

ния происходили благодаря от- ческой деятельности, доказы- мь преподавания игры на гитаре и дельным музыкантам, их практи- вавшей состоятельность их систе- профессионалам, и любителям.

Список литературы

1. **Вайсборд М.** Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века. — М.: Советский композитор, 1989. — 206 с.
2. **Вольман Б.** Гитара в России. — Л.: Музгиз, 1961. — 179 с.
3. Музыка и музыканты Ленинграда / Ред. А. Н. Сохор. Вып. 1. — Л.: Музгиз, 1972. — 239 с.
4. **Рехин И.** Вариации на тему «Гитара в России» // Гитаристъ. — 2005. — № 2. — 24–29.
5. **Яблоков М.** Классическая гитара в России и СССР. — Екатеринбург: Русская энциклопедия, 1992. — 2098 стб.

COMPOSERS OF THE 20th CENTURY

Alsu KHASANOVA

About the Rhythm of S. Saidashev's Vocal-Instrumental Works

В статье предпринимается попытка расширить перечень идиом национального в музыке татарских композиторов за счет ритмических параметров. На примере вокально-инструментальных сочинений С. Сайдашева показывается, что в основе временной организации татарской профессиональной музыки лежат квантитативные нормы, определяющие ритмический строй татарского песенного фольклора. Последние преломляются многообразно: от конкретных народно-песенных ритмических интонаций до общей логики временного процесса.

In this article the effort is made to increase the list of national idioms in the music of Tatar composers due to the rhythmical parameters. Using S. Saidashev's vocal-instrumental works it is shown that the quantitative norms, determining the rhythmical structure of the Tatar song folklore, form the basis of the Tatar professional music in terms of its time structure. These quantitative norms are divers: from specific folk-song rhythmical intonations to the common logic of the time process.

Алсу ХАСАНОВА

О ритмике вокально-инструментальных произведений Салиха Сайдашева

В музыкально-теоретической науке область временной организации является одной из малоизученных. Что касается ритмики татарских композиторов, то она предметом специального исследования до сих пор не становилась. Между тем ритм в их музыке не просто своеобразен — в нем присутствует национальная характеристика, позволяющая рассматривать ритмику в качестве важнейшего репрезентанта татарского национального композиторского стиля.

Материалом нашего рассмотрения служит вокально-инструментальная музыка С. Сайдашева — композитора, стоящего у истоков формирования татарской композиторской школы. Творческий опыт Сайдашева оказал весомое влияние на творчество татарских композиторов целого ряда поколений: в его сочинениях был осуществлен органичный интонационный синтез новоевропейских и национальных компонентов, что способствовало символизации фигуры композитора, позволяя видеть в нем «создателя национального композиторского идиостиля» [4, с. 170].

Характеристика Сайдашева как основоположника татарской композиторской школы актуализирует интерес исследователей к определению структурных параметров тех языковых идиом, благодаря которым его музыка приобретает яркую национальную самобытность. Последние связываются со спецификой используемых композитором ладомелодических и гармонических средств. Считается (и не без оснований), что сочинения Сайдашева организованы на основе присущего татарским народным песням пентатонного ладового звукоряда, в качестве излюбленного прин-

ципа конструирования мелодической линии композитор избирает «принцип постепенного развертывания трихордовой интонационности, свойственной татарской мелодике» [3, с. 27], а при построении многоголосия придерживается логики монодийно-гармонической системы, проявляющейся в использовании аккордов так называемой тематической структуры, взаимодействующих друг с другом на основе логики слабо централизованного мажора-минора. Думается, однако, что число «национально ориентированных» элементов музыкального языка композитора не ограничивается перечисленными: национальным своеобразием отличается и ритмический строй его музыки.

При рассмотрении ритмики вокально-инструментальных сочинений Сайдашева сталкиваешься с интересной особенностью, необычной для ритмического строя музыки новоевропейских композиторов: в них обнаруживается арсенал стабильных ритмических рисунков, которые многократно используются в разных сочинениях.

