

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Дай Тяньи

Отражение трагического в русской и китайской музыке XIX–XX веков

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения,
профессор Абдуллина Галина Вадимовна

Санкт-Петербург

2024

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
Глава первая. Трагическое в образно-символической структуре музыкального произведения.....	15
1.1. Феномен трагического в музыкальном искусстве: к проблеме методологии.....	15
1.2. Образность и символика как особые знаковые системы музыки	23
1.3. Философские основы образно-символического воплощения трагического в музыкальном произведении.....	31
Глава вторая. Воплощение трагического в русском музыкальном искусстве XIX–XX веков.....	42
2.1. Знаки трагического в русской музыкальной классике XIX века.....	42
2.2. Национальные особенности образно-символической выразительности трагического в русской музыкальной культуре XX века	65
2.2.1. Трагический мир Д. Шостаковича.....	65
2.2.2. Темы жизни и смерти в музыке А. Шнитке.....	72
2.2.3. Трагические мотивы в творчестве композиторов второй половины XX века.....	78
Глава третья. Особенности трагической символики в китайской музыкальной культуре.....	88
3.1. Философия трагизма в музыкальной культуре Китая.....	88
3.2. Модель воплощения трагического в произведениях китайских композиторов	103
3.3. Приемы и формы выражения трагического в музыке китайских композиторов XX века	117
3.3.1. Трагические мотивы в традиционных китайских операх.....	118
3.3.2. Гао Синцзянь «Автобусная остановка» (1983).....	126

3.3.3. <i>О трагизме в произведениях Ван Силиня</i>	131
3.3.4. <i>Трагедия в мюзикле «Цзиньша» Сань Бао (2005)</i>	138
3.3.5. <i>Трагические оперы Го Вэнцзина, Ши Гуаннаня, Цзинь Сяна</i>	148
Заключение	168
Список литературы	174
Приложение I	222
Приложение II	241

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Трагическое – философско-эстетическая категория, имеющая давнюю историю и опирающаяся на богатые традиции, характеризующая противоречия и невыносимые стороны жизни, катастрофу. Столкновение с жестокой реальностью вызывают сопротивление и страдание человека, что выражается в разных видах искусства. Трагическое и драматическое тесно сопряжены, представляют борьбу, сильные переживания, скорбь, люди гибнут, но нравственно одерживают победу, которая укореняет важные духовные ценности у живых; разрешает внутренние конфликты, освобождает эмоции, рождая духовное вознесение, возвышение. Поэтика, изобразительное искусство и музыка в философско-антропологическом контексте неразделимы, у них существует свой эмоциональный язык, позволяющий отразить чувства, переживания, художественные образы, которые не могут быть выражены обычными словами. Одним из уникальных жанрово-стилистических феноменов, объединяющих все три вида искусства, является трагедия, которая как «высшая» ступень искусства, занимает важное место в культуре каждого народа. Трагический дух искусства исходит из борьбы людей за судьбу, идеалы и свободу, трагическое связывается с пониманием смысла бытия и выражает новое самосознание (мышление) человека. Однако взгляд на трагическое в эстетическом и философском ракурсе в XX столетии меняется: модифицируется сознание человека, возникает новое восприятие трагического – на первом плане стоит проблема личности, индивидуальности.

В каждой исторической эпохе и культуре «трагическое», воплощаемое в искусстве, обладает своими специфическими национальными особенностями. Это связано, прежде всего, с тем, что представители разных художественных культур и направлений по-своему оценивают суть данного феномена, руководствуясь философско-эстетическими идеями и ведущими

ценностями своего времени. В музыке феномен трагического получает огромное разнообразие интерпретаций, однако, несмотря на появляющиеся исследования, тема отражения «трагического» в русском, китайском и европейском музыкознании до сих пор остается не до конца изученной и раскрытой. Актуальность темы вызвана насущностью дальнейшего осмысления феномена трагического в произведениях русских и китайских композиторов, новым его видением в XX столетии.

Степень разработанности темы исследования. В работах современных исследователей проблемы трагического в большинстве случаев включены в музыковедческий анализ, связанный с конфликтно-образным тематизмом сочинения. В России проблема трагического в искусстве и музыке рассматривается учеными постоянно. Можно обратиться к работам М. Е. Тараканова, В. Н. Холоповой, Г. Л. Головинского, Л. А. Жуйковой-Миненко, Г. А. Орлова, А. И. Демченко, Ю. В. Михеевой, А. И. Самойленко и многим другим. Однако монография Г. Л. Головинского затрагивает лишь отдельные наблюдения о трагической образности в произведениях Мусоргского и Чайковского, которые связаны с «роковой цепью обстоятельств», «муками совести», темой смерти и т. д. [43]. А. И. Кандинский анализирует трагическое в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского в религиозно-философском ракурсе, в свете Нравственного Закона как «главного основания “судьбы человеческой” и “судьбы народной”» [70]. В работе отражены блестящие наблюдения автора, направляющие на возможные аспекты исследования трагического. В опере «Борис Годунов» в образе главного героя исследователем рассматривается заостренная, глубоко личностная трагедия, которая активно переживается как страдание. Он отмечает, что автор литературного источника оперы А. С. Пушкин видит в Годунове исключительно государя, который идет к власти и не живет по совести. М. П. Мусоргский же представляет человека страдающего, не выдерживающего тяжесть прошлого. Борис в монологах обращается к своей душе, что обостряет драматическую фабулу сочинения.

Исследователи так же отмечают, что Мусоргский разрывает «пушкинское соподчинение всех частей многосоставной исторической драмы» фокусирует действие вокруг личности царя, представляя его страдающим, обособленным, переживающим. Э. Л. Фрид, анализируя опусы Мусоргского, пишет о присутствии в его сочинениях особого трагедийного языка, «характеризуемого как сфера возвышенно-скорбных, истовых и проникновенных звучаний» [150].

В коллективной монографии о П. И. Чайковском затронуты проблемы сопряжения подсознательного и рационального в творчестве композитора, важные для понимания его «тайны» [68]. Исследователи отмечают, что значимые сочинения композитора «воплощают современную драматическую и трагедийную концепции». Герман «одержимый страстями человек, причиной гибели которого становятся трагически неразрешимые противоречия его души». С подобной трактовкой данного образа можно согласиться, однако в трактовке двух важных опер композитора существует музыковедческое «клише» («Онегин» – «еще драма», «Пиковая дама» – «уже трагедия»). Вся музыка, все творчество русского композитора, как отмечают исследователи – трагедия, «трагедия неслияния с обыденным сознанием, трагедия “выделенности из окружения” – неизбежное следствие “возвышения до космических граней”» – главного свойства трагедийной личности, каковой, несомненно, был Чайковский [21].

Исследование А. Ф. Лосева «Строение художественного мироощущения» [90] помогает понять сложный состав экзистенции композитора, разграничивая понятия трагизма и драматизма. Философ рассматривает понимание трагизма сквозь призму этического и эстетического начал, отмечая, что трагизм это «прежде всего мироощущение, универсальная характеристика». Здесь важны как общий, мировой план, лежащий во всем видимом и слышимом, так и личность человека, связанная корнями с мировой жизнью. Представляя характеристику героя, Лосев пишет о том, что трагическая личность, переживающая прорыв темного бытия в

ясную действительность, сама раздваивается и становится воплощенным противоречием. В работах некоторых философов отражены основы и последствия духовного кризиса в России, который вызвал революцию. Они нарекают XIX век временем, когда было обращено внимание к безбожности, во многих случаях рассматривают трагическое с позиций богословия. В качестве источников привлечены также работы Е. В. Ермиловой, Н. В. Бекетовой, Т. Б. Любимовой, В. В. Медушевского, Ф. Ницше, в которых раскрыты духовно-религиозные вопросы трагического.

Источниками изучения музыкальных произведений являются труды Б. В. Асафьева, который первоначально положил основу изучения трагического в творчестве Чайковского, а также работы Р. А. Нагина, Ю. В. Михеевой, М. Д. Сабининой, Л. Д. Никитиной.

Для исследования трагедии в китайской культуре были проанализированы труды китайских философов, музыковедов, историков, таких как Чжу Гуанцян, Юй Цююй, Цзун Байхуа, Чжэн Бин, Чжан Цян, Цзюй Цихун, в которых исследование направлено на специфику отражения трагического в искусстве Китая. Ученые рассматривают философскую составляющую трагического в китайской музыке, что восходит еще к древности, отмечая, что трагизм воплощается в традиционных эпических жанрах, прежде всего, в эпосе, театральной драме и песенной культуре. Философ, ученый и поэт Цзун Байхуа исследовал «двойные трагедии» в Китае – трагедию социальной действительности и трагедию национального духа [171]. Он отмечал, что в музыкальных сочинениях ярко выражены национальные особенности переживания трагического как устойчиво сформировавшегося чувства, уходящего корнями в традицию, а также в народные катаклизмы, происходившие в китайской истории. Даосизм, буддизм и конфуцианство направлены на то, чтобы хаотичности мира противопоставить порядок и стабильность. Буддизм, например, считает непостоянство мира источником страданий. Но все ученые отмечают, что

даже при трагическом содержании, финал произведения нередко позитивный.

Объект исследования — трагическое, как философско-эстетический феномен музыкального искусства.

Предмет исследования — образная символика и стилистика воплощения трагического в музыке китайских и российских композиторов XIX–XX столетий.

Цель работы — исследование национальных особенностей выражения трагического в китайской и русской музыкальной культуре XIX–XX веков.

Задачи исследования:

- 1) исследовать теоретические и методологические аспекты феномена трагического в музыкальном искусстве;
- 2) охарактеризовать образность и символику, как особые знаковые системы музыки;
- 3) проанализировать философско-антропологические основы и разновидности образно-символического воплощения трагического в музыкальных произведениях;
- 4) раскрыть историко-культурные истоки появления трагизма в русской музыкальной культуре и специфику его проявления в контексте знаковой системы музыкальных произведений;
- 5) выявить национальные особенности образно-символической выразительности трагического в русской музыкальной культуре XIX–XX веков;
- 6) представить историко–философские аспекты трагического в музыкальной культуре Китая;
- 7) исследовать модель и структуру воплощения трагического в произведениях китайских композиторов;
- 8) систематизировать приемы и формы выражения трагического символизма в музыкальном наследии китайских композиторов XX–начала XXI веков.

Теоретико-методологическая основа диссертации. Исследование основано на трудах российских филологов, историков, литературоведов А. А. Аникста, М. М. Бахтина, М. А. Воскресенской, А. М. Галиевой, К. Г. Исупова, М. С. Кагана, Н. В. Кулагиной, А. Ф. Лосева и других. Основу диссертации составили также разработки современных российских ученых, музыковедов и искусствоведов – Т. С. Андрушак, Н. В. Бекетовой, В. Н. Вальковой, И. И. Волонт, Е. О. Китаевой, Т. И. Коптеловой, В. Ф. Кухарского, В. В. Медушевского, И. О. Немировской, В. В. Протопопова и др. Работа также базируется на трудах китайских философов, музыковедов, историков, антропологов и ученых, посвященных исследованию трагических мотивов, сюжетов, образов в художественном и музыкальном искусстве – Ван Цзе, Лю Цзинь, Цзинь Сян, Цзюй Цихун, Чжан Личжэнь, Чжу Гуанцянь, Чжэн Бин и др. Изучение трагического символизма в музыке российских и китайских композиторов было осуществлено благодаря введению в работу достижений философии, истории, культурологии, искусствоведения, лингвистики, социологии, музыковедения, психологии с интегрированием современных методов теоретического искусствоведения и музыковедения (культурологического, исторического и теоретического и др.).

В работе используется комплексный подход к анализу творчества русских и китайских композиторов, включающий в себя элементы историко-типологического, сравнительного и системного анализа. Значительная часть диссертационного исследования посвящена анализу музыкальных произведений, автор опирается на фундаментальные работы российских ученых Б. В. Асафьева, В. П. Бобровского, В. Н. Брянцевой, А. И. Климовицкого, А. Ю. Кудряшова, В. Н. Холоповой и других исследователей; анализируя китайские произведения, автор привлекает статьи и монографии китайских исследователей Го Минхуэй, Дай Чиюань, Ли Шижуи, Ли Лушань, Ли Сюэ, Тун Чжибэй, Чэнь Ронггу, Фу Джинь, Хань Липин, Хэ Йижонг, Юй Цююй и многих других.

Методы исследования. Для реализации цели и решения поставленных задач в диссертационном исследовании использован комплекс взаимосогласованных методов:

историографический — для определения исторических, культурологических, искусствоведческих, социологических процессов развития, на фоне которых происходило развитие трагических мотивов в музыкальном искусстве России и Китая;

сонологический — сочетающий философские, культурологические и музыковедческие интенции, для определения роли звукообраза трагизма в общей концепции произведений российских и китайских композиторов;

эмпирический — для выявления музыкальных, литературных, художественных и других образов трагизма в музыке;

биографический — для исследования специфики творчества художников;

метод структурного и семантического анализа — для обоснования художественно-образной коннотации трагизма в музыке;

музыкально-стилевой анализ — для проработки и характеристики общих и индивидуальных признаков трагического звукообраза в творчестве российских и китайских композиторов;

компаративный анализ — для выявления общих и отличительных черт трагических мотивов в музыке композиторов из России и Китая;

метод теоретического обобщения — для подведения итогов исследования.

