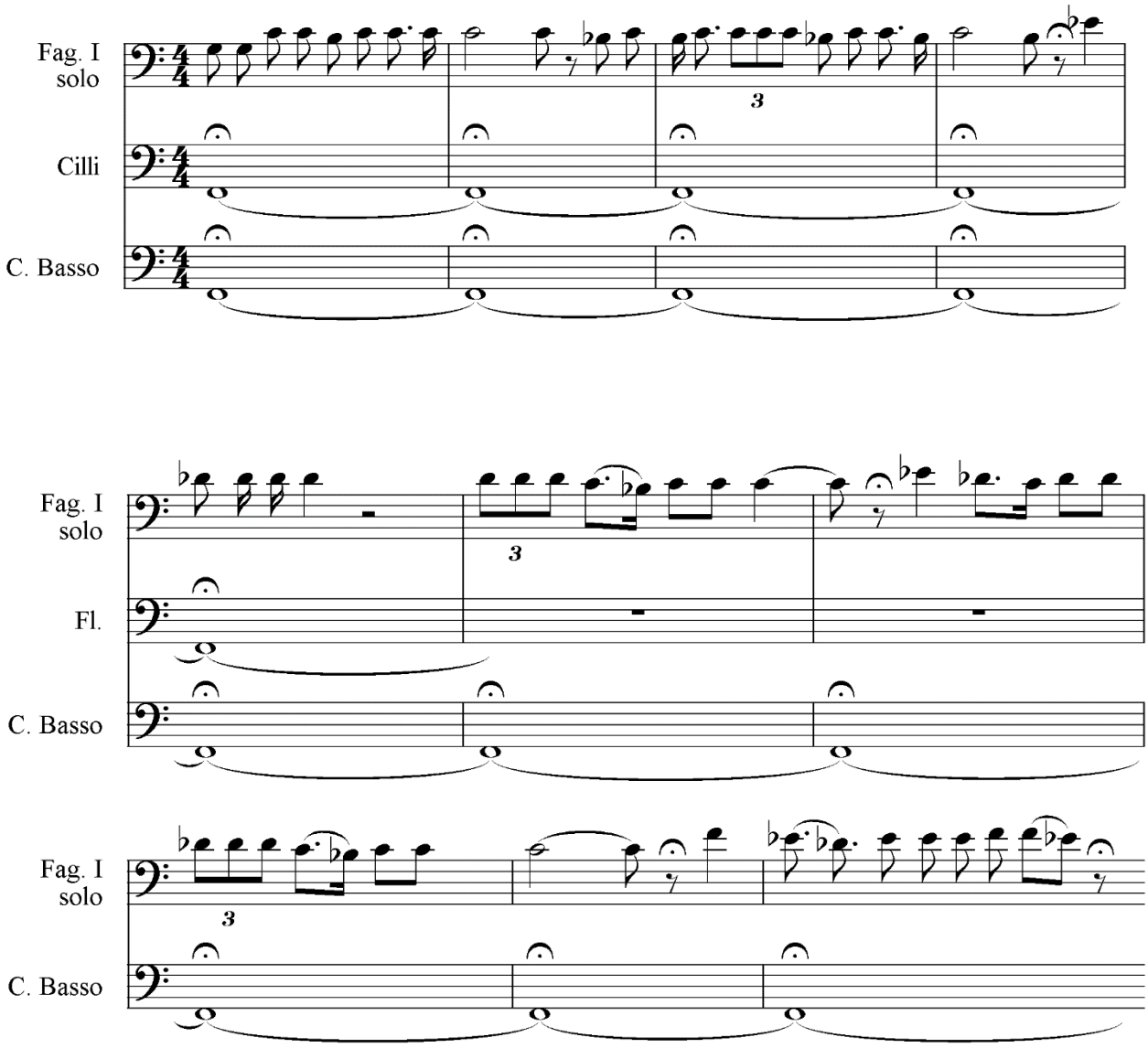
Пример 4: М. Таджиев. Десятая симфония
Кульминационный раздел. Такты 1-6 цифры 59.



Пример 5: Т. Курбанов. Девятая симфония
Тема – рефрен (цитата из макома «Сегох»). Такты 1-13.



Пример 6: Т. Курбанов. Девятая симфония
Кульминационный раздел темы – рефрена. Такты 1-10 цифры 54.



DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.13.4.002

Та Куанг Ву

СОНАТА-БАЛЛАДА «БАРАБАНЫ ВЕЛИКОЙ СТЕНЫ» ХОАНГ КЫОНГА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ВЬЕТНАМА (К 80-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА)

Аннотация. Среди композиторов Вьетнама Хоанг Кыонг занимает значимое место. Автор множества сочинений в различных жанрах, на сегодняшний день он во многом создаёт лицо музыкальной культуры европейского типа в своей стране. В числе самых значительных сочинений, созданных Хоанг Кыонгом, соната-баллада "Барабаны Великой стены" для виолончели и фортепиано, написанная под впечатлением поэмы XVIII века "Плач жены воина" синоязычного вьетнамца Данг Чан Кона.

Ключевые слова: Вьетнам, китайский язык, музыка европейского типа, инструментальный ансамбль, программность.

Видный вьетнамский композитор Хоанг Кыонг – (биографические данные представлены в приложении 1), создатель множества разнообразных сочинений, в 1990 году[1] написал крупную композицию, которую можно рассматривать как опыт осмысления исторического наследия своего народа – сонату-балладу для виолончели и фортепиано "Барабаны Великой стены"[2]. Композитор справедливо считает этот опус своей гордостью, одной из лучших работ. Данное произведение ещё не было представлено в русскоязычном музыкознании, а оно несомненно того заслуживает и по музыкальным достоинствам и по программному смыслу. Мы предлагаем познакомиться с этим явно неординарным сочинением на основе анализа музыки, а также соображений композитора, высказанных в личной беседе с автором настоящей статьи.

Можно было бы ожидать, что для значительного обобщения исторического материала будет избран жанр оперы, оратории или симфонии, что в истории музыки встречается нередко (например, в симфонии №1 "Предчувствие гражданской войны" [4] и симфонии №2 "Моя Родина" [6] Нгуена Лантуата). Однако композитор выбрал ансамбль виолончели и фортепиано, поскольку сделал акцент на личных переживаниях участников исторических событий.

Если слушать инструментальное сочинение без дополнительных пояснений, не всегда можно догадаться, что в нём заложены внемузыкальные идеи, но Хоанг даёт слушателю вербальный ориентир – четыре строки из поэмы XVIII века[3] «*Плач жены воина*» [4] вьетнамского синоязычного поэта *Данг Чан Кона*а (1710-1720 – 1745), помещённые в клавире в виде эпиграфа:

"Барабаны Великой Стены трясут отражение луны,
Дым на горе затмевает облака.

---

[1] Вдохновившись сюжетом поэмы «*Плач жены воина*» после покупки карманной книжки этого текста, он начал писать сонату-балладу в 1980-ых годах, а завершил её написание в 1990 году.
[2] В 2017 году композитор получил за это произведение государственную премию.
[3] Поэма написана около 1741 года.
[4] По-вьетнамски «*Chinh phụ ngâm*». Русская транслитерация – «*Чинь Фу Нгам*». Буквальный перевод – «*Плач женщины, чей муж уходит на войну*».

Правитель, опираясь на свой драгоценный меч,
В полночь объявляет начало военного похода"[5].

В этих строках заложено несколько смысловых мотивов, которые развернуты в музыке. При этом обозначена историческая глубина образов, которая может быть отнесена к гораздо более ранним временам, чем время написания поэмы. Дело в том, что Данг Чан Кон в поэзии придерживался канонов, имеющих многовековую историю. Он писал иероглифами на среднекитайском языке, который вышел из широкого употребления к концу XVII века в самом Китае, оставаясь официальным языком государственной администрации, а для Вьетнама всегда был языком в основном чиновников и поэтов.

Следует отметить, что китайская культура с давних времён оказывала глубокое влияние на многие страны Азии в самых различных областях жизнедеятельности (в образе жизни, религии, социально-политическом устройстве государства, искусстве и так далее). Интересно, что такие государства, впитав в себя китайскую культуру, продолжали по-своему развивать и распространять её. В частности, это напрямую касается Вьетнама [7, 13]. Вьетнамцы создали свой собственный литературный язык с использованием видоизмененных китайских иероглифов «Ном» [12, 14]. Эти письмена применялись многие века. И только с конца XIX века под влиянием западноевропейских колонизаторов стали постепенно уступать место новому латинскому алфавиту [8]. Вьетнамские писатели вдохновлялись китайской литературой и, опираясь на неё, писали свои произведения и по-китайски и по-вьетнамски. Вьетнамские музыканты, в свою очередь, на основе таких текстов создавали музыку в различных жанрах. Соответственно, обращение современного композитора к стихам, написанным на китайском языке, вполне вписывается во многовековую традицию

«*Плач жены воина*» – монолог женщины. В произведении рассказывается о её печали. Здесь крупные эпические образы сочетаются с нежной лирикой, что делает поэму уникальным произведением в синоязычной вьетнамской литературе.

Хоанг Кыонг в своём интервью, данном автору настоящей статьи, говорил, что «*Плач жены воина*» очень сильно тронул его[6], а сюжет глубоко отзывался в нём [3]. По его словам, Вьетнам с древних времён всегда был свидетелем многих войн. Каждый раз, когда развязывались войны, расставались любящие друг друга люди. Их печальные чувства отражались в фольклоре, в том числе и в музыке. Композитор подчеркнул, что у него самого тоже было очень много переживаний, связанных с темой разлуки во время войны, которую он пережил в молодости.

---

[5] Первые 16 строк поэмы, в числе которых находятся строки эпиграфа в приблизительном переводе автора настоящей статьи помещены в приложении 2.

[6] Поэма весьма объёмная - 476 строк. Однако сюжет несложный. Правитель царства призывает всех воинов присоединиться к предстоящим военным битвам. Главная героиня произведения провожает на войну своего мужа, гордого и смелого воина в красивом алом боевом одеянии верхом на белоснежном коне, идущего с решимостью в бой ради своего царства. После прощания, женщина возвращается в свою палату и представляет себе жизнь мужа на поле боя. Впечатления мужественного образа мужа после разлуки с ним постепенно сменяются страхом за судьбу мужа и неумолимой печалью из-за её собственного одиночества. Далее произведение, используя лучшие достижения китайско-вьетнамской письменности, поэтическим образом описывает тревожное и одинокое настроение женщины. Муж не возвращается в обещанное время, и от него совсем нет никаких вестей. С настроением «сотни печалей и тысячи горестей» [8] женщине приходится считать время по поющим птицам, по цветению сакуры и по вымиранию лотоса. В конце произведения женщина, представляя себе жестокие битвы, всё же ждёт и восхваляет тот день, когда её муж якобы победоносно возвращается между тенями флагов и триумфальных песней, получает награду от правителя и счастливо живёт с ней в мире и покое.

Автор сам определил жанр своей композиции «*Барабаны Великой Стены*»[7] как *соната-баллада*. По его словам, произведение написано в сонатной форме, поэтому это *соната*. Оно было создано на глубокий по содержанию сюжетный текст, поэтому это также и *баллада*. В музыке сочетается западноевропейский стиль композиции с восточными элементами, такими как лад пентатоники, или же частое использование интервала кварты, характерной для музыки народных песен Азии, в том числе, Вьетнама.

Произведение одночастное, включает в себя вступление с речитативом, экспозицию с главной и побочной темами, разработку, где переплетаются темы экспозиции, репризу и коду. *Хоанг Кыонг* говорил, что в сонате-балладе есть два образа. Первый образ – это образ мужа, собирающегося идти на войну под звуки барабанов, создающих колебания отраженного на поверхности воды лунного света, а второй образ – плачущей жены, находящейся в горестном состоянии после разлуки с мужем. Эти два образа присутствуют на протяжении всей композиции. Автор разными приёмами умело развивает их.

Общая структура произведения такова [3, 11]:

1. *Вступление*. Такты 1-51[8]. *Moderato,* c-moll;
2. *Тема I (главная партия)*. Такты 52-100. *Allegro moderato*. Tempo di marcia, c-moll;
3. *Тема II (побочная партия)*. Такты 101-126. *Meno mosso,* g-moll – b-moll;
4. *Начало разработки: виолончельная сольная партия*. Такты 127-150. *Moderato quasi cadenza,* b-moll;
5. *Продолжение разработки*. Такты 150-175. *Tempo I – Allegro moderato,* a-moll;
6. *Реприза: Тема I*. Такты 176-224. *Tempo I (Allegro moderato),* c-moll;
7. *Реприза: Тема II*. Такты 225-250. *Meno mosso,* c-moll – es-moll;
8. *Кода*. Такты 251-263. *Meno mosso,* es-moll.

Во вступлении в тактах 1 – 8 в партии виолончели можно наблюдать повторяющиеся «*до*» четвертями, которые имитируют удары барабанов, способствуют созданию образа воинов, собирающихся на войну. В 3 и 6 тактах в партии фортепиано можно услышать «льющиеся вниз и вверх шестнадцатые ноты», создающие образ колеблющегося отражения лунного света на волнах воды, созданных ударами барабанов, о чём, собственно, и написано в строках эпиграфа из «*Плача жены воина*» [10].

С 9 такта появляется квинтольный ритм «барабанов» в партии виолончели на фоне остинатного баса у фортепиано, который увеличивает чувство тревоги. Композитор вспоминал [3], что когда во Вьетнаме происходили какие-либо происшествия, вызывающие чувство тревоги, например, сосредоточение войск или начало военных действий, то ритм сигнальных барабанов становился квинтольным. Ему самому приходилось жить в сельской местности, где на барабане играли квинтольеные ритмы, когда, например, прорывало дамбу или летели американские самолеты. Следует заметить, что для музыки дальневосточных народов в целом характерна цифра 5.

Звукоизобразительные эффекты присутствуют в разных разделах произведения. В 13 такте нота «*соль*» с форшлагом в партии фортепиано в правой руке изображает сильный удар барабанов, создающий «большие колебания волн на поверхности воды», которые изображаются в тактах 14-15 в партии фортепиано в правой руке пентатонической восходящей мелодией. В тактах 16-18 виолончельная квинтоль накладывается на каскад нисходящих шестнадцатых нот в партии фортепиано в правой руке на фоне остинатного баса в левой руке, что тоже относится к «колебаниям

---

[7] Речь идёт о Великой китайской стене.

[8] *Примечание редакции.* В данном номере нашего журнала помещён (после настоящей статьи) клавир сонаты-баллады Хоанг Кыонга, который с любезного разрешения автора публикуется впервые в официальном издании.

отражения лунного света на воде». В последующих тактах в партии фортепиано в правой руке есть мотив двух подряд идущих кварт, что является одной из характерных черт вьетнамской народной музыки.

Вступление имеет большое смысловое значение. По размерам оно составляет пятую часть всей композиции. Именно во вступлении представлен образ благородного и мужественного воина, призванного на войну и выполняющего свой долг. В «*Плаче жены воина*» есть слова: «Долг важнее, чем их внутренние чувства» [10]. С такта 33 этот образ ярко представлен композитором: на фоне тихих барабанных ударов в партии фортепиано у виолончели звучит речитативная мелодия, репрезентирующая образ воина вплоть до такта 53. В этом музыкальном разделе происходит частая смена размера ради усиления драматизма: чередуются четырёхдольный, пятидольный, шестидольный такты. Восходящие пассажи у виолончели и фортепиано в такте 43 передают напряжённость атмосферы грядущей войны.

Данное вступление завершается уже прозвучавшим ранее мотивом восходящих кварт, после чего с такта 52 начинается проведение темы главной партии в до миноре, рисующей движение войск в бою. Тема маршеобразная, основана на квартовой интонации. Автор определяет эту тему как «марш, словно шаги идущих людей» [3]. Восьмитактовый квадратный период темы повторяется пять раз, каждый раз варьируясь.

В начале тема излагается ровными четвертями и половинными нотами в тактах 52-60. Далее во втором проведении темы в партии фортепиано идёт квинтовое изложение при неизменном басе на *mezzo forte*. Пунктирные ритмы звучат в унисон в партиях виолончели и фортепиано. Третье проведение темы – *forte* в партии виолончели маркатными восьмыми с добавлением квинтовых форшлагов, а партия фортепиано фактурно насыщается октавами и секундовыми интервалами. В четвёртом проведении в партии виолончели появляется триольное изложение темы при наращивании динамики, а в партии фортепиано фактура ещё больше насыщается октавно-квинтовыми созвучиями с добавлением скачкообразных форшлагов, которые увеличивают диапазон звучания. Пятое проведение темы, являясь самым ярким местом экспозиции, после *crescendo* звучит на *fortissimo* как в партии виолончели, так и у фортепиано, где слышны напряжённые шестнадцатые ноты в высоком регистре во второй и четвёртой октавах с секундовым мотивом.

Главная партия завершается пульсирующими шестнадцатыми октавами в партиях виолончели и фортепиано на основном и доминантовом тонах, которые, затихая, переходят в триольное изложение в партии фортепиано и ровные четверти маршевой интонации с квартовыми интервалами, которыми начиналась главная партия. Композитор двойной тактовой чертой после такта 100 подчёркивает конец данного раздела.

С такта 101 идёт изложение темы побочной партии, которая контрастна главной. Она написана в доминантовой тональности соль минор. Автор считает, что это «музыка плача и горестей» [3]. Композитор удачно нашёл возможность в нотной записи передать изобразительный момент всплеска волн воды с лунным отражением, а также капель слёз женщины, скорбящей в одиночестве. Арпеджиато в партии фортепиано создаёт образ лунного света, а одиночные восьмые ноты в правой руке пианиста, написанные октавными интервалами в разных регистрах, символизируют падающие слёзы. В мелодии у виолончели есть много секундовых интервалов, связанных с мотивом плача.

В побочной партии в такте 116 у виолончели звучит мотив, связанный с образом воина из вступления. В данном контексте этот виолончельный мотив воспринимается как воспоминание женщины об ушедшем на войну муже. В тактах со 119 по 126 мелодию темы продолжает партия фортепиано, а в партии виолончели можно услышать жалобные стоны, изложенные восьмыми нотами с использованием приёма флажолета. Эти слёзные

интонации передают настроение печали и скорби женщины, а также её состояние безысходности.

Далее после побочной темы начинается разработка, в которой звучит сольный виолончельный речитатив (127 – 150 такты), который автор называет квази-каденцией – *Moderato quasi- cadenza*. Этот раздел в си- бемоль миноре интонационно повторяет виолончельную речитативную тему воина, уже ранее прозвучавшую во вступлении в до миноре. В тактах 140-144 в сольной партии виолончели добавляются интонации тем вступления – пассажи шестнадцатых нот, рисующих образ отражения лунного света в воде, а также квинтольный ритм квинт и кварт, которые имитируют звучание барабанов.

Композитор тщательно работает над темами, переплетая их воедино. Так, можно услышать мотив барабанов с квинтольным ритмом, тему главной партии, изложенную квартовыми интервалами, мелодию побочной партии у виолончели, и, как сам композитор говорит, «трансформацию мотива отражения лунного света» [3] в нисходящих и восходящих форшлаговых шестнадцатых нотах в правой руке партии фортепиано, например, в такте 155.

Кульминация произведения приходится на такты 161-164. Она звучит на три *forte* как у виолончели, так и в партии фортепиано. Интересно констатировать, что кульминация находится в «точке золотого сечения»: в произведении всего 263 такта, а зона золотого сечения и должна находиться по математическому расчёту приблизительно вокруг 162 такта. После кульминации наблюдается динамический спад, и скорбная виолончельная мелодия с такта 168 по 175 такт ведёт к репризе.

С такта 176 начинается реприза, в которой тема главной партии экспозиции повторяется без изменений до такта 224. Тема побочной партии в репризе с такта 225 по такт 250 проходит на квинту ниже в основной тональности до минор.

Произведение заканчивается кодой (такты – с 251 по 263). Композитор говорит, что «соната-баллада заканчивается звуками шагов уходящих вдаль людей» [3]. Всё постепенно затихает, словно воины уже давно отдалились, а призвуки угасающих барабанных ударов всё ещё присутствуют где-то вдалеке. В такте 260 можно в последний раз услышать ещё один «громкий удар барабанов», написанный в виде аккорда с указанием *sforzando*, а также следующие за этим «ударом» «колеблющие волны воды» в виде быстрых форшлагов тридцатьвторыми вверх-вниз. Затем на три *piano* завершается произведение.

Таким образом, сочинение *Хоанг Кыонга* представляет собой звучащую картину, в которой композитор передаёт чувства всех людей, столкнувшихся с ужасами войны.

Соната-баллада впервые прозвучала в 1996 году в городе Хошимине. Запись была сделана Хошиминским городским телевидением. Исполнители – виолончелистка *Ву Тхань Хао* и пианистка *Ли Зай Хоа*. Это произведение вошло в репертуар многих музыкантов, стало неотъемлемой частью современной вьетнамской музыки европейского типа. Это закономерно, поскольку композиция представляется весьма удачным образцом выражения национального средствами, доступными для восприятия слушателями всего мира.

Литература

1. Архив Московской государственной консерватории.

2. Вьетнамская музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1973–1982. / Т. 1: А–Гонг. – 1973. – 1070 с. – С. 852-859.

3. Интервью с композитором Хоанг Кыонгом. Личный архив автора статьи от 31.05.2023. – 2023.

4. Лесовиченко А.М, Антифранцузский порыв офранцуженного вьетнамца: война в жизни и творчестве Нгуена Лантуата // XX век. Музыка войны и мира: мат-лы междунар.науч.конф. – М: Прогресс-традиция, 2016. – С. 508-515.

5. Московская консерватория от истоков до наших дней 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь. – М.: изд-во "Московская консерватория", 2007. – 668 с.

6. Нгуен Тхи Мин Тяу. "Моя Родина" музыканта, живущего вдали от Родины // Между Востоком и Западом. Заметки о судьбе и музыке Нгуена Лантуата. Новосибирск: Окарина, 2013. – С.35-48.

7. Полная академическая история Вьетнама. – М.: Президиум Российской академии наук, 2014. / Т. 1: Древность и раннее средневековье (конец 4 – начало 3 тыс. до н. э. – 1010 г. н. э.). – С. В. Лаптев, П. В. Познер, А. Б. Поляков, Я. В. Чеснов; ред. Д. В. Мосяков. – 2014. – 978 с.

8. Полная академическая история Вьетнама. – М.: Президиум Российской акад. наук, 2014. / Т. 4: Новейшее время. Часть 1 (1897–1975 гг.). – Л. А. Аносова и др.; ред. О. В. Новакова. – 2014. – 847 с.

9. «Biết quay về thì mới đi xa được». Phỏng vấn nhạc sĩ Hoàng Cương. («Только возвращаясь назад, мы можем идти вперёд». Интервью с композитором Хоанг Кыонгом. [Вьетнамский язык.]) // Вьетнамская электронная газета «Народ» от 03.08.2019. – 2019. URL: https://nhandan.vn/biet-quay-ve-thi-moi-di-xa-duoc-post366576.html (дата обращения: 23.09.2023).

10. Đặng Trần Côn. Chinh phụ ngâm khúc và hai bản dịch Nôm. – Sửa bản in: Dương Phong. – Hà Nội: Nhà xuất bản Văn Học, 2011. – 172 trang. (Данг Чан Кон. Плач жены воина и два перевода на язык Ном. – Редактор Зыонг Фонг. – Ханой: Издательство Литература, 2011. – 172 с. [Вьетнамский язык.])

11. Hoàng Cương. Sonate-Ballade «Trống Tràng Thành». Bản âm nhạc. – 1990. – 39 trang. (Хоанг Кыонг. Соната-Баллада «Барабаны Великой Стены». Нотное издание. – 1990. – 39 с. [Вьетнамский язык.])

12. Nguyễn Khuê. Chữ nôm cơ sở và nâng cao. – Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh, 2009. – 173 trang. (Нгуен Кхюэ. Базовый и продвинутый язык Ном. – Хошимин: Издательство Хошиминский национальный университет, 2009. – 173 с. [Вьетнамский язык.])

13. Phạm Dương Châu. Văn hóa Trung Quốc ảnh hưởng sâu sắc đến văn hóa Việt Nam. (Фам Зыонг Чау. Китайская культура оказывает глубокое влияние на вьетнамскую культуру. [Вьетнамский язык.]) // Веб-сайт вьетнамского центра изучения китайского языка в Ханое. URL: https://hoctiengtrung.com/van-hoa-trung-quoc/van-hoa-trung-quoc-anh-huong-sau-sac-den-van-hoa-viet-nam.html (дата обращения: 23.09.2023).

14. Trần Trí Dõi. Giáo Trình Lịch Sử Tiếng Việt. – Hà Nội: Nhà xuất bản Đại Học Quốc Gia Hà Nội, 2007. – 271 trang. (Чан Чи Зой. Учебное пособие по истории вьетнамского языка. – Ханой: Издательство Ханойский национальный университет, 2007. – 271 с. [Вьетнамский язык.])

Приложение 1

Хоанг Кыонг родился 27 марта 1944 года. Он получил начальное и среднее музыкальное образование по специальностям скрипки и композиции в Германии в Дрезденской школе музыки имени Карла Марии фон Вебера, а затем окончил программу высшего музыкального образования в Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского в 1972 году по классу скрипки у доцента *Михаила Васильевича Курдюмова* [5]. Именно в этот период *Хоанг Кыонг* познакомился с музыкальными

сочинениями русских композиторов, что в дальнейшем оказало влияние на некоторые из его будущих сочинений.

В личном деле студента *Хоанг Кыонга* сохранилась характеристика, в которой его педагог *М.В. Курдюмов* отмечал большой потенциал музыканта и перспективу быть у себя на родине концертным исполнителем и педагогом. Согласно документу, *Хоанг Кыонг* «серьёзно, с большой настойчивостью и увлечением, занимаясь в течение всего времени обучения, сделал отличные успехи, овладев основами скрипичной игры и изучив значительный объём педагогического, методически-инструктивного и концертного репертуара.» [1, *84*].

Прогнозы *Курдюмова* оправдались: после окончания Московской консерватории *Хоанг Кыонг* начал педагогическую работу в Ханойской консерватории, и при этом активно выступал с концертами. В интервью для вьетнамской газеты «*Народ*» в 2019 году он говорил: «В 1975 году я вместе с музыкальной труппой выступал перед людьми в недавно освобожденных районах, таких как *Хюэ, Дананг, Сайгон, Кантхо, Камау*. Мы очень много выступали, песни и танцы были с оркестровым сопровождением. Сольные и ансамблевые концерты вьетнамской музыки получали большой отклик у публики.» [9]

С 1978 года он продолжил работать педагогом в Хошиминской консерватории, где ему довелось помимо скрипки преподавать альт. С 1984 года по 1997 год он был деканом отделения струнных и симфонических инструментов, после чего исполнял обязанности заместителя ректора Хошиминской консерватории с 1997 года в течение трёх лет. А с 2000 года по 2006 год работал ректором этой консерватории. Деятельность Хоанг Кыонга была высоко оценена в его стране: в 2010 году он получил звание Народного педагога Вьетнама.

Помимо преподавания Хоанг Кыонг также занимался сочинением музыки, став впоследствии известным композитором. Его всегда волновал вопрос о том, какая музыке должна звучать в городах Вьетнама. Он говорил: «Песни без слов для музыкальных инструментов, сольные и ансамблевые репертуары, композиции для этнических инструментов и произведения мировой классики у нас очень скромно представлены» [9]. Его композиторское творчество объёмно. Перу Хоанга принадлежит большое число академических произведений разных жанров. Самые значимые следующие:

1. Оркестровые произведения: Увертюра для симфонического оркестра (2000); Остинато для симфонического оркестра «*Водопад*» (2003); Симфония «*Реинкарнация*» (2019);

2. Произведения для струнного оркестра: Струнная оркестровая сюита «*Воспоминания о реке*» (1990-1996); Серенада для струнных (2006);

3. Хоровые симфонии: «*Аве Мария*» (2007); «*Песня мая*» (2008); «*Тысяча вёсен Тханглонга*» (2009);

4. Концерты: Концерт для скрипки «*Violinkonzert*» ре минор (2010); Концерт для скрипки, гобоя и камерного оркестра (2010); Концерт для фортепиано «*Klavierkonzert*» ми-бемоль минор (2022);

5. Камерные дуэты для скрипки и фортепиано: «*Тоска по своей родине*» (1965 – написано в годы учёбы в СССР); Соната-Баллада «*Воспоминание*» (1980-1981); «*Вечерний закат*» (1984); Пять народных песен «*Мелодии Мьенчунг*» (1985); «*Вечное прощание с осенью*» (2008);

6. Камерный дуэт для альта и фортепиано: «*Колыбельная ребёнку*» (1981);

7. Камерные дуэты для виолончели и фортепиано: соната-баллада «*Барабаны Великой Стены*» (1990); «*Лунное море*» (2022);

8. Камерные трио: вариации «*День начала весны*» для скрипки, альта и виолончели (2000); вариации «*Песня о своей родине*» для скрипки, виолончели и фортепиано (2013); «Эй, Хюэ» для флейты чам, флейты тьеу и фортепиано (2014);

9. Камерные квартеты: рондо «*Набор из четырех картин*» для двух скрипок, альта и виолончели (1976-1977); «*Сонатина в С*» для двух скрипок, альта и виолончели (1989); «*Тоска по прошедшим временам*» для флейты, дан бау, скрипки и фортепиано (2002);

10. Камерный квинтет: «*Квинтет*» для скрипки, альта, виолончели, контрабаса и фортепиано (1990-1995);

11. Фортепианные полифонические произведения: Четыре прелюдии и фуги (2012);

12. Фортепианные танцы: «*Песенный Танец*» (1966-1972 – написано в годы учёбы в СССР); «*Танец ветра на горе Фудзи*» ми-минор (2011); «*Танец в полнолуние*» для фортепианного дуэта (2013);

13. Фортепианные сборники различной сложности для разных возрастов: сборник «*Глаза детства*» (1959-1964) – 6 пьес для детей начальной школы; сборник «*Капли утренней росы*» (1984) – 6 пьес для учащихся средней школы; сборник «*Пять картин*» (1979) – 5 пьес для студентов училищ и вузов.