Прежде всего, отметим, что в вокальной музыке Сайдашева слогоритмический рисунок мелодии нередко строится на основе повторения одной ритмической фигуры, «удерживаемой» на протяжении всего сочинения или крупного его раздела. Например, вокальная партия «Песни Зубарзят» из драмы Т. Гиззата «Наемщик» организована во времени на основе повторения ритмической группы 1:2 (пример 1). Музыкальная ткань темы женского хора «Песни Батыржана и хора» из драмы Т. Гиззата «Наемщик» строится на основе скандирования ритмической группы 1:1:2 (пример 2).

Ритмическая фигура 1:1:1:1:4 лежит в основе временной организации песни «Огни, что мы зажгли сердцами...» (мелострофа 2) из драмы К. Тинчурина «На Кандре» (пример 3).

Типизация ритмических фигур в вокальных сочинениях Сайдашева проявляется не только на уровне составных элементов строк, но и на уровне мелостроки как целостной единицы. К формированию ритмически идентичных мелострок в разных сочинениях ведет, например, типичный для Сайдашева прием моноритмичного построения мелодии на основе одной нотной величины (с остановкой на более крупной длительности в конце полустрофа). Слогоритмическая форма, образованная равномерной пульсацией равных по временной величине долгот, образует самую устойчивую строчную ритмоформулу в музыке Сайдашева, встречающуюся практически в каждом третьем его произведении. В качестве примера приведем два из них (примеры 4, 5).

Слогоритмически устойчивые мелостроки складываются и в том случае, когда строка образуется за счет соединения различных ритмических фигур. Таковой является, например, долготная форма: 1:1:1:1:2:2:2:2:2 в дуэте Магинур и Тимеркая из драмы Т. Гиззата «Бишбуляк» (пример 6) и в «Застольной песне» из комедии Г. Камала «Милая Хафиза» (пример 7).

Из того, что временная организация мелодии в вокальных сочинениях композитора основывается на типовых ритмических фигурах разного объема — от составных элементов строк до мелострок, — логично вытекает тенденция к тиражированию слогоритмических форм более крупного композиционного уровня — строф. Этот момент особенно важен. Поскольку большинство вокальных сочинений Сайдашева представляют собой строфическую форму, становится ясно, что слогоритмические структуры в его песнях носят универсальный характер, что позволяет говорить не просто об однотипности сайдашевских ритмических рисунков, но о явлении мелодической заменяемости, при которой одно и то же слогоритмическое построение «озвучивается» разными мелодиями.

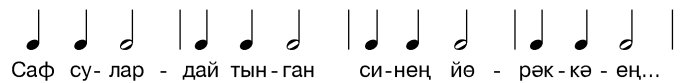
Так, в частности, абсолютное тождество ритмической организации отличает мелодии «Песни Гульюзум», «Песни Гульбике» из IV акта, дуэта Батыржана и Гульюзум из IV акта драмы Т. Гиззата «Наемщик», первого дуэта Хафиза и Хафизы из комедии Г. Камала «Милая Хафиза», второй и третьей песни Нахии «До свидания» и «Белый голубь» из драмы Т. Гиззата «Священное поручение», «Деревенской песни», песен «Застенчивый джигит», «Золотое озеро». Все они строятся на основе долготной формы, организованной равномерным движением слогонот. В качестве примера приведем долготную форму первой строфы «Песни Гульюзум» из музыки к драме Т. Гиззата «Наемщик» (пример 8).

В основу ритмики ряда других сочинений — арии Магинур «Соловей» (строфы 1, 5) из музыкальной драмы Т. Гиззата «Бишбуляк», арии бригадира (запев) из спектакля Г. Зулкарнаева «Вихрь», арии Хафизы (строфы 1, 2) из комедии Г. Камала «Милая Хафиза», «Песни Гульбике» (строфа 1) из III акта и арии Гульюзум из II акта драмы Т. Гиззата «Наемщик» — ложится долготная структура, образованная многократным повторением двуслоговой ритмической группы, элементы которой соотносятся по принципу 1:2. Такова, в частности, слогоритмическая организация первой

Пример 1. Песня Зубарзят («Наемщик»)



Пример 2. Песня Батыржана и хора («Наемщик»)



Пример 3. «Огни, что мы зажгли сердцами...» («На Кандре»)