Материалы исследования включают исторические, теоретические труды и нотные тексты:

работы российских и китайских ученых по философии, культурологии, эстетике, истории, литературе;

произведения русских композиторов – «Картинки с выставки», «Без солнца», «Борис Годунов» М. Мусоргского; Четвертая, Пятая, Шестая симфонии, «Ромео и Джульетта» П. Чайковского; «Иоанн Дамаскин» С. Танеева; «Острове мертвых» С. Рахманинова; Седьмая и Восьмая

симфонии Д. Шостаковича; Первая симфония, Прелюдия памяти Д. Шостаковича А. Шнитке и другие;

произведения выдающихся китайских драматургов и композиторов, написанные в трагедийном жанре: «Автобусная остановка» Гао Синцзяня, Первая и Четвертая симфонии Ван Силиня, оперы «Равнина» и «Степь широкая» Цзинь Сяна, «Деревня Волчья» Го Вэнцзина, «Скорбь по ушедшей» Ши Гуаннаня, мюзикл «Цзиньша» Сань Бао, а также циньские и пекинские оперы;

видео- и аудиозаписи музыкальных произведений китайских и русских композиторов и певцов.

Основные положения, выносимые на защиту:

- отражение трагического в истории мировой музыкальной культуры как особый способ передачи информации;
- трагические тенденции в музыкальной культуре России XIX–XX веков, отражающие мрачность, страдание, скорбь и сдержанность ярко проявлялись в произведениях М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, А. Шнитке, М. Вайнберга;
- русская музыка, тяготеющая к эпосу, соединяющая языческую мифологию с христианскими идеями более склонна к нравственно-возвышенному толкованию трагической антитезы, поиску истины и выражает глубокие внутренние переживания человека;
- китайская трагедия отрицает и отвергает злые силы, использует структурный метод «переплетения печали и радости»;
- главные черты традиционной модели трагического в музыке – наличие устойчивых интонационно-ритмических и ладотональных комплексов, фактурных формул, возрастание внутреннего смыслового противоречия в финале произведения;
- ключевые отличия трагедийной музыки российских и китайских композиторов XIX–XX веков имеют своим истоком различия в историческом и национальном развитии, культурном опыте и эстетике.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые:

1. *рассмотрен* феномен трагического в русском и китайском музыкальном искусстве XIX–XX столетий, предпринята попытка сравнения в отражении трагического в разных музыкальных культурах;
2. *исследована* специфика художественно-стилевых решений отражения трагического в творчестве А. Шнитке, М. Вайнберга, Б. Тищенко, Ши Гуаннаня, Ван Силиня, Го Вэнцзина;
3. произведения китайских авторов *рассмотрены* в сопоставлении с сочинениями русских композиторов в аспекте национальной специфики и исторической эволюции;
4. *систематизированы* музыкально-выразительные средства, звуковые символы, приемы и формы выражения трагического в музыкальном наследии русских и китайских композиторов XIX–XX веков;
5. *проанализирован и введен* в обиход новый научный и музыкальный материал.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что материалы и выводы диссертации могут послужить прочной базой для дальнейших теоретических исследований трагического в образно-символической структуре музыкального произведения. Раскрыты следующие вопросы – образность и символика как особая знаковая система музыки, феномен трагического в музыкальном искусстве, философско-антропологические основы и разновидности образно-символического воплощения трагического в структуре музыкального произведения. Проанализирован корпус произведений русских и китайских композиторов с точки зрения отражения в них трагических мотивов, образов, характеров, ситуаций; выявлена специфика отражения трагического, что связано с особенностями творческого мышления композиторов.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что материалы исследования могут послужить основой для разработки учебных курсов и дальнейших сравнительно-сопоставительных исследований по расширению

представлений о музыкальном языке и образно-символическом строе музыкальных произведений трагедийного жанра, написанных китайскими и российскими композиторами XIX–XX веков. Материалы диссертации могут использоваться в современном образовательном процессе искусствоведов, музыковедов и культурологов; включены в учебные курсы «Анализ музыкальных произведений», «Формы и жанры произведений», «История музыки», «Теория и история культуры».

Достоверность исследования аргументируется опорой на исследования российских, европейских и китайских ученых и основана на изучении научной литературы по анализу, полифонии, истории и теории музыкального искусства. Достоверность подтверждается публикациями: опубликовано 9 статей в научных изданиях (в том числе 3 — в рецензируемых).

Апробация результатов. Основные положения работы обсуждались на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы диссертации были представлены:

— на международной научно-практической конференции в РГПУ им. А. И. Герцена («Музыкальная культура глазами молодых ученых», Санкт-Петербург–2021. Сделан доклад «Символика китайской трагедии на примере пьесы Гао Синцзяня “Автобусная остановка”»);

— на международной научно-практической конференции в РГПУ им. А. И. Герцена («Музыкальная культура глазами молодых ученых», Санкт-Петербург–2022. Сделан доклад «Трагические мотивы в цикле “Картинки с выставки”» М. Мусоргского);

— на X Международной научно-практической конференции (Казань–2021. Сделан доклад «Интерпретация произведений трагического стиля»).

Часть материалов диссертации легла в основу опубликованных статей. Положения диссертации отражены в семи научных публикациях.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы (267), двух приложений

.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Трагическое в образно-символической структуре музыкального произведения

1.1. Феномен трагического в музыкальном искусстве: к проблеме методологии

Феномен трагического позволяет исследовать взаимодействие духовного опыта культуры со смыслом художественного текста, указать общие пути в логике музыковедческого и культурологического анализов. Рассмотрение в искусстве трагического побуждает выявлять основные трагедийные антиномии бытия человека.

Трагедийность – это особая, специфическая форма взаимодействия человека с миром. Она ведет к непреодолимой двойственности, полярности человеческого бытия. От гегелевской теории трагического конфликта в самом начале до суждения Энгельса о трагедии — все они согласны с важной трагической чертой «конфликта» [130, с. 112]. Трагедия заставляет страдать и разрушаться, образуя противоречивую красоту. На первый взгляд в этом прослеживается отклонение от цели искусства, на самом деле является использованием отрицательных средств для лучшего достижения конечной цели искусства. Как форму искусства пифагорейцы сначала изучали музыку с помощью математики и акустики, и обнаружили, что в ней есть гармоничная красота. Согласно здравому смыслу, конфликт и гармония представляют собой совокупность противоположных понятий, а трагедию и музыку можно также понимать как совокупность противоположных художественных форм. На самом деле отношения между ними противоположны на поверхности, но внутри есть взаимная связь.

Гегель, как представитель второй по высоте вершины в истории развития трагедии, использовал диалектику для введения в изучение трагедии закона противоречия и конфликта считая, что конфликт трагедии есть сила развития драмы, *«ситуация полна конфликта, особенно подходит для использования в качестве объекта театрального искусства»* [187, с. 260].

Конфликт – важная черта драмы, но этот вид конфликта достигается нарушением гармонии. В западных трагедиях, каким бы мудрым и непобедимым не был главный герой, как бы не старался измениться, в конце концов он терпит неудачу и все заканчивается неудовлетворительным финалом, вызывая у людей ощущение конфликта. Этот конфликт заключается в том, чтобы лучше реализовать художественную цель и достичь идеальной красоты. Гегель считает, что задача трагедии состоит *«с одной стороны, в том, чтобы в этом различии не разрушилась красота свободы; достигались гармонические результаты, и только так может проявиться вся сущность красоты трагедии»* [187, с. 161].

С этой точки зрения обе стороны трагического противоречия односторонни. Как бы они не избегали конфликта, невозможно достичь цели единства и мира. Поэтому выход из трагического конфликта в итоге один: *«пока сохраняются оправдания двух борющихся сторон, устраняется односторонность их споров и не нарушается внутренняя гармония»* [187, с. 110]. Поэтому Гегель предлагал два решения трагического конфликта – восстановить мир или разрушить его. Окончательное этическое значение этих двух решений заключается в отрицании односторонности, порождающей конфликты, для достижения конечной цели гармонии. Поэтому говорится, что трагедия может очищать чистую эмоцию благодаря чувству «примирения», с возникновением трагических конфликтов оно постоянно сублимируется и развивается, чтобы, наконец, достичь примирения, и все заканчивается раскрытием вечной победы справедливости, внутренней радости и удовлетворением людей.

Аристотель отмечал, что трагедия это подражание серьезному действию, а ее выразительное средство – язык с мелодичными звуками, *«подражание осуществляется путем заимствования персонажей. выражается в действиях, а не в повествовании, культивируется в сострадании и страхе»* [169, с. 19]. Кроме того, Аристотель специально упомянул трагедию, сравнивая трагедию и эпос, *«у нее также есть необыкновенный компонент, а именно музыка»* [170, с. 105].

Таким образом, начиная с Аристотеля, между трагедией и музыкой существовала необычная связь, в том числе позже, когда Ф. Ницше изучал греческую трагедию, он также считал, что музыка имеет исключительное значение для трагедии. Очищающее действие трагедии предлагалось еще со времен Аристотеля. Трагедия использует жалость и страх, чтобы очистить эмоции, однако, цель трагедии не в том, чтобы вызывать у людей жалость и страх, а в том, чтобы служить мостом-посредником, чтобы эмоции могли быть высвобождены и очищены. Трагедия выражает человеческое стремление к царству свободы. Что же касается музыки, то ее очистительное действие проявляется в том, что она может дать душе любое содержание для переживания людей, причем все эти содержания задаются субъективно, а не фактически, чтобы привести людей к эмоциональному резонансу. Поэтому и трагедия, и музыка — это искусство, способное заставить сердца зрителей столкнуться, дать волю эмоциям, получить удовольствие от жалости и страха [170].

Как возвышенное искусство музыка есть самая основная эстетическая составляющая трагедии с возвышенной красотой. Непреклонный дух борьбы, проявленный трагическим героем, может вдохновить будущие поколения и направить их к обучению с безграничной силой. Музыка обладает возвышенным аспектом, к которому разум не может приблизиться, господствует над всеми, излучает влияние трансцендентного мира. Поэтому возвышенное эстетическое чувство, приносимое трагедией, перекликается с художественным обращением, выражаемым музыкой. Различие между

трагедией и музыкой проявляется главным образом в том, что трагедия и музыка по существу противоположны. Ницше верил в «Рождение трагедии»: *«музыка есть истинная идея мира, а драма есть лишь отражение этой идеи, ее индивидуализированный образ»* [112].

Сквозь все этапы формирования человеческой культуры проходит неизменно актуальный трагедийный вопрос, приобретающий значение парадигмы. Именно с обращением к структуре антиномических основ бытия связаны два пути интерпретации духовного содержания культуры. Говоря словами П. А. Флоренского, это противопоставление «всейного» и «ипостасного» начал, что становится центральной антиномией жизни.

Музыка является составной частью трагедии. Обсуждая разницу между трагедией и эпосом, Аристотель упомянул, что у трагедии есть еще один необычный элемент в отличие от эпоса – музыка [170]. Использование музыки в трагедии должно способствовать развитию драматического сюжета и участию в драматическом действии, чтобы лучше соответствовать общей структуре трагедии. Музыка лишь дополнительная составляющая, и присутствие ее может усилить драму. Музыка сама по себе преувеличивает атмосферу, облегчая выражение красоты трагедии, делает конфликт более концентрированным, что может усилить жалость и страх, вызванные трагедией.

Музыка — основа трагедии. У Ницше есть своя интерпретация происхождения трагедии. Он выступал за то, чтобы изучение трагедии начиналось с хора. В «Рождении трагедии» он говорил: *«Древние предания категорически говорят нам, что трагедия возникает из трагического хора. а хор»* [112, с. 30].

Трагедия, упомянутая в начале, не является «трагедией» в нынешнем смысле. В то время все сюжеты на сцене были воображаемыми, главный герой Дионис не присутствовал на самом деле, но воображалось, что он присутствует, это представлялось хором с помощью символических приемов. Позже, постепенно проявлялся дух главного героя, образуя «трагедию» в

узком смысле. Однако все основано было на музыке, трагедия выражает себя через музыку, чтобы лучше воздействовать на эмоции публики. Музыка выражает не явление, а стоящую за ним сущность. Ницше находился под влиянием шопенгауэровского волюнтаризма в музыке и на этой основе добавил элемент «дионисийского духа». Музыка способна пробудить в зрителях внутренние переживания и погрузить их в иллюзию, и они могут ощутить радость, которую приносит трагедия через разрушение и отрицание, ощутить ее внутреннюю сущность. Ибо: *«когда музыка побуждает нас смотреть глубже и глубже, чем когда-либо прежде, и разворачивает перед нами действие, как тончайшая вуаль, наши проницательные глаза как бы видят мир сцены, расширяющийся до бесконечности, и озаряются сиянием в пределах достигаемого языка и образов»* [112, с. 103]. Трагедия в Древней Греции представляла собой комплексное искусство, сочетающее в себе поэзию и музыку. Однако с развитием трагедии музыка постепенно становилась самостоятельным искусством, и ее роль в трагедии также снижалась.