Композитор с гордостью отмечал: «Сейчас наш оркестр играет самые трудные произведения; мы исполняли сложные балеты, ставили выступления с высококачественным хором. В настоящее время у нас есть симфонический оркестр, хор, выступления, так как вьетнамские артисты хотят выступать и служить отечественной публике.» [9]

Его сочинения стали довольно популярными во Вьетнаме, представлялись на многих музыкальных фестивалях стран Азии. Большое количество его работ отмечено государственными премиями, премиями Ассоциации музыкантов Вьетнама и премиями вьетнамского Фестиваля музыки и танца, в частности:

1. Хоровая симфония «*Песня* мая» (2008) – Государственная премия (2017);

2. Остинато для симфонического оркестра «*Водопад*» (2003) – Государственная премия (2017);

3. Концерт для скрипки, гобоя и камерного оркестра (2010) – Премия Ассоциации композиторов Вьетнама (2013);

4. Струнная оркестровая сюита «*Воспоминания о реке*» (1990-1996) – Премия Ассоциации композиторов Вьетнама (1996), Государственная премия (2017);

5. «*Квинтет*» для скрипки, альта, виолончели, контрабаса и фортепиано (1990-1995) – Премия Ассоциации композиторов Вьетнама (2001) – Государственная премия (2017);

6. Струнный Квартет «*Сонатина в С*» для двух скрипок, альта и виолончели (1989) – Премия Ассоциации композиторов Вьетнама (1990);

7. Рондо «*Набор из четырех картин*» для двух скрипок, альта и виолончели (1976-1977) – Премия Фестиваля музыки и танца (1982);

8. Вариации «*День начала весны*» для скрипки, альта и виолончели (2000) – Премия Ассоциации музыкантов Вьетнама (2000);

9. Дуэт «*Вечерний закат*» для скрипки и фортепиано (1984) – Премия Фестиваля музыки и танца (1985);

10. Соната-баллада «*Барабаны Великой Стены*» для виолончели и фортепиано (1990) – Премия Ассоциации композиторов Вьетнама (1997), Государственная премия (2017).

Приложение 2

По небесам и земле дует пыльный ветер,
Тяжела дорога, по которой идёт женщина.
О те, кто правят в синеве наверху,
Кто же причина этого горя?

Барабаны Великой Стены трясут отражение луны,
Дым на горе затмевает облака.
Правитель, опираясь на свой драгоценный меч,
В полночь объявляет начало военного похода.
Царство знало мира триста лет,
Но теперь надеваются боевые одеяния.
На рассвете они мчатся сквозь туманы,
Долг важнее, чем их внутренние чувства.
Вооружённые луками, они идут вперёд,
Отдаляясь от жён и детей после разлуки.
Вдали видны знамена и гремят барабаны,
Горе в доме, печаль в горном перевале.

Перевод Та Куанга Ву по изданию [10][9].

Ta Quang Vu

The sonata ballad "Drums of the Great Wall" by Hoang Kyong in the context of Vietnam's artistic culture

Abstract. Hoang Kyong occupies a prominent place among the composers of Vietnam. The author of many compositions in various genres, today he largely creates the face of European-type musical culture in his country. Among the most significant works created by Hoang Kyong is the sonata-ballad "Drums of the Great Wall" for cello and piano, written under the impression of the 18th-century poem "The Lament of the Warrior's Wife" by Dang Chan Kon.

Keywords: Vietnam, Chinese language, European-type music, instrumental ensemble, programming

Сведения об авторе:

Та Куанг Ву – аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

e-mail: taquangvu2007@gmail.com

Information about the author:

Ta Quang Vu – Postgraduate of Performance studies of Moscow Tchaikovsky State Conservatory.

e-mail: taquangvu2007@gmail.com

[9] Самый известный и самый красивый в поэтическом плане перевод на вьетнамский язык был сделан талантливой поэтессой *Доан Тхи Дьем* (1705 – 1749). Во Вьетнаме это произведение чаще всего читают именно в её переводе, который считается китайско-вьетнамским литературным шедевром.

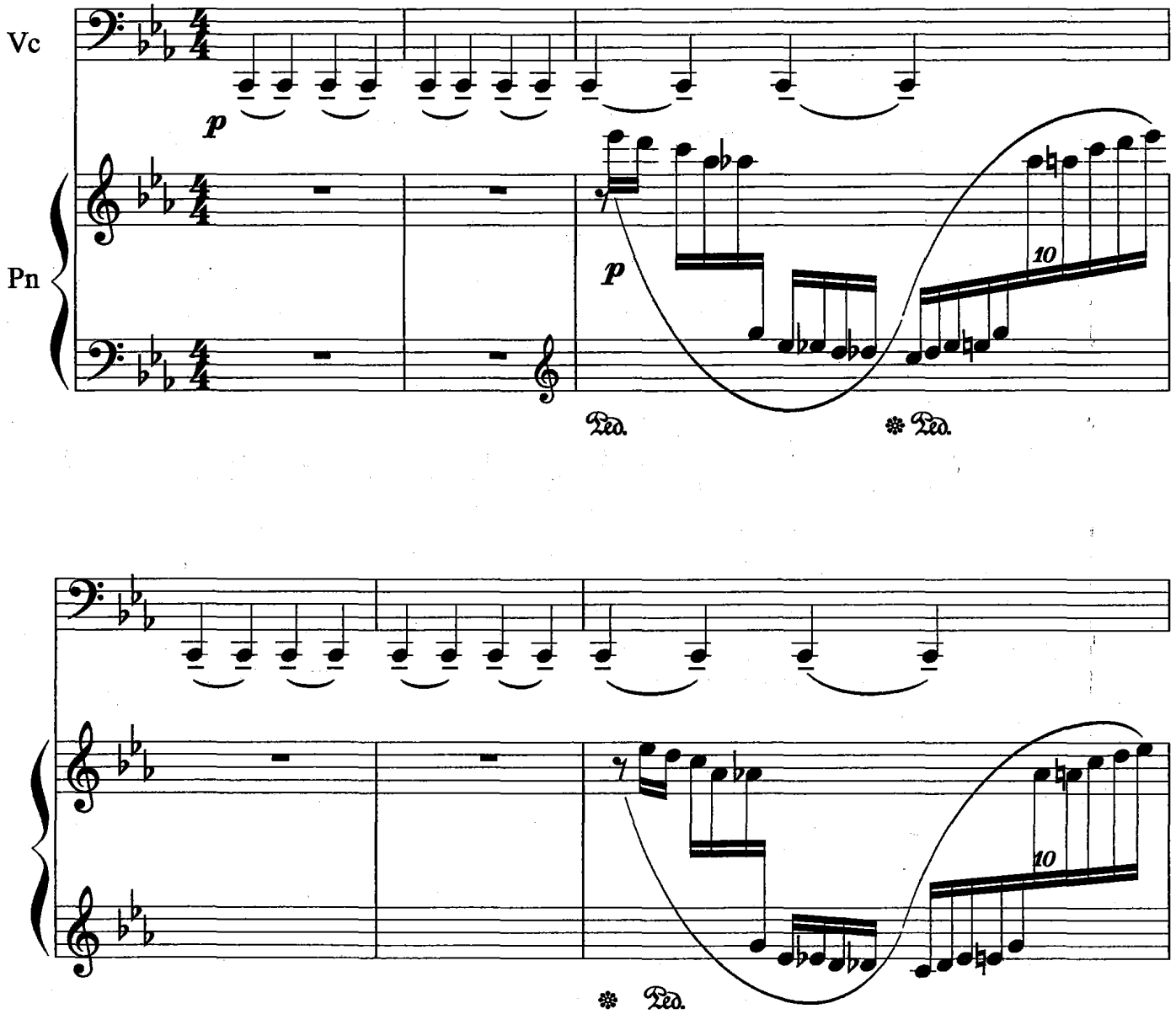
Sonate-Ballade

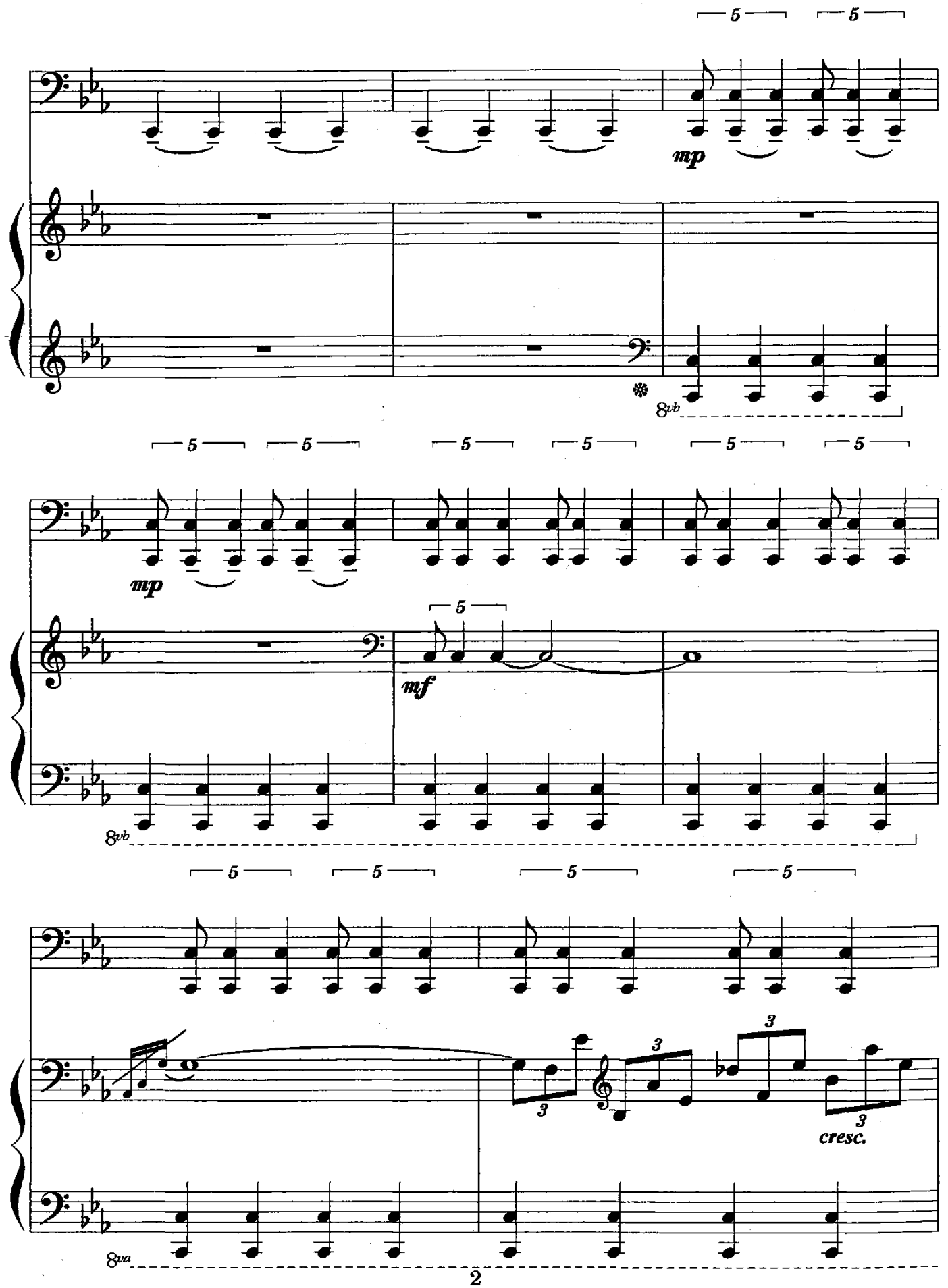
Trống Tràng Thành

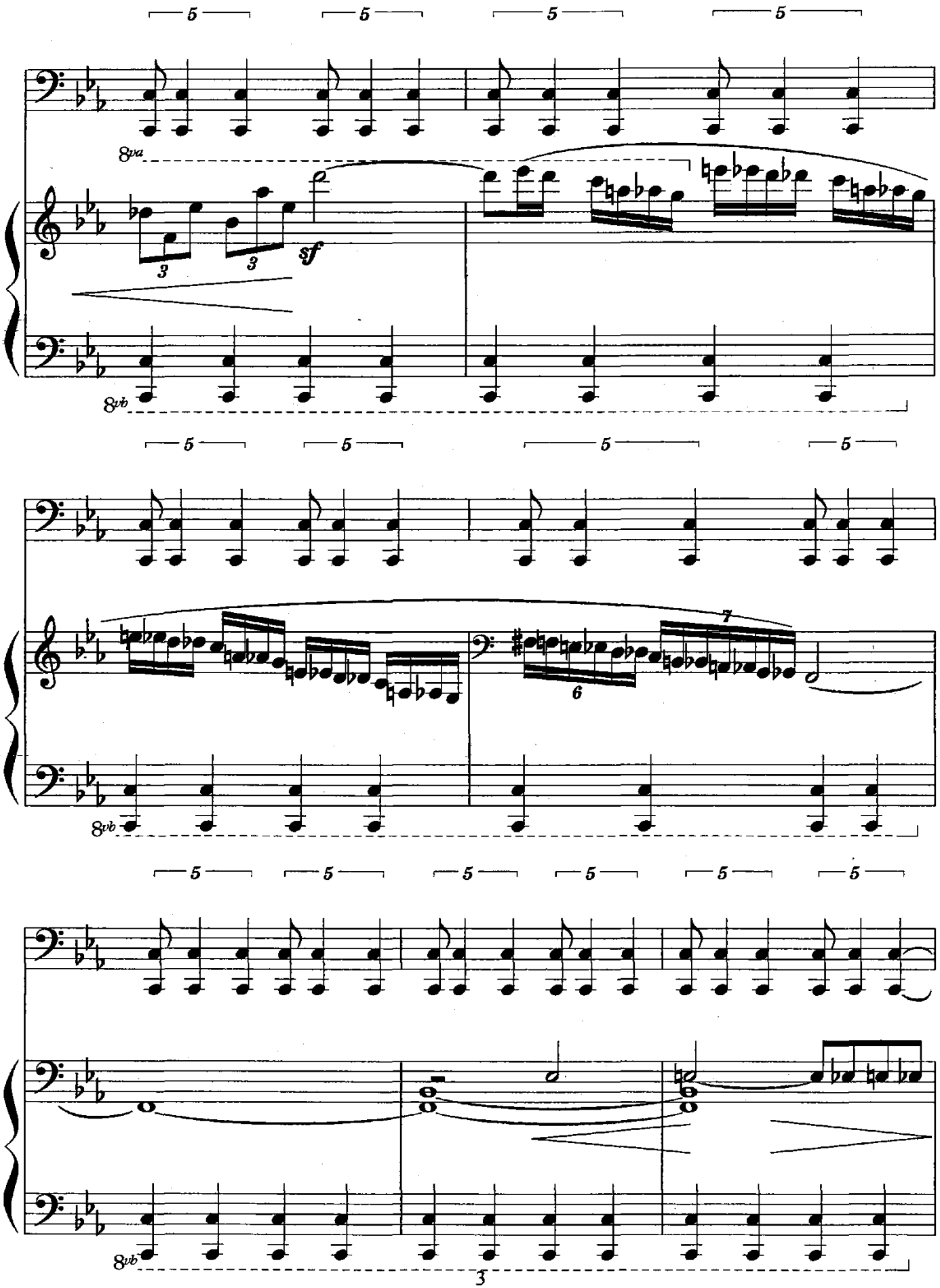
"Trống Tràng Thành lung lay bóng nguyệt
Khói Cam Tuyền mờ mịt thức mây
Chín tầng gươm báu trao tay
Nửa đêm truyền hịch định ngày xuất chinh"
'Chinh phụ ngâm'-Đoàn thị Điểm-

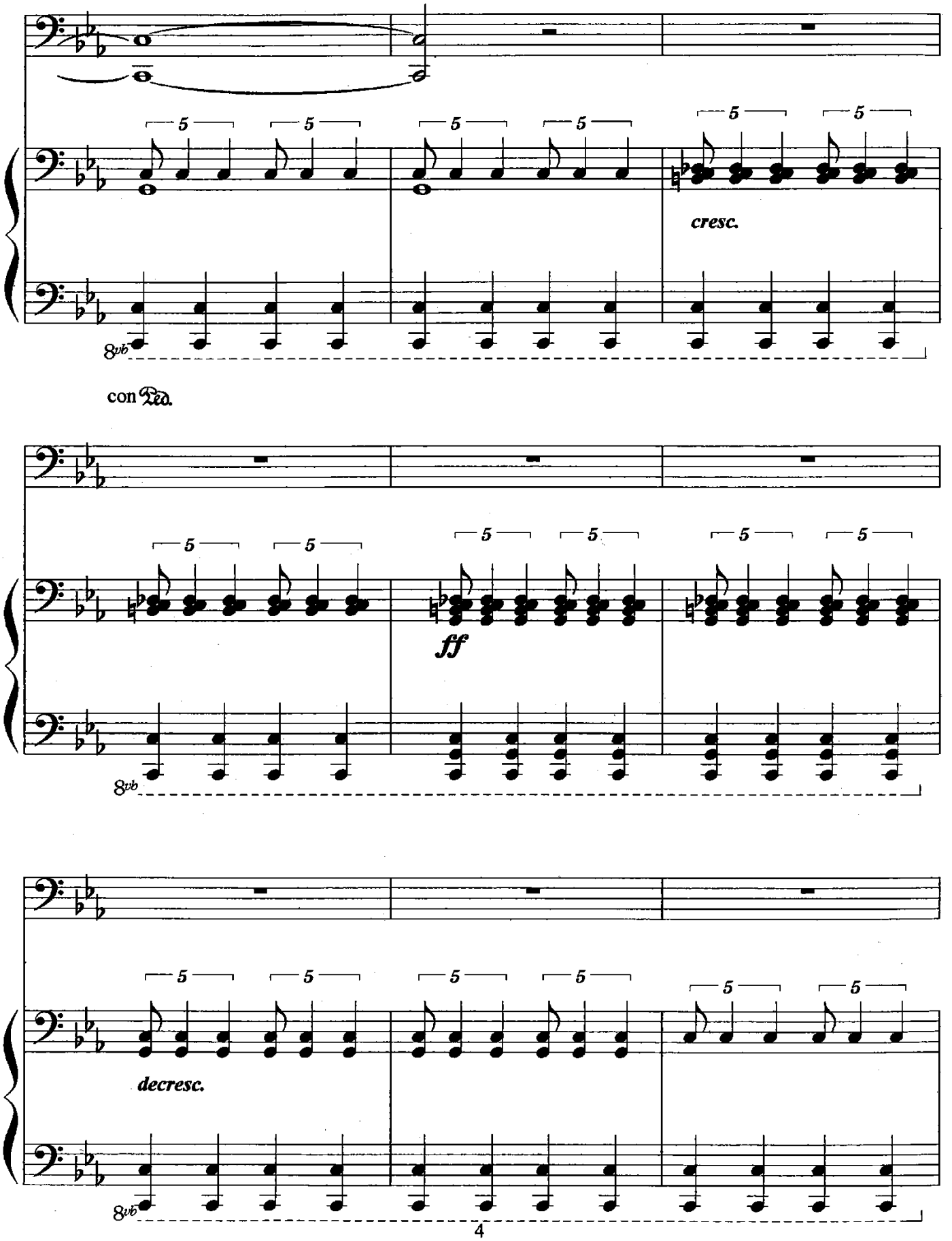
Moderato

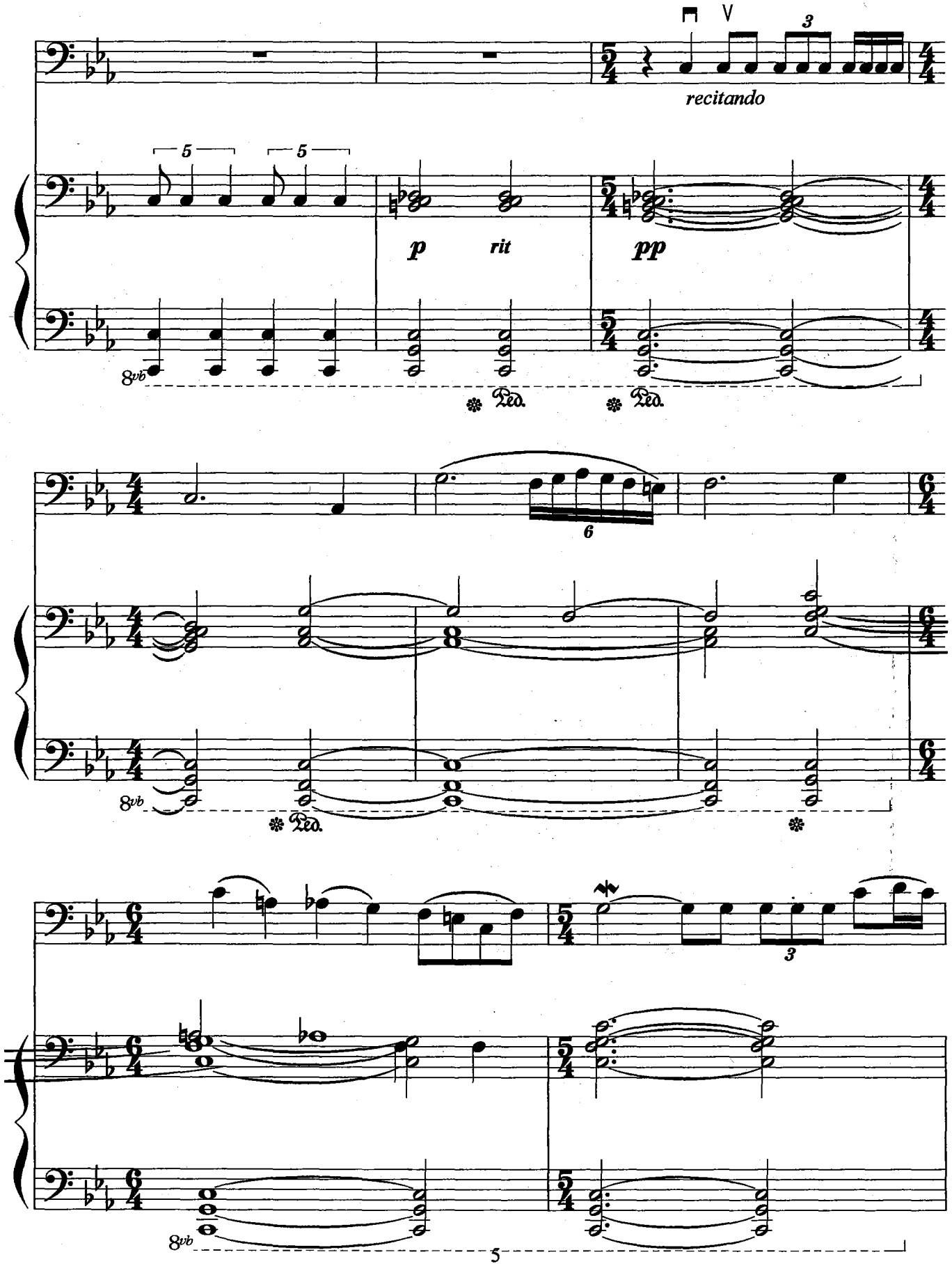
Hoàng Cương

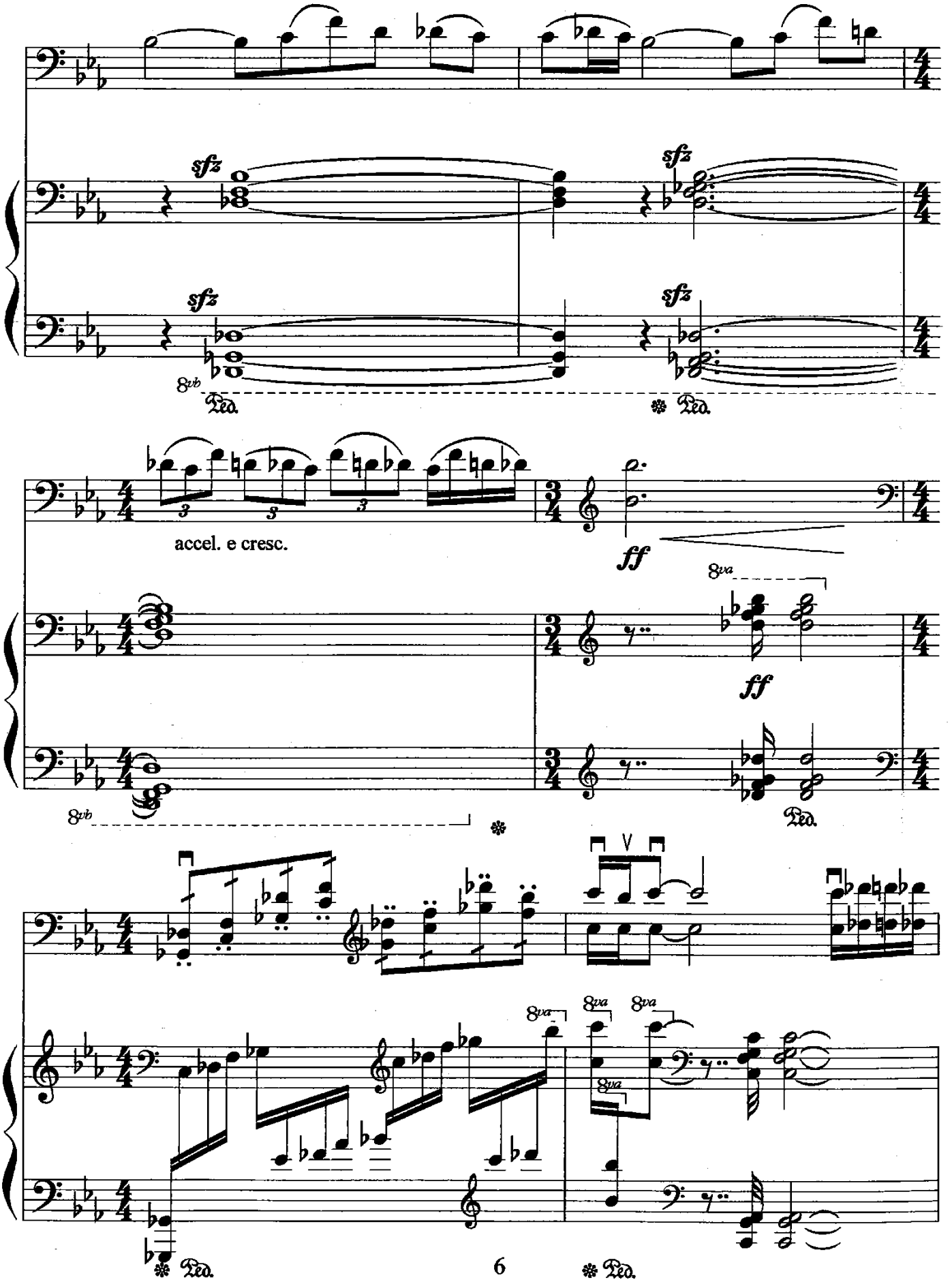


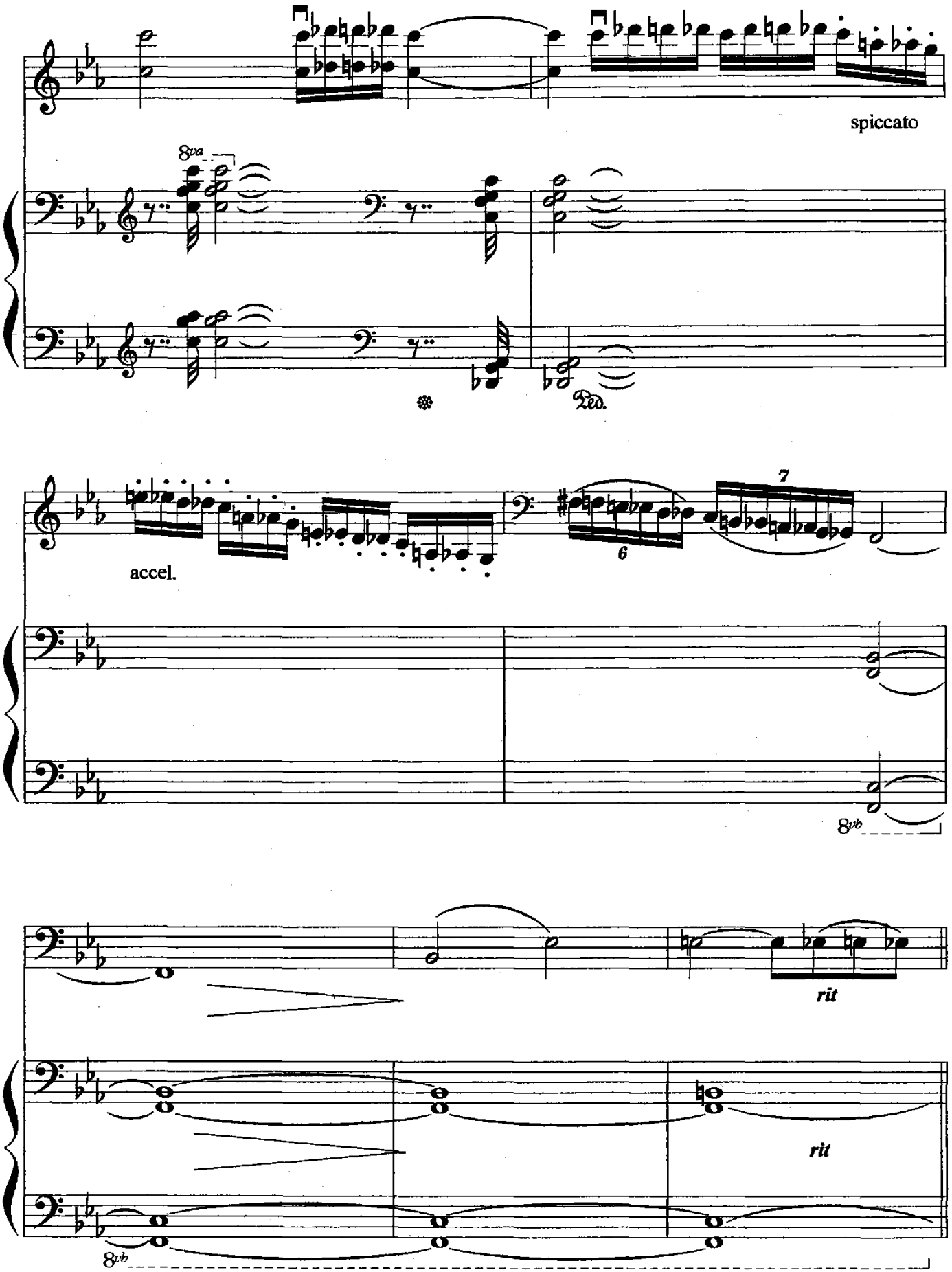

5
5
mp
8vb
5
5
5
5
5
5
mp
5
mf
8vb
5
5
5
5
3
3
3
3
cresc.
8va


5
8va
3
sf
8vb
7
6


5
cresc.
8vb
con Ped.
ff
decresc.