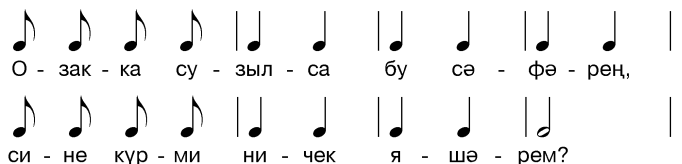
Пример 4. Трио Батыржана, Гульюзум и Бикчентая («Наемщик»)



Пример 5. «Застенчивый джигит»



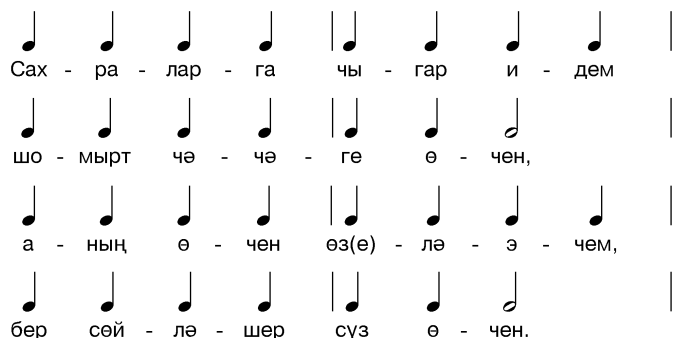
Пример 6. Дуэт Магинур и Тимеркая («Бишбуляк»)



Пример 7. Застольная песня («Милая Хафиза»)



Пример 8. Песня Гульюзум («Наемщик»)



строфы арии Магинур «Соловей» из музыкальной драмы Т. Гиззата «Бишбуляк» (пример 9).

Песня «Огни, что мы зажгли сердцами» (запев), ария Гуляндам (строфа 5) из драмы К. Тинчурина «На Кандре», дуэт Магинур и Тимеркая (припев) из драмы Т. Гиззата «Бишбуляк», песни «Татарские края» (строфа 1 запева) распеваются на основе долготной строфической модели, образованной последованием четырех коротких и шести длинных долгот. Примером ее использования в музыке композитора может служить припев дуэта Магинур и Тимеркая (пример 10).

В ритмической организации вокальной партии сочинений «Огни, что мы зажгли сердцами...» (припев, строфа 1) из драмы К. Тинчурина «На Кандре», «Бабушка» из детского вокального цикла «Прощай, цветочный сад», «Песня Булата» (припев) из драмы К. Тинчурина «Голубая шаль» применяется долготная структура, основанная на повторении пятислоговой стопы, организованной равномерным движением слогодлительностей с остановкой на последней слогоноте. В качестве примера ее использования в музыке Сайдашева приведем долготную структуру первой строфы припева песни «Огни, что мы зажгли сердцами...» (пример 11).

Для музыки новоевропейских композиторов, характеризующейся разнообразием, «бесконечной вариантностью» ритмических рисунков, подобный принцип ритмической организации абсолютно не характерен¹. Данная особенность ритмического языка Сайдашева, однако, оказывается вполне закономерной, если соотнести ее с логикой, организующей ритмический строй татарской народной песни.

Характеризуя специфику ритмического строя татарской народно-песенной традиции, исследователи отмечают ее квантитативную природу и соответствующую ей систему организации слогоритмических форм, определяемую принципом сложения². Данный принцип обнаруживает себя в формировании долготной структуры народных напевов, когда типовые слогоритмические ячеейки, вступая в типовые комбинации друг с другом, образуют типовые строки, которые, в свою очередь, образуют стабильные слогоритмические формы в пределах строф³. Выявляют исследователи и принадлежность определенных устойчивых долготных схем тем или иным жанрам татарского народно-песенного творчества, не исключая при этом возможности использования ряда временных структур в напевах разных жанров: «отличные друг от друга по интонационному облику, функциональному назначению образцы [народно-песенного творчества татар — А. Х.] сходятся на уровне ритмического клише» [7, с. 110].