Американский эстетик Х. Паркер отмечал в своих «Принципах эстетики»: *«причина, по которой я хочу начать с музыки, состоит в том, что мы уже знаем, что во всех искусствах есть музыкальные факторы»* [266]. Музыка проникла во все виды и категории искусства. Автор считает, что музыка имеет два значения для развития трагедии. Во-первых, она может значительно усилить очистительный эффект трагедии. Через музыку зрители могут лучше почувствовать очищающее действие трагедии. Музыка передает сюжет, теснее связывает визуальный смысл драмы с внутренним переживанием, усиливает жалость и страх, а также делает удовольствие, доставляемое трагедией, более возвышенным. При восприятии трагедии, хотя зритель и не актер, во время действия наиболее близок к нему, и именно в качестве зрителя наиболее ярко можно ощутить перенесенные героем трудности и разрушения. Во-вторых, музыка помогает лучше осознать сущность человеческой силы.

Трагические персонажи имеют неизбежные трагедии из-за конфликтов, но все же продолжают борьбу с ними. Это борьба не с внешним миром, а борьба с самими людьми, борьба с внутренней сущностью людей. В этом и заключается вся сущность трагедии. Трагедия может затронуть сердца людей благодаря сущностной силе трагических персонажей, которая позволяет трагическим персонажам осмелиться бороться с судьбой, вместо того, чтобы относиться к ней отрицательно, ничего не делать.

Трагедию и музыку можно охарактеризовать двумя понятиями – конфликт и гармония. Отношения между трагедией и музыкой сложны и вызывают споры со времен Древней Греции, и их более глубокие отношения нуждаются в дальнейшем изучении. Трагическое в музыке является особой формой передачи богатства смысловых антиномий в человеческих отношениях, реализуемых в различных жанрах – от миниатюры (прелюдии) до циклического масштабного произведения (симфонии, концерта, сонаты); предполагает наличие определенного логико-семантического прототипа образной концепции.

Существенной особенностью композиционного пути к трагическому в музыке становится смысловая «персонификация» образа и открытие его сложности из-за внутристилевой противоречивости, опирающейся на полифонию жанровых начал музыкального выражения. Прежде всего, отмечается, что при разных подходах к вопросам музыкальной семантики общим и постоянным остается одно: условность музыкального языка возникает прежде всего как жанровая; поэтому в формировании стиля (как композиторского, так и стиля направления, школы, эпохи) определяющую роль играют жанровые приоритеты.

На пересечении жанра и стиля – вернее, в их единстве – музыкальные звучания приобретают смысловую полноту и определенность; музыкальная форма понимается как единый процесс становления музыкального содержания и его структурной выраженности. Диалогическое взаимодействие жанра-стиля в музыке реализуется посредством конкретных

композиционных решений. Именно это промежуточное звено – форма – дает возможность обнаружить совпадения или противоречия в жанрово-стилевом диалоге, а также является ключом к семантическим загадкам музыкального искусства.

Рассмотрение проблемы трагического в философии тесно связано с историей искусства, в частности, с вопросами происхождения музыкального театра и одной из его ведущих жанровых форм – оперы. С одной стороны, трагическое как философская категория отражает основную антиномию человеческого бытия – интерпретируемую антиномию жизни-смерти и как антиномию смерти-бессмертия (вечной жизни). С другой стороны, как искусствоведческая категория, трагическое связано с особым сюжетно-тематическим, образным содержанием художественного произведения, передающего драму года, с особым построением такого произведения. И в том и в другом своем значении трагическое впервые воплотилось в древнегреческой трагедии, которая не случайно оценивается как источник европейского искусства.

Теория античной трагедии – ее поэтика, впервые описанная Аристотелем (в классическом труде «Поэтика»), может быть рассмотрена как фундамент научной теории искусства, философии музыки. Связь проблемы трагического с проблемой генезиса оперы, открывающейся при изучении античной трагедии, побудила Ф. Ницше к созданию труда «Рождение трагедии из духа музыки». Трагическое становится семантической моделью оперы. Опера с трагедийными сюжетами имеет героико-мифологическое, легендарно-историческое содержание и является одной из жанровых разновидностей оперы. Одна из позиций дает возможность выявлять связь «антической темы» как продолжительного исторического культурологического феномена и явления трагедийности, однако именно этот вопрос затрагивается гораздо реже в трудах. Трагедию, когда ее связывают с античным театром, обычно рассматривают в рамках древнегреческого театра, как обрядово-ритуальный синкретический феномен.

В появлении и дальнейшем развитии оперы наиболее важным становится сочетание сюжета мифологического и его трагедийной интерпретации. Благодаря такому положению в западноевропейскую музыку внедряется тема античности, идущая от античной трагедии, где синтезируются мифологическое и трагическое содержание. Так происходит становление разных типов композиции оперы, ее интонационной выразительности. При взаимодействии античной темы (трагической) с композицией и стилем оперы, темы и черты греческого театра впоследствии получают определение «классических» и интерпретируются в трагедийном русле, преломляются в жанре оперы.

В трудах А. Ф. Лосева дана универсальная характеристика трагического, видящего в трагедии и катарсис (очищение), «трагический пафос», обусловленный потрясением от контраста «блаженной невинности и мрака суеты и преступления» [90, с. 345]. Анализ трагического мироощущения с философской точки зрения дает возможность автору дать понятие музыкального трагизма, а следовательно, поставить равенство между музыкой и трагическим.

Особое внимание уделяется работе А. Боннара «Греческая цивилизация» [26], где феномен трагического рассматривается со стороны художественного содержания античной трагедии в связи с конкретными сюжетами. Данная работа и ряд других позволяют заметить, что теория трагедии неотделима от истории трагедии.

Семантическая модель античной трагедии, основанная на уже авторском толковании древнегреческих мифов, представлена в произведениях Эсхила, Софокла, Эврипида. Именно к их творчеству обращается Боннар при определении предмета, цели и социально-психологического назначения трагедии. Трагическое познание – крайний случай самодialogа человека и диалога человека с миром. Не случайно на определение его природы больше всего опирается Л. С. Выготский, раскрывая явление катарсиса; именно поэтому в искусстве трагическое

познание и опыт катарсиса образуют нераздельное целое [40, с. 224]. М. К. Рерих, например, понимает катарсис как выражение целостности духа и причастность к Высшей Истине, освобождению от трагедийной роковой предопределенности человека.

Трагедия становится важной жанрово-стилевой парадигмой в европейской музыке Нового времени. Но передача катастрофической концепции в музыке делается возможной благодаря показу противоречивости в единстве интонационно-стилистического материала. В период XIX–XX веков уровни необходимого семантического постоянства и знаковости уже достигнуты. Конфликтная, трагедийная интерпретация темы античной трагедии характерна для западноевропейского искусства. Российское искусство более тяготеет к быту и эпосу, где соединяются языческая мифология и христианские идеи, происходит возвышенное толкование трагической антитезы.

Воплощение в музыке трагического связано с поиском противоречия в жизненном опыте и его «обращением» на противоречивую смысловую структуру образа, в то же время оно создает пути к «бегству» от этих споров, оставляя доминантой основы образа положительное, «очищенное» длинной традицией тематическое начало.

1.2. Образность и символика как особые знаковые системы музыки

В искусстве, в том числе музыке, трагическое, гротескное, юмористическое во многих случаях выражается через знак, символ, образ. Понятие символа в историческом контексте на протяжении существования не теряло своей актуальности, и в зависимости от социокультурных условий занимало должное место, преимущественно в духовной сфере, включающей в себя религию, науку, искусство, право и образование. Актуальность и значительная популяризация символа были обусловлены желанием наделить сакральным содержанием обыденные вещи. Владение языком, который

скрывал бы сокровенный смысл, наделяя при этом произведение философским подтекстом, служило многим художникам вдохновением и способом выразить свою индивидуальность. Среди вечных, неизменных понятий, создающих многовековую, всеобъемлющую, вселенскую память поколений, символ выделяется своей способностью совмещать прошлое с настоящим. Именно о символе можно сказать, что его распространение невероятно широко, происходит из этнической архаики и несет сакральную память потомкам. Эта память до сих пор – основа для анализа влияния символа на сферы человеческой жизни и, в частности, музыку.

Само слово происходит от греческого «*symbolon*», что означает «соединяю», «сравниваю», «сталкиваю». В науке выработалась целая система учений и дефиниций, на сегодняшний день составляющих понятийную базу при рассмотрении проблемы символики. В теоретическом дискурсе встречаем такие родственные понятия, как «символ», «символика», «символизм». Для большей их конкретизации следует все же обозначить их общие черты и отличия. Рассмотрим иерархическое устройство существующего аппарата (Приложение II. Рисунок 1).

Долгое время символ рассматривался как понятие, принадлежащее разным областям науки, религии и изобразительному искусству. Одну из более четких черт природы знака дает Б. А. Фролов: *«Символ обширно применяется в современных науках о человеке. Однако далеко не всегда верно определяется специфика символа (например, отличие его от знака), сложность такого определения особенно возрастает, когда речь идет не о «готовых» символах, а о находящихся в процессе зарождения, формирования, становления. Современный опыт разработки теоретических проблем символики в истории мировой культуры и семиотики позволяет видеть в символе прежде всего особый знак, являющийся посредником коммуникации в человеческом обществе и обладающий всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа»* [151, с. 86].

При этом применительно к истории первобытного общества развитие символики характеризуется в связи с *«развитием общественного сознания в первую очередь в контексте двух сфер духовной культуры: рациональных знаний и искусства»* [151, с. 87].

Следует отметить, что символ может выступать сущностью и объектом, имеющим собственное содержание, и одновременно представлять в обобщенной форме спектр других содержаний, что позволяет ему стать важной составляющей многих форм человеческого сознания. Способность выражать предметы, цвета, жанры, числа, монограммы, цитаты, жесты, программы, художественные образы, названия делает символ незаменимым понятием, которое может использоваться в любом художественном произведении независимо от жанра и композиционного строения.

Особенности толкования символа в том, что его содержание не разъясняется логически, можно только его соотносить с символическими звеньями, *«которые подведут к большей рациональной ясности, но не достигнут уровня чистых понятий»*, – писал М. М. Бахтин [12, с. 21]. Именно в этом состоит самобытность символа, смысл которого каждый принципиально открывает для себя сам в зависимости от возможностей познания.

В отличие от знака, в символе воплощено несколько более важное и необъятное. *«Абстрактные идеи и понятия, универсальные принципы и закономерности, ценности и смысловые невидимые духовные реалии, все то, что не поддается нашему воображению, неосвязаемо, невыразимо для нас само по себе, – сознательно символизируется. Символ – средство сделать какие-то неведомые вещи приемлемыми для нашего сознания»* [83, с. 5]. Структурируя понятие «символ», определим его главные особенности (составлено по Пикаловой А. Н.) [120]:

- обладает свойствами знака и образа, но применяется в более широком спектре сознания для придания неизвестному условно устойчивой сущности;

- может быть понятным только в совокупности с другими факторами и факторами, непосредственно влияющими на его определение и содержание;
- способен выражать многозначные понятия и передавать видоизмененное содержание;
- проявляет себя как сознательно, так и подсознательно, что позволяет находить целые символические системы, несмотря на отсутствие имеющегося факта формообразования.

Анализируя символ как понятие, существующее отделенно от штампов, данных историками и искусствоведами направлениям и течениям разных веков, приходим к истокам самой сущности понимания символа. Последний, хотя и многофункциональный и мультиформовый сегмент восприятия материала, все же имеет базисную основу, которая становится одним из старейших элементов культурного континуума.

В музыкальном искусстве понятию «символ» придавалось опосредованное значение. Рассматривалось оно, прежде всего, в контексте барочной символики, потому что музыку классифицируют как вид искусства, который больше свободен от конкретного отражения действительности и является искусством неизобразительным. После научных исследований Б. Л. Яворского активный интерес к этой до конца непроработанной тематике, которая включает в себя пласты нераскрытых и сокровенных замыслов, усилился, и нашелся широкий круг заинтересованных музыковедов, прибегающих к анализу понятия «символ» именно в музыкальном искусстве.

Т. В. Лазутина характеризует явление символа в музыке так: *«В процессе функционирования музыки на каждом этапе (при ее создании, исполнении и восприятии) в виде фактора субъективности происходит насыщение символическими значениями музыкальных феноменов. В музыке существует следующая модель символизации: “звук – знак – образ – символ”, где звук приобретает значение символа, а символ, в свою очередь,*

оформляется в звуке. Музыкальная речь образно воспроизводит, моделирует явления, эмоции, воспроизводит черты их реальной структуры (под структурой понимаются ритмические рисунки, образованные совокупностью звуков, например мотив)» [88, с. 56].