recitando
p
rit
pp
8vb
Ped.
Ped.
8vb
Ped.
8vb
5


sfz
sfz
sfz
sfz
8vb
Ped.
Ped.
accel. e cresc.
ff
8va
ff
8vb
Ped.
8va
8va
8va
8va
Ped.
Ped.


spiccato
8va
Ped.
accel.
6
7
8vb
rit
rit
8vb

Allegro moderato. Tempo di marcia

5

p con sordino

8vb

pizz.

mp

senza sordina

mp

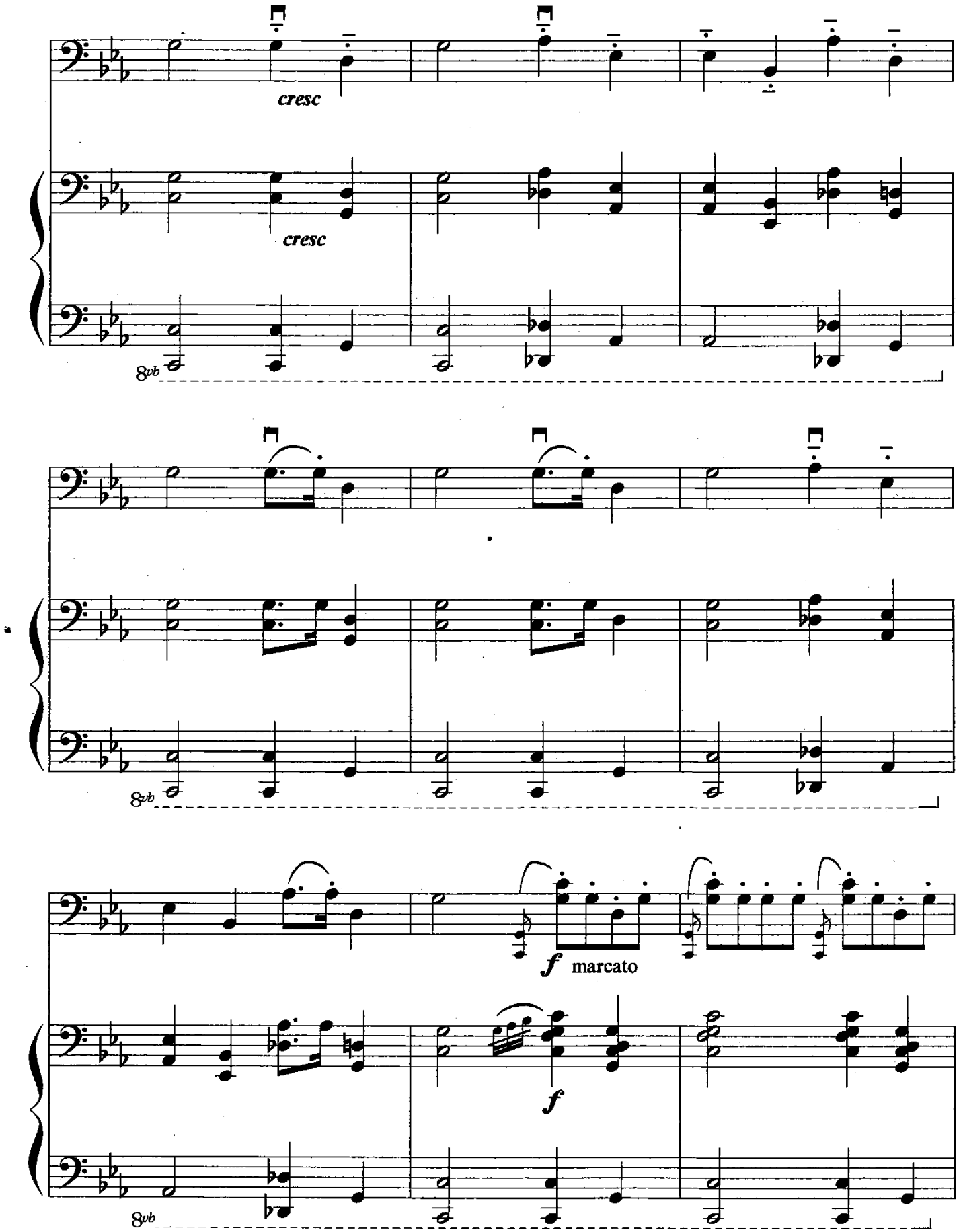
8vb

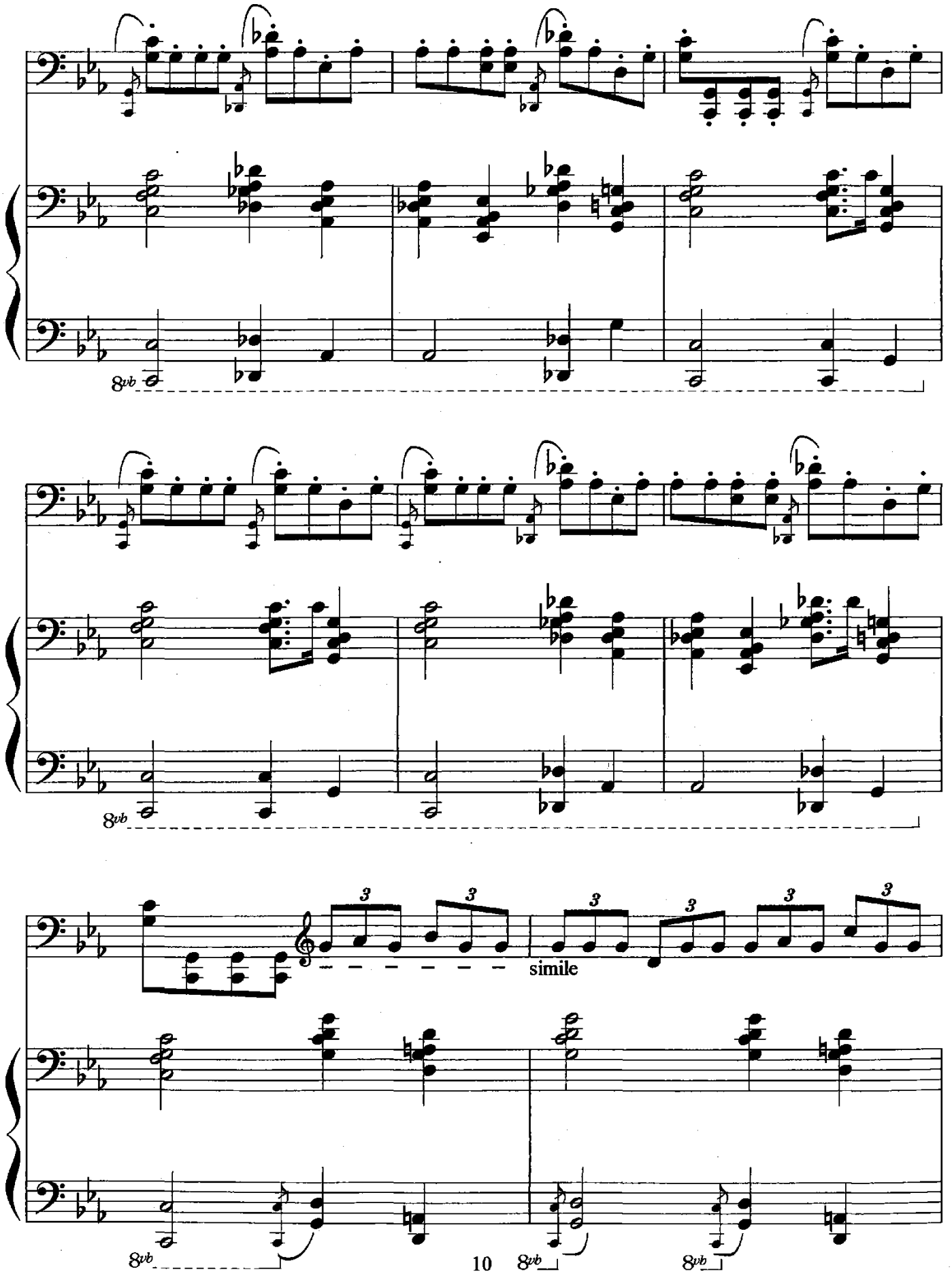
arco

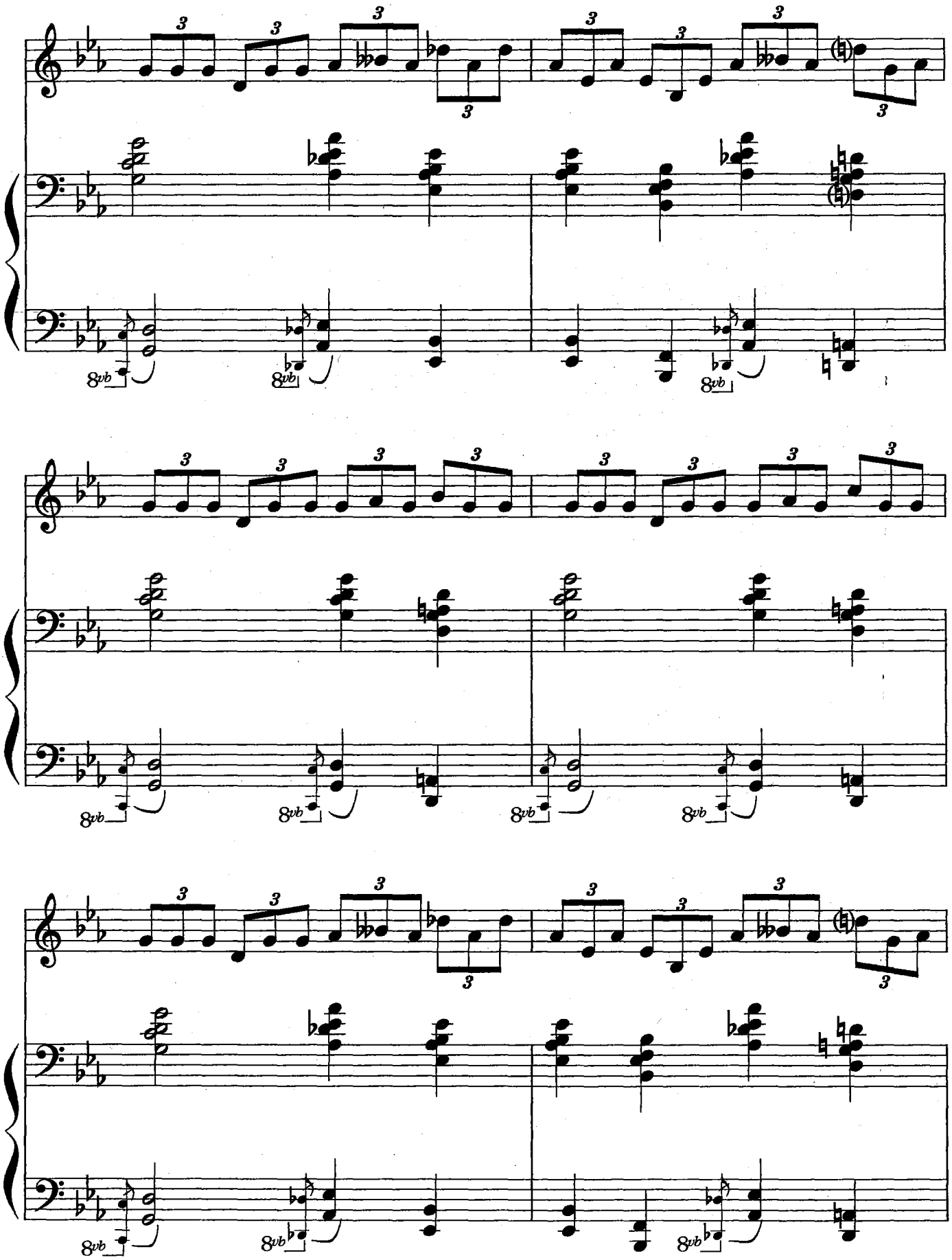
mf

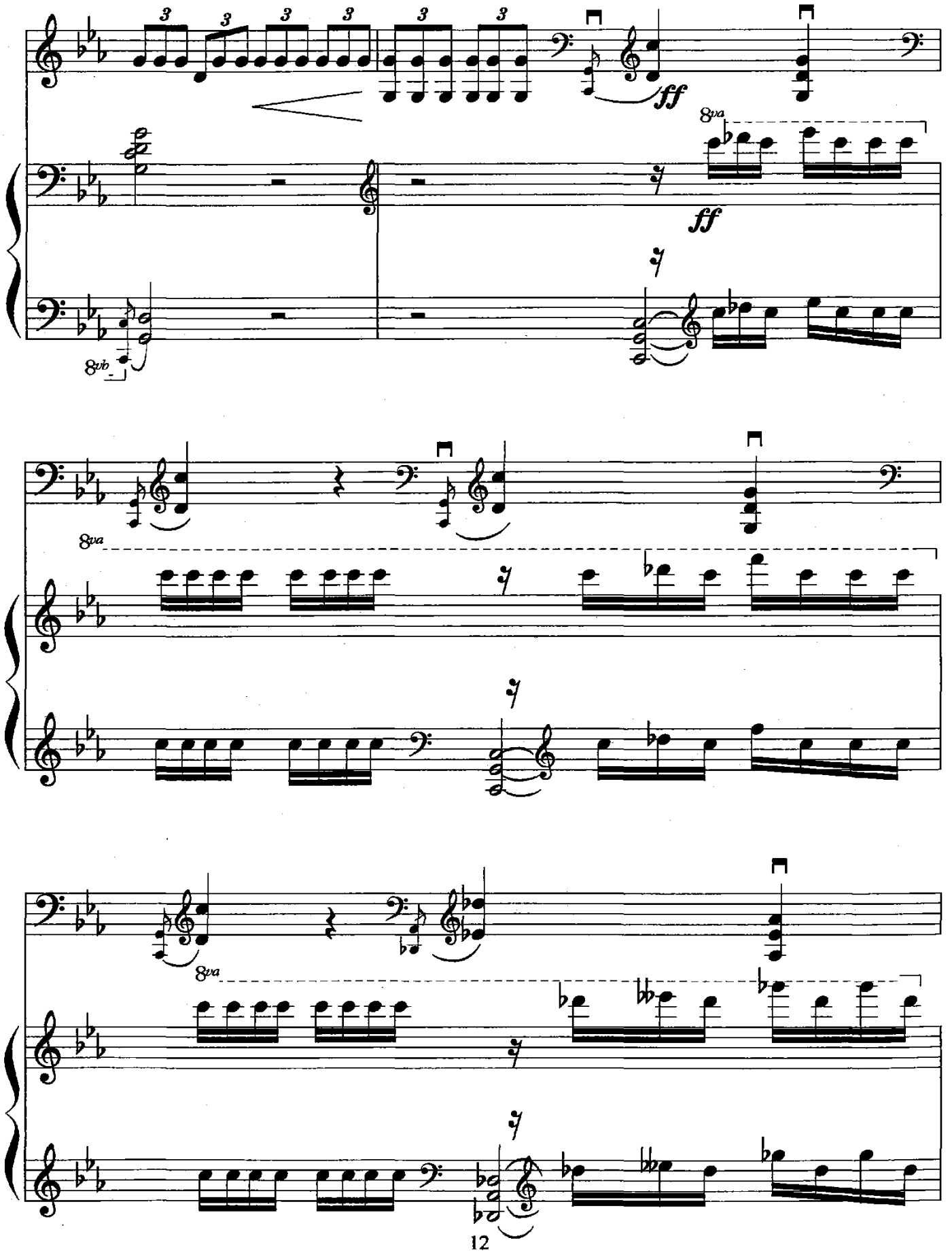
mf

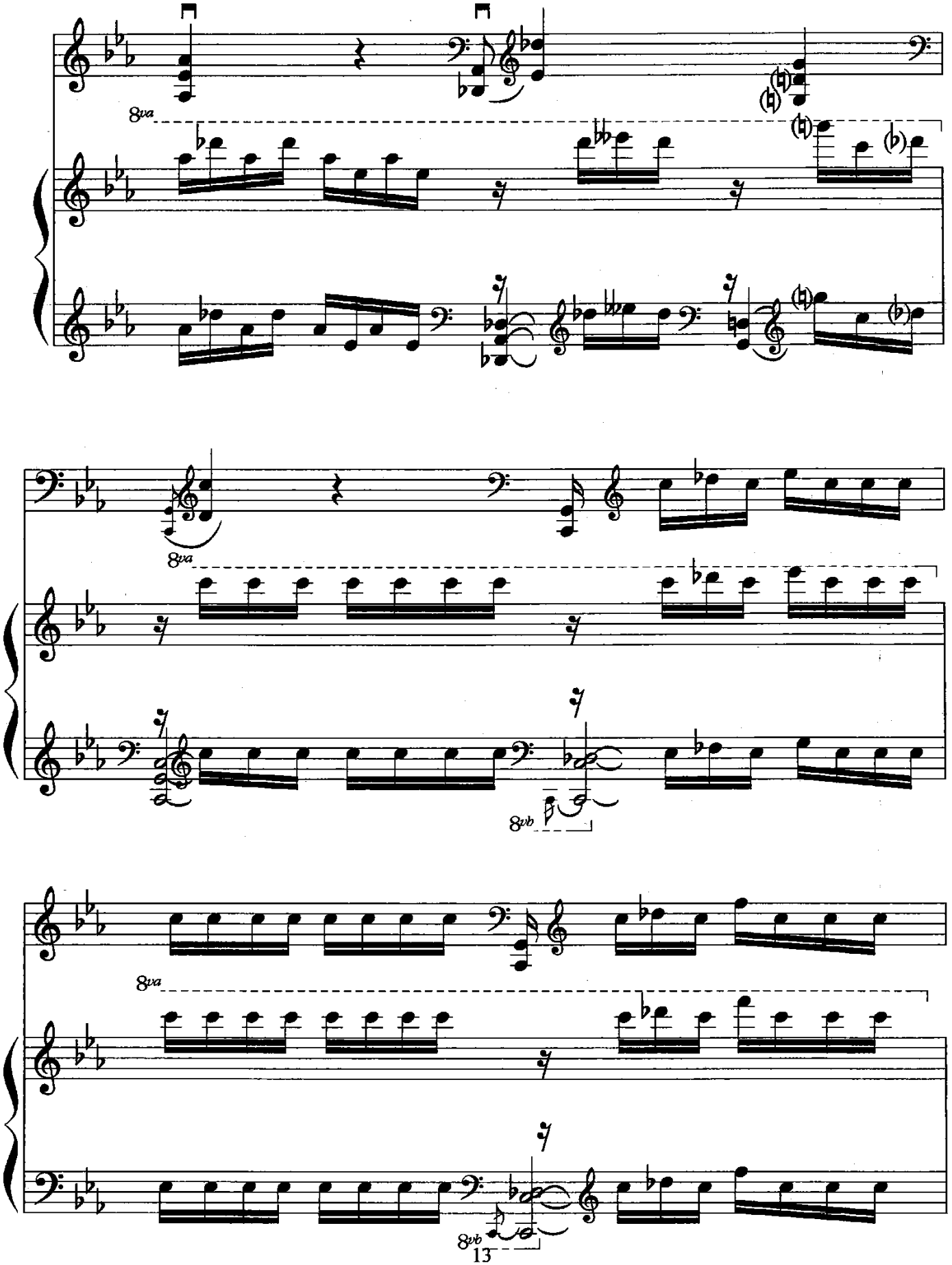
8vb

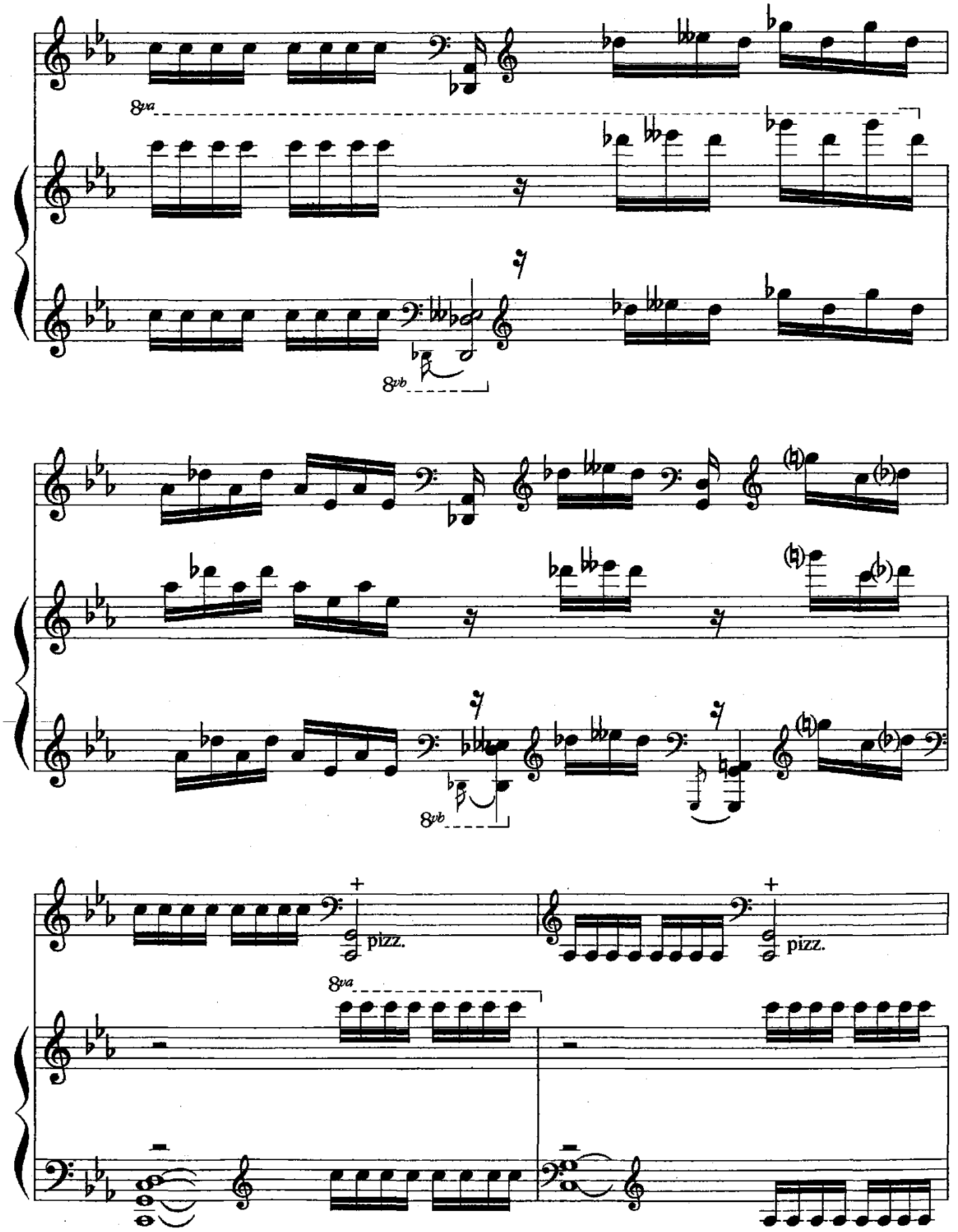

cresc
cresc
8vb
8vb
f marcato
f
8vb

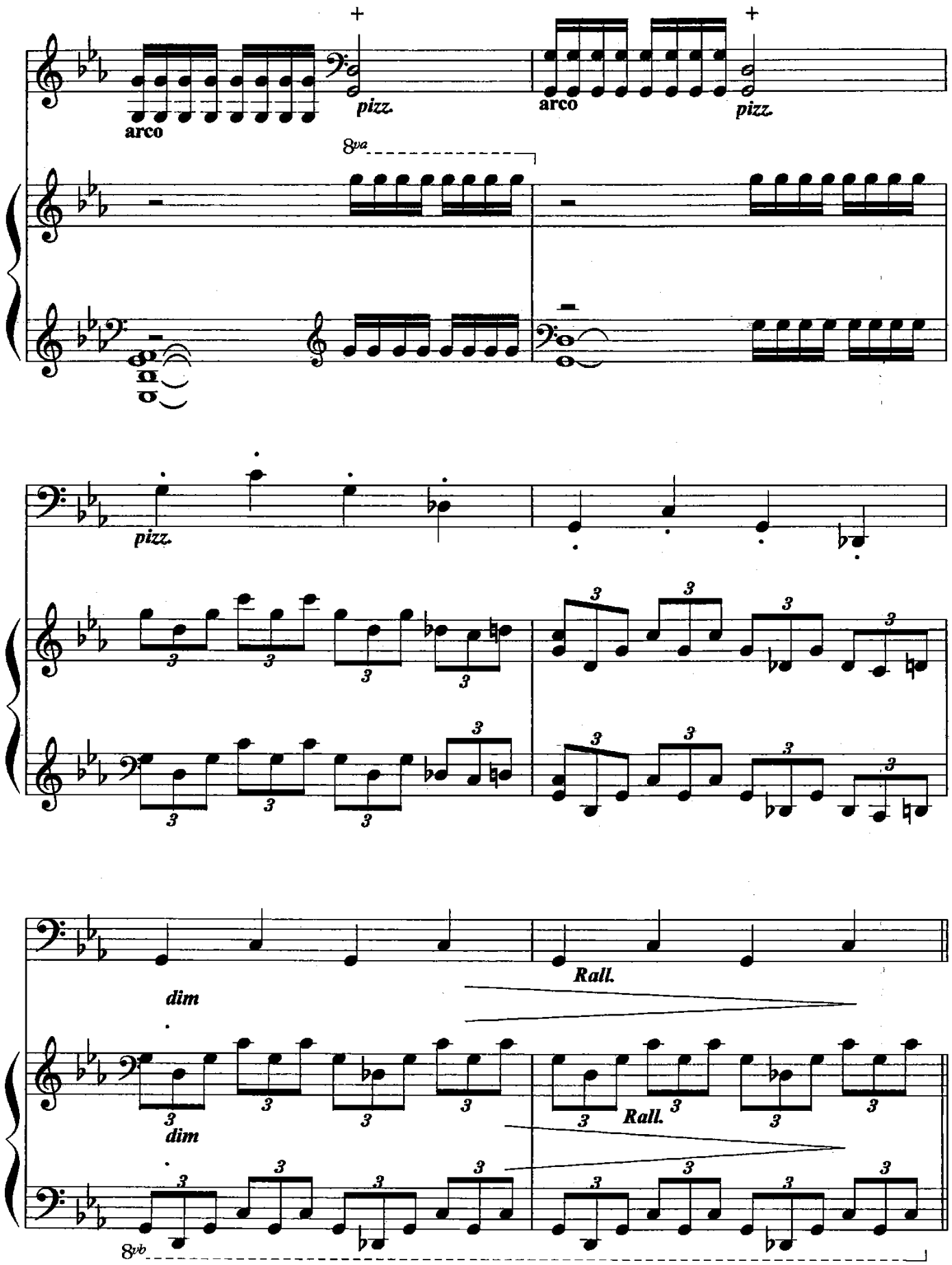

8vb
8vb
simile
8vb