Не менее показательной особенностью слогоритмического строя татарских народных напевов является ха-

рактерное для них явление контрафактуры — переподтекстовки напева уже существующего образца, когда используется его слогоритмическая схема или целиком мелодия. Факт существования данной практики музицирования в татарской музыке устной традиции исследователи признают бесспорно, отмечая наличие всех ее возможных разновидностей — контрафактуры полной

Пример 9. Ария Магинур «Соловей» («Бишбуляк»)

Пример 10. Припев дуэта Магинур и Тимеркая («Бишбуляк»)

Пример 11. «Огни, что мы зажгли сердцами...» («На Кандре»)

¹ В данном случае речь не идет о многочисленных случаях адаптации традиционных квантитативных формул, свойственных жанрам музыки быта. Как известно, в композиторской музыке, написанной уже по законам тактовой ритмики, нашли претворение многообразные типовые долготные клише, характерные для песенно-танцевальной культуры XVI, XVII и даже XVIII веков. В наибольшей степени они оказались распространены в метрической организации музыкальных произведений второй половины XVIII–XIX веков, имеющих трехдольный размер: согласно исследованиям М. Харлапа, все традиционные трехдольные формулы — за исключением ритма вальса — в той или иной степени несут на себе пережитки долготного восприятия квантитативного хорей и квантитативного ямба и, тем самым, связаны с квантитативным восприятием музыкального времени [13, с. 91–102]. Именно среди такого рода образцов, особенно частых у романтиков в связи с предпринимаемой ими поэтизацией бытовых танцев, и можно найти более или менее сходные (типовые) долготные рисунки.

² Среди исследований, в той или иной форме затрагивающих вопросы временной организации татарской традиционной музыки, назовем работы М. Нигмедзянова [10], Н. Альмеевой [1], Э. Каюмовой [7], С. Ильиной [5], Е. Смирновой [11]. О принадлежности песенного фольклора татар к квантитативной ритмической традиции одни авторы пишут как о факте само собой разумеющимся, не останавливаясь подробно на соответствующих доказательствах (см., например, работы Н. Альмеевой [1], Э. Каюмовой [7]); другие рассматривают эту проблему специально, выбирая в качестве материала исследования образцы, представляющие различные жанры татарского музыкально-поэтического творчества (см. исследования С. Ильиной [5], Е. Смирновой [11]).

³ См. об этом работы Э. Каюмовой [7, с. 108–126] и Е. Смирновой [11], в первой из которых предлагается «каталог» стабильных слогоритмических структур татарских лирических песен «короткой» слогоритмической структуры (деревенских, уличных), такмаков, во второй — лирических песен «длинного» слогоритмического строения и напевов жанров *көйләп уку* — баитов, мунаджатов, книжных напевов.

(когда различные поэтические тексты распеваются на один напев) и контрафактуры частичной (когда в качестве устойчивой модели, объединяющей ряд традиционных музыкально-поэтических образцов, выступает слогоритмическая схема напева, допускающая различное звуковысотное оформление)⁴.

Все сказанное свидетельствует об очевидном наличии типологической общности, связывающей ритмический строй вокальных сочинений Сайдашева с временной организацией татарских народных песен. Для татарского композитора, решающего задачу создания национального музыкального языка, композитора, соединяющего черты национальные с чертами, характерными для новоевропейской профессиональной музыки, это представляется вполне естественным. Что касается структурных соответствий, возникающих на уровне конкретных ритмических интонаций⁵, то их установление также оказывается вполне ожидаемым: многие устойчивые слогоритмические формы, встречающиеся в музыке композитора, совпадают с типовыми формами временной организации татарских традиционных напевов. Последовательно рассмотрим те из них, которые были представлены выше (см. с. 43–44).

Семи-восьмислоговая долготная модель, образованная равномерным движением слогонот, является одной из самых распространенных в песенном творчестве татар, представляя собой слогоритмический тип *кыска кей* (короткого напева) (пример 12).

В татарской фольклористике к коротким песням принято относить музыкально-поэтические структуры, строки которых по протяженности не превышают семи-восьми слогов (структурной оппозицией коротким напевам выступают так называемые длинные напевы — *озын кей*, длина строк которых образуется девятью-десятью и более слогами). Данная слогоритмическая форма встречается в татарских напевах разных жанров — лирических песнях (деревенских, уличных и др.), плясовых, такмаках. У Сайдашева данная строфическая долготная структура является излюбленной: на ее основе строятся около 40 его произведений.