В. Н. Холопова отмечает, что *«о высокой развитости символики как сторонах музыкального содержания есть основания говорить в связи с крупнейшими композиторами барокко – Монтеверди, Генделем, особенно И. С. Бахом. Проявляется она в разных аспектах – в экзегетике слова, в системе музыкально-риторических фигур, в символике числа» [157, с. 57].*

В. Б. Носина высказывает мнение о том, что *«язык искусства – это язык символов. Разработанность языка, в том числе музыкальные, сказывается в закономерности повторения ясно отчеканенных формул» [114, с. 6].* Символ, наделяя образ смыслом и глубиной, используя ассоциации, становится инструментом раскрытия содержания.

Понятие *символики* является вторым уровнем иерархической системы. Символика как наука возникает вследствие разнообразия видов символов и становится общей системой, сочетающей в себе символы по типологии и определяемой уже не разграниченно, а по совокупности схожих символов. Опираясь на историю развития данной проблемы, апеллируя к другим видам искусств, попытаемся классифицировать наиболее употребительные виды символики и рассмотреть их отдельные проявления в музыкальном искусстве.

Существует промежуток от истории терминологии до постижения сущности понимания символики как основы мировосприятия и коммуникативной возможности человечества, но, учитывая, что до настоящего времени нет устойчивой и общей системы символов, которая объединила бы и классифицировала все сферы обнаружения символики, особенно в музыкальном искусстве, приведем наиболее распространенные символы, которые составляют символику (Приложение II. Рисунок 2).

Видится, что для общего понимания символики как совокупности символов в музыке следует осуществить:

- общий анализ исторических и социокультурных событий;
- структурирование факторов, обусловивших явление символики в данном художественном произведении;
- определение и расширенную характеристику базовых, языково-стилистических и культурно-исторических элементов структуры символа, использованных в музыкальных произведениях.

После эпохи барокко наибольший подъем символика получила в рамках направления *символизма*, который является третьим уровнем в иерархии «символ — символика — символизм». Колоссальные силы художников были задействованы в новейших поисках и разработках, посвященных вопросам символики в произведениях того времени.

Эстетическое течение символизма стало художественным центром проявлений символики. Возникнув во Франции в конце XIX столетия и распространившись в искусстве, символизм приобрел своеобразные формы в русском искусстве и получил в поэзии название «Серебряный век» [59, с. 14].

В «Манифесте символизма» и других теоретических работах символистов 80–90-х гг. XIX века нашла свое воплощение и тезисно закрепились эстетическая система символизма. В ее основе лежали установки, которые утвердились еще в декадентское десятилетие (1876–1886). П. Верлен в своих статьях обнародовал новый взгляд на творческую личность. Продолжили идеи французских символистов, так называемые, «старшие символисты» России, к которым относят И. Анненского, В. Брюсова, К. Бальмонта, З. Гиппиус, Д. Мережковского и т. д. Далее — соответственно, «младшие символисты», к которым принадлежали А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов, С. Соловьев. Принято считать, что к символистам были близки и М. Волошин, М. Кузмин, А. Добролюбов. К началу XX века символизм в России не только достиг расцвета, но и получил широкое распространение, заняв главенствующие позиции. Этому в большой степени

способствовало и наличие мощной издательской базы: символистам принадлежали журналы «Весы», «Скорпион», «Мусагет», «Гриф», «Сирин», «Шиповник», «Аполлон».

Символизм произошел из романтического ощущения расколотости мира, это было противопоставлено реализму, тогда господствующему и во многом было ответной реакцией на него. В целом же символизм вырос и развивал тенденции романтизма, однако не имел столь широкого размаха, романтического движения. Тем не менее, обновился художественный язык и в эстетике символизма сблизилась две разноплановые духовные сферы: интеллектуальная и эмоциональная. Философия обрастает художественными деталями и наполняется более индивидуализированным лирическим содержанием, и одновременно искусство исполняется философским смыслом.

Как пишет М. А. Воскресенская, *«символизм не просто воспринял от романтизма и по-своему интерпретировал определенный круг образов и тем... он принял такие существенные черты романтизма, как философский идеализм, сосредоточенность на внутренней жизни личности и предельных вопросах бытия, культ музыкальности искусства, приверженность теории «чистого» искусства, неприятию прозы жизни»* [39, с. 50].

Главное, что отличало отношение к окружающему миру символистов от романтиков, был сам характер отношений с реальностью. Если романтики воспринимали мир как художественное явление, требующее толкования, символисты использовали предметный мир для создания новой реальности. При этом обязательной атрибутикой символа была многомерность, неоднозначность, как писал Д. Обломиевский, *«основная категория символизма – дуальность образа»*, дав очень точную характеристику символистскому образу на примере сборника Ш. Бодлера «Цветы зла» [115, с. 271].

В символистском искусстве особое отношение к символам: главная цель творчества художников – передача чувств, переживаний, настроений,

важен намек, а не сюжет. С. Малларме констатировал: *«Назвать предмет – значит в три четверти уничтожить наслаждение от поэмы, создаваемой из постепенного угадывания; внушить его образ – вот мечта»*. Он также отмечал: *«Постепенно вызывать предмет и через ряд расшифровок извлечь из него состояние души – значит найти прекрасное применение тайны, которую содержит в себе символ»* [242, с. 62–63].

Символика обеспечивает, прежде всего, глубокую, концептуальную философско-эстетическую нагрузку содержания произведения, порождая любопытство и давая толчок для современных музыковедческих исследований. По словам Т. В. Лазутиной, *«такой чрезвычайный интерес объясняется тенденциями, которые наблюдались в современной науке, а также в малой степени разработанности данной проблематики в предыдущий период развития философии музыки»* [88, с. 56]. Однако самое широкое разнообразие применяемых символов в музыкальном искусстве требует более детальной их обработки.

Таким образом, понятия «символ», «символика», «символизм» имеют разные характеристики с общими знаменателями. Они могут применяться как вместе, так и отдельно, однако с тем обозначением, что в любом случае апеллирование будет до самого символа как первого иерархического компонента. В контексте своего содержания символ наделяется историческими составляющими как в рамках науки символики или эстетического течения символизма, так и вне их, обращаясь непосредственно к истокам самого символа. Благодаря такому широкому спектру постижений и возможности отображаться на всех иерархических ступенях, символика как творческий метод мышления, особенно в контексте течения символизма, выходит на новый высокий уровень.

1.3. Философские основы образно-символического воплощения трагического в музыкальном произведении

Красота трагедии может дать людям эстетическую привлекательность. Люди не хотят трагедий в жизни, но готовы ценить их, переживать трагические чувства, сочувствовать добрым трагическим персонажам. Трагическая музыка также будет пользоваться популярностью у слушателей. Комедия противоположна трагедии и также имеет свою особую эстетическую привлекательность. Музыка в стиле комедии вызывает у людей чувство юмора и повышенное настроение, дает возможность получать эстетическое удовольствие, отличное от трагедии. Эти два стиля – трагический и комедийный, одновременно и противоположны, и дополняют друг друга, принося людям богатый эстетический опыт. Композиторы-классики проявляли внимание к трагедии, трагическим образам и жанрам. Конфликтность их сочинений, именно благодаря трагедийности, приобретала яркую эмоциональность и убедительность. Трагические коллизии, характерные для произведений Л. Бетховена, М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Ю. Шапорина, Г. Свиридова являются классическими образцами искренности и откровенности в музыкальной культуре. В XX столетии трагическое порой воспринимается комедийным, обличительно-сатирическим и яркий пример тому – творчество Шостаковича. Важнейшая черта масштабных трагедийных полотен композитора – сочувствие страданиям, отрицание угнетения, вера в красоту и благородство человека, его души. Жизнь наполнена драматическими событиями, противоречиями и конфликтами, и трагическое начало в выражении композиторов – мощное художественное средство.

Трагедия, как эстетическая категория, весьма отлична от горя в жизни. Эстетическое значение трагедии – это показ «персонажа» с положительными качествами или героический характер, терпящий неоправданное наказание в неизбежном насильственном конфликте социальных противоречий, который

неизбежно обречен на неудачу, умирает или страдает, что вызывает у людей скорбь, сочувствие. Это существует объективно в общественной жизни и складывается из трагических конфликтов и трагических характеров. Однако горе как эстетическая категория отличается от горя, которое обычно относится к различным трагедиям, печали, несчастным случаям или людям в повседневной жизни. Только те трагические явления, которые имеют эстетическую ценность, могут быть отражены в искусстве как трагедии в категории эстетической.

Из приведенного определения видно, что «трагическое» как эстетическая категория имеет специфическое значение. Те трагедии, которые показывают героические жертвы, шокируют, они неотделимы от категории прекрасного. Но те простые люди, которые проявляют «положительные качества», «терпят непомерные страдания» в общественной жизни, вызывают у людей сочувствие и восхищение. Минорная музыка в большинстве вызывает ощущение трагичности, гнева, безысходности. Торжественность, гнев и возвышенное несколько сходны между собой, тогда как опустошение и грусть относительно далеки от возвышенного. Видно, что трагический стиль в музыке имеет эстетические характеристики, противоположные комедии в целом, но с точки зрения самой трагедии его также можно условно разделить на разные типы:

- трагическая трагедия;
- трагедия сострадания;
- трагедия горя.

Теории трагизма предполагают два основных взгляда.

Первый заключается в том, что трагическое состоит в противоположности двух начал, где уравновешены вина – возмездие, решаются нравственные вопросы. Личность получает возмездие и гибнет. Это этическое понимание трагизма Представителями такого подхода являются Г. В-Ф. Гегель, Г. Э. Лессинг, А. В. Шлегель. «*Нравственные силы, – пишет Гегель в «Курсе эстетики», — составляющие характер лиц и*

основание действия, в своей сущности суть гармонические. Но как скоро они падают в мир действия и смешиваются с человеческими страстями, то кажутся исключительными и тогда противоположаются, становятся враждебными. Противоположность их открывается разным образом, особенно потому, что они принимают характер человеческих страстей. Завязывается борьба, образуется узел; главный герой восставляет против себя противные страсти, и отсюда рождается неумолимый раздор» [187].

Второй взгляд отрицает способность трагедии решать нравственные проблемы. Трагедия разрушает индивидуальность, вселяет ощущение ужаса в душу и не решает никаких нравственных проблем, оправдывает мир как эстетический феномен. Это эстетическое понимание трагизма. Такой концепции в своей философии придерживался немецкий философ Ф. Ницше, отмечая: *«Добродетель есть знание; грех происходит только от незнания; добродетельный человек бывает счастливым человеком» [113].* Превращение ужасов бытия в стройную цепь нравственных суждений — основное заблуждение в этическом понимании трагизма.

Эстетическая точка зрения понимания трагизма также односторонняя. Ф. Ницше за два года до публикации своей диссертации, передал Козиме Вагнер (жене Р. Вагнера) расшифровать некоторые фрагменты своих трактатов «Рождения трагедии из духа музыки», «Сократ и греческая трагедия» и «Дионисийское мировоззрение». Университетское начальство было не в восторге от публикации «Рождения трагедии из духа музыки». Спорные тезисы об античности нанесли ущерб филологической карьере Ницше, который к тому времени определил себя как философ. Публикация вызвала восхищение Р. Вагнера, которое он выразил в открытом письме. Ф. Лист тоже прислал автору слова благодарности [111].

В последний раз Ницше видел чету Вагнеров в Сорренто, через восемь лет после первой встречи с композитором. Через некоторое время Вагнер прислал партитуру оперы «Парсифаль» и подписал посвящение своим новым титулом — Церковный советник. Ницше обвинял композитора в том, что он

ставит искусство на службу церкви и религии. Свою точку зрения он опубликовал в виде оскорбительной статьи и их дружбе пришел конец. Сестра Ницше пыталась исправить ситуацию по собственной инициативе. Семья Вагнера уничтожила большую часть писем Ницше. Философ посвятил два исследования описанию причин расставания с Вагнером. Оба произведения, «Дело Вагнера» и «Ницше против Вагнера», были опубликованы в 1888 году. Причины распада пошли из-за различий в понимании метафизических функций музыки и мифа в музыкальной драме. *«...музыка есть адекватная идея мира, драма есть лишь отражение этой идеи, отстраненная тень ее»* [264, с. 165].

Шопенгауэр, на идеи которого ссылались и Ницше, и Вагнер, поставил музыку на вершину иерархии искусств. Музыка, по Шопенгауэру, выражает сущность мира, а значит то, что И. Кант считал непознаваемой «вещью в себе», для Шопенгауэра было волей, понимаемой как квинтэссенция аффектов и темных побуждений. Музыка выражает не «копию Идеи, а копию самой воли» [256, с. 271]. Не представляя эмпиричность явлений, а их метафизическую сущность, музыка схватывает чувства и аффекты за пределами объектов и понятий, до некоторой степени *in abstracto*. Например, он проявляет не особую радость или печаль, а «саму радость», «саму печаль», он проявляет их сущность.