8vb
8vb

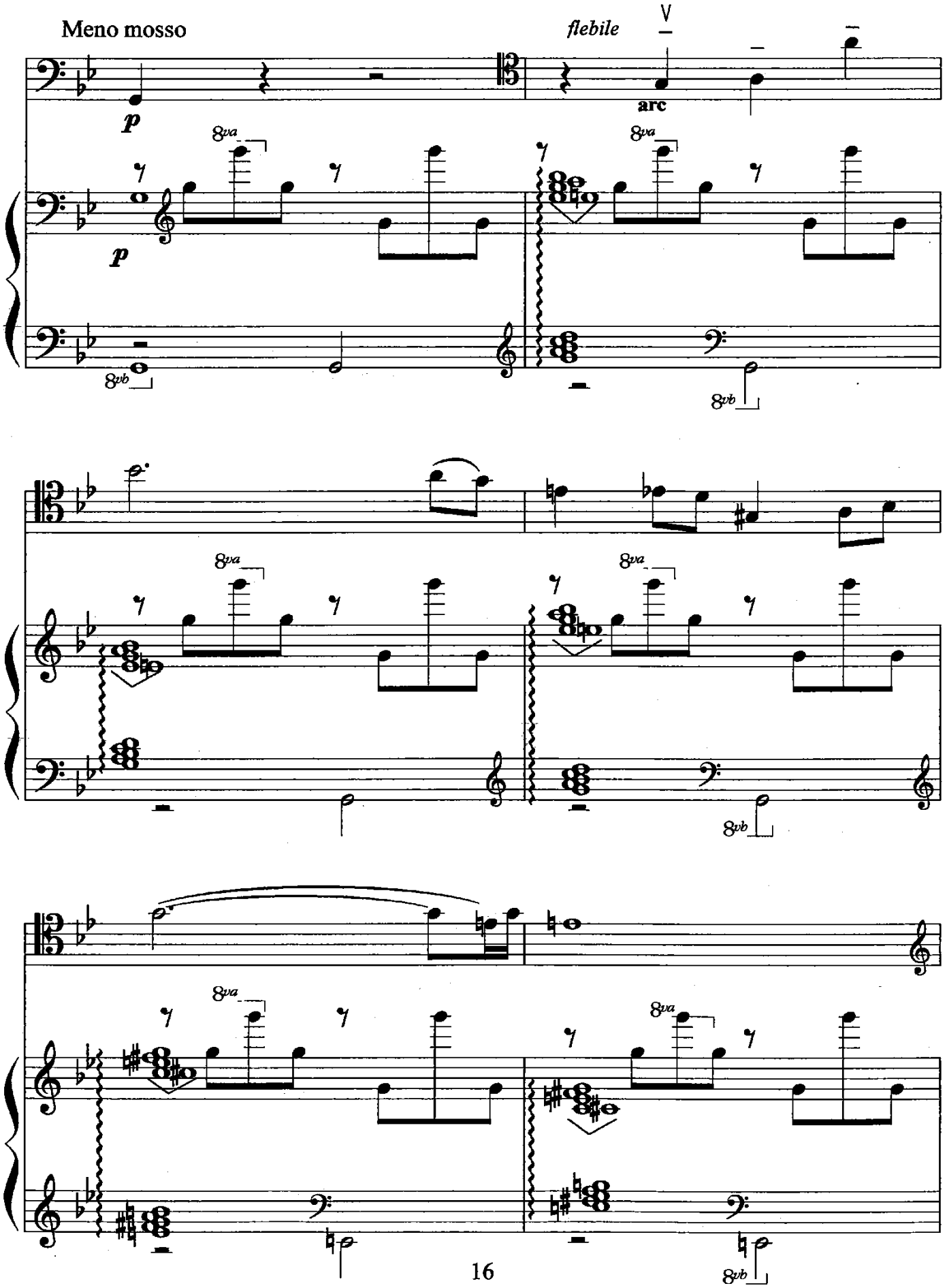

3
8vb

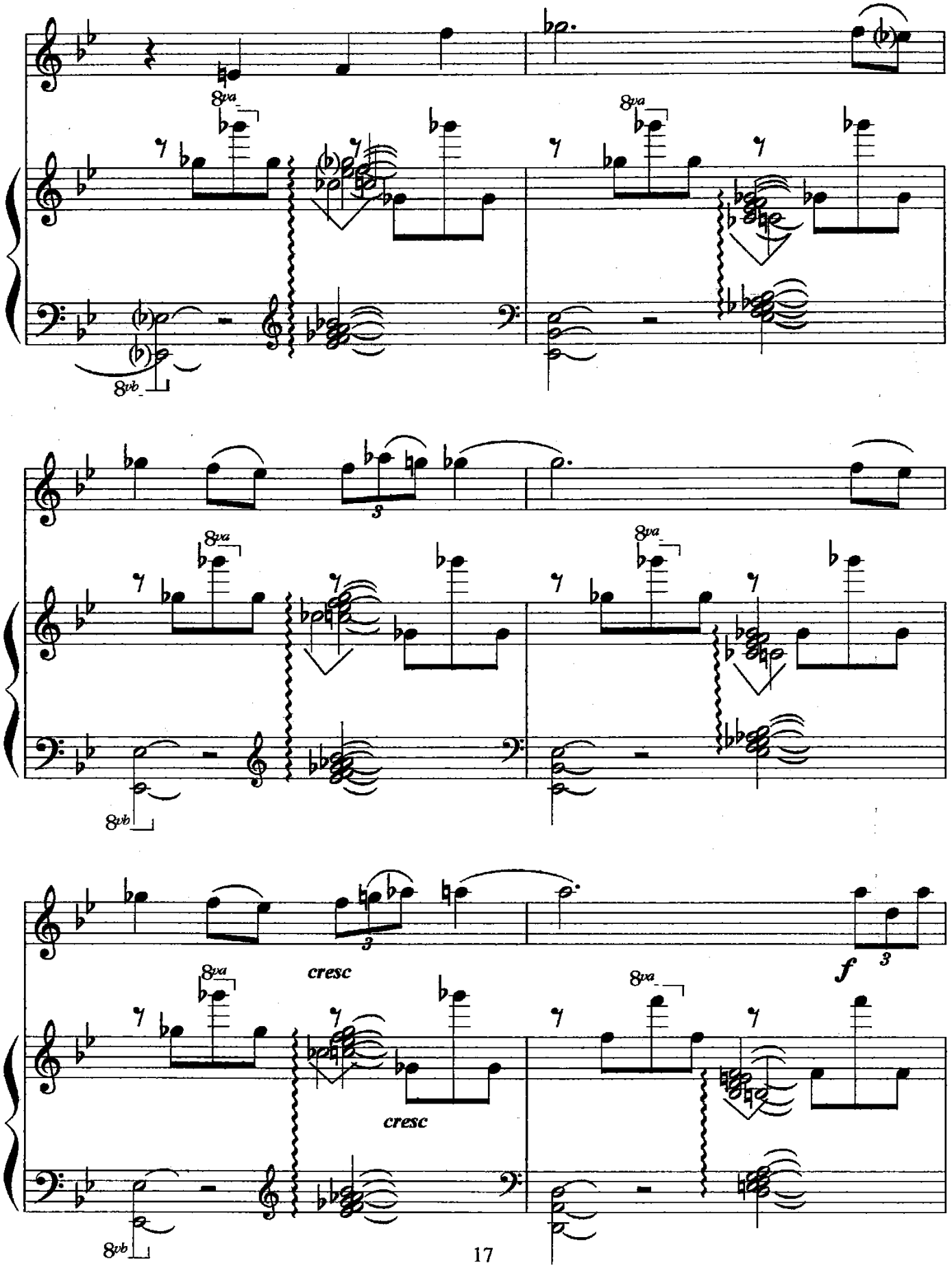

3
ff
8va
8vb

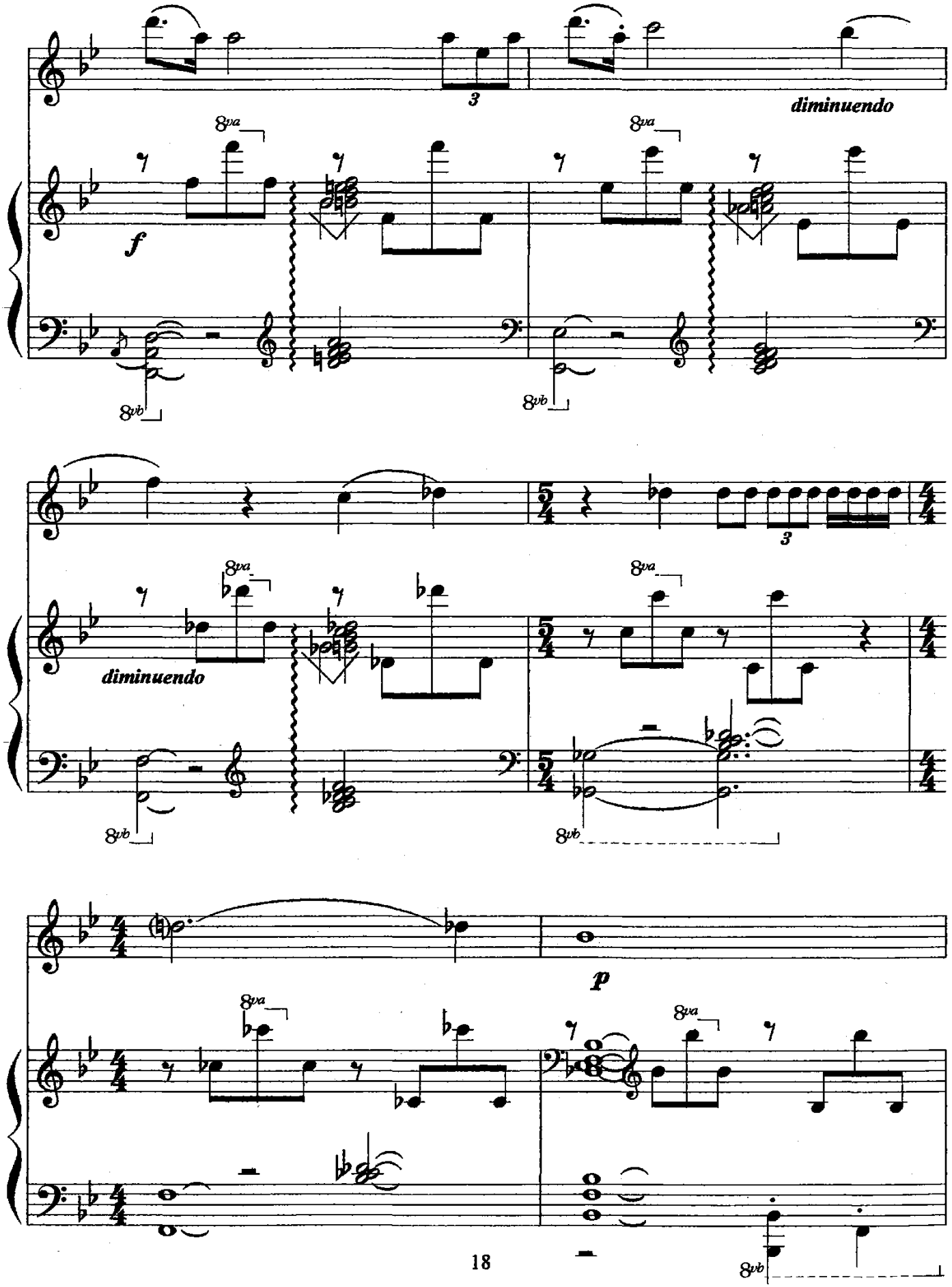

8va
8va
8vb
8va
8vb

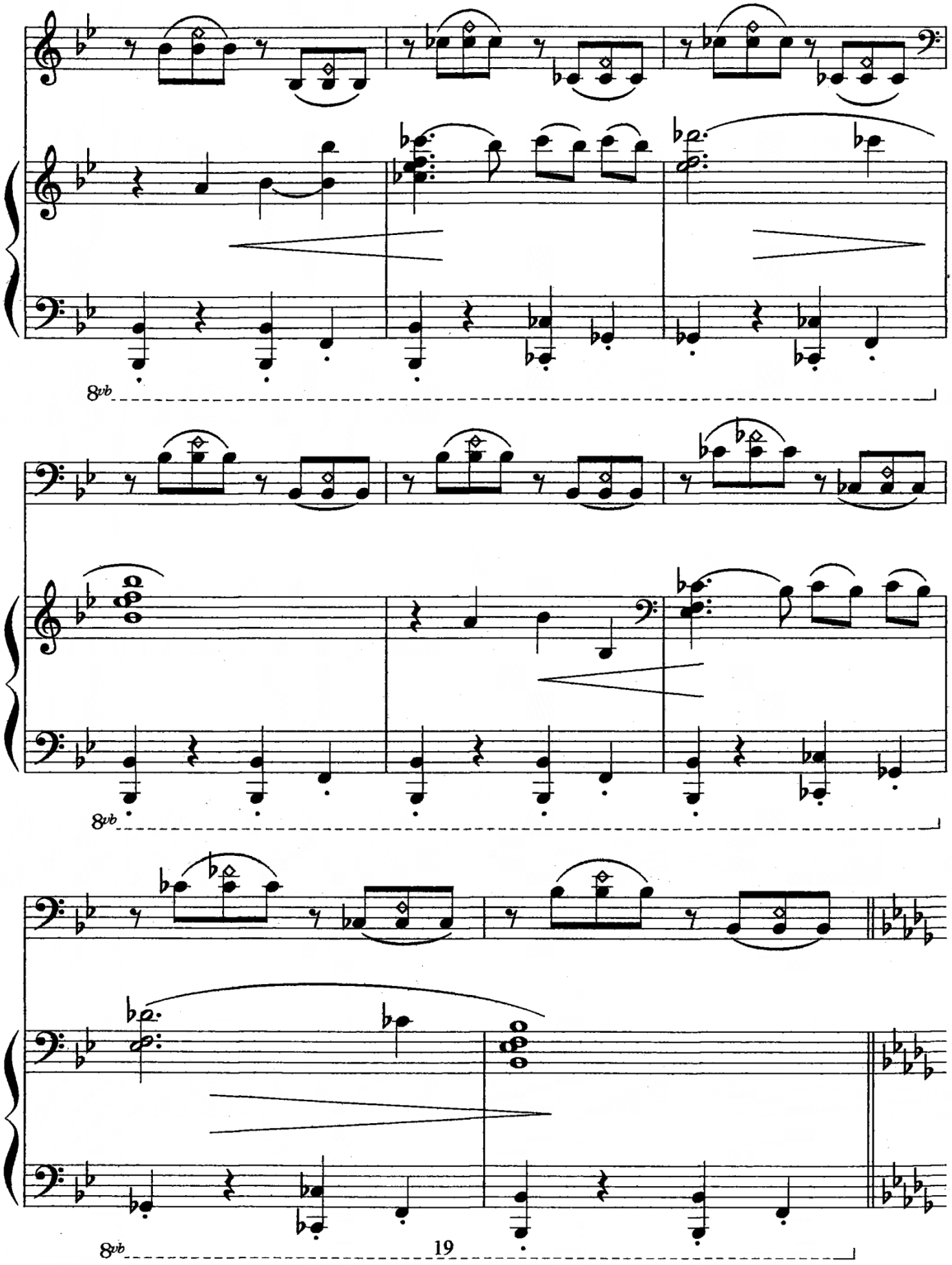

8va
8vb
8vb
pizz.
pizz.
8va


arco
pizz.
arco
pizz.
8va
pizz.
dim
Rall.
dim
Rall.
8vb


Meno mosso
p
flebile
V
arc
8va
8vb


8va
8vb
3
cresc
cresc
f


diminuendo
f
diminuendo
p


8vb
8vb
8vb

Moderato quasi cadenza

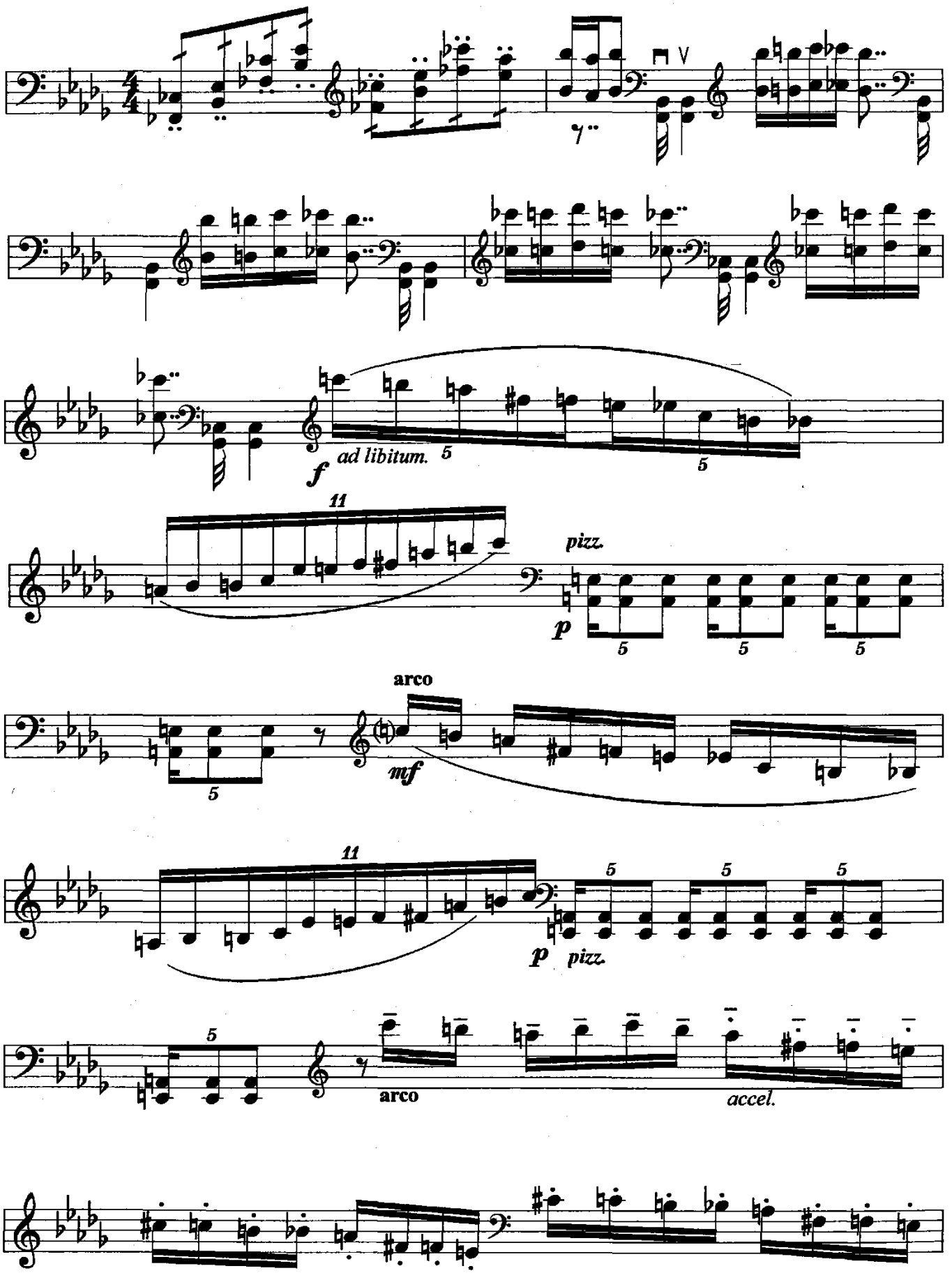
f *risoluto*

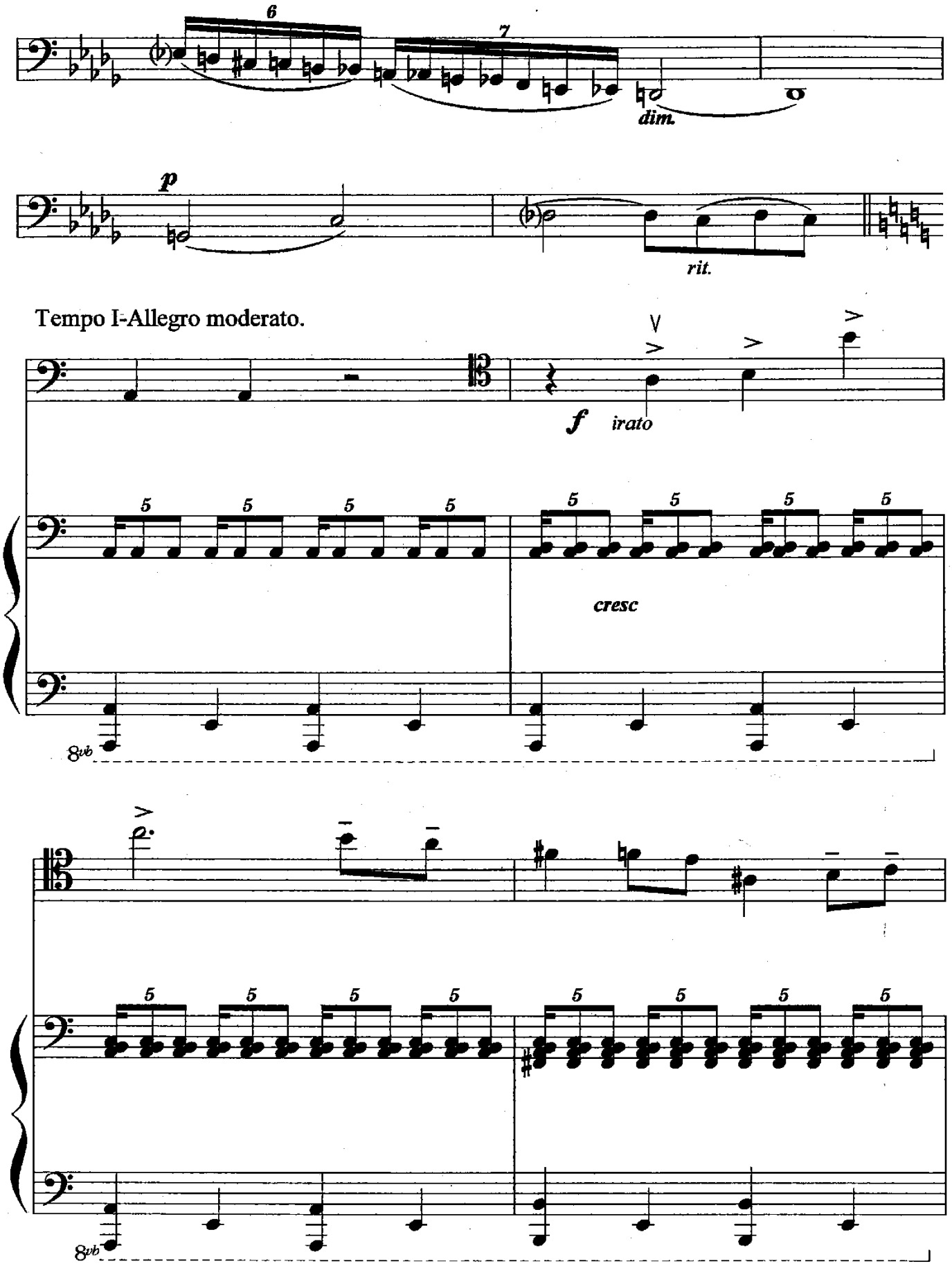
pizz. arco

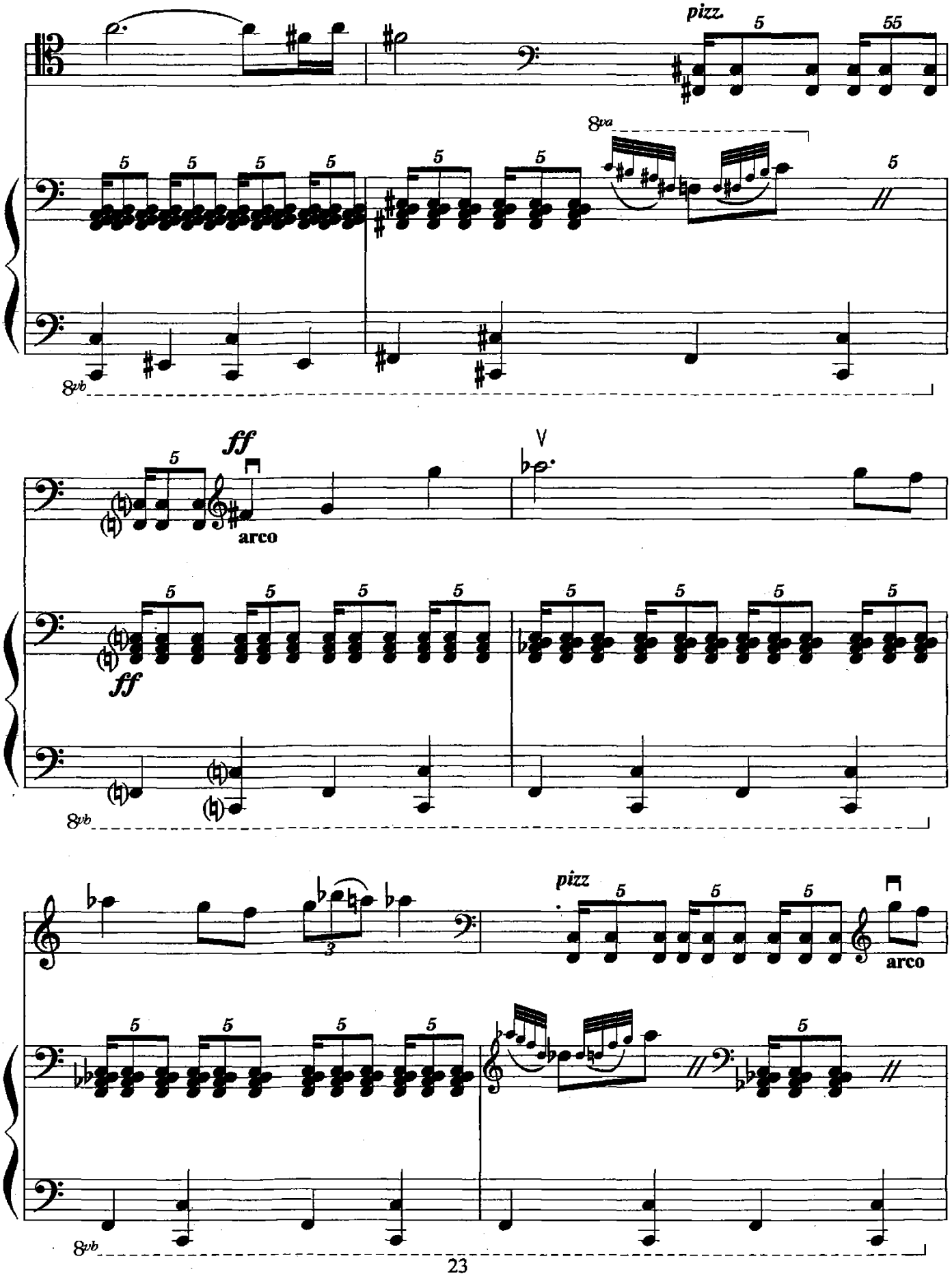
pizz. arc

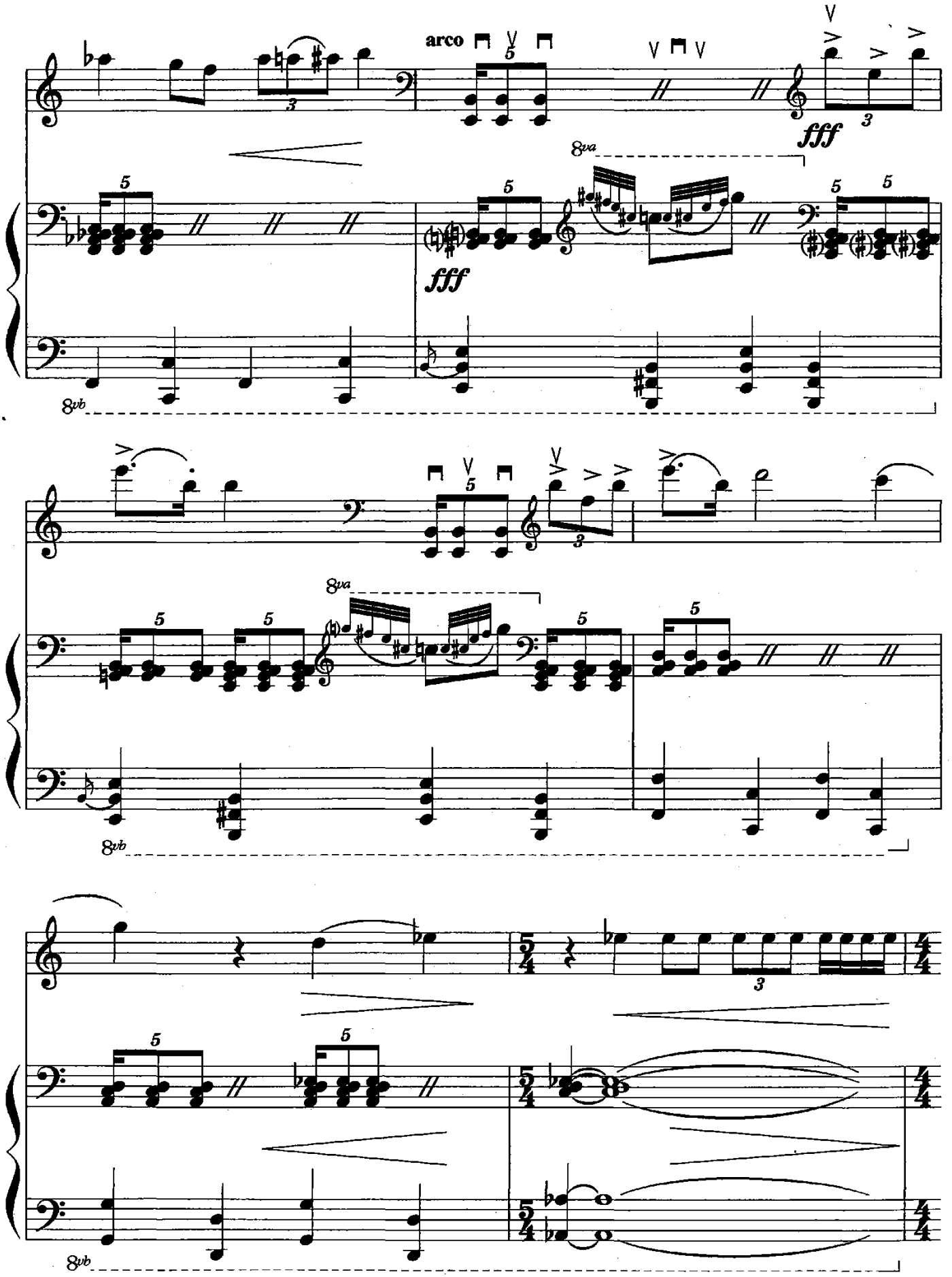
accel.