Другая слогоритмическая форма композитора — форма, образованная повторением ячейки 1:2 — характерна для татарских многослоговых лирических песен так называемого «ямбического» типа (определение М. Нигмедзянова, см.: [10, с. 28])⁷. Она основывается на повторении стопы, длительности которой могут находиться как в двойном соотношении (1:2), так и в соотношениях более сложных (1:3, 1:4 и т. д.; 0,5:2, 0,75:3 и т. д.). Непостоянство долготной пропорции стопы связано с импровизационным характером исполнения *озын кей*: в зависимости от степени сложности орнамента в распеве длинных слогов протяженность долей «ямбической» ячейки изменяется; наиболее часто встречающийся характер изменений связан с увеличением второй — долгой — слогоноты (пример 13).

В вокальных сочинениях Сайдашева, для которого использование сложных внутрислоговых распевов не

характерно, «ямбическая» долготная форма получает жесткую долготную регламентацию: она применяется на основе точного повторения стоп «удержанной» структуры — либо стопы 1:2, либо — 1:3.

Следующая многослоговая долготная модель (ее строительным элементом является строка 1:1:1:1:2:2:2:2:2:2) также встречается в татарских лирических песнях. Исследователи татарского фольклора такого рода структуру определяют как «равнодлительную» (см.: [10, с. 38; 7, с. 116]) — в противоположность «ямбической» строфической модели, строение которой определяется взаимодействием разных по протяженности долготных единиц. Возможность применения к рассматриваемой слогоритмической структуре термина «равнодлительный» определяется

Пример 12. Татарская народная песня «Тәрәзәмә егет килгән»⁶
[9, № 191]

Пример 13. Татарская народная песня «Гөлҗамал»⁸
[9, № 76]

Пример 14. Татарская народная песня «Кама бую»⁹
[6, № 286]

⁴ Данная классификация типов контрафактуры представлена в исследованиях Ф. Генриха [15], В. Верфа [16], Р. Фалька [14].

⁵ Термин «интонация» употребляется мною в том широком смысле, который придает ему Б. Асафьев. Интонация — носитель музыкального содержания, что делает возможным употребление формулировок типа «тембровая интонация», «гармоническая интонация», «ритмическая интонация» и т. п. [2].

⁶ «К моему окну парень подошел».

⁷ Применяя термин «ямбический», М. Нигмедзянов понимает его в значении, принятом в качественном (силлабо-тоническом) стихосложении — как сочетание безударного и ударного слога, что по отношению к татарским традиционным напевам представляется спорным. В настоящей работе данный термин используется в значении, сложившемся в метрическом стихосложении — т. е. как сочетание краткой и долгой слогодлительностей.

⁸ «Гульжамал».

⁹ «Берега Камы».

ством образующих ее строк со строкой короткой, которая, соединяясь с многословным поэтическим текстом, усложняется за счет дробления нескольких — одной, двух, реже трех — слогов (см. об этом: [3, с. 116; 10, с. 190–198]). Считается, что данная слогоритмическая модель строфы характерна для песенного фольклора позднего исторического слоя, в противоположность «ямбической» форме, которая связана с более ранним пластом традиционной культуры (пример 14).

Последняя из долготных структур, приведенных выше как характерных для музыки Сайдашева, распространена в разных жанрах татарской традиционной музыки: она широко применяется и в напевах «сказываемого стиха» (баитах, мунаджатах), и в лирических песнях татар-мишарей (пример 15).

Пример 15. Татарская народная песня «Сак-Сок бәете»¹⁰
[9, № 64]

Мед - рә - сә - ләр - дә ки - тап киш - тә - се,
Сак бе - лән Сок - ның оч - кан ки - чә - се.

Исследователи традиционной музыки отмечают существование различных вариантов данной строфической формы, отличающихся друг от друга продолжительностью последней слоговоты строительной стопы: 1:1:1:1:2, 1:1:1:3, 1:1:1:1:4 — см.: [10, с. 27]. Из различных вариантов долготной формы Сайдашев выбирает только последний.