Вагнер унаследовал метафизические предпосылки Шопенгауэра. Доказательства этого можно найти в произведении Бетховена, написанном в 1870. Пасторальная симфония, интерпретированная Вагнером в шопенгауэровском мышлении, дает возможность ощутить сущность явлений природы, то, чем они являются сами по себе [261, с. 141–145]. Ницше, имевший в то время с Вагнером общие эстетические взгляды, подчеркивал тот факт, что Пасторальная симфония «принуждает» своих слушателей к «наглядному проговариванию» частей сочинения, именуемых сценой у ручья или веселым сборищем деревенских жителей, свидетельствует о необходимости отличать понятие явления – метафорические представления,

исходящие из музыки, – от понятия сущности – метафизического содержания явления, то есть «воли», схваченной в шопенгауэровском смысле [264, с. 53].

Следуя за Шопенгауэром, Ницше признает за музыкой дар подлинного познания, достигающего сущности вещей. Для обоих философов реальность состоит из трагедии, постоянного уничтожающего движения, течения времени, бессмыслицы и страдания как неизбежного элемента мира. Для Ницше символом трагического является Дионис, наиболее полно говорящий в музыке, отражающей мощный процесс самостановления. В дионисическом элементе художник становится «всецело единым с Первоедином, его болью и противоречием, и он производит копию этого Первоедиства, как музыку правильно называли повторением и переделкой мира» [264, с. 45].

Дополнением к дионисийскому — состоянию экстаза — состояние сновидений, способность к творчеству, явлению, гармоническим видениям и образам, эстетическая необходимость красоты. В целом она прикрывает трагическую действительность. Через Аполлона «человек может быть побужден к реализации искупительного видения, а затем, погрузившись в его созерцание, спокойно сидеть в своей колеблющейся ладье посреди моря» [264, с. 40]. Аполлонический импульс осуществляет правило индивидуализации («*principium individuationis*»), тогда как дионисийский импульс помещает человека в середину бытия, соединяет человека и бытие.

Дух дионисийской музыки породил греческую трагедию. Дионисийское начало, воплощенное в хоре сатиров, представляет непреходящие черты человеческого бытия, то, что в нем трагично и неизбежно. Музыка дионисийских дифирамбов нашла выражение в аполлоническом сюжете и письме. Судьбы героев Софокла и Эсхила основаны на неизбежности судьбы. Дионисийская истина также предполагает, что миф представляет собой символическое представление ее мудрости. Дионисийские и аполлонические элементы дополняют друг друга. «Дионис говорит на языке Аполлона; Аполлон, однако, в конце концов

говорит на языке Диониса; и так достигается высшая цель трагедии и искусства вообще» [262, с. 167].

«Тристан» Вагнера достиг этой цели. В своем эссе «Рихард Вагнер в Байройте» Ницше назвал драму «метафизическим опусом всего искусства». По Ницше, Вагнер хотел «прийти к взаимопониманию с самим собой, мыслить о сущности мира посредством событий, философствовать звуками; то, что осталось как намерение, превратилось в размышление над окончательными вопросами». В «Рождении трагедии», обращаясь своим словом к настоящим музыкантам, то есть к таким музыкантам, которые *«связаны с вещами почти исключительно бессознательными музыкальными отношениями»*, он провозглашает, что *третий акт Тристана есть как бы даяние ухо к «сердцу космической воли, неистовому желанию существования»* [264, с. 161]. Кольцо Нибелунга есть для Ницше великая система мышления, в которой мысли не имеют концептуальной формы. Музыка Вагнера доказала, вернее, своим художественным совершенством превзошла предположения вагнеровца-теоретика, что привлекло внимание и интерес к его творчеству Ницше.

В «Попытке самокритики», предисловии ко второму изданию «Рождения трагедии» (1876), написанном через четырнадцать лет после первого издания книги, Ницше не отступил от вышеизложенного мнения, хотя он уже воспевал хвалебные песнопения на оперу Жоржа Бизе — «Кармен», *«...ибо только как эстетическое явление существование и мир вечно оправданы...»* Ф. Ницше, Рождение трагедии. Приведенный выше тезис Ницше считается одним из самых иконоборческих. Искусство, изображающее трагическую природу жизни, учит трагическому познанию, правде жизни. Ницше говорит: *«Amor fati — сердцевина моей натуры»* [264, с. 48]. Искусство является источником метафизического утешения. Говоря о нерушимости жизни, искусство учит воле и радости жизни, а также вечному восторгу и желанию существовать. Из синтеза истины и аполлонического явления в искусстве рождается возвышенное — «художественное подчинение

ужасного» и комическое — «художественное избавление от тошноты абсурда» [264, с. 62]. Нас знакомят с «непринужденной природой и царством свободы». Ницше нашел утверждение своих тезисов в музыке «Тристана и Изольды».

В союзе с Сократом, как считал Ницше, Еврипид уничтожил трагедию. Сократ есть воплощение «теоретического человека», который становится видимым в каждый период истории, который все логически объясняет и убежден, что мышление достигает бездны бытия. Он считает, что не только узнает существо, но и может его исправить. На место дионисийства пришло правило, названное Ницше «сократической эстетикой», утверждавшее, что прекрасное сознательно. Музыка, проявлявшая дионисийство, была удалена из трагедии. Неудивительно, что Сократа преследовал призрак, который говорил: «Сократ, занимайся музыкой». Царство мудрости не ограничивается только наукой.

Сущность сократовской культуры нашла наиболее полное выражение в опере. Опера — это рождение человека-теоретика, критического обывателя, а не художника: один из самых удивительных фактов во всей истории искусства. Флорентийские художники эпохи Возрождения были убеждены, что разыгрывают древнегреческую драму, но не имели представления о ее содержании, о дионисийской глубине музыки. Они создали произведение искусства, в котором, с одной стороны, музыка зависит от слов, а с другой стороны, не заботясь о словах, певец проявляет виртуозность своего голоса. Эта изменчивость «полуспетой речи и вполне пропетых междометий» составляет, по Ницше, субстанцию «*stilo rappresentativo*» и «является чем-то настолько противоестественным и в то же время столь внутренне противоречащим как аполлоновским, так и дионисийским художественным импульсам, что приходится происхождение речитатива, чуждое всем артистическим инстинктам» [264, с. 143]. Вследствие этого была создана словесно-звуковая риторика страсти, усиленная удовольствием пения и

слушания. Эта жалкая имитация трагедии прочно укоренилась в музыке. Опера такого рода совершенно не подходила Ницше.

Вагнеровское «тотальное произведение искусства» не имеет ничего общего с *«stilo rappresentativo»*. Ницше провозгласил музыку автора «Тристана и Изольды» в «Рождении трагедии» венчающим звеном в процессе постепенного пробуждения дионисического духа в немецкой музыке, поскольку *«мы должны понять ее, особенно в ее обширной солнечной орбите от Баха к Бетховену, от Бетховена к Вагнеру»* [264, с. 151]. Это самая высокая похвала, которую Ницше мог когда-либо произнести, однако что-то его заставило изменить свое отношение к Вагнеру.

Вагнер создал концепцию «абсолютной музыки». Он использовал этот термин в «Произведении будущего» (1849) и «Опере и драме» (1851), посвященных Фейербаху, «для описания музыки, которую нельзя было объяснить отдельно от музыки, подобно тому как мелодия Россини была оторвана от своих языковых корней, или инструментальная музыка, которая игнорирует танец и жесты, имея в виду чисто абстрактную музыку, которая отрицает свою родословную». Финал Девятой симфонии Бетховена для Вагнера – спасение звука через слово. Этого требовала особенность музыкального языка. В драме музыка — это средство, а драма – это цель. Вагнер не отказался от этих тезисов, даже когда стал последователем метафизики Шопенгауэра [261, с. 26–27].

Вагнер-композитор не ставил слова на первый план. Его оркестровая мелодия всегда составляет суть драмы, а не аккомпанемент. Ницше понимает музыкальную драму Вагнера с ее коронацией, третьим актом «Тристана и Изольды», как абсолютную музыку. Вопреки общепринятому в XIX веке отождествлению абсолютной музыки с инструментальной музыкой (или чистой музыкой), Ницше уравнивал «возвышенную и священную» вокальную полифонию Палестрины с ценной инструментальной музыкой, хотя они так сильно различались [264, с. 142].

Настоящая причина разрыва отношений между Ницше и Вагнером была вне музыки. Религиозные мотивы «Парсифаля» были довольно поверхностны, но для фанатичного критика христианской морали и религии этого было достаточно, чтобы отвернуться от Вагнера, который, в довершение всего, начал подписывать свой новоприобретенный титул духовного советника. «Христианство приняло участие во всех слабых, низменных, дурно устроенных» [264, с. 244] — оно создало человека, полного страха и смирения. «Христианство, отрицание воли к жизни, возведенное в религию!» [264 с. 43]. Ницше не мог простить религиозности даже другу, которому он ранее приписывал дионисийскую мудрость.

Вагнеровское «тотальное произведение искусства» не имеет ничего общего с *stilo rappresentativo*. Ницше провозгласил музыку автора «Тристана и Изольды» в «Рождении трагедии» венчающим звеном в процессе постепенного пробуждения дионисического духа в немецкой музыке, поскольку «мы должны понять ее, особенно в ее обширной солнечной орбите от Баха к Бетховену, от Бетховена к Вагнеру» [264, с. 151]. Это самая высокая похвала, которую Ницше мог когда-либо произнести.

Вагнер создал концепцию «абсолютной музыки». Он использовал этот термин в «Произведении будущего» (1849) и «Опере и драме» (1851), посвященных материалисту Фейербаху, «для описания музыки, которую нельзя было объяснить отдельно от музыки, подобно тому, как мелодия Россини была оторвана от своих языковых корней, или инструментальная музыка, которая игнорирует танец и жесты, имея в виду чисто абстрактную музыку, которая отрицает свою родословную». Финал Девятой симфонии Бетховена для Вагнера — спасение звука через слово. Этого требовала особенность музыкального языка. В драме музыка — это средство, а драма — это цель. Вагнер не отказался от этих тезисов, даже когда стал последователем метафизики Шопенгауэра [261, с. 26–27].

Музыка существует во времени и создается как процесс. С этой стороны она отражает жизнь и переживания в целом — и веселье, и грусть, и

трагедию, и юмор. «Трио» П. И. Чайковского, посвященное Н. Г. Рубинштейну, представляет эпизоды из жизни музыканта. Живописуя русского композитора, музыка выходит на уровень общезначимой, отражая множество жизней и множество переживаний. Реальный психический процесс сопряжен с музыкальной процессуальностью. Музыка взаимосвязана с философским постижением мира – человеческие переживания, составляющие обыденную жизнь и художественные (музыкальные) настроения тесно связаны. Шопенгауэр отмечает: *«Бетховенская симфония показывает нам величайший хаос, в основе которого все-таки лежит самый совершенный порядок, — самую страстную борьбу, которая в ближайшую минуту воплощается в прекраснейшее согласие, это — «rerum concordia discors», верное и совершенное отображение сущности мира, который движется вперед в необозримой толпе бесчисленных образов и поддерживает свою жизнь постоянным разрушением. Но вместе с тем из этой симфонии нам говорят все человеческие аффекты и страсти: радость, печаль, любовь, ненависть, страх, надежда и т. д. в бесчисленных оттенках, однако все только как бы «in abstracto» и без всякой обособленности; это одна форма без содержания, подобно миру духов без материи...»* [165].

Данные высказывания дают возможность ближе соприкоснуться с понятием музыкального трагизма. «Всякая трагедия, выраженная с помощью искусства слова, предполагает тайную силу, которая воздействует на человека, слово есть нечто уже оформившееся, и можно говорить о непосредственной зависимости трагедии от музыки» [170].

Выводы: В музыке трагическое как и гротескное, сатирическое, юмористическое часто выражается через знак, символ, образ, наделяющие обыденные вещи сакральным содержанием. Выражая художественные образы, жанры, числа, предметы, цвета, жесты и т. д., символ становится незаменимым и может использоваться в любом художественном

произведении. Понятия «символ», «символика», «символизм» имеют разные характеристики с общими знаменателями.

Трагедийность – особая, специфическая форма взаимодействия человека с миром, ведущая к непреодолимой двойственности и полярности человеческого бытия. Аристотель, Ницше, Шопенгауэр, Лессинг и другие по-разному характеризуют трагическое, но начиная с Аристотеля, который сравнивая трагедию и музыку отмечал, что выразительное средство трагедии – мелодичные звуки, существует необычная связь между трагедией и музыкой. Ницше писал, что музыка преувеличивает атмосферу, облегчает выражение красоты трагедии, делает конфликт концентрированным, усиливая жалость и страх, вызванные трагедией.