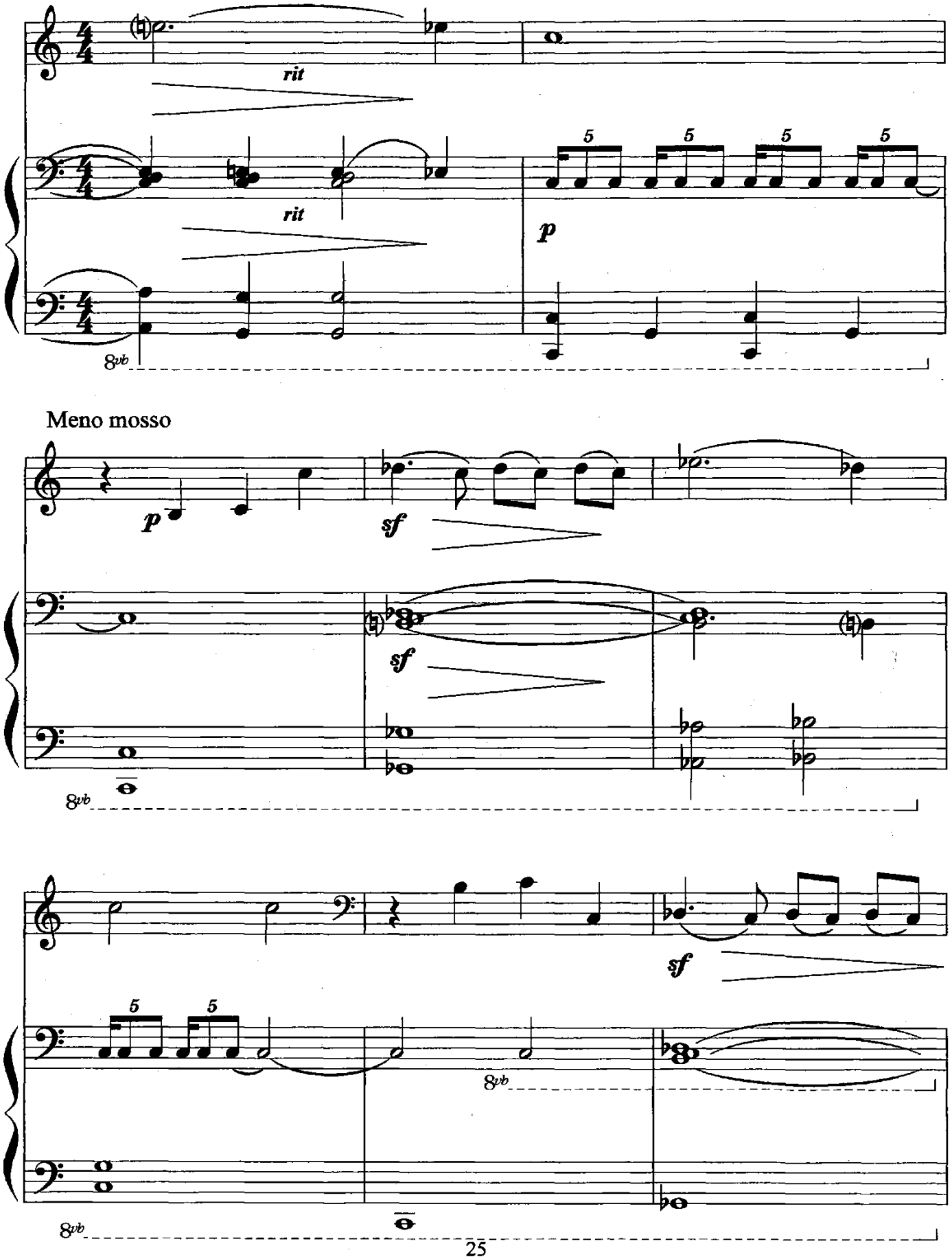
ff

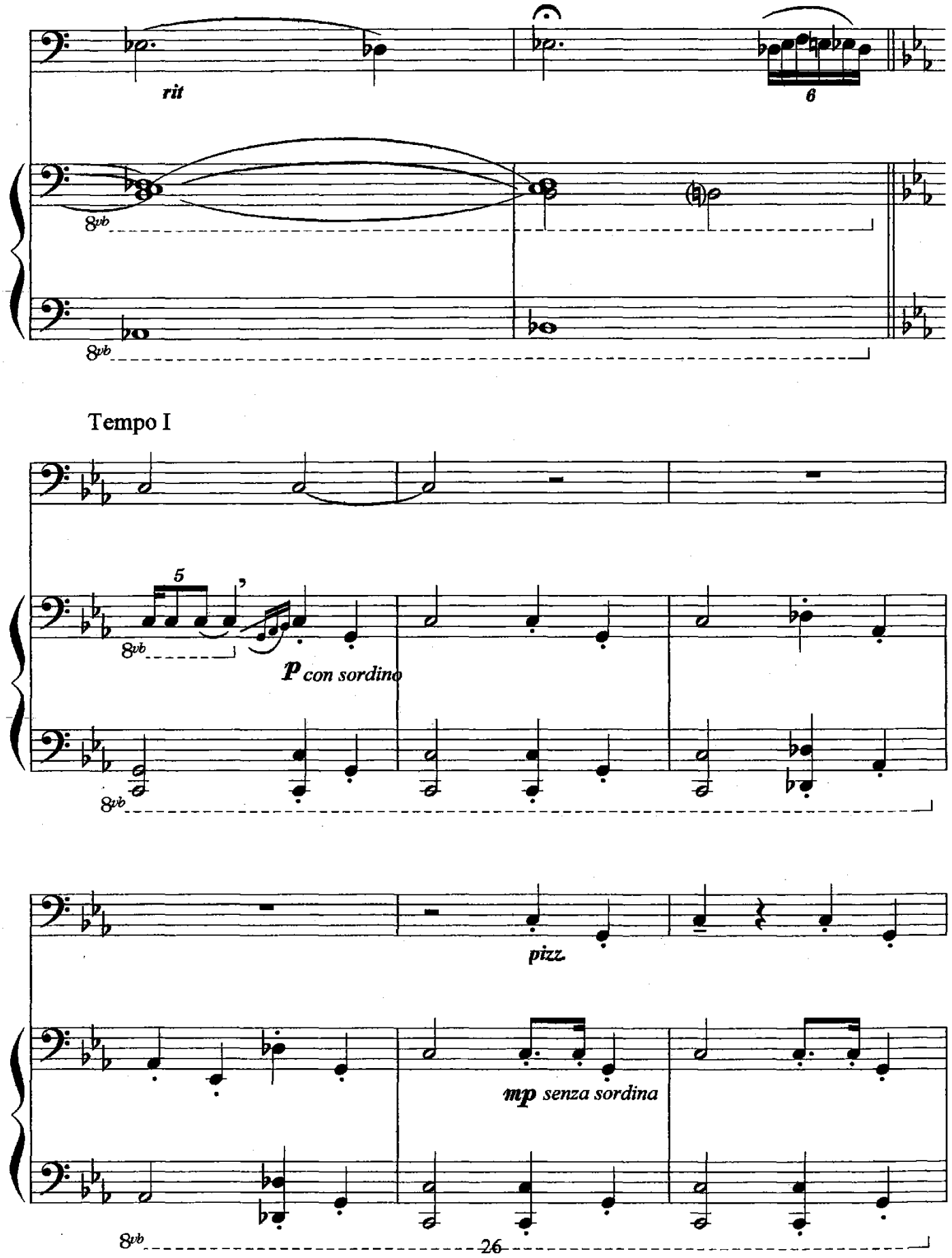

f
ad libitum.
5
5
11
pizz.
p
5
5
5
arco
mf
5
11
5
5
5
p
pizz.
5
arco
accel.