Перечень применяемых Сайдашевым традиционных долготных форм можно продолжить и далее; ограничимся представленными выше, отметив при этом, что круг народнопесенных моделей, используемых композитором, достаточно широк. Одни из них являются употребляемыми часто, другие встречаются реже; они могут применяться композитором как в пределах целой строфы, так и в виде отдельных элементов строф. Анализ жанровой природы народных слогоритмических конструкций, используемых Сайдашевым, свидетельствует о том, что из фонда устойчивых долготных форм традиционной музыки композитор наиболее часто и последовательно отбирает типовые формы временной организации напевов песенных жанров, причем тех из них, которые являются самыми типовыми, распространенными, находящимися на слуху у самой широкой аудитории татарского слушателя. Думается, что для татарского композитора, работающего в жанре песни, это вполне закономерно.

Множественность случаев точного соответствия долготных структур песен Сайдашева типовым долготным конструкциям народных песен не оставляет никаких сомнений относительно генезиса ритмиче-

ского строя его музыки: по отношению ко многим вокальным сочинениям композитора можно говорить о том, что он фактически накладывает собственные мелодии на готовые, отложившиеся в его памяти традиционные долготные формы. Иными словами, творческий процесс Сайдашева нередко предстает в виде переподтекстовки, полностью соответствуя той практике музицирования, которая сложилась в татарской традиционной культуре. Это можно рассматривать как еще одно — и весомое — подтверждение характеристики творческого метода композитора как проявления традиций устно-профессионального искусства, данной А. Л. Маклыгиным [8, с. 175]. Коль скоро это так, в число устойчивых «музыкальных идиом», используемых Сайдашевым, помимо стабильных мелодических оборотов (многочисленных описанных исследователями так называемых «мелотормул») следует включить и арсенал типизированных слогоритмических рисунков.

Тот факт, что ритмическая организация многих вокальных сочинений Сайдашева представляет собой ретрансляцию «готовых», сложившихся в традиционной музыке слогоритмических форм, вовсе не означает, что процесс создания его песен ограничивается практикой переподтекстовки: присутствие в его музыке собственно авторского начала в области формирования ритмической интонации исключать ни в коей мере не следует. Опираясь на интонационный словарь народно-песенной традиции, Сайдашев зачастую преломляет его составляющие по-своему, обновляя и индивидуализируя их. Данная проблема требует отдельного рассмотрения; отметим лишь, что интуитивно избрав традиционные долготные структуры в качестве ритмической основы своих песен, композитор зачастую подвергает их авторской интерпретации: модифицирует собственно народно-песенные слогоритмические формы и создает собственные — на основе все тех же квантитативных законов.

Анализ временной организации вокально-инструментальных сочинений С. Сайдашева расширяет представления о стилевых особенностях творчества композитора, о понимании его роли как «основоположника» татарской профессиональной композиторской музыки и, одновременно, позволяет определить возможные ракурсы изучения проблем татарской профессиональной музыкальной культуры, связанных с ритмом. Думается, что значимость ритмических средств как стилеобразующего и национально репрезентирующего фактора проявляется не только у Сайдашева. Будучи неотъемлемым составляющим татарской народной песни, устойчивые ритмические модели (и шире — сам принцип квантитативности) в творчестве татарских композиторов вплоть до настоящего времени выступают в качестве важнейших форм преломления «национальной» интонации.

Список литературы

1. **Альмеева Н. Ю.** Ритмические клише и мелодическая заменяемость в песнях татар-кряшен // Народная музыка: История и типология: Сб. научных трудов памяти профессора Е. Г. Гиппиуса. / ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова; Ред.-сост. И. И. Земцовский. — Л.: [б. и.], 1989. — С. 157–165.

2. **Асафьев Б. В.** Музыкальная форма как процесс. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.

3. **Бражник Л. В.** Формирование нового стиля татарской музыки в творчестве Салиха Сайдашева // Век Салиха Сайдашева: Межвуз. сб. / Под общ. ред. В. Р. Дулат-Алеева; Казан. гос. консерватория. — Казань: [б. и.], 2000. — С. 24–39. — ISBN 5-85401-025-9.

4. **Дулат-Алеев В. Р.** Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке. / Казан. гос. консерватория. — Казань: [б. и.], 1999. — 244 с.

¹⁰ «Баит Сак-Сок».

5. **Ильина С. В.** Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей: к проблеме формульности: Дис. ... канд. искусствовед. — Чебоксары: [б. и.], 2004. — 162 с.

6. **Исхакова-Вамба Р. А.** Татарские народные песни. — М.: Советский композитор, 1981. — 190 с.