Композиторы-классики проявляли внимание к трагическому, и конфликтность их сочинений именно благодаря трагедийности приобретала яркую эмоциональность и убедительность. Трагические коллизии, характерные для произведений М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова и других являются образцами искренности и откровенности в музыкальной культуре. В XX веке трагическое часто воспринимается комедийным, обличительно-сатирическим, гротескным и яркий пример тому – творчество Шостаковича. Важнейшая черта масштабных трагедийных полотен композитора – сочувствие страданиям, отрицание угнетения, вера в красоту и благородство человека, его души. Жизнь полна драматизма, противоречий, конфликтов и трагическое начало, воплощенное композиторами – мощное художественное средство. Трагедия представляет тяжелые страдания человека и позволяет философски осмыслить смысл жизни, интерпретация трагического в истории меняется в связи с изменением мировоззрения.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Воплощение трагического в русском музыкальном искусстве XIX–XX веков

2.1. Знаки трагического в русской музыкальной классике XIX века¹

Трагические тенденции в творчестве русских композиторов XIX–XX веков проявлялись с особой силой. Особенно ярко они представлены в творчестве М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, Б. Тищенко, А. Шнитке и других. В первой половине XIX века идейная направленность развития культуры и искусства была связана со сложной и напряженной общественно-политической ситуацией, сложившейся в России. Отечественная война 1812 года подняла весь русский народ на защиту Родины, отмечался огромный патриотический подъем, рост гражданского самосознания, переживание за страну охватило широкие массы людей. Оперу «Иван Сусанин», где подвиг крестьянина был созвучен патриотизму и героизму русских людей, борющихся с полчищами Наполеона, сам Глинка называл героико-трагической. Главный герой в ней – народ, ярко выступающий в массовых хоровых сценах. В операх предыдущего периода простые люди чаще представляли в комическом ракурсе, а в европейских «операх спасения» показывались очень самоотверженными («Фиделио» Л. Бетховена, «Альцеста» Х. В. Глюка, «Ричард Львиное Сердце» А. Гретри). Как отмечают исследователи, «именно такие персонажи предвосхитили появление простого крестьянина на русской сцене в качестве главного персонажа оперы-трагедии» [103, с. 13]. Главному герою – Сусанину, грозит смертельная опасность и он, спасая народ, рискует

¹ Дай Тяньи. Трагические мотивы в цикле «Картинки с выставки» М. Мусоргского // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – Вып. 17. – СПб. : Астерион, 2022. – С. 45–49.

жизнью – что выявляет в произведении трагическое. Глинка «создает уникальный трагический образ крестьянина-патриота, аналогов которому не было ни в русской, ни в европейской опере» [103, с. 13]. Героический подвиг Сусанина полностью отражен музыкальными средствами и напряженным симфоническим развитием. Многие темы отличает минорный лад, стонущие интонации, молитвенность и скорбно-медитативный характер развития. В прологе неожиданно врываются зовы меди уже предвосхищают драматические события оперы, а в кульминации конфликта – (конец 3 действия) происходят напряженные драматические столкновения, и все музыкальное пространство наполнено гневом и тревогой. В эпилоге с грандиозной массовой сценой и мощным хоровым гимном «Славься» получает завершение идея сочинения – несмотря на трагичность ситуации, воспевается народный патриотизм.

Рассмотрим особенности воплощения трагических мотивов в цикле «Картинки с выставки» М. Мусоргского. В разные периоды времени искусствоведы проявляли исследовательский интерес к его наследию, однако, многие вопросы творчества композитора не исследованы, например, отражение трагического в его сочинениях.

Воплощение трагических мотивов в цикле «Картинки с выставки» Мусоргского связано с художественными замыслами его друга Гартмана. Уже в первой пьесе налицо гармоническая неустойчивость и мрачная тональность *es-moll*, трагическое настроение еще пока вуалируется – здесь создается атмосфера фантастичности. В «Избушке на курьих ножках» (№ 9) – уже чувствуется тревога – взлетающая мелодическая линия с резкими скачками, диссонансами в гармонии и «хромыми» ритмическими акцентами. Вторая, четвертая, шестая и восьмая пьесы «Картинок» написаны в мрачных минорных тональностях и неторопливом темпе. Таким образом, можно говорить о том, что драматургическую основу исследуемого произведения составляют глубокие контрасты четных и нечетных пьес [138, с. 74–79].

Характер «Старого замка» отличается неторопливым темпом и лирическим тоном, однако тритоновые интонации и фригийский *gis-moll* наполняют музыку страхом и смертельной тоской. Сюжет полностью совпадает с музыкальным воплощением; во главе пьесы трубадур, поющий песню об умершем товарище. Одной из характерных особенностей миниатюры является звучание равномерной ритмической пульсации, которая является символом событий.

Трагические мотивы также отражены в пьесе «Быдло» – первой кульминации цикла. Уже в названии представлен символ тяжелого и безрадостного труда крестьян («быдло» – польская крестьянская телега). Однако благодаря музыке, в пьесе раскрывается более глубокое философское содержание. Композитор противопоставил два начала, где с одной стороны – предельная тяжесть, трагедия, с другой – кипение жизни и сама смерть. В сюжете пьесы чудовищная картина того, как польских крестьян ведут на казнь, предварительно провозя их в последний раз по родным краям. Воссоздают ощущение безысходности вновь мрачная тональность *gis-moll*, использование фригийского наклонения, преобладание тритоновых интонаций. В пьесе – мерное движение, звучит протяжный тоскливый напев (Приложение I. Пример 1).

Драматическим характером также отличается речитативная пьеса «Два еврея». В сюжете – два человека, один из которых очень богат, а второй – крайне беден. Мусоргскому удалось воплотить в музыке полярный контраст образов, весь трагизм положения героев. Авторитарность, подчеркнутая артикуляцией, точечными паузами и короткими фразами демонстрируют уверенность в себе и властность персонажа. Полной противоположностью богатого является бедный еврей; композитор использует прерывистую скороговорку с остинатной ритмической фигурой, а также тональность *gis-mol*, придающие мелодии характер полного отчаяния и безысходности.

В пьесе «Катакомбы» идет максимальный накал страстей, сменяющийся грозным ликом смерти. Пьеса является второй кульминацией

цикла, где тема смерти и ее неизбежности раскрывается максимально полно. Для точного отражения всей ужасающей картины подземелья, Мусоргский использовал пустые двухоктавные унисоны – то внезапно резкие, то очень тихие. Одиночество, боль, сожаление, безысходность – именно эти ощущения хочет передать композитор, характеризуя последние мгновения жизни.

У каждого персонажа «Картинок» свой индивидуальный музыкальный язык, своя «психологическая и звуковая сфера выражения, мелодика и метроритм “возникают” из речи героя» [125, с. 46]. Композитор тонко воплотил идеи картин в музыке, мотивы драмы, трагизма и смерти просто «витают над всем сочинением русского композитора, проявляясь то более открыто, то завуалировано» [146, с. 21].

Важная область вокального творчества Мусоргского – социально-обличительная тема, и во многих подобных сочинениях автор достигает огромной трагедийной силы. За основу взята вечная тема жизни и смерти, камерно-вокальный жанр приобретает драматургический размах, что роднит его с сонатно-симфоническим циклом.

Вокальный цикл «Песни и пляски смерти», выросший, как известно, из жанра *Dance macabre*, написан в 1875 году и отражает трагические стороны действительности. Мусоргский писал его в сложный жизненный период, в период смерти друзей, одиночества и разлада отношений с композиторами «Могучей кучки». Предвестником цикла «Песни и пляски смерти» стала баллада «Забытый», написанная под влиянием картины русского художника В. Верещагина, изображавшая трагедию войны. Тема смерти глубоко развита в данном цикле и пронизывает все четыре песни – в каждой кто-нибудь умирает. «Колыбельная» песня отличается своим ладотональным неустойчивым гармоническим фоном. Вначале идут намеки на тональность *fis-moll*, в вокальной партии преобладают ходы на тритоны, уменьшенные и увеличенные интервалы, декламационность, оstinатные повторения звука, пунктирный ритм, хроматически изломанные интонации и аккорды (при

отсутствии ключевых знаков). Фигура *tnesis* символизирует осторожные шаги смерти. Фактура постоянно меняется – звучат то октавные унисоны, то тремоло, то триольная аккордовая пульсация на органном пункте. Частая смена темпа, ремарки, гармоническая «разорванность» и ладотональная нестабильность не дают и намека на «колыбельность».

В начале «Серенады» покачивающиеся интервальные созвучия в фактуре, содержащие в своей основе сексту (ув. квинту и ум. септиму) и кварту, а также поэтический текст («нега волшебная, ночь голубая») намекают на «отзвуки» жанра и настраивает на «серенаду». Однако далее краски сгущаются – появляется мрачная тональность *es-moll*, хотя звучит много тоники (в басу) и аккордов терцового строения. Мусоргский нашел приемы, создающие страшную, ужасающую и трагическую картину – пустые созвучия, альтрированные аккорды квартового строения, долбящий органнй пункт, «изворотливые» непредсказуемые интонационные ходы – серенаду исполняет смерть. Единственная пьеса, в которой появляется танцевальный ритм – восьмая и две шестнадцатые в басу – «Трепак», однако это агрессивная пляска, пляска смерти. В самом начале в низком регистре идет оstinатное повторение нисходящих мотивов, напоминающих секвенцию «*Dies Irae*», затем энергичный танец постепенно трансформируется в бешеную пляску, что символизирует нестабильность и разрушение. Музыкальная ткань насыщается, звучат альтерированные, функционально неопределенные отрывистые аккорды на фоне непрерывного оstinатного баса на звуке *a*. Ходы на октаву и уменьшенные интервалы в низком регистре, постоянная смена размера и динамических нюансов, а затем появление долбящих звуков в басу создают жуткую атмосферу шабаша. Танец звучит в полную силу, однако, происходит его постепенное «расшатывание», разрушение при помощи смены размера, свистящих пассажей в верхнем этаже фактуры, появлении триольной ритмической формулы. Мусоргский во всю мощь показал трагический образ смерти.

«Полководец» – это своеобразная баллада, в которой трагическое обнажено и звучит во всей полноте. С первых тактов музыка носит императивный характер (Приложение I. Пример 2). В первой части идет повествование, описываются ужасы боя – «грохочет битва», «орудья медные ревут», «и реки красные текут». Тональность этого раздела *b-mol*, триольный скачущий ритм, стучащее остинато, хроматические гаммообразные ходы, расширение регистрового пространства и наполнение фактуры – так показана композитором катастрофа. Но вдруг все внезапно меняется – исчезает *b-mol*, фактура становится более «прозрачной» и возникают «трубные» сигналы и ритм марша, резко меняется динамика (*ff*) – «на боевом коне» «явилась смерть». Последний раздел песни очень помпезный, победный, вокальная линия приобретает даже некую «напевность» и мелодичность. Чеканный пунктирный ритм, низкие басы, ремарка «*Rotroso*» придают высказыванию торжественный характер – может смерть побеждена? В цикле композитор не обозначил конкретные время и место происходящих событий, главная идея – гибель никому не нужных воинов и торжество смерти.

В цикле «Без солнца», написанном на стихи А. А. Голенищева-Кутузова Мусоргский отражает духовную пустоту, одиночество и безразличие окружающего мира. Цикл формировался постепенно, части переставлялись, автор корректировал текст поэта, и название возникло уже после создания окончательного варианта произведения. Слушателями и критиками, цикл был встречен очень недружелюбно, «приемы музыкальной речи, которые были найдены композитором для отражения уродливого, безобразного, проникли у него и в область возвышенного.<...> Для многих же современников композитора столь смелая поэтика казалась неприемлемой» [107, с. 9]. Музыковеды пишут, что в цикле представлены монологи, развивающиеся на фоне картины болезненного, депрессивного Петербурга [62, с. 45]. Этот опус возник под впечатлением переживаний, ухода родственников и друзей композитора. Он состоит из шести романсов – «В четырех стенах», «Меня ты в толпе не узнала». «Окончен праздный,

шумный день», «Скучай», «В тумане дремлет ночь», «Над рекой», наполненных чувством скорби и безысходности. Вокальная партия и фортепианное сопровождение отражают многочисленные оттенки настроения, личную скорбь и переживания русского композитора. Он использует специфическую интонационность – то декламационные отрывистые фразы, то песенную протяженность.

В первом романсе, несмотря на выдержанный *D-dur* (тонический органнй пункт, интонационные ходы по устойчивым ступеням), присутствует чувство опустошенности и обреченности, потому что «комнатка тесная», «тень непроглядная», «ночь одинокая». Внутреннее состояние человека передает психологически обостренную ситуацию. Во втором романсе «Меня ты в толпе не узнала», герой вспоминает прошлое, и в один миг его настигает «всей прошлой любви наслаждение». Грезы и сновидения связаны с огромным накалом, напряжением эмоционального состояния, интенсивной внутренней жизнью. Все чувства обострены, композитор передает состояние героя гармоническими средствами – в сочинении практически нет ни одного устойчивого аккорда, и даже самое начало, и конец его представлены альтерированными созвучиями на тоническом басу (*IV*₇ с тройной альтерацией и *VI* низкая ступень, соответственно).