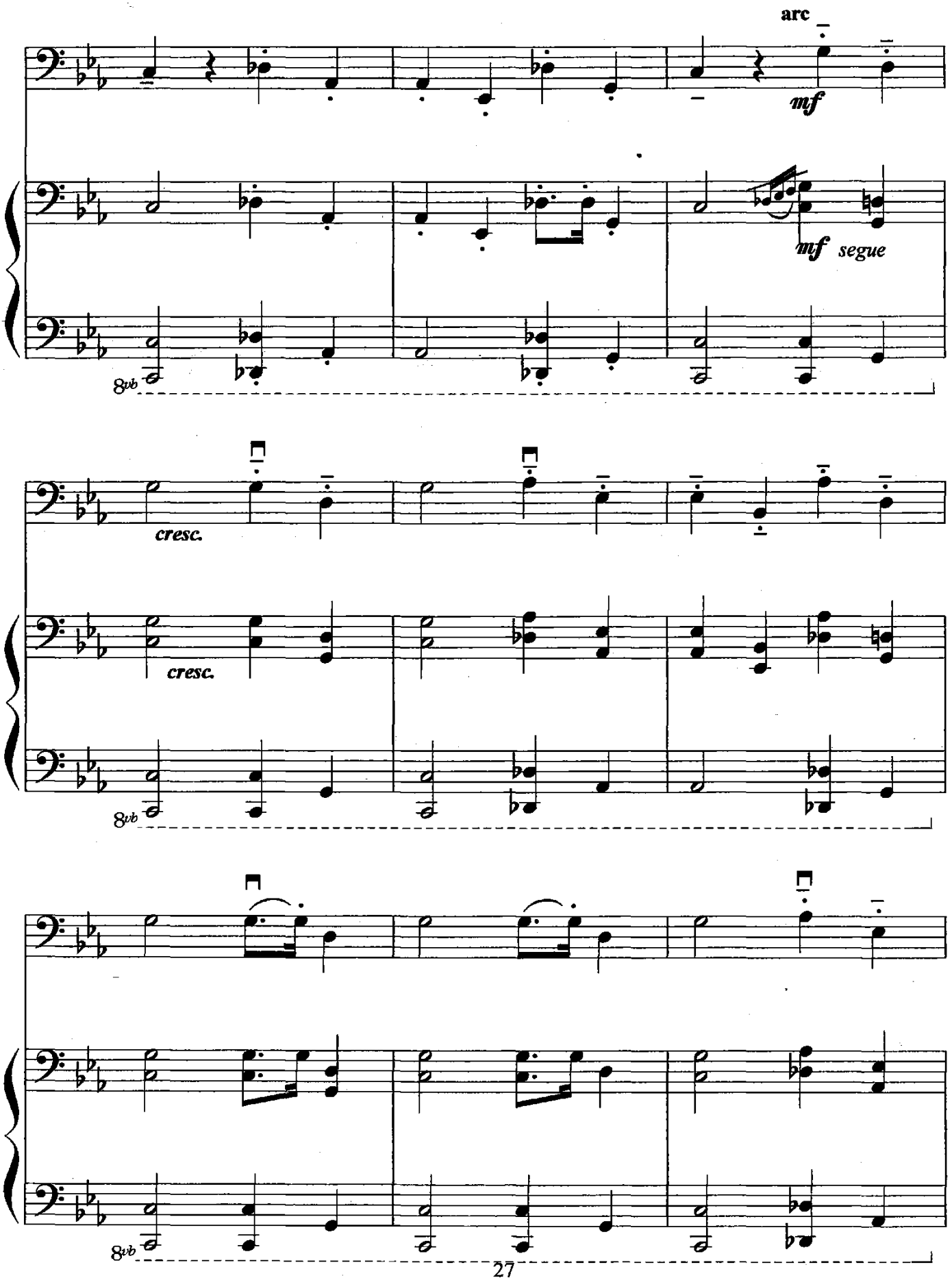

6
7
dim.
p
rit.
Tempo I-Allegro moderato.
f
irato
5
cresc
8vb

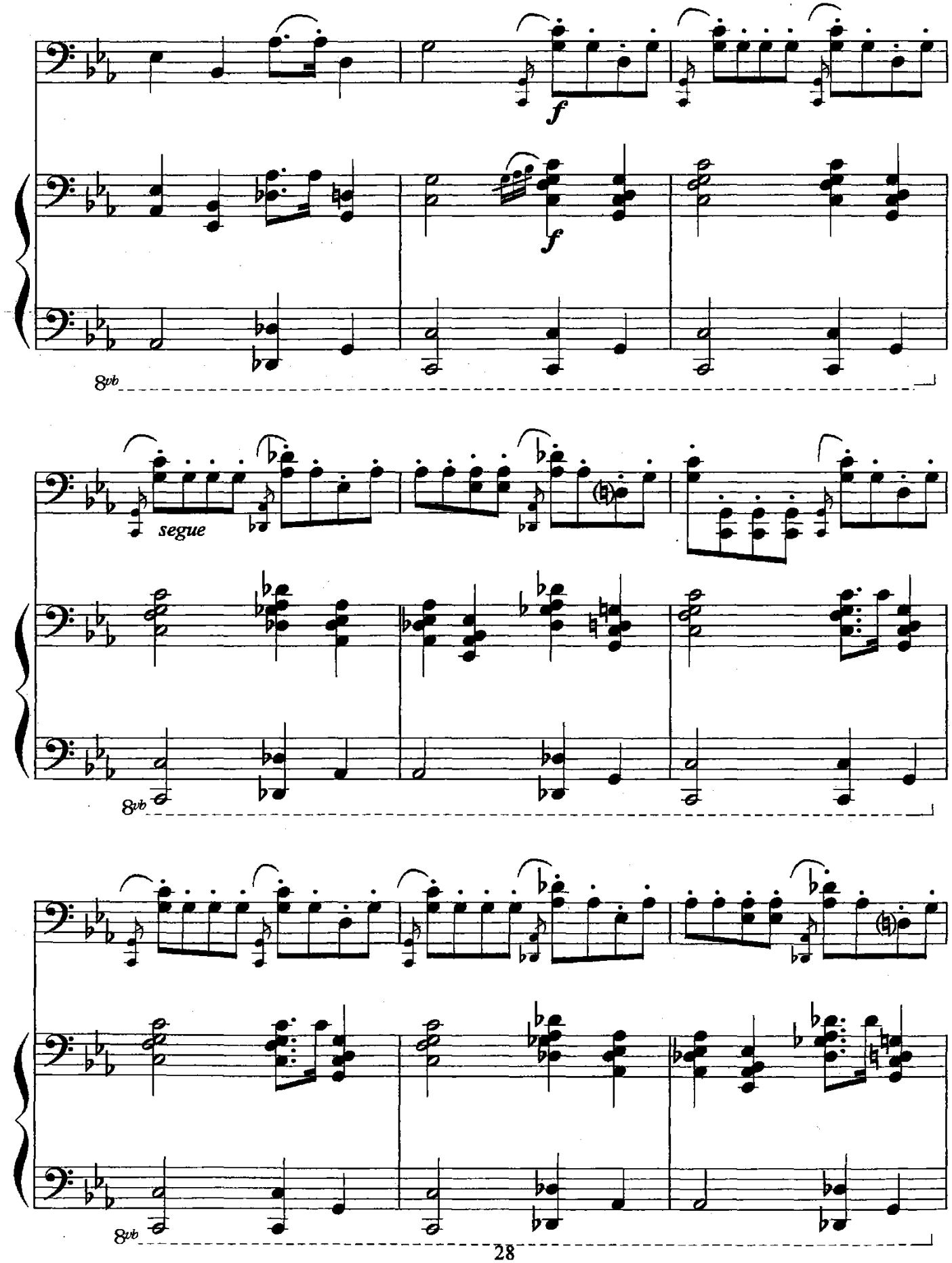

pizz.
8va
8vb
ff
arco
pizz
arco

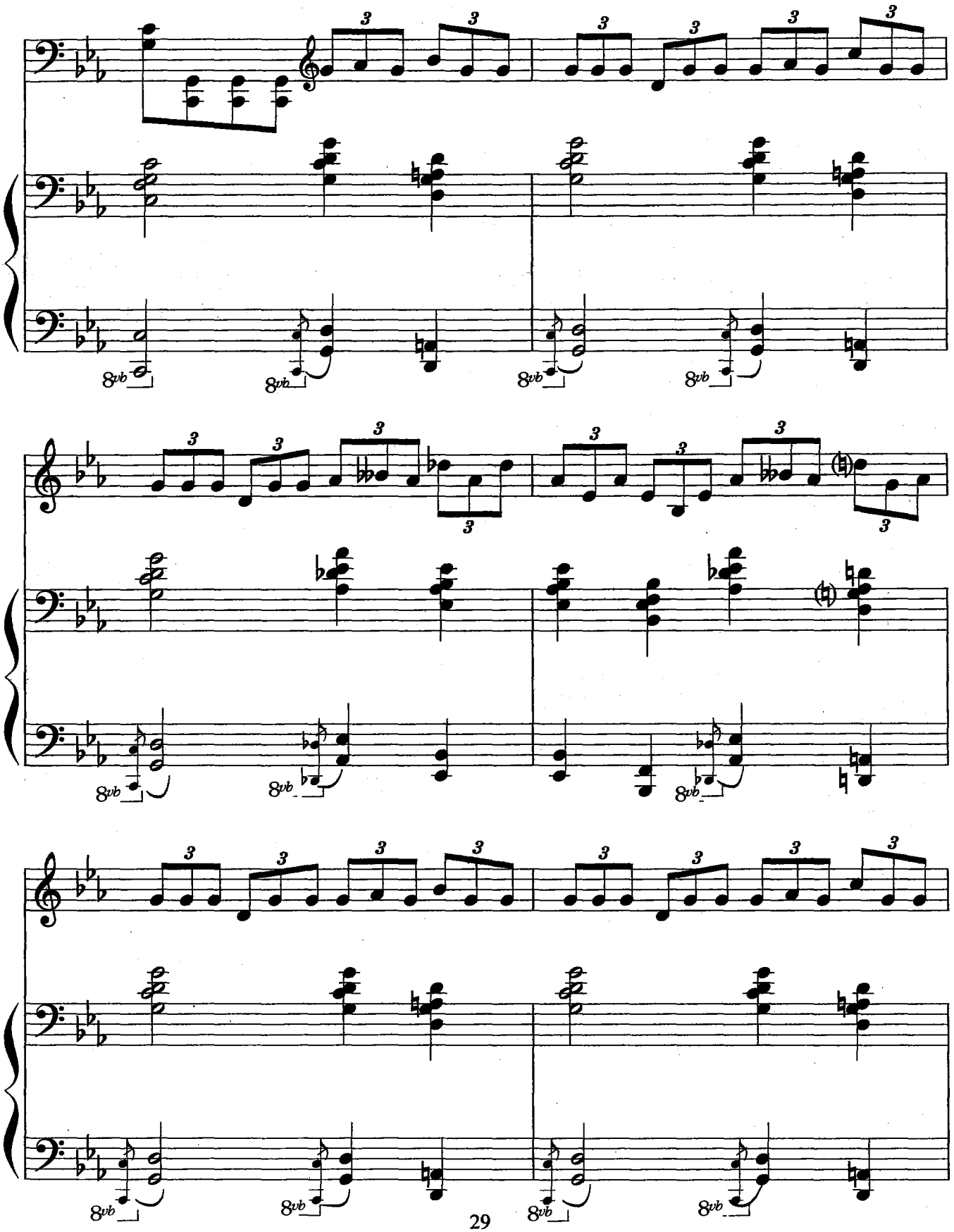

arco
fff
fff
8va
8vb
8va
8vb
8vb

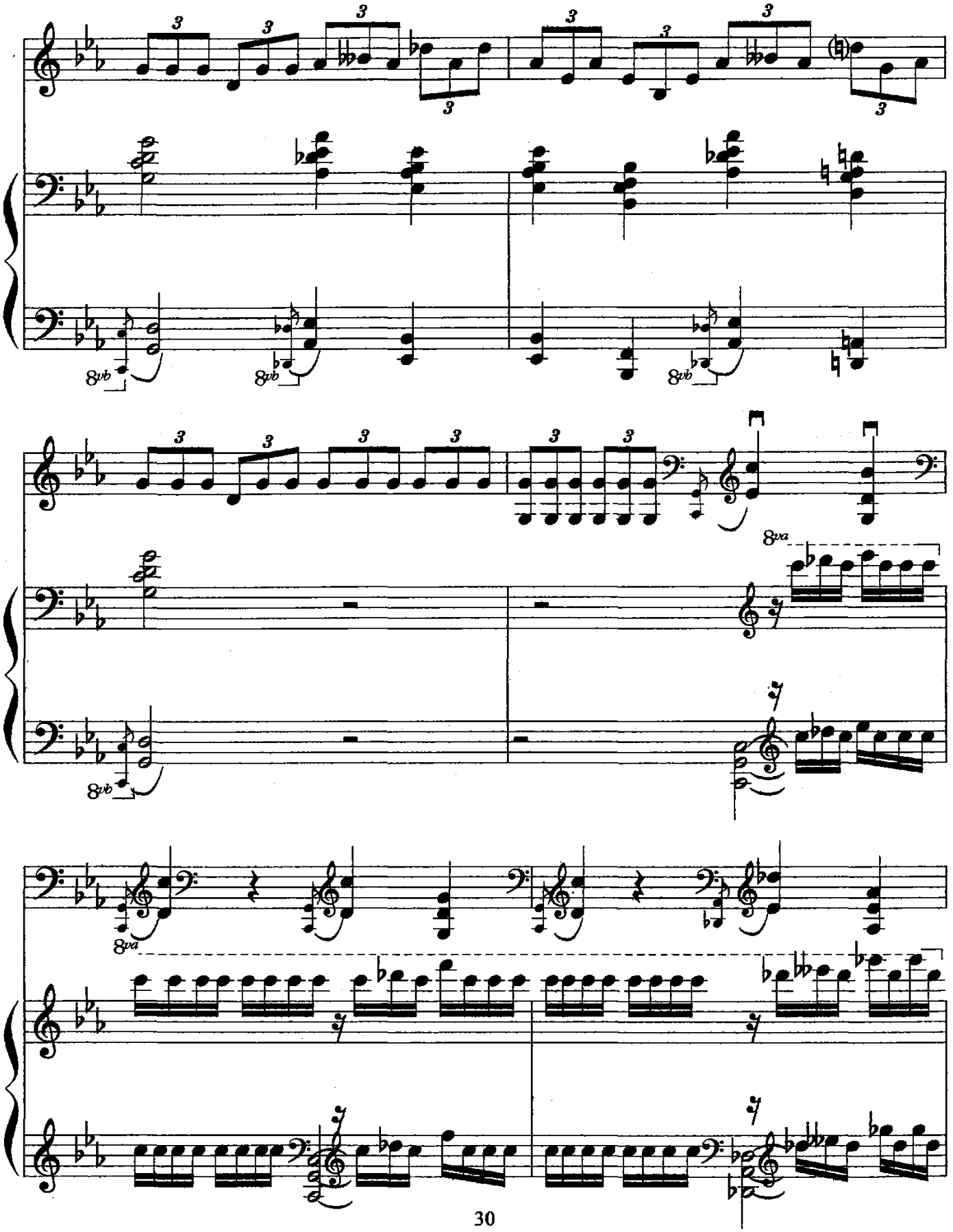

rit
rit
p
Meno mosso
p
sf
sf
sf
8vb
8vb
8vb
8vb

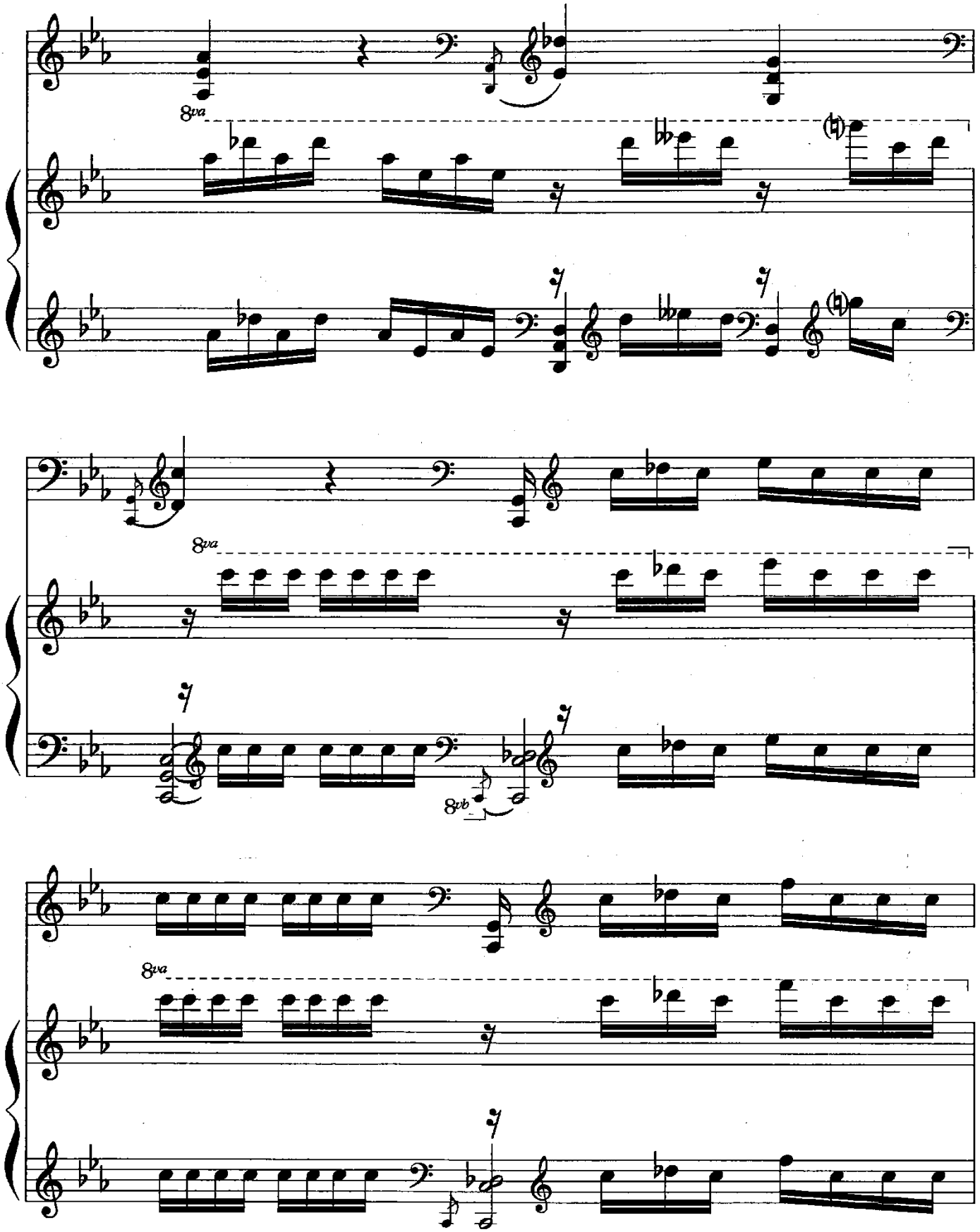

rit
6
8vb
8vb
Tempo I
5
8vb
p con sordino
8vb
pizz.
mp senza sordina
8vb

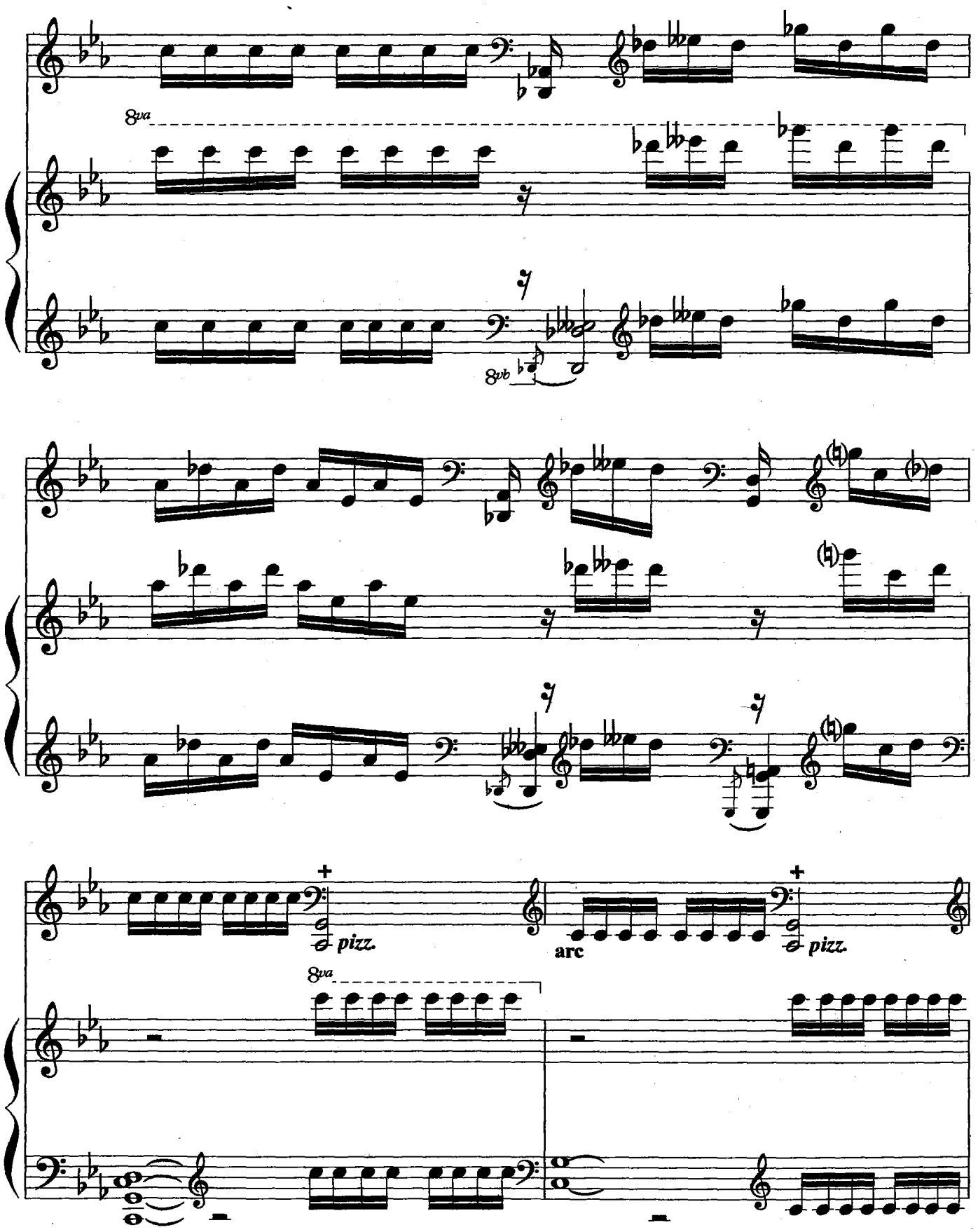

arc
mf
mf segue
8vb
cresc.
cresc.
8vb
8vb

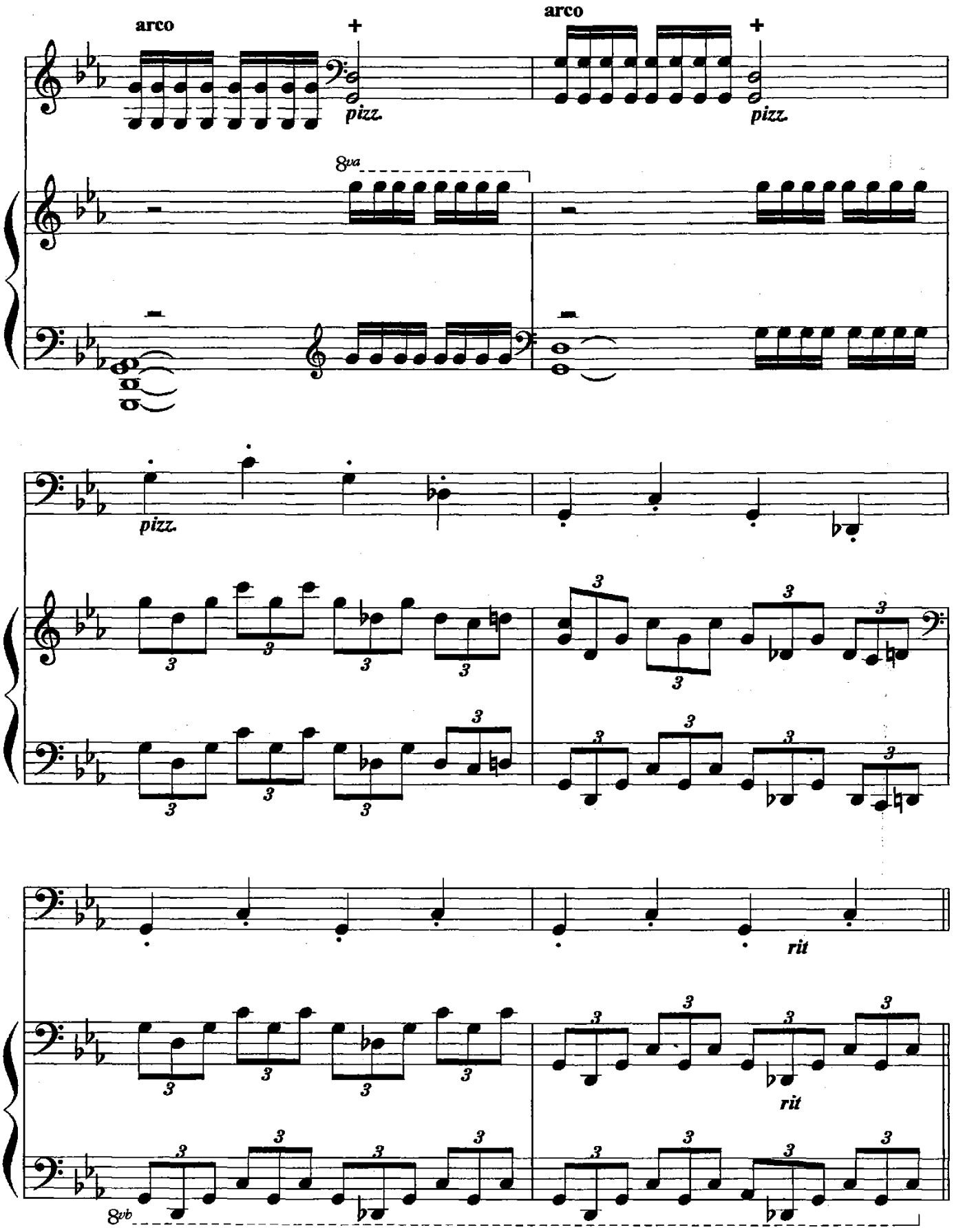

f
f
8vb
segue
8vb
8vb

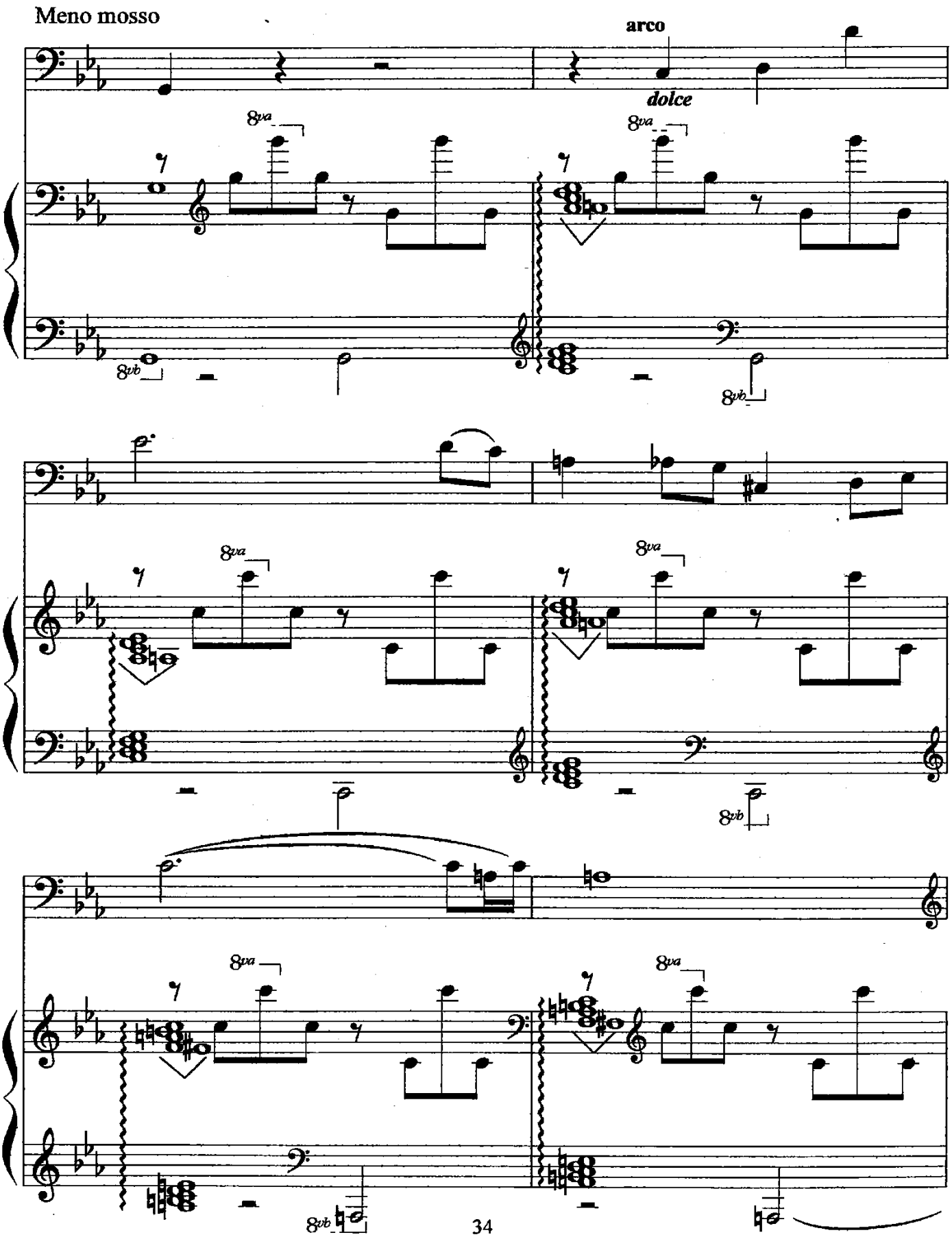

3
8vb

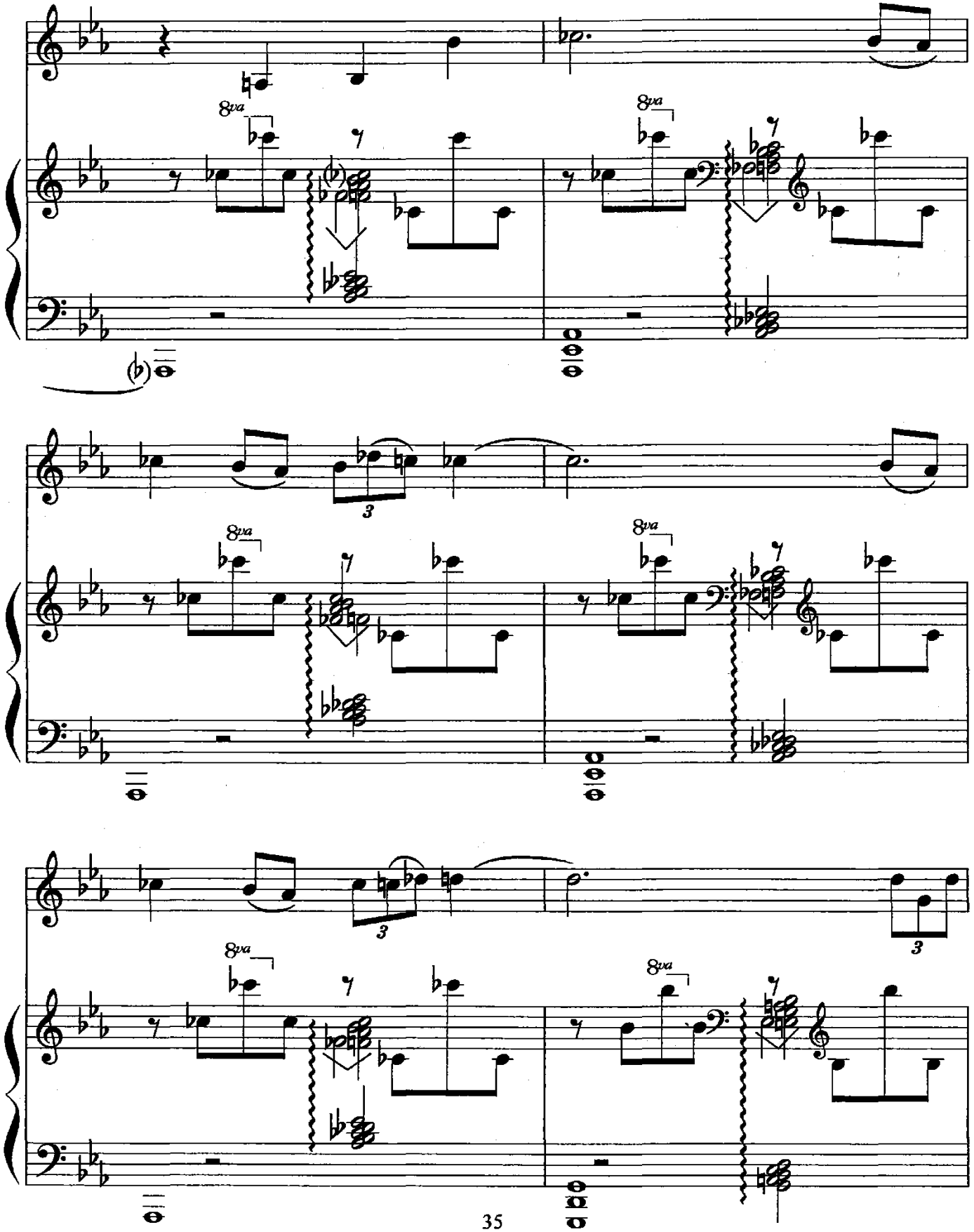

8vb
8vb
8vb
8vb
8va
8va

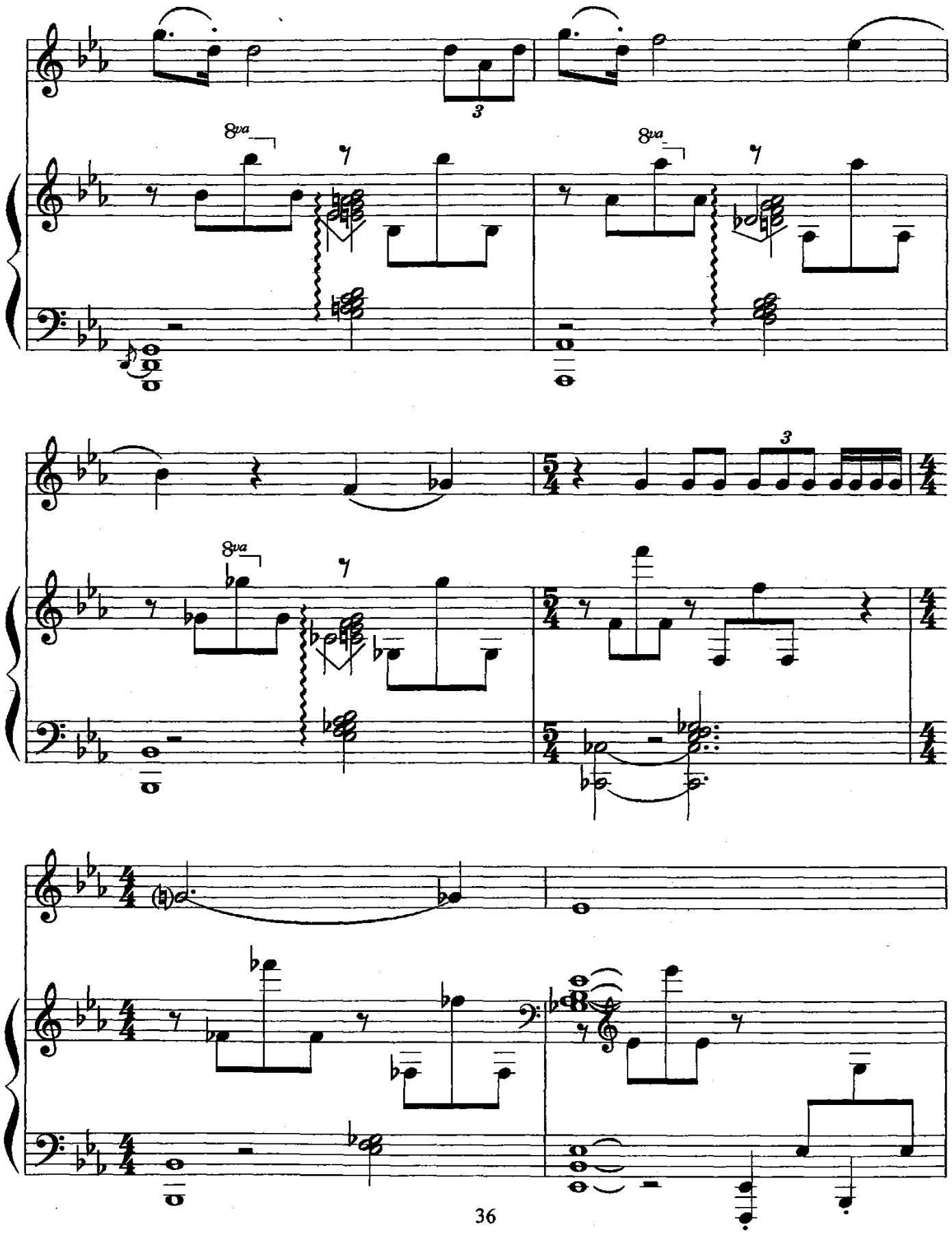

8va
8va
8vb
8va

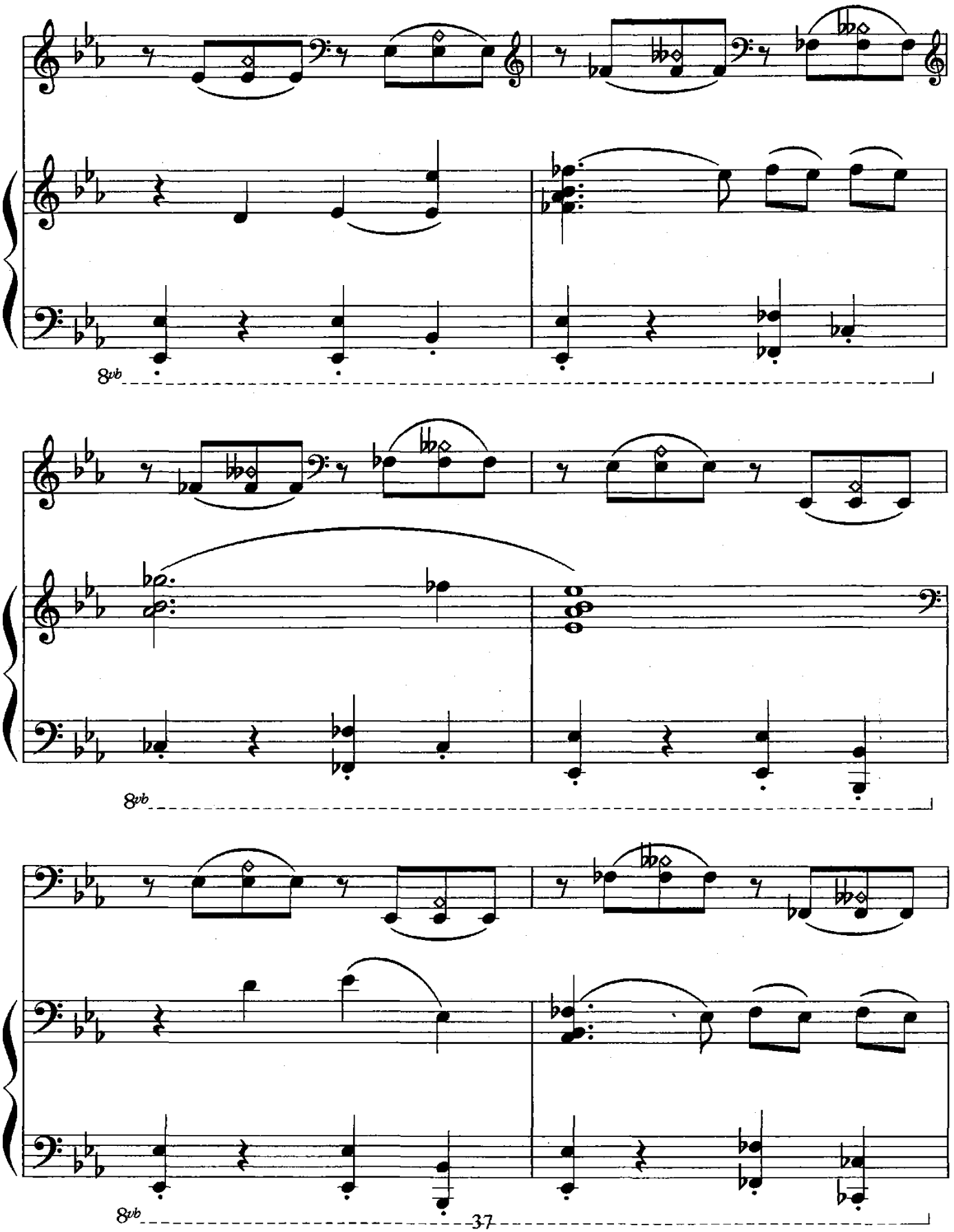

8va
8vb
pizz.
arc
pizz.
8va

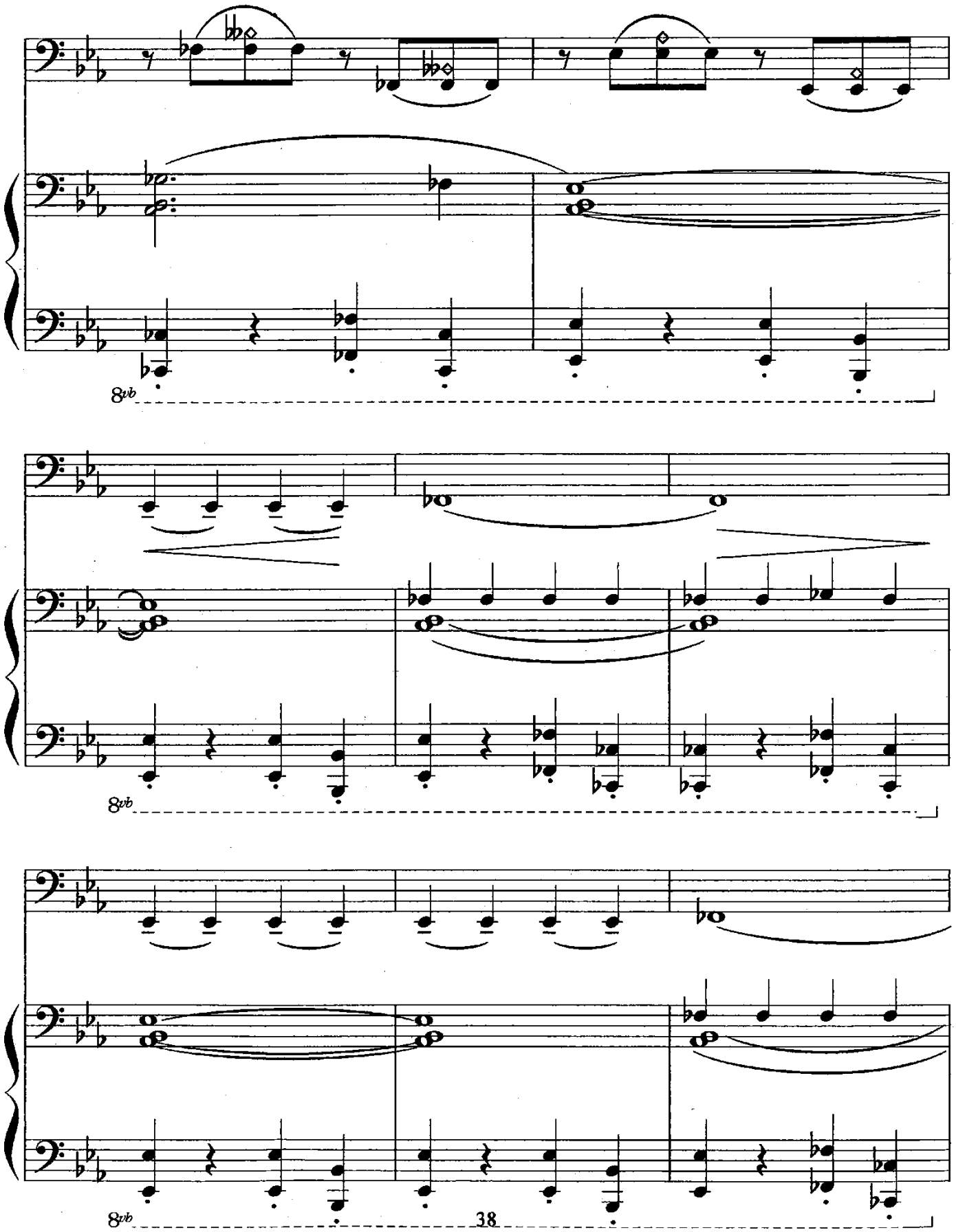

arco
pizz.
arco
pizz.
8va
pizz.
rit
rit
8vb

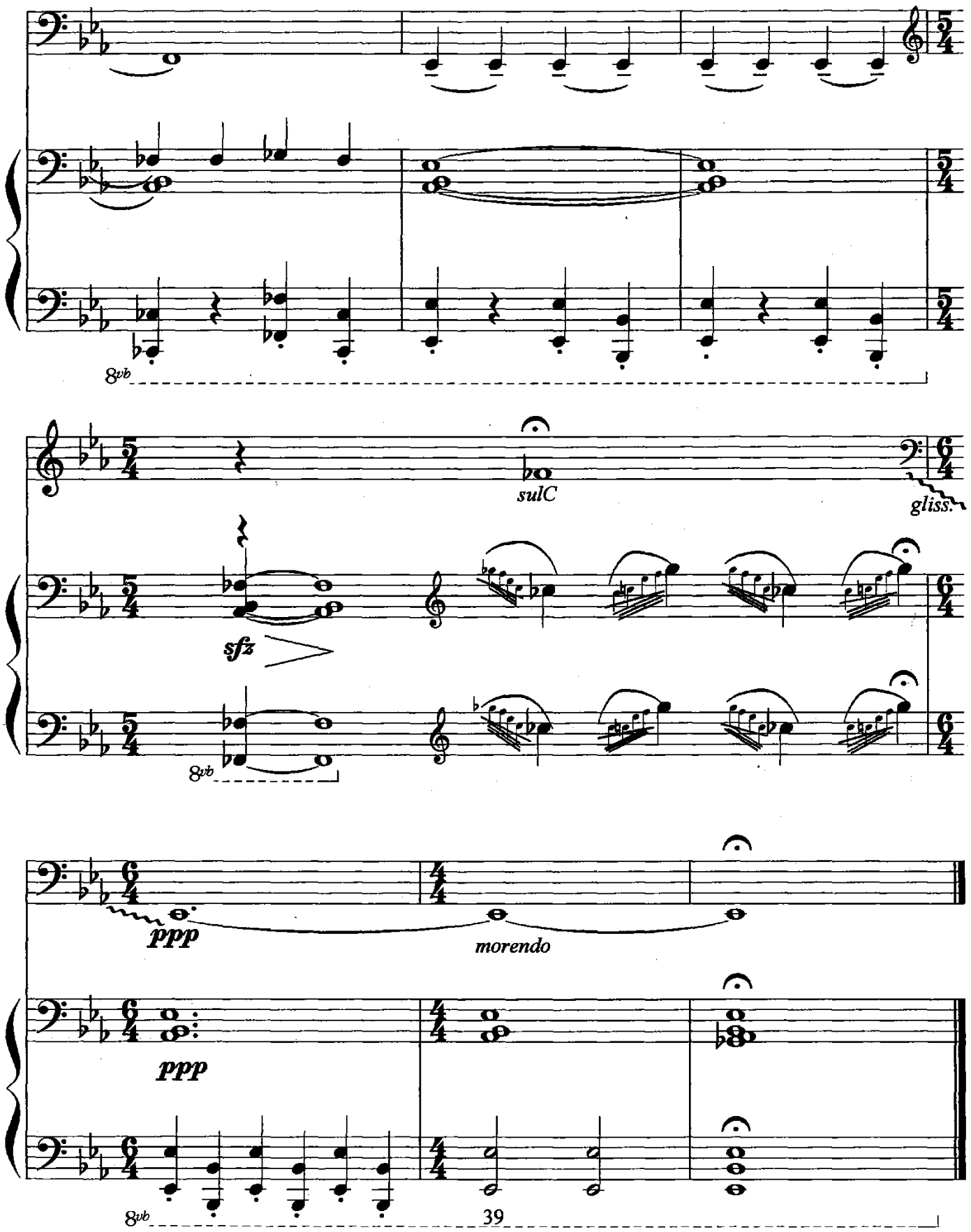

Meno mosso
arco
dolce
8va
8vb


8va
8va
3
8va
8va
3
3
8va
8va


8va
8va
8va


8vb
8vb
8vb


8vb
8vb
8vb


8vb
sulC
gliss.
sfz
8vb
ppp
morendo
ppp
8vb

РЕГИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.13.4.003

Нина Головнёва

К ИСТОРИИ СИМФОНИЧЕСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В НОВОНИКОЛАЕВСКЕ 1893–1919

Аннотация. Статья посвящена характеристике оркестрового музицирования (преимущественно симфонического) в городе Новониколаевске (в настоящее время – Новосибирск) во втором десятилетии XX века – в период становления города в качестве крупного логистического, экономического, культурного и политического центра Сибири. Учитывая, что он достаточно удалён от всех музыкальных столиц, с первых дней существования здесь сложилась автономная система художественного самообеспечения. Это делает изучение музыкальной культуры, в частности деятельности симфонических и духовых оркестров, важной с краеведческой и культурно-исторической точек зрения.