7. **Каюмова Э. Р.** Татарская народно-песенная культура Нового времени: Проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции. / АН РТ, ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова. — Казань: [б.и.], 2005. — 216 с.

8. **Маклыгин А. Л.** Музыкальная культура Среднего Поволжья: Становление профессионализма / Казанская гос. консерватория. — Казань: [б. и.], 2000. — 311 с.

9. **Нигмедзянов М. Н.** Татарские народные песни. — Казань: Татарское книжное издательство, 1976. — 216 б.

10. **Нигмедзянов М. Н.** Народные песни волжских татар: Исследование. — М.: Советский композитор, 1982. — 136 с.

11. **Смирнова Е. М.** О ритмической организации музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья: / Казанская государственная консерватория. — Казань: [б. и.], 2008. — 580 с.

12. **Харлап М. Г.** Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. — М.: Музыка, 1978. — С. 48–105.

13. **Харлап М. Г.** Ритм и метр в музыке устной традиции. — М.: Музыка, 1986. — 104 с., нот.

14. **Falck R.** Contrafactum // The New Grove Dictionary of music and musicians. — London, 1980. — Vol. 4. — P. 700–701.

15. **Gennrich Fr.** Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters // Summa musicae medii aevi. Langen, 1962. № 12. — P. 278.

16. **Van der Werf, H.** The Chanson of Troubadours and Trouveres; A study of the melodies and their relation to the poems, A. Oostheekis Uitgeversmass tschappij NV, Utrecht, 1972.

WU Na

Preludes by Ding Shande op. 3 № 1: Prototypes, Allusions and Observations

В статье рассматривается фортепианное сочинение китайского композитора Дин Шан Дэ, считающегося одним из родоначальников китайской фортепианной музыки. Прелюдия анализируется как произведение, в котором отразился сплав глубинных национальных традиций, китайской интонационности и отдельных приемов композиторского письма Клода Дебюсси. Высказано предположение о возможном влиянии на творческое сознание Дин Шан Дэ и других композиторских школ начала XX века.

The article examines a composition for piano by the Chinese composer Ding Shande, considered to be one of the forefathers of Chinese piano music. The prelude is analysed as a work in its own right, a work agglomerating deep national traditions, Chinese intonation and some artistic features of Claude Debussy's composing technique. Some influence of several early 20th century schools on the creative mentality of Ding Shande has been suggested.

У На

Прелюдия Дин Шан Дэ ор. 3 №1: прообразы, аллюзии и наблюдения

В 1930–1940-е годы композиторская школа Китая фактически еще только совершала первые шаги в создании фортепианной музыки. В 1934 году в Шанхайском музыкальном институте был проведен первый в истории страны конкурс — «Китайское фортепианное творчество», — инициированный А. Н. Черепнинным с целью выявить композиторские силы [1, с. 26]. Конкурс открыл имена Хэ Лу Тина, Лао Чжи Чэна, Юй Бянь Мина, Чень Тянь Хия, Цзян Дин Сиана, чьи фортепианные миниатюры показали возможность полноценного воплощения китайской интонационности, китайских звуковых образов и вне привязанности к китайскому национальному инструментарию. В 1930-е годы фортепиано чрезвычайно увлекло китайских музыкантов, но создание произведений для форте-

пиано протекало не слишком быстро. К 1940-м годам профессиональная китайская музыка насчитывала не более сорока пяти пьес, написанных китайскими музыкантами для этого инструмента¹. Фортепиано еще только входило в континуум музыкальной жизни крупнейших культурных центров страны. Между тем, среди сочинений, датированных 1930–1940 годами, оказались и пьесы, вошедшие впоследствии в музыкально-педагогический обиход или, по крайней мере, сохранившие историческое значение, подтверждающие существование некоторого разнообразия творческих задач. Среди этих пьес — поэтичные музыкальные зарисовки идиллического характера («Маленькая флейта пастушка» и «Колыбельная песня» Хэ Лу Тина, «Колыбельная песня» Цзян Дин Сиана), жанровые сценки



Дин Шан Дэ

¹ Эти данные — в рукописи Ван Ин «Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX–XXI веков», любезно предоставленной автором.