В третьем романсе «Окончен праздный, шумный день» налицо яркий контраст – с одной стороны показана обреченность и усталость, с другой, светлые воспоминания о прежней счастливой любви. Тональность *C-dur* в первой части, когда «все тихо» и витает тень «майской ночи», и далее также много мажорных красок – *Des-dur*, *Ges-dur*, *F-dur*, *G-dur*. Однако во второй части («Как будто вновь, вдыхая яд») музыкальный материал резко меняется, и фактура насыщается – слышны нисходящие октавные ходы в басу по хроматической гамме, сползающие вниз триольные интервальные внетональные «переборы» точно передают фантастические воспоминания и грезы, полубред героя. В третьей части романса (*Andante cantabile*) фактура

еще более «усилена», заполнены все регистры фортепиано, отмечаются блуждания среднего голоса сопровождения, почти точно дублирующего мелодию вокальной партии. В кульминации на словах «и смело отдал ей одной всю душу» передана вся боль утраты. В конце (как и в начале) вновь звучит тоника *C-dur*, однако на протяжении развития романса она не превалирует и постоянно спрятана, сокрыта.

В романсе «Скучай», написанном в мрачном *h-moll'e*, вновь ощущается обреченность, которую подчеркивают страшные слова – «сердечная пустота», «могила», а в конце звучат слова «потом умрешь, и бог с тобой...и бог с тобой!», что намекает на смирение со смертью. Основная идея и смысл стиха – в убийственном воздействии скуки на человека, превращающей его в мертвеца.

Пятый романс «В тумане дремлет ночь» представляет собой развернутую унылую элегическую поэму. Как известно, Мусоргский вносил изменения в поэтические тексты, и здесь по сравнению со стихотворением Голенищева-Кутузова, новое название в полной мере соответствует жанру трагической элегии, отражающей картину природы и мрачных дум героя, [107, с. 13]. В поэтическом тексте переданы лирические размышления, композитор, создавая поэтичную музыкальную картину, сразу погружает в тональность *Gis-dur*, хотя ключевые знаки полностью отсутствуют. В музыкальном развитии преобладает активная триольность и изобразительность, отражающая смысл слов – мерцание облаков изображает тремоло, звон бубенцов – специфическая фигура, основанная на чередовании квинт в секстолях. Когда речь идет о «потерянных надеждах», в очень низких мрачных басах слышна непрерывная оstinatная поступь, в основе которой два звука. Музыкальный текст, как и поэтический, передает глубинные думы страдающего героя. Происходит трагическое осмысление им смерти, идут размышления «о быстро текущем времени», усугубляющиеся агрессией реального мира [148, с. 10]. Своим напряженно-возбужденным тонусом, насыщенной музыкальной тканью и красочно-диссонирующим

гармоническим развитием, романс приближается к лирико-драматическим и трагическим романсам Рахманинова.

Последний романс цикла «Над рекой» написан в тональности *cis-moll*. Развитие фортепианной партии происходит в нижнем регистре, и уже в первом такте устанавливается сквозной ритмический триольный пульс, сопровождающий вокальную партию до самого конца.

Одно из проявлений феномена трагического – смерть, идея которой в данном сочинении витает постоянно, и, несмотря на присутствие образов природы, цикл наполнен тревогой, безысходностью и тоской, отсюда и природа представляется мрачной – «ночь одинокая», «тень непроглядная».

В исторических драмах Мусоргского мощно представлены трагические портреты героев и русского народа. Даже по неоконченным самым первым его сочинениям для сцены можно судить, «насколько ясно Мусоргский уже тогда понимал сакральную природу трагического жанра» [120, с. 122]. Явное доказательство тому – патетическая декламация царя Бориса, колокольность, молитвенность, хоровые плачи, лирико-трагический катарсис в финале, «плач о Руси как кульминация-источник эпико-трагического содержания оперы»; монолог Досифея, «музыкально оттенен нисходящей хроматической гаммой в оркестровых басах, то есть барочным знаком трагического» [120, с. 125]. Следует отметить, что композитор определение «трагедия» операм своим не присваивал, а называл их музыкальными драмами. В «Борисе Годунове» – и в трагедии (Пушкин), и в опере (Мусоргский) отражен сюжет из смутного времени в российской истории. Оба автора создали уникальные художественные шедевры, обозначившие кульминацию творчества каждого в истории жанров. Образ Бориса Годунова, его внутренний мир воплощен композитором очень проникновенно и глубоко. Взаимоотношения с другими героями, народные хоры, комментирующие ситуацию, еще острее показывают его трагическое одиночество и страдание. По сравнению с трагедией Пушкина в изображении Бориса, где он показан мудрым государственным деятелем, у Мусоргского образ несколько иной – автор

глубже показал его страдание, внутренние противоречия, погружение в думы. Он не обнажает явно преступление царя, тем не менее, существование преступления рождает в душе героя мучения и страдания, ввиду невозможности осуществить благие намерения. «Для композитора главное – страдание царя, внутренний конфликт, погружение в думы о своем грехе, о цене за свой престол» [99, с. 251].

Исследователи отмечают трагичность самой личности композитора и его музыки, что предопределено противоречиями эпохи и пониманием их самим музыкантом, что и проявилось так обнажено в музыкальных драмах, вокальных циклах «Без солнца» и «Песни и пляски смерти», романсах. Представляя трагические настроения, образы и темы, композитор в какой-то степени перенимал образы, приемы, темы трагических сочинений Глюка, Моцарта. Бетховена, Чайковского. Уже в раннем своем опусе, музыке к «Царю Эдипу», он создал трагическую массово-хоровую сцену, где впечатляюще отразил охвативший народные массы ужас перед гневом богов. Позже, в народных оперных сценах, он воплотил драматизм и патетику, используя экспрессивные реплики хора народной толпы. Трагедийное у музыканта раскрывает драматизм событий, глубокие внутренние чувства личности, в той или иной степени соприкасающейся с ними. «Величие Мусоргского-трагика состоит в том, что мучительно ища разгадку этой тайны, он отразил трагические события в жизни русского народа как исторически неизбежные явления антогонистического общества» [62, с. 40].

Мусоргский обращался к темам вечным, представлял в музыкальных драмах события, перекликающиеся с событиями прошлого. Современность идей и проблематики опер заключается в значимости поставленных вопросов, глубине трагической концепции. Смысловой акцент в «Борисе» приходится на скорбь, печаль, и плачи («Стонет земля в злом бесправии», «На кого ты нас покидаешь», плач Ксении). В плаче Юродивого, самой трагической фигуре в опере, отражены страдания народа и вся скорбная трагедия бедствий. Он невероятно одинокий, глубоко страдающий, ничего не

имеющий, однако всем сочувствующий и все понимающий. Композитор именно через Юродивого передает настроение народа, возвышая до уровня его Голоса неприхотливой песенкой. В основе напева – диатоника, однако внезапно в нее внедряются хроматизмы, тоникальность вуалируется, следует череда модуляций в далекие сферы родства, меняется интонационность – вместо квинт звучат секунды и позже уже ощущается нетемперированный строй. Юродивый «впитал в себя боль, помыслы и речевую стилистику многих других людей, разных их слоев, всего народа вообще» [139, с. 27].

В «Хованщине» такая же психологическая глубина и детальная разработка трагических образов, постоянно «витают» ощущение катастрофы, что также приближает к трагедии. Здесь раскрылся талант композитора в выражении трагического откровения. Это сочинение, напоминающее величие античного театра – высший образец исторической оперы-драмы в отечественном музыкальном искусстве. Кульминационная идея оперы, в которой русский народ выступает единой противоречивой личностью, идея смерти. Нисходящий фригийский тетрахорд, исторически связанный со скорбным нисхождением, выражает трагическую идею оперы.

Народные музыкальные драмы композитора исследователи сравнивают с античными трагедиями – в них также народ играет первостепенную роль и участвует в событиях, комментирует их – хоровые сцены чрезвычайно разнообразные, в них озорство, лирика, гнев и тревога [69, с. 40; 18, с. 17]. Трагедийная драматургия оперы отличается остродинамическим развитием, напряженным конфликтом, спецификой характера героев, их внутренними противоречиями. При экспонировании персонажей во многих случаях сразу начинается напряженное нагнетание, выплескивание эмоций, лихорадочные действия, присутствует эффект неожиданности, внезапности. «Этот драматургический принцип объясняется стремлением композитора создать картину трагически разорванной, неустроенной и вздыбленной действительности» [69, с. 61].

Специфический прием русского композитора в воплощении трагических сцен – существование подтекста. В «Борисе» – это эпизод встречи Самозванца, тема «Слава царевичу» интонационно напоминает хор калик перехожих. В «Хованщине» попевки в диапазоне тетрахорда (гадание Марфы) объединяют эпизоды, которые связаны с противостоянием хованщине – сцена Голицина, отправляющегося в ссылку, тема стрельцов, выход Бати и т. д. [73, с. 155]. В опере Мусоргского «Борис Годунов» драматургическое развитие основано на религиозно-нравственном конфликте, где сопряжены драма личная и драма народная, а идея совести выступает средоточием трагизма.

Рассмотрим творчество П. И. Чайковского сквозь призму трагического. Творческий опыт русского композитора тесно связан с общественной жизнью России второй половины XIX века. Его противоречия в мыслях и чувствах являются отражением сложной социальной действительности в стране того времени, угнетенной психологии русской интеллигенции. Он глубоко все понимает, страдает и эмоции свои выражает в музыке, движущая сила которой заключается в глубоком ощущении трагедии жизни. Трагическое композитор представил в увертюрах («Гроза», «Ромео и Джульетта», «Буря», «Гамлет»), вокальных сочинениях («Снова как прежде один», «Проходит все», «Забыть так скоро», «Смерть»), операх («Ундина», «Опричник», «Чародейка», «Мазепа», «Орлеанская дева»). Многие сочинения заканчиваются смертью или внутренним опустошением, во многих противопоставляются «смерть и просветление».

Четвертая симфония автобиографична и наполнена острой драматической конфликтностью – композитор понимал, что над ним тяготеет злой рок. Основная идея-мысль сочинения – передать внутреннее смятение души, которую постоянно преследует рок. В симфонии отражена трагедия личной жизни музыканта, атмосфера войны и острых противоречий жизни. Она начинается властной фанфарной темой фатума – мятущаяся тема главной партии воплощает идею борьбы с судьбой и содержит в себе

огромную потенциальную силу. После звучания светлой побочной следует разработка, начинаясь фанфарами рока, в бешеном темпе, с огромной энергией развивается тема главной партии, однако, трагический конфликт не разрешается в первой части. Во второй и третьей частях трагические конфликты отступают, а в финале отражена картина праздника, это жизнерадостное рондо. Композитор развивает в нем народную песню «Во поле береза стояла», которая, однако, не всегда звучит лирически напевно – в нее проникают интонации рока, и, несмотря на светлый характер народного гулянья, в части присутствует скрытая угроза, ощущение будущего конфликта (в напев проникают интонации «роковой» темы). Основная идея части, да и симфонии в целом – противопоставление душевной драмы и народного праздника, и даже радостная картина народного праздника не приносит успокоения.

В Пятой симфонии сумрачность еще более усилена, все темы связаны с траурной и тревожной маршевостью, обостренной ритмикой, острыми столкновениями в разработке – так автор обозначил трагизм первой части. Мотив вступления играет важную роль – он внедряется во все части симфонии, перекрашивается и трансформируется, принимая каждый раз разное обличие, звучит то несколько просветленно, то как фатум. Во вторую (лирическое *Andante*) и третью (вальс) части симфонии также проникает неумолимая тема рока. В финале присутствуют маршевые ритмы, и тема рока звучит в исполнении медных духовых инструментов. В Четвертой симфонии показаны этапы душевной жизни, в которую постоянно «вмешивается тупая, недвижная, но угрожающая сила (первый акт трагедии)». В Пятой – эта сила крепнет и набирает обороты, «это второй этап трагедии». Шестая симфония неведомая мрачная сила, рок, уже неотделимы от погибающей и страдающей личности, что ведет ее к смерти, «к исчезновению и изживанию себя в творческом горении и порыве. Таким изживанием себя и была жизнь Петра Ильича Чайковского» [11, с. 255].

Шестая «Патетическая» симфония (*h-moll*) была написана в 1893 году и является одним из самых трагических произведений Чайковского. Как и в опере «Пиковая дама», здесь ощутим тяжелый груз тоски, скорби, страданий, предчувствие катастрофы, глубокий эмоциональный накал. В ней налицо разочарование, противоречие, внутреннее сосредоточие; Это трагическое произведение отражает личный жизненный опыт Чайковского, передает глубокое отчаяние и душевные метания, бессилие перед лицом трагической судьбы.