Ключевые слова: Сибирь, музыкальная культура, концертная жизнь, гражданская война, симфонические оркестры, духовые оркестры.

Музыкальная культура Новосибирска того периода, когда город назывался Новониколаевском (1893-1926), несмотря на трудные условия жизни, была весьма активной и разнообразной. Мы уже сообщали о происходивших тогда событиях в ряде публикаций. В частности, нами опубликован сборник материалов о музыкальной жизни Новониколаевска [5]. Там представлены свидетельства современников о происходивших событиях. Однако необходимо их новое осмысление с соответствующими комментариями.

В сибирском музыкальном краеведении накоплено много информации, отражающей картину оркестрового музицирования в различных городах региона в 1900-1910 годы. Особенно тщательно этот вопрос рассматривается в работах красноярских, омских, томских коллег [1; 2; 3; 10]. Знакомство с их работами свидетельствует о наличии общих тенденций в развитии музыкальной культуры Сибири, иногда и об общих деятелях, работавших в разных городах, но в каждом из них есть особенности. Новониколаевск в этом ряду выделяется тем, что он составил конкуренцию старым губернским городам, имея в истории своего существования буквально несколько лет. Так, газета «Обская жизнь» в 1907 года дала удивительную характеристику Новониколаевску. Тогда ему исполнилось всего 13 лет, и он только что, в 1903 году, получил статус города с ограниченным управлением. «Ново-Николаевск живет, живет он мозгом и душой, всей своей мускульной силой, это вы видите на каждом шагу. Тут люди со всех сторон, одни из Петербурга, Москвы, Варшавы и так далее, другие из Англии, Финляндии, третьи из Китая, Японии… и все они представляют из себя элемент крайне любознательный, наиболее способный, созидательный, напористый. Да, эта сила непоколебимая, живая, которой у вас уже нет, она выдохнулась в ваших городах с известными, плесенью покрытыми рамками и формами. Тут кипучая жизнь бьет фонтаном ... Здесь каждый живет своей самостоятельной, независимой жизнью» [5, *12*]

Не удивительно, что такой город привлекал профессиональных музыкантов, искавших и находивших здесь применение творческим силам. В первые же годы еще не в городе, а в поселке мостостроителей обозначились сферы общественной жизни, востребовавшие труд профессиональных музыкантов. Прежде всего нужно назвать обучение на фортепиано, скрипке, виолончели, а также уроки музыки и внеурочные формы музыкальных занятий в общеобразовательных учебных заведениях. Естественно, в городе большое место заняло любительское музицирование, требовавшее участия профессионалов в качестве дирижёров и солистов. Во втором десятилетии XX века стали возникать и профессиональные оркестры.

В настоящей статье мы сконцентрировали внимание на вопросах, связанных с оркестровым музицированием (за исключением оркестров народных инструментов, которые рассмотрены в нашей специальной статье – [6]) в основном последнего досоветского десятилетия, хотя обращаемся и к сохранившимся данным первых лет существования города. Вспомогательным материалом также служат сведения о сольном музицировании на оркестровых инструментах и обучении на них.

В новониколаевских газетах встречается немало объявлений о возможности обучения на струнных и духовых. Например: «Даю уроки на духовых медных инструментах, как-то: корнеты, тромбоны и валторны. Готовлю в оркестры. Тотенценхнер»; «Даются уроки музыки на скрипке, виолончели, медным и деревянным духовым инструментам» [5, *56*]. В 1916 году С.Н. Завадовский и Я.Ч. Свенторжецкая открыли первые в Новониколаевске музыкальные школы. В числе преподавателей были выпускники Московской консерватории скрипач П.В. Гедеонов и духовик Н.П. Смагин. Класс виолончели вел В.Н. Мельников.

Немаловажным представляется музицирование на оркестровых инструментах в общеобразовательных учебных заведениях. В Новониколаевске работало 50 начальных школ, 2 средних учебных заведения – женская гимназия и мужское реальное училище, женская прогимназия и учительская семинария, и во всех в списке учебных и внеучебных дисциплин присутствует музыка. Известностью как педагог пользовался скрипач Б.Б. Перельман. Ученическим оркестром реального училища руководил скрипач А.А. Иткис. В этом училище, вероятно, был класс скрипки, поскольку ученики выступали на школьных концертах. Например, в феврале к 1908 году Сорокин и Нахемсон исполняли «Фантазию» [имя автора в газете не указано – *Н.Г.*] для двух скрипок.

В первые же годы существования Новониколаевска явственно обозначились сферы общественной жизни, существование которых предполагало участие оркестра. Оркестровая музыка звучала во время гуляний в общественных садах, на вечерах отдыха, маскарадах; юбилеях, танцах, устраиваемых Железнодорожным собранием, Общественным собранием служащих, Обществом попечения о народном образовании, Обществом приказчиков и другими общественными организациями. Играли оркестры «бальной музыки», «военной музыки», Вольного пожарного общества, «оркестр музыки и балалаек», «оркестр балалаек». Газеты сообщали, что в каком-то парке, «Свобода», «Альгамбра», или «Александровский», ежедневно дается концертное отделение оркестром под управлением О.А. Ганишты, где-то ежедневно выступает «оркестр музыки» под управлением Михайловского [инициалы не указаны – *Н.Г.*]. Факт участия оркестра был так важен, что отмечалось время его работы, обычно с шести часов вечера. Известны имена дирижеров. В духовых оркестрах – Л.А. Курнец и О.А. Ганишта, в «бальном оркестре» – скрипач Б.Б. Перельман, в «балалаечных оркестрах» – Н.А. Викторов и Г.Е. Авксентьев. Музыка звучала и в ресторанах. Пресса сообщала: «Ежедневно отпускаются завтраки, обеды, ужины. Имеется изысканная провизия. Играет собственный оркестр музыки» [5, *99*].

Особенно востребованными были духовые оркестры Добровольного пожарного общества и Новониколаевского военного гарнизона. Как известно, духовые оркестры пожарных обществ были практически обязательными во всей стране, устав разрешал

иметь их в качестве источника дохода на содержание дружин. Новониколаевское Вольное пожарное общество, как тогда его называли, создано в 1896, и уже в конце 1890-х годов Новониколаевск имел профессиональный духовой оркестр.

Военный гарнизон Новониколаевска появился с началом строительства железнодорожного моста. Это был объект стратегического значения, и он требовал соответствующей охраны. Численность гарнизона увеличивалась по мере роста населения города. После того, как Петр 1 в 1711 году ввел военно-оркестровую службу, свой оркестр должна была иметь каждая воинская часть, а после окончания Русско-Японской войны (1904–1905 годы) в городе дислоцировался целый ряд крупных воинских подразделений. Военный историк Ю.А. Фабрика пишет: <Новониколаевск стоял в ряду главных стоянок войск Сибирского военного округа: Омск, Томск. Барнаул, Тюмень, Петропавловск, Ишим, Канск, Усть-Каменогорск, Семипалатинск, Павлодар, Тобольск, Бийск, Кузнецк и другие. <…> По значимости он стал первым за Уралом центром стратегического значения, все более проявлявшим тенденцию к возрастанию своей роли и значения в обороне страны» [9, *78*]. Военные оркестры активно участвовали в светской жизни, были «проводниками не одной только военной, но и всяческой музыки в массы народные» (8,*179*). В парках, на балах звучали марши и вальсы: «В городском саду», «Амурские волны», «На сопках Маньчжурии», «Голубая ночь», «Лесная сказка», «Осенний сон», «Утро в Финляндии». До начала Первой мировой войны крупным событием общественной жизни города были празднества по поводу 100-летия Отечественной войны 1812 года. Важная роль на этих празднествах отводилась военным оркестрам. В 1917–1918 годах как концертные известностью пользовались оркестры 17, 21, 22 и 49 запасных Сибирских стрелковых полков, 2 и 3 Польских полков.

Симфонический оркестр впервые прозвучал в Новониколаевске в 1912 году в спектаклях гастролировавших в городе оперных трупп. В марте и апреле выступала труппа Первого передвижного оперного товарищества под руководством профессионального певца А. С. Костаньяна, в ней было 17 солистов, хор и симфонический оркестр, в репертуаре значились «Травиата», «Борис Годунов», «Риголетто», «Евгений Онегин» и оперетта «Ночь любви». В сентябре несколько спектаклей дала Русская опера под управлением М. К. Максакова, режиссера, педагога, организатора оперного дела в российской провинции. В состав хорошо укомплектованной труппы входили 24 солиста-певца, восемь солистов балета, оркестр и хор по 30 человек в каждом, а дирижер Б.А. Гесс был хорошо известен в стране работой в столичных театрах. Центральный раздел репертуара составляли русские оперы: «Русалка», «Борис Годунов», «Дубровский», «Пиковая дама».

Приведенные примеры свидетельствуют о зарождении оперно-симфонического направления в музыкальной жизни Новониколаевска. Однако, прежде чем появился концертный симфонический оркестр и начались собственно симфонические концерты, в жизни страны должны были произойти чрезвычайные события. 1 августа 1914 года Россия вступила в Первую мировую войну. Население Новониколаевска сначала сильно уменьшилось, а затем увеличилось с 76 тысяч в 1914 до 107 тысяч в 1917 и до 130 тыс. в 1918 году. Новониколаевск стал крупнейшим за Уралом пунктом подготовки войск для фронта. В течение всей войны в городе находилось постоянно от 50 до 70 тысяч солдат, ежедневно на фронт отправлялись маршевые роты до 25 тыс. человек. В первые же месяцы войны в Западную Сибирь прибывало до 50 тысяч военнопленных, Новониколаевск оказался главным распределительным пунктом. В самом городе их было постоянно от 8 до 12 тысяч. Город наполнили тысячи беженцев и переселенцев из европейской России, покидавших свой дом из-за вражеской оккупации, искавших спасение от голода в «сытой» Сибири. «Город Ново-Николаевск переобременен войсками и военнопленными, как ни один другой город округа. Ничего подобного не знает ни Томск, ни даже Омск», – сокрушалась Городская дума [5, *13*]. В таком количестве военных, пленных, беженцев находилось немало профессиональных музыкантов, готовых

к творческой деятельности. Нашелся человек, объединивший оркестрантов в симфонический оркестр.

У истоков симфонического исполнительства в Новониколаевске стоял Николай Петрович Смагин. В 1911 году он с серебряной медалью окончил Московскую консерваторию по классу кларнета, получил звание свободного художника. В Сибирь Смагин приехал в 1913 году преподавателем специальных и музыкально-теоретических дисциплин в музыкальных классах Томского отделения ИРМО.

В годы Первой мировой войны Смагин служил в Новониколаевске в 17 запасном Сибирском стрелковом полку (основной полк воевал на Северо-Западном фронте)[1], был капельмейстером духового оркестра. Интерес к симфоническому исполнительству заставил его создать симфонический оркестр. Первый шаг в этом направлении Смагин сделал в летом 1916 года. В этом году в Новониколаевске начала работать музыкальная школа С.Н. Завадовского. Смагин занял должность преподавателя по классу духовых инструментов – флейты, гобоя, кларнета, валторны, и в этом же году организовал симфонический концерт. Он объединил своих учеников и оркестрантов, находившихся в данный момент в Новониколаевске – любителей, музыкантов вновь посетившей сибирский город с гастролями оперной труппы А.С. Костаньяна и гастрольной труппы оперетты Я.Е. Градовой, духовиков своего полкового оркестра, и 14 февраля 1916 года исполнил симфоническую программу, включавшую увертюру Россини к опере «Вильгельм Телль» и сюиту Грига «Пер Гюнт». Этот оркестр Смагин организовал на любительской основе, но для стабильно работающего коллектива требовался надежный фундамент.

В российской провинции симфонические оркестры создавались при местных отделениях ИРМО, при кружках, обществах типа музыкально-литературного, музыкально-драматического, при учебных заведениях. В Новониколаевске еще не было ни должного количества оркестрантов–симфонистов, ни организаций, способных создать опору для такого сложного творческого организма, каким является симфонический оркестр. Возможность появилась во время Февральской революции 1917 года. Известие о революционных событиях достигло Новониколаевск 2 марта, из Петрограда в Городскую думу пришла телеграмма о свержении самодержавия [7, *219*]. В городе начался бурный процесс образования профсоюзов. С марта по июнь появилось 26 организаций, свои профессиональные союзы создали: художники, артисты балета, киноработники и другие. В профсоюз объединились и музыканты города. В марте 1917 их было 50 человек, в 1918 году – 92. Надо полагать, определенную часть членов профсоюза составляли музыканты-струнники, а «в руках» у Смагина в его оркестре в это время был симфонический состав духовиков. Он объединил музыкантов своего военного оркестра с музыкантами профсоюза и 14 мая 1917 открыл симфонический сезон 1917/18 года. В музыкальной культуре Новониколаевска эта дата стала знаменательной. Юный сибирский город обрел собственный профессиональный симфонический оркестр. Первый сезон включил цикл из пяти концертов. Пресса писала об их большом общественном резонансе. По поводу четвертого (январь 1918) читаем: «Концерт привлек большое количество публики. Исполнение симфонии №2 Гайдна[2] было великолепно. Из мелких вещей можно отметить картину «В церкви» Чайковского. Вообще весь концерт произвел хорошее впечатление и доставил публике эстетическое удовольствие. В скором времени состоится пятый концерт» [5, *121*].

---

[1] 17 запасной стрелковый полк сформирован в 1914 году и дислоцирован в Ново-Николаевске. Во второй половине 1916 и в 1917 входил в 4 Сибирскую стрелковую запасную бригаду Омского военного округа. 04.09.1914 г. - 17 полк в составе 5-й Сибирской Стрелковой дивизии, в составе II-го Сибирского армейского корпуса отправлены на Северо-Западный фронт. В марте 1918 г. - дивизия расформирована в г. Ярославль.

[2] Речь идёт о Лондонской симфонии №94, соль мажор.

Сезон 1917/18 года оказался знаменательным еще и потому, что дал начало концертам камерной музыки. В январском концерте 1918 года солисты оркестра исполняли популярные камерные сочинения: скрипач П.В. Гедеонов «Крейцерову сонату» Бетховена, виолончелист П.Н. Кутьин – Концерт № 3 Давыдова, пианист г. Захаров – Рапсодию Листа и Экспромт Шуберта [5, *150*].

Полковой духовой оркестр Смагина также выступал с концертами. Газета «Голос Сибири» от 30 июля 1917 года извещала горожан о концерте в Большом зале Городского корпуса. Участвовали Военный оркестр 17 Сибирского (запасного) стрелкового полка, усиленный музыкантами других полков, вокалист И. Введенский, скрипач И.А. Шульц, актер Н.П. Гантимуров и другие. В программе увертюра Чайковского «1812 год», увертюра Россини к опере «Вильгельм Телль», сюита Грига «Пер Гюнт» и сольные вокальные произведения. Духовая музыка звучала в большом количестве на улицах и вокзалах города. Героические марши полковых оркестров провожали на фронт тысячи солдат.

Второй симфонический сезон – 1918/19 – Смагин готовил в условиях обострившихся социально-политических противоречий. 17 Сибирский стрелковый полк расформирован еще в конце 1917 г. В марте 1918 Россия вышла из Первой мировой войны. К весне 1918 года в городе сосредоточились подразделения Белой армии, Польский легион, по Транссибирской магистрали на семь тысяч километров от Пензы до Владивостока растянулись эшелоны с 30 тысячами чехословацких солдат. Новониколаевск накрыло пламя Гражданской войны, город оказался в эпицентре событий. С 25 на 26 мая чехословацкие легионеры подняли мятеж, распространившийся затем по всей Транссибирской магистрали. К чехам примкнули местные белогвардейцы. Закончилось установившееся после Февральской революции двоевластие. Власть большевиков пала, управление городом перешло к восстановленной Городской думе. Две недели Новониколаевск был столицей «белой» Сибири. Многие историки считают началом Гражданской войны именно мятеж белочехов в Новониколаевске в мае 1918 года.

В подобных условиях симфонический оркестр оказался под угрозой исчезновения. Тем не менее, Смагин открыл симфонический сезон 1918/19 года, теперь при профсоюзе оркестрантов. Всероссийский союз оркестрантов был образован в апреле 1917 года в Петрограде, 24 сентября 1917 состоялось его официальное открытие. Вскоре отделения Союза возникли в Ростове-на-Дону, в Екатеринбурге, во многих других городах. Смагин организовал новониколаевское отделение. Вновь планировался цикл концертов. Газета «Народная Сибирь» 25 октября 1918 сообщала: «Отделение Всероссийского Союза Оркестрантов проводит Второй Симфонический концерт при участии М. Криворучко (скрипка), П. Кутьин (виолончель), Д. Фабиани (рояль)» [5, *122*].

Н.П. Смагин (в центре 1 ряда) и Новониколаевский симфонический оркестр (из коллекции автора).

Симфонические концерты продолжились в декабре, но это были концерты уже другого оркестра. Мы назовем его «Оркестр капитана Васильева». Капитан Первого Среднесибирского армейского корпуса в качестве импрессарио организовал на собственные средства коллектив из 50 музыкантов. Рецензия в «Военных ведомостях» от 22 декабря представляла его так: «16 и 18 декабря состоялись симфонические концерты штаба округа Первого Среднесибирского армейского корпуса. Оркестр организован капитаном Васильевым, затратившим на это свои личные средства, <…> в короткий срок сумел собрать оркестр в составе около 50 человек. И, конечно, только благодаря чрезвычайно тяжелым обстоятельствам переживаемого времени можно объяснить те дефекты в составе оркестра, которые имеются налицо. А дефекты есть, и весьма серьезные, об устранении которых энергичному импрессарио следует очень и очень подумать» [5, *134*]. Критичность тона сохраняется далее при характеристике состава оркестра, качества инструментов и профессионализма исполнителей, работы дирижеров. Перечисленные недостатки складываются в следующую картину. Оркестр не доукомплектован. В струнной группе не хватает вторых скрипок и альтов, в группе деревянных духовых отсутствуют фаготы, в группе медных туба. В оркестре нет арфы, плохо строят флейты и гобои, грубо звучат валторны, киксуют трубы, не согласуются вентильный и раздвижной тромбоны. «Благодаря указанным дефектам в составе оркестра естественны и дефекты исполнения, – справедливо констатирует рецензент. – Наиболее трудные по фактуре и контрапунктическим тонкостям части в исполненных симфониях (Анданте в Пятой симфонии Бетховена и Вальс в Пятой симфонии Чайковского) совершенно пропали в передаче гг. дирижеров Смагина и Суницкого. Оба маэстро в отчетных концертах проявили недостаточность техники и чересчур много темперамента.

В деталях исполненных произведений не наблюдается достаточной ясности, чистоты и согласованности групп». <…> Хочется верить, что с течением времени все указанные недостатки сгладятся, и концерты г. Васильева пойдут гладко, тем более что благотворительная цель их заслуживает всяческой поддержки» [5, *134*].

Симфонические концерты конца 1918 года приводят к выводу о том, что на средства профсоюза план концертов, намеченный на второй сезон, оказался не осуществим, поэтому Смагин вновь пошел по пути сотрудничества с военной структурой, при этом привлек частную инициативу, нашел единомышленника в лице капитана Васильева, готового оказать финансовую и организационную поддержку. В результате в Новониколаевске прозвучали Пятая симфония Бетховена, Пятая симфония и Первый фортепианный концерт Чайковского. Такая программа, в свою очередь, наводит на мысль о культурной ситуации в Новониколаевске. Молодой город, не накопивший опыта в освоении академического музыкального искусства, только-только приступивший к созданию собственных исполнительских коллективов, испытывал большую потребность в высоком искусстве настолько, что готов был слушать вершинные произведения классической музыки в исполнении далеко не совершенного симфонического оркестра.

Недостаточность собственных сил Новониколаевска в области симфонической музыки в концертном сезоне 1918/19 восполнили чешские оркестры. Накануне войны в России проживало более 100 тысяч чехов. Они приняли участие в войне против Австро-Венгрии и Германии в составе российских войск в надежде создать собственное независимое национальное государство. Огромная исследовательская литература подробно характеризует полную противоречий роль чехословацкого корпуса в истории Первой мировой и Гражданской войн. Нас интересует один аспект – его музыкальная деятельность в период пребывания на Транссибирской железнодорожной магистрали в конце 1918 и в 1919 годах. Чешские подразделения переведены с западных фронтов на Восток с целью охраны Транссиба, который стал «главной транспортной артерией и позвоночником всех сибирских «белых» режимов», – пишет Далибор Ваха, автор статьи, посвященной деятельности чешских музыкантов, расквартированных на Транссибе [4, *92*]. Кроме того, Великий Сибирский путь открывал солдатам-европейцам дорогу быстрого возвращения домой. Особенно важное стратегическое значение приобрел участок магистрали между Новониколаевском и Иркутском, а Иркутск превратился в столицу чехословацкого корпуса.

Жизнь солдат и служба на Транссибе проходили более спокойно, появилось больше свободного времени, досуг обрел профессиональные формы в области театра, музыки и других видов искусства и культуры. Специально созданная структура – Информационно-просветительский отдел – занялась организацией театральных постановок, лекций, библиотек и концертов, в ее ведении находились все творческие коллективы, в том числе и оркестры. Самым крупным и активно действующим был симфонический оркестр во главе с дирижером Рудольфом Карелом. Перед войной этот музыкант жил в России, работал учителем музыки в Ростове-на-Дону и в Таганроге, в чешский легион вступил в 1918 году, в феврале 1919 стал дирижером симфонического оркестра чехословацкого корпуса. Оркестр Рудольфа Карела провел в Сибири 92 концерта на разных участках сибирской магистрали, особенно много в соединяющих два таких крупных и важных железнодорожных узла как Иркутск и Омск. Во время только первого полугодия 1919 года репертуар оркестра пополнили 16 симфоний и симфонических поэм и 22 произведения малой формы, в том числе 11 сочинений чешских авторов. По свидетельству Вахи, Сибирь дала Карелу то, «чего он не мог найти дома: руководить оркестром с дирижерской палочкой в руке. С другой стороны, только вот такая сильная индивидуальность могла создать это чудо чешского музыкального искусства, каким был симфонический оркестр нашего сибирского легиона». Бóльшая часть концертов проходила вне концертных залов, а под открытым небом, на улицах, площадях и вокзалах. У нас нет документов о конкретных выступлениях оркестра Карела в Новониколаевске, но

множество косвенных данных указывает на то, что миновать наш город он не мог. Новониколаевск входил в число крупных военных опорных пунктов Транссиба в пределах Омск – Иркутск, в самом городе стояло более четырех с половиной тысяч солдат чехословацкого корпуса. Город вовлечен в работу Временного Сибирского правительства, здесь останавливался сам Верховный правитель Сибири адмирал А.В. Колчак.

В Новониколаевске выступали оркестры и других чешских полков. Газета «Русская речь» от 20 мая 1919 сообщала о концерте симфонического оркестра Пятого чехословацкого полка имени Масарика. «Вне всякого сомнения, это самый лучший оркестр в городе, – писала газета. – Нам удалось посетить концерт этого оркестра 17 июня на Холодильнике. Особенно удачно была исполнена Фантазия из оперы «Евгений Онегин». Со вниманием была выслушана присутствующими музыкальная пьеса «Отечественная война» в переложении капельмейстера В. Формана» [5, *136*].

Подводя итог, можно отметить, что становление оркестровой практики в Новониколаевске в первые десятилетия существования дало мощный импульс музыкальной жизни, реализованный в последующий период. Город обеспечил себе ключевое положение в регионе в 1921 году, когда стал столицей Сибирского края, охватывающего всю территорию Азиатской России, первоначально до Байкала, а с вхождением Дальневосточной республики в состав РСФСР в конце 1922 года, и до Тихого океана. Постепенно город (с 1926 года называется Новосибирском), в котором сформировалась мощная система музыкальных учреждений, события дореволюционного периода стали забываться, поэтому сейчас приходится с определёнными усилиями восстанавливать картину происходившего. Однако это никак не снижает значение сделанного музыкантами.

Литература

1. Белокрыс М.А. Военнопленные Первой мировой войны и музыкальная культура Омска // Известия Омского гос. историко-краеведческого музея. 2014. № 19 – С. 20-29.

2. Белоносова И.В. Музыкальная культура российских городов Восточной Сибири. Красноярск: Красноярский государственный институт искусств, 2015. – 380 с.

3. Вавилов С.П., Ткаленко Я.В. Дирижёры провинциального Томска на рубеже Х1Х-ХХ веков // Вестник музыкальной науки. 2016. №3. - С. 108-116.

4. Ваха. Д Досуг чехословацких легионеров в России и на пути домой в 1919–1920 гг. // Известия Лаборатории древних технологий. 2016. №3. – С. 88-118.

5. Головнева Н.И. Музыкальная жизнь Ново-Николаевска в фотографиях, материалах и документах. 1893–1926. Новосибирск, 2014. – 350 с.

6. Головнёва Н.И. Некоторые аспекты домрово-балалаечного музицирования в Новониколаевске // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2022. №1. – С. 51-59.

7. Кокоулин В.Г. Будни новониколаевского обывателя (февраль-октябрь (1917) // Вторые Ермаковские чтения «Сибирь: вчера, сегодня, завтра». Мат-лы науч. конф., 20-21 ноября 2009. – Новосибирск, 2010. – С. 217 – 221.

8. Стасов В.В, Избр. соч. Т.1. – М.:Искусство, 1952. – 735с.

9. Фабрика Ю.А. Сибирь сражающаяся. Т.2: Новониколаевск и новониколаевцы в Первой мировой войне 1914-1918 гг. Новосибирск: Сибирское кн. изд-во, 2014. — 307 с.

10. Царева Е. С. Музыкальная жизнь Красноярска от истоков до 1922 года: пути формирования музыкальной культуры европейского типа. – Красноярск : Красноярская государственная академия музыки и театра, 2014. – 366 с.

Nina Golovneva

Symphonic and brass bands in the musical life of Novonikolaevsk in the 1910s

Abstract. The article is devoted to the characteristics of orchestral music making in the city of Novonikolaevsk (now Novosibirsk) in the second decade of the twentieth century – during its formation as a major logistical, economic, cultural and political center of Siberia. Considering that the city is quite remote from all musical capitals, an autonomous system of artistic self-sufficiency has developed here since the first days of its existence, which makes the study of the musical culture of the city, in particular the activities of symphonic and brass orchestras, important both from a local history and cultural-historical point of view.

Keywords: Siberia, musical culture, concert life, civil war, symphony orchestras, brass bands.

Сведения об авторе:

Головнёва Нина Ивановна – независимый исследователь, кандидат искусствоведения, доцент (Новосибирск).

e-mail: golovneva-35@mail.ru

Information about the author:

Golovneva Nina Ivanovna – independent researcher, PhD in musicology, Associate Professor (Novosibirsk).

e-mail: golovneva-35@mail.ru

ЛЮДИ И СОБЫТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.13.4.004

КОМПОЗИТОР ЛИ ШИСЯН О МУЗЫКЕ И О СЕБЕ

БЕСЕДУ ВЁЛ ЛИ ЧЖЭХАО

август 2023

Аннотация. Настоящий материал представляет собой интервью с видным композитором из Внутренней Монголии Ли Шисяном. Будучи этническим китайцем, он стал одним из самых увлечённых специалистов по монгольской музыке. Сделал значительный вклад в её изучение в музыковедческих трудах и написал много музыки на основе монгольских песен и инструментальных наигрышей. Музыкант подробно характеризует свой путь постижения монгольского искусства.

Ключевые слова: Монголия, Китай, Внутренняя Монголия, народное творчество, техника композиции, европейские жанры.

В музыкальной культуре современного Китая видное место занимает Ли Шисян (1957 г.р.) – музыкант, живущий в Хух-хото – административном центре автономного района Внутренняя Монголия. В течение жизни он проявил себя как композитор, этномузыковед, организатор и руководитель музыкальных коллективов. Будучи этническим китайцем (хань)[1], он проявил особый интерес к культуре монголов.

- Уважаемый господин Ли Шисян! Вы один из немногих композиторов, чьи произведения представляют монгольскую музыку в Китае. Расскажите, пожалуйста, в чем уникальность этой культуры и как бы Вы охарактеризовали отличительные особенности этой музыки? Чем музыкальная культура Внутренней Монголии отличается от китайской, а что их сближает?