Первая часть, написанная в сонатной форме, начинается медленной темой вступления, которая проводится секвентно и имеет тревожно-мрачный характер (Приложение I. Пример 3). Главная партия основана на этом же мотиве, проводимом в верхнем регистре, однако она трансформируется – из мрачной, глухой и затаенной становится дергано-тревожной, теряет свой первоначальный певучий характер и звучит как прерывисто-панический крик. Тема выражает нервное смятение, порыв и тревогу, фрагментарно мелькают разные тематические фрагменты, приводящие к зловеще звучащим фанфарам (Приложение I. Пример 4). Побочная представляет область возвышенной лирики, в ней совершенно другое эмоциональное наполнение; заканчивается экспозиция успокоением и тишиной. Однако внезапно раздается сокрушительный удар, начиная напряженную, неистово-кипящую разработку, наполненную смутными предчувствиями и тревогой. Происходит «затемнение» атмосферы, что связано с изменением всей музыкальной ткани сочинения – фактуры, динамики, темпа, эмоционального уровня развития. В динамической репризе продолжается интенсивное нагнетание, и в высшей точке звучит скорбно-трагический «взывающий» диалог тромбонов и струнных.

В вальсе (вторая часть) вновь слышны стонущие интонации главной партии. Скерцо представляет коварную и грозно-фантастическую силу, «холодную, колкую механистичность и автоматичность, не скрываемую никакими узорчатыми фигурациями и ими еще хуже обнажаемую» [11,

с. 256]. В трагическом финале (*Adagio lamentoso*) первая тема интонационно связана с побочной первой части, однако она утратила свои напевные интонации и звучит в тональности *h-moll*, что омрачает атмосферу и подчеркивает трагизм ситуации. Б. Асафьев писал о ней: «Ужасна эта медленная, в отчаянных порывах протекающая, в судорогах мятущаяся схватка духа со смертью <...> все глубже бездна!» [11, с. 256]. Последняя часть симфонии скорбно-лирического характера, где ощущается жуткая обреченность и душевная боль, однако, все же, скрыта внутренняя сила и внутренний протест. Кульминационный раздел финала обладает огромной силой трагического воздействия – мрачный хоральный раздел звучит, сопровождаясь звучанием тромбонов, тубы и ударом тамтама. Налицо контраст роковой последней части со всеми предыдущими.

Последняя симфония Чайковского – завершает трагическую жизнь композитора и всю его творческую деятельность. Она воплощает глубокие личные страдания композитора, гнев, протест, желание жизни и счастья, хотя и наполнена трагизмом. Концепция сочинения – трагическое существование человека в сложных жизненных реалиях.

Вступительные разделы симфоний композитора, связанные с фатальной, трагической темой в значительной степени влияют на развертывание целостной композиции, и «именно этим во многом обусловлен эффект устремленности музыкального развития к катастрофе (появление темы рока, трагических мотивов)» [74, с. 28]. По высказыванию А. И. Климовицкого, Шестая симфония Чайковского «пророческая», в ней автор представил «новое мироощущение и миропредставление», композитор смог «запечатлеть существенные сдвиги в картине мира, которые отделили "век нынешний" от "века минувшего"»; русский композитор представил впервые «финал нового типа», в котором глубоко отражена «трагичность человеческого бытия» [74, с. 10–11].

Глубоко трагическая увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта» написана композитором на основе трагедии У. Шекспира и представляет

скорбную историю любви – столкновение темы любви с роком – основополагающая в творчестве Чайковского и ей посвящено немало сочинений. Главная идея сочинения заключена в конфликтном столкновении тем – любви и вражды. Хоральные звучания низких кларнетов и фаготов во вступлении вводят в этот трагический мир. В мятущейся главной партии, звучащей в сумрачной тональности *h-moll*, происходит постепенное нагнетание драматизма – быстрый темп, резкие ударные аккорды, внезапные синкопы сообщают ей грозно-ненавистный характер и приносят ощущение судорожности. Светлая и возвышенная тема любви (побочная партия) начинается с высшей своей точки на $T_{4/6}$ резко переключает в другую ладотональную сферу – *Des-dur*, резко меняет эмоциональный тонус. Разработка резко-конфликтная, острая и напряженная, ее трагическую эмоциональную сферу еще более усиливают удары литавр и барабана. Интонации вражды и первоначальный инструментальный хорал доминируют и подавляют интонации темы любви. В репризе тема любви трансформируется, в ней налицо тревога и беспокойство. Кода провозглашает трагический итог сочинения – тема любви искажена и проходит при поддержке мерного ритма, заканчивается сочинение судорожными аккордами на фортиссимо *tutti*.

Композитор как бы рассказывает историю жизни – проходят картины погребальной процессии, нежно окрашенная тема любви так и не «взлетает», резкие и мощные аккорды в оркестре передают агрессию и злобу. Следует отметить наличие в увертюре темы рока – главной темы творчества композитора, которую он противопоставил трагической любви, представил «трагическое столкновение любви и фатальных сил, приводящих к гибели героев, но не гибели их любви» [166, с. 13]. Трансформированная тема любви в заключении все же напоминает о торжестве смерти.

Основная идея практически всех произведений Чайковского – представить внутреннюю жизнь души, раскрыть ее психологию, отразить тонкие нюансы жизни. Присутствие смерти, ее незримое ощущение вызывает

постоянные скорбные размышления, мрачные раздумья почти во всех опусах композитора, стремящего прорвать замкнутый мрачный круг. Это можно наблюдать в рассмотренных выше сочинениях и далее, в «Пиковой даме», «Манфреде», «Гамлете»..... Б. Асафьев пишет: «В накоплении трагического начала в симфоническом творчестве Чайковского имело существенное значение постепенное возрастание в стране психики возмущения и страстного душевного массового сопротивления гнету и насилию со стороны чутких восприимчивых организмов, что вовсе не означало непрямого перерастания этого рода энергии в осознанную революционную деятельность. То же нагнетание сопротивления могло вызвать в одном случае “Бурлаков” Репина, в другом — пламеннейшую боль души симфоний Чайковского» [11, с. 255]. Музыка Чайковского имеет лирико-драматическую направленность, но почти всегда в ней — ощущение пессимизма, трагизма.

Обратимся к С. И. Танееву, у которого имеется немало страниц, связанных со скорбью и трагизмом. В основу кантаты «Иоанн Дамаскин» (сл. А. К. Толстого) композитор положил скорбный древнерусский напев «Со святыми упокой», что было «символом надежды и утешения». Напев звучит в сочинении несколько раз и носит погребальный характер. Натурально-ладовые обороты в миноре и плагальность сообщают музыке строго-сосредоточенный характер. Вначале напев представлен в хоральном исполнении, но основной его смысл полностью раскрывается в конце сочинения — после взывания труб и тромбонов, исполняющих мотив крестного пути (ч. I); напев «Со святыми упокой» «звучит у хора отрешенно и примиренно, обозначая собою обретение духовного единения» [91, с. 301]. Фуги крайних частей написаны в сумрачно-трагической тональности *fis-moll*, средняя часть в хоральной фактуре звучит резким контрастом к предыдущему полифоническому развитию; ее тональность — приподнято-возвышенный *Des-dur*. Лирически-напевная тема фуги первой части с волнообразно-восходящей мелодической линией содержит интонацию тритона. И, несмотря на то, что мелодия развивается на фоне тонического

органного пункта, «тритоновость» и триольность создают напряженную тревожную атмосферу (Приложение I. Пример 5). Сопряжение напева панихиды с основной лирической темой 1 части, внедрение ее в тему фуги финала создают траурное настроение. Жанр «Иоанна Дамаскина» можно определить как реквием. В кантате «По прочтении псалма» кульминационная точка страдания выражена также в двойной фуге второй части (№ 4).

Сергей Рахманинов (1873–1943) окружающую катастрофу жизни воспринимал очень остро, и в своих произведениях постоянно отражал трагическое наполнение эпохи. Сильная сторона его музыки – напряженный драматизм, глубокое воплощение острых конфликтов. Он внедрял в свои опусы трагические музыкальные знаки, делая развитие трагедии неизбежным. Можно отметить значимость трагической темы в его сочинениях, как и у Чайковского, тем не менее, налицо неповторимый особый стиль его музыки. Рахманинов очень любил музыку Чайковского, слышал в ней особую трагическую силу. В опусах его часто присутствует фантазийность и скорбная грусть, и такие глубоко трагические и лирико-драматические произведения сближают его с Чайковским. Одной из первых характерных трагических работ в наследии Рахманинова можно назвать Второй концерт для фортепиано с оркестром *c-moll*, состоящий из трех частей. Уже первая часть, начинающаяся с короткого фортепианного вступления, передает раскаты низких колокольчиков, перерастающих в дальнейшем в трагический набат.

Во время своего первого визита в Соединенные Штаты в 1909 году Рахманинов написал Третий фортепианный концерт *d-moll*, его развитие наполнено драматизмом, так как первая тема становится трагически страстной, суровой и гневной. Концерт – яркий пример симфонизации и драматизации образов, достигающих поистине симфонического развития. Роль главной партии – определяющая в его драматургии, тема звучит трижды в первой части, в среднем разделе второй и в финале. Мотив главной партии в разработке Третьего концерта трансформируется, превращаясь в активную

грозный энергичный монолог фортепиано на фоне оркестра (Приложение I. Пример 6).

Кульминация в разработке первой части концерта – это трагический срыв, когда в стремительном движении низвергаются аккорды в фортепианной фактуре на фоне уменьшенного септаккорда, *tutti* оркестра усиливает драматизм ситуации. Длительный фактурно-мелодический спад способствует погружению в сферу скорбных и мрачных настроений, глубокой душевной подавленности. В репризе отсутствие побочной отстраняет светлые образы и заостряет внимание на драматизме (первой части), благодаря чему происходит усиление трагедийного конфликта.

«У Чайковского, в отличие от Рахманинова “зло”, как правило – не персонифицированное роковое начало, которое по мере эволюции творчества композитора все больше проникает в лирико-драматическую образную сферу, воссоздавая внутреннее переживание и боль. У Рахманинова же — наоборот, зло становится все более персонифицированным, в его роли все чаще выступают мотивы “*Dies irae*» [106, с. 9]. «Тема *Dies irae* стала в европейской традиции музыкальной мифологемой inferнального начала, и с ней сплетены в единый нерасчленимый комплекс мотивы смерти, ада, Страшного суда, сакрального карающего начала. Использовать эту тему, игнорируя данный комплекс, невозможно» [94].

Тема зла в большинстве сочинений воплощена у композитора скерцозными мефистофельскими мотивами, роль которых по мере эволюции творчества значительно усиливается.

В «Острове мертвых» постепенно рождающаяся интонация валторн — это мотив «*Dies irae*». (Примеры 7 и 8). Постепенно они трансформируются, приобретая лирические черты, однако с оттенком драматизма, в них слышатся мотивы горечи и страдания. Интонации, связанные с «*Dies irae*», незаметно внедряются и в лейтмотив-эпиграф Первой симфонии, и постепенно преобразуются в роковой призыв (низкая медь в разработке 1 ч.). В «Острове мертвых», который начинается и заканчивается тихим

покачиванием волн, где застыл мрак, холод, ужас возникает точная ассоциация с картиной Бёклина. Исследователи пишут и о другой трактовке картины, которую представил М. Рeger, «интонации отчаяния, муки, страдания идут на фоне хоралов и несут покой, к которому устремляется развитие [106].

Секвенция *Dies irae* имеет интонационное родство со знаменными распевами, и данная аналогия заметна в финале «Симфонических танцев» – последнем трагическом послесловии Рахманинова (побочная партия), лейтмотиве Третьей симфонии, где «инфернальные интонации» сплетаются со скерцозно-плясовыми мотивами. Исследователи отмечают близость средневековой секвенции с интонациями знаменного распева, «музыкальными знаками веры и молитвы» – финал «Симфонических танцев» (побочная партия), лейтмотив Третьей симфонии, разработка Четвертого концерта. Во многих опусах зловеще-инфернальные интонации особенно явно проступают в маршево-скерцозных и злых плясовых темах – Этюды-картины *f-moll* op.33 и *a-moll* op. 39, «Рaпсодия на тему Паганини» и т. д. В «Острове мертвых», сочинении, написанном на сюжет картины Бёклина, интонации «*Dies irae*» воплощают злую образность, безысходность, они стирают, уничтожают положительные человеческие эмоции.

Образы и мотивы смерти Рахманинов показывает в мрачной колокольности – фортепианные прелюдии *cis-moll*, *es-moll*, Второй концерт для фортепиано с оркестром, «Колокола», где в колокольность проникают интонации плача, выражая болезненные эмоции, тревогу и напряжение, постоянно сопровождающие и другие сочинения композитора. В четырех частях сочинения («Колоколах») сопряжены личные тревожные чувства композитора с тревожностью в недрах русского общества. Композитор