- Я думаю, что музыка Внутренней Монголии в большой мере характеризуется мелодиями в монгольском стиле. Они пентатонические, как и китайские, но отличаются по жанровым признакам, формообразованию, логике мелодического развёртывания и так далее. Интонационно эта музыка очень богата, что, в первую очередь, отражается в распевах протяжных песен. Мелодии монгольского стиля длинные, хорошо подходят не только для пения, но и для кантиленной инструментальной игры. Монгольские песни рождены в кочевой жизни скотоводов, живущих в разных географических и климатических условиях (степь, пустыня, лесостепь, лес). Кроме того, в них отражаются народные обычаи. Именно здесь зародились такие знаковые явления монгольской культуры как уртын дуу (протяжная песня), хоомей (обертоновое пение), чаоэр[2]. В Китае

---

[1] Этнос "хань" – основное население Китая и самоназвание китайской нации.

[2] Слово «Чаоэр/潮尔Chaoer» монгольское (Chor), что является общим термином для двухголосной музыки. «Чаоэр» в основном имеет пять форм, две вокальные и три инструментальные. Вокальные формы:1)Holin-Chor/浩林潮尔: Один человек поет одновременно две мелодии в технике горлового пения, также известен как «хоомей» [5].2)Чаоэр дуу/潮尔哆 Два или более человека поют на два голоса: кто-то поет высоким голосом, кто-то низким. Инструментальные формы:1)Maodun-Chor/冒顿潮尔Деревянный духовой инструмент с тремя звуковыми отверстиями, способный воспроизводить два звука одновременно. Он также

другие этносы не имеют подобных музыкальных средств, поэтому для композитора очень полезно учиться на этих материалах народной культуры. В монгольской музыке богатая тематическая и жанровая палитра. Чтобы её понимать, я выучил некоторые элементы языковой и музыкальной грамматики. В своем композиторском творчестве в основном впитываю степную культуру: народные песни, народную инструментальную музыку, народные обычаи и ритуалы. Вобрав всё это в себя, спустя определённое время, думаю, смог сформировать собственный музыкальный язык. Я никогда не предполагал сознательно создавать монгольскую музыку, а использую эти материалы для развития и обогащения своего внутреннего мира, для сочинения своей собственной музыки. Это моё личное творчество. Оно не может представлять какую-либо нацию. Что касается связи между музыкой Внутренней Монголии и китайской музыкой, честно говоря, я не особо задумывался об этом, потому что я китаец. Я вырос в китайской культуре. Ханьская культура составляет основную часть моего внутреннего мира. Независимо от того, как я пишу музыку, это все равно китайская музыка, даже несмотря на монгольский стиль. Я думаю, то, что я пишу – это китайская музыка в широком смысле слова. Просто музыку монгольской степи я использую для своего композиторского искусства.

- Вы автор многочисленных исследований. Может быть, существует работа, которая особенно дорога Вам? Расскажите об этом, пожалуйста.

- Среди моих музыковедческих работ есть книги «Введение в монгольские народные песни уртын дуу» [1] и «Исследование монгольских народных песен борджин дуу» [2]. Я считаю их наиболее ценными, имеющими для меня большое значение, особенно первую. Она, по сути, стала определяющим трудом в области китайской этномузыкологии. Когда Китай и Монголия совместно объявили уртын дуу мировым нематериальным культурным наследием, эта моя книга использовалась как справочный материал и была единственным относительно систематическим теоретическим исследованием. Среди моих статей четыре последние по времени публикации я считаю тоже очень значимыми. Особенно ценна, я думаю, работа "Влияние феномена *чаоэр* на монгольский музыкальный стиль" [3]. Многие музыковеды в Китае, надеюсь, понимают после прочтения моей статьи, что происходит с этим явлением во Внутренней Монголии.

- В Ваших произведениях заметно обращение к полифонической технике. Где она конкретно применяется?

- Что касается полифонических приемов в творчестве, должен сказать, что они специально почти не выделены в моих сочинениях в виде самостоятельных композиций (за одним исключением). Я могу обратиться к полифонии в любой момент гибко, в процессе развития музыкального материала, потому что многоголосная музыка не может обойтись без применения и гармонии и полифонии. Я думаю, что мышление китайцев по-прежнему в основном линеарное монодийное, поэтому полифоническая ткань, объединяющая несколько линий, получается достаточно органичной Она очень подходит для представления стилей различных этнических групп в Китае, поэтому её используют у нас часто. Если говорить конкретно, у меня есть несколько фортепианных пьес с полифоническими темами и квартет, написанный в чистой полифонической технике. Но чаще полифонические приёмы включены в разные фактуры. Я часто этим пользуюсь.

известен как «Ху Цзя/胡笳». Maodun-Chor происходит от древнеегипетского музыкального инструмента «ney», ставшего популярным в Центральной Азии с распространением ислама.2) Топшуур/托布秀尔 – традиционный щипковый струнный инструмент в западной части Внутренней Монголии. 3)Wutashun-Chor/乌他顺潮尔 Двухструнный струнный инструмент. Похож на моринхур, но имеет отличия. Более известный как Чаоэрцинь.

- Уважаемый господин Ли Шисян, в своей музыке Вы стремитесь к синтезу традиционного народного искусства, современного композиторского музыкального языка, что находит отражение, в частности, в оркестровке. Могли бы Вы рассказать о тех сочинениях, где ярче всего используете народные инструменты?

- При создании нужно решать задачи формообразования, полифонии, оркестровки, мелодической организации и так далее. Все элементы интегрированы. Оркестровка касается всего, поскольку каждый звук должен быть исполнен каким-нибудь инструментом. Это незаменимо. В своих сочинениях я, чаще всего, пользуюсь западными музыкальными инструментами при создании, например, камерных ансамблей, симфоний и так далее. При обращении к ресурсам только западного инструментария главное – соблюдать общепринятые правила работы с ним, понимая разницу выразительных возможностей духовых, струнных, ударных и других инструментов. Иногда бывает нужно находить средства для имитации некоторых национальных тембров: имитировать моринхур, сиху, народные щипковые инструменты, эффекты горлового пения, поэтому я могу применить некоторые приёмы оркестровки, отсутствующие в произведениях западных композиторов. Кроме того, я использую национальные инструменты как солирующие в таких сочинениях как концерт для моринхура и концерт для сиху (хучира) с оркестром. Здесь надо соблюдать правила игры как на восточных, так и на западных инструментах. Иногда способы интонирования между ними бывает необходимо сближать, чтобы не возникали стилистические противоречия. Например, струнная группа оркестра воспроизводит штрихи portato, detache, marcato и так далее, подражая сиху или моринхуру. И наоборот. В ряде случае я использую только этнические инструменты. В таких сочинениях чаще всего обращаю внимание на струнный смычковый моринхур, безгрифный щипковый ятга, струнно-ударный йочин (разновидность цимбал) и бамбуковую флейту (лимба). У нас есть оркестры национальных инструментов, где моринхуры составляет основу коллектива. В некоторых случаях бывает уместно соединять в составе оркестра и восточные и западные инструменты. Следовательно, в оркестровке всё это надо учитывать и следует использовать в соответствии с конкретным музыкальным материалом, рассматривать в связи с необходимостью выражения содержания конкретного произведения. Есть ещё проблемы интеграции самого музыкального материала, где тоже надо продумывать приёмы оркестровки, но это другой вопрос. Среди моих сочинений, где используются возможности и восточных и западных инструментов, наверное, стоит назвать прежде всего "Улигер-балладу" (концерт для сиху с оркестром). Конечно, разработанные здесь приемы применил потом и в ансамблевых сочинениях и в сольных пьесах. Можно сказать, что тембры надо внимательно попробовать на вкус, лучшие решения удаётся найти скорее по ощущению, а не просто механически ориентируясь на принятые нормы. Это касается всех народных инструментов, когда они вступают во взаимодействие с европейскими, а не только монгольских [4].

- Какие композиторы повлияли на Вашу стилистику, есть ли любимый композитор?

- На меня повлияли многие композиторы Китая, старшего поколения из Внутренней Монголии, такие как Ионжибу, Алатэнг, Оле и все другие. А из зарубежных композиторов больше всего я ориентировался на импрессионистов, прежде всего М. Равеля. Позже многое взял у Б. Бартока, потому что у него есть сильное чувство новаторства, но при этом он чрезвычайно высоко ценит традицию, венгерский национальный стиль. Это служит определенным образцом в работе и с монгольской музыкой. Музыка Бартока меня очень вдохновила, особенно при создании ансамблевых композиций.

- Среди Ваших композиторских работ есть фортепианный концерт – крупное и виртуозное сочинение. Могли бы рассказать подробнее о его концепции. На что Вы ориентировались и что хотели этой музыкой показать, есть ли в ней связь с европейской традицией и в чем она выражается?

- У меня много сочинений для фортепиано. Основных, на самом деле, три: первое является переработкой упомянутого концерта для сиху в четырёх частях. Я его адаптировал для фортепиано и симфонического оркестра, чтобы передать дух монгольской национальности людям в разных частях мира, потому что фортепиано – это всемирно распространённый инструмент, а музыка концерта монгольская. Второе относительно крупное фортепианное произведение называется «Три монгольских уртын дуу, сюита для фортепиано и симфонического оркестра». Я выбрал в качестве материала три уртын дуу в разных стилях, но не включил мелодии этих уртын дуу полностью, а лишь выбрал некоторые мелодические обороты из них, а затем сформировал на их основе три небольших части, которые идут без перерыва. Таким образом, я попытался с помощью фортепиано выразить содержательный потенциал уртын дуу. Третье крупное произведение – «Пять картин Монгольского нагорья, сюита для фортепиано и симфонического оркестра», которое представляет собой адаптацию пяти народных песен борджигин, в мелодии которых внесены большие изменения. Я попытался при помощи фортепиано представить смысл монгольских народных песен. Все они относительно легко приспосабливаются к инструментальному звучанию. Пианистическая техника здесь относительно проста. Мои фортепианные произведения не имеют прямой связи с европейской музыкой. Я пытаюсь передать с помощью фортепиано, инструмента относительно интернационального, сущность монгольского музыкального творчества. Меня волнует идея акцентировать средства народной музыки так, чтобы обогатить ими фортепианное искусство Внутренней Монголии, а не только воспроизводить европейские фортепианные принципы.

- Вы всегда используете аутентичные народные напевы или создаете мелодии в духе этой музыки тоже?

- Бывает по-разному. Иногда я беру темы монгольских народных песен, а некоторые цитирую полностью. Если песня имеет куплетную форму, возникает возможность для развития двух тем (куплета и припева), поэтому всё зависит от идеи произведения. Можно ограничиться одной темой, а можно использовать обе. Некоторые произведения, созданные с использованием современных технологий, не требуют прямого цитирования фольклорного первоисточника. Бывает достаточно одного мотива, отсылающего к известной песне, а в каких-то случаях и вообще только общекультурных коннотаций. Тогда решающим моментом является моя фантазия. Сочиняю и собственные темы, не цитируя напрямую народные песни, но используя метод адаптации узнаваемых интонаций конкретных народных песен. Я это называю оригинальным стилем, уважающим оригинальные народные напевы. Иногда создаю мелодии, напоминающие народные. Это я называю регенеративным способом сочинения. Он состоит в том, чтобы впитать элементы фольклора и использовать их в качестве основы для сочинения. Этот метод использую чаще всего. Третий тип, я называю это регенеративное мелодическое творчество без всяких народных мелодий. В соответствии с моим собственным пониманием народной музыки и некоторыми нормами музыкальной грамматики я создаю мелодии самостоятельно. Четвертый метод заключается во впитывании некоторых эстетических ценностей из народной музыки без обращения к фольклорным мелодиям вообще.

- У Вас много сочинений в разных жанрах. Какой жанр Вы бы выделили как основной, который больше всего близок Вам?

- У меня довольно много музыки, написанной по заказу. Нередко я работаю в команде, руководствуясь поставленной передо мной задачей, например, требованиям к составу ансамбля. Но немало и работ, созданных для себя. Тогда я творю самостоятельно и решаю сам, что писать, В этом случае предпочитаю ансамбли, то есть камерную музыку. Кажется, я тот композитор, который создал больше всего произведений камерной музыки во Внутренней Монголии.

- Помимо композиторского творчества и преподавания, Вы являетесь выдающимся ученым, просветителем, автором многих научных трудов. Считаете ли Вы, что каждый композитор должен в той или иной степени заниматься аналитической работой и уметь писать научные труды?

- Мои музыковедческие исследования на самом деле вызваны двумя причинами. Во-первых, я работал в Академии искусств Внутренней Монголии с весны 1994 года, перейдя из арт-группы, которую сам создал и которой руководил. Я изменил свою личность, став преподавателем университета. Преподавателю вуза необходимы исследовательские способности. У меня были склонности к такой деятельности, поэтому я начал активно развиваться в этом направлении, учиться, узнавать новое в самых различных областях: не только в музыке, но и в философии, психологии, литературе и так далее. Начав исследования, я постепенно получил интересные результаты. Позже я обнаружил, что эти труды, работа и учеба, в свою очередь, содействовали моему композиторскому творчеству. С тех пор как я начал изучать теорию музыки, выбор темы, глубина мышления и способность формулировать композиторские задачи стали богаче. Мои произведения значительно улучшились. Сочинение музыки – это не просто игра с техниками композиции, классическими, романтическими и современными. Позже я все больше и больше стал осознавать причины успеха или неудачи своего музыкального творчества: качество произведения и его глубина тесно связаны с культурным уровнем композитора. Ну, это мой опыт после 50 лет.

- Как бы Вы определили современную ситуацию музыкальной культуры Внутренней Монголии и перспективы её развития?

- Как оценивать статус-кво музыкальной индустрии во Внутренней Монголии? Это очень неудобный вопрос. Эх, я немного боюсь говорить правду, а это значит, что меня не устраивает статус-кво музыкальной жизни в Монголии и Внутренней Монголии. Почему? Потому что руководство Внутренней Монголии уделяет внимание только эстрадным песням и поп-музыке сверху донизу. Это слишком поверхностно. Вырастите нескольких ярких оперных певцов, и они станут визитной карточкой Внутренней Монголии. Я считаю, что музыка во Внутренней Монголии поверхностна, а ее уровень не очень высок. Такие люди, как я, занимающиеся созданием академической музыки, не популярны во Внутренней Монголии, а это не нравится руководителям, несмотря на то, что профессиональный академический круг музыкантов имеет большое влияние на духовную атмосферу в обществе. У нас нет институтов или организаций, занимающихся продвижением академической музыки: слишком сильно влияние поп-культуры.

- Благодарю Вас, уважаемый господин Ли Шисян.

Литература

1. 李世相《蒙古族长调民歌概论》，呼和浩特，内蒙古人民出版社发行出版，2004 年，125 页。(Ли Шисян. «Введение в монгольские народные песни уртын дуу» Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2004. 125 с.)

2. 李世相《蒙古族短调民歌研究》，呼和浩特，内蒙古人民出版社，2018 年，83-86 页。(Ли Шисян. «Исследование монгольских народных песен борджин дуу» Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2018. 83-86 с.)

3. 李世相《“潮尔”现象对蒙古族音乐风格的影响》，北京，《中国音乐学》，2003 年，第三版，64-70 页。(Ли Шисян. «Влияние феномена «Чаоэр» на монгольский музыкальный стиль» Пекин: "Китайское музыковедение”, 2003. № 3. 64-70 с.)

4. Клименко А.Г., Чэнь Юйци. Особенности функционирования народных духовых инструментов флейтового и язычкового типов в Китае // Арте. 2023. №2. - С.46-54.

5. Утегалиева С.И. Горловой звук в музыке тюркских народов Центральной Азии // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 1. С. 47-55.

Li Zhehao

Composer Li Shixiang about music and about himself
The conversation was conducted by Li Zhehao August 2023

Abstract. This material is an interview with a prominent composer from Inner Mongolia, Li Shixian. As a representative of the Han people, he became one of the most enthusiastic experts on Mongolian music. He made a significant contribution to its study in musicological works and wrote a lot of music based on Mongolian songs and instrumental tunes. The musician describes in detail his path of comprehension of Mongolian art.

Keywords: Mongolia, China, Inner Mongolia, folk art, composition technique, European genres.

Сведения об авторе:
Ли Чжэхао – вокалист, независимый исследователь (г. Пекин, КНР).
e-mail: lzh609213099@icloud.com

Information about the author:
Li Zhehao – vocalist, an independent researcher (Beijing, China).
e-mail: lzh609213099@icloud.com

DOI: https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.13.4.005

Андрей Лесовиченко

ТУВИНСКАЯ МУЗЫКА: И ДРЕВНЯЯ, И СОВРЕМЕННАЯ. РЕЦЕНЗИЯ НА УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ «ТУВИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Аннотация. В статье рассматривается издание, подготовленное коллективом авторов на базе Кызыльского колледжа искусств имени А.Б. Чыргал-оола, под редакцией доктора искусствоведения Е.К. Карелиной в 2022 году. Книга предназначена для музыкальных учебных заведений в качестве учебника, однако, в рецензии подчёркивается, что она имеет по ряду позиций самостоятельное научное значение, а также может быть использовано для широкого круга читателей. Труд тувинских музыковедов является важным для развития музыкальной культуры Сибири и России в целом.

Ключевые слова: музыкальная культура, Сибирь, Республика Тува, фольклор, композиторское творчество.

Культура Тувы – интереснейший и весьма самобытный феномен в центре Азии[1]. Находясь в глубине Саянских гор, этот труднодоступный регион сохранил многие элементы жизни, в которых содержатся традиции, утраченные другими народами. При этом нельзя сказать, что тувинцы – какой-то осколок древности, чудом попавший в современный мир. Здесь сложился и городской уклад, со всеми его новациями. В нём присутствуют специфические особенности: оседлая жизнь сопрягается с привычками кочевников, причём, кочевников особенных – как степных, так и горно-таежных.

Очень своеобразна история тувинской государственности. Тувинцы – тюрки по языку – веками жили родовыми общинами в тесном взаимодействии с монгольскими племенами. В XIII веке естественным образом вошли в орбиту влияния империи Чингисхана, а потом оказались включёнными в состав Китайской империи. Дальнейшие этапы стремительных исторических преобразований были связаны с установлением в 1914 году над территорией Тувы протектората Российской империи, а в 1921 году с образованием независимого тувинского государства (Танну-Тыва Улус, далее TAR, THP). В 1944 году Тувинская народная республика вошла в состав СССР. Таким образом, Тува оказалась самым поздним по времени приращением в РСФСР за Уралом.

Все эти перипетии государственного строительства непосредственным образом сказались на развитии музыкальной культуры. Здесь произошло соединение многих элементов, восходящих к различным временам. Именно в Туве лучше, чем в других культурах, сохранился такой замечательный феномен древности как горловое пение, широко распространённый и сейчас. Здесь получили применение и практики разнообразного инструментального фольклора, сформировался богатейший песенный фонд, включающий эпическую, лирическую, шуточную традиции. В XX веке в республику проникли формы европейского музицирования, на основе которых во второй половине XX века сложилась развитая музыкальная культура европейского типа[2], в

[1] Символический монумент "Центр Азии" находится в столице республики – Кызыле.
[2] Определение понятия сделано автором настоящей статьи в ряде работ, например [3].

частности, музыкально-театральная, оркестровая, камерная, хоровая ветви. Появилось и самобытное национальное композиторское творчество.

Весь этот интереснейший массив музыкальных явлений требовал к себе внимания со стороны музыковедов-исследователей. Нельзя сказать, что его не было. В 1940-х годах тувинским фольклором стал заниматься А.Н. Аксёнов. На протяжении 1960-1980-х годов время от времени появлялись немногочисленные статьи разных авторов по вопросам музыкальной культуры. Однако целостная картина долго не складывалась. В начале 1990-х годов Г.А. Осипенко завершила написание учебного пособия по тувинской музыкальной литературе. Оно не было опубликовано, хотя машинопись использовалась музыковедами и педагогами музыкальных учебных заведений.

Краткие обзоры по истории тувинской музыки время от времени появлялись [2; 4]. Однако впервые полную картину мы смогли представить, благодаря публикации фундаментального труда Е.К. Карелиной [1]. Её книга – серьёзное обстоятельное исследование, отражающее все основные вопросы музыкальной жизни региона, но именно в силу обстоятельности и строго научных задач не слишком доступное для широкого круга любителей музыки. Во втором десятилетии нынешнего века назрела необходимость в создании систематического учебного издания, адресованного учащимся учебных заведений и всем интересующимся тувинской музыкой. Эту задачу выполнил учебник "Тувинская музыкальная литература" [5]. Авторами книги являются: М. М. Бадыргы, А. Д.-Б. Баранмаа, Н. А. Баркова, У. О. Донорова, А. Х. Кан-оол, Е. К. Карелина, Н. А. Лопсан, А. Ю. Монгуш, Ч. В. Самдан, Д. О. Соян, У. Б. Хомушку. В учебнике четыре части, три из которых посвящены композиторскому творчеству, а первая – традиционной музыкальной культуре тувинцев.

Рассмотрение тувинского фольклора начинается со знакомства с горловым пением (обобщающее наименование – хоомей). В книге чётко сформулированы его особенности, акцентируется, что только в Туве эта техника музицирования породила отдельный жанр народной музыки, не привязанный ни к эпической, ни к какой-либо иной традиции. Описываются основные стили: сыгыт (высокий), хоомей (средний), каргыраа (низкий). Даны краткие характеристики 10 национальных школ. Это самая заметная (даже модная) часть тувинской культуры, музыкальная эмблема республики. Затем следуют характеристики музыки эпоса и обрядов тувинцев. В этом разделе кратко представлены также важнейшие жанры песенного фольклора. Наконец, завершает часть раздел о народных инструментах как обиходного, так и ритуального назначения (буддийских и шаманских).

Бóльшая часть текста учебника, как уже отмечалось, посвящена композиторскому творчеству. Здесь представлены фактически все авторы музыкальных сочинений (не только профессиональные). Наиболее видные из них отмечены отдельными портретными очерками, из которых виден процесс развития жанровой системы, смена ведущих стилей, тем и образных сфер, характерных для тувинских композиторов. Начинается обзор, естественно, с создателей первых авторских песен (В. Кок-оол, М. Мунзук, А. Лаптан) и пьес профессиональных музыкантов, работавших в Кызыле в 1940-х годах (Л.И. Израйлевич, Р.Г. Миронович, А.Н. Аксёнов), ещё до вхождения Тувы в Советский Союз. Такое начало вполне типично для большинства внеевропейских культур нашей страны. Характерно и то, что первым крупным проектом была опера Мироновича "Чечен и Белекмаа", первое действие которой было не только закончено, но и поставлено. Это хорошо и обстоятельно описано в книге.

Настоящими классиками тувинской музыки стали А.Б. Чыргал-оол (1924-1989), Р.Д. Кенденбиль (1922-1993), С.М. Бюрбе (1924-2012). Им посвящена отдельная часть учебника. Это справедливо, ибо каждый из них создал большой массив сочинений, где представлены многие жанры: музыкально-театральные опусы (в том числе, оперы), симфоническая музыка, нередко в крупных формах (симфонии, концерты, поэмы, сюиты), камерные ансамбли и сольная музыка, хоровые сочинения (включая кантаты и

оратории), очень много песен. Три названных композитора фактически создали национальную разновидность тувинской музыки европейского типа. При чтении книги бросается в глаза, что композиторы уделяют особое внимание симфоническим сочинениям. Специальные разделы посвящены: поэме "Алдан-Маадыр" и концерту-поэме для скрипки с оркестром Чыргал-оола, симфонии "Песнь о Туве" и "Колхозной сюите" Кенденбиля, увертюре "Чыраа-Бора" Бюрбе. Несмотря на сложности создания, оперы "Чечен и Беклемаа" Кенденбиля и "Чечек" Бюрбе, судя по описаниям в учебнике, свидетельствуют о несомненном овладении тувинскими музыкантами всем арсеналом средств классической композиции и умелым претворением в творчестве фольклорного материала. Песни и хоры – важнейшая часть наследия классиков. Все они были аратами-скотоводами по происхождению (Бюрбе в трудные 1990-е годы даже возвращался на некоторое время к традиционному труду), выросли и стали музыкантами на народных мелодиях. Разумеется, наиболее полно их дарование раскрывалось в соответствующих жанрах. Песни композиторов были продолжением и частью народного творчества. При этом они определили пути становления хоровых форм: тувинское народное творчество имеет, в основном, сольную природу. Появление кантат и ораторий, без сомнения, – новая стадия тувинского музыкального процесса. Некоторые произведения, например, кантата "1944 год" Чыргал-оола, выдержали проверку временем и сейчас исполняются в республике.

Из представления авторов книги видно, что в 1960-1980 годах в Туве, после преобразования автономной области в автономную республику (1961), когда стало больше исполнительских коллективов и образовательных учреждений. В этот период происходит достаточно динамичное развитие композиторской практики как местными силами, так и благодаря специалистам из других регионов страны. Большой вклад в разработку тувинской темы сделали С.М. Крымский (1930-2022), А.П. Курченко (1939-2022) (впоследствии видные московские композиторы), Б.Н. Нухов (1940 г.р.) Однако главными деятелями нового поколения являются Х.К. Дамба (1943-1993), Вл.С. Тока (1942-2008), С.И. Бадыраа (1950 г.р.). Деятельность всех названных музыкантов выглядит как развитие основ, заложенных предшественниками по направлению адаптации в Туве музыкальной культуры европейского типа. Им посвящена третья часть книги.

В четвёртой части описана деятельность ныне действующих композиторов. Так получилось, что на рубеже 1980-1990-х годов ушли из жизни или уехали из Тувы почти все члены Союза композиторов, а те, которые остались, сильно сократили творческую активность. Появление новой группы композиторов на рубеже 1990-х – начале 2000-х годов фактически было воссозданием творческой организации. Они по-разному подходят к национальной теме и ресурсам народного искусства, но при этом нашли способы творческого взаимодействия при создании коллективных произведений – оперы "Вечная мелодия" и детского этнобалета "Шыяан ам...". Б.-М. Тулуш (пока единственный мужчина в составе организации), У. Хомушку, Ч. Комбу-Самдан, Н. Лопсан, А. Монгуш – авторы этих произведений и в индивидуальных опусах показывают себя интересно и разнообразно. В учебнике отдельными очерками представлено творчество Б.-М. Тулуша, в частности, "Степная рапсодия" для кларнета (гобоя) и фортепиано, этнобалет "Журавлиная скала", симфоническая сюита "Страницы прошлого". Большое внимание уделено Ч. Комбу-Самдан. Рассмотрены её хоровые, оркестровые и фортепианные пьесы, композиция "Тывам" для оркестра, сопрано и хоомейжи (мастера горлового пения). Творчество У. Хомушку представлено балетом "Маугли", циклом романсов на стихи китайских поэтов, сонатиной для флейты и фортепиано, фортепианными ансамблями в шесть рук. Кроме того, охарактеризованы композиции А. Монгуш, А. Оюн, Н. Лопсан и О. Кургек.

Некоторые сомнения может вызывать целесообразность включения в учебник (если мыслить эту книгу только как учебник) достаточно обширных сведений о композиторах последнего поколения, явно ещё не раскрывшихся в полной мере. Эта информация в

сокращённом варианте могла бы быть содержанием заключения (в настоящем издании такого специального раздела нет). Однако, если предполагать, что этот текст будет использован широким кругом слушателей-профессионалов, он вполне уместен именно в представленном объёме.

В целом не подлежит сомнению, что издание является большим вкладом в осмысление процессов, происходящих в музыкальной жизни республики, не только на учебном, но и научном уровне.

Литература

1. Карелина Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин до наших дней: исследование / науч. ред. В.Н. Юнусова. – М.: Композитор, 2009. – 552 с.
2. Крупич Е.Л., Лесовиченко А.М. Тувинская музыкальная культура // Историческая энциклопедия Сибири / Институт истории Сибирского отделения Российской академии наук. Т.3. – Новосибирск: Историческое наследие Сибири, 2009. - С.306-308.
3. Лесовиченко А.М. Возможности измерения уровня развития музыкальной культуры европейского типа // Музыкальная культура как нацинальное и мировое явление. Мат-лы междунар. конф. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 2002. – С. 114-119.
4. Музыкальная культура Сибири. Т. 3. Музыкальная культура Сибири XX века. Кн. 2: Музыкальная культура Сибири середины 50-х - конца 80-х годов XX века – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 1997. – 495 с.
5. Тувинская музыкальная литература: учебник / Кызылский колледж искусств им. А.Б. Чыргал-оола, коллектив авт.; под ред. Е.К. Карелиной. – Кызыл, 2022. – 284 с.

Andrey Lesovichenko

Tuvan music: both ancient and modern.
Review of the textbook "Tuvan musical literature"

Abstract. The article discusses the publication prepared by a team of authors on the basis of the Kyzyl College of Arts named after A.B. Chyrgal-ool, edited by Doctor of Art History E.K. Karelina in 2022. The book is intended for music educational institutions as a textbook, however, the review emphasizes that it has independent scientific significance in a number of positions, and can also be used for a wide range of readers. The work of Tuvan musicologists is an important increment for the development of the musical culture of Siberia and Russia as a whole.

Keywords: musical culture, Siberia, the Republic of Tuva, folklore, compositional creativity.

Сведения об авторе:

Лесовиченко Андрей Михайлович – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник научно-аналитического отдела Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

e-mail: lesovichenko@mail.ru

Information about the author:

Andrey Mikhailovich Lesovichenko – Doctor science (culturology), PhD in musicology, Professor, leading researcher of the Scientific and Analytical Department of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

e-mail: lesovichenko@mail.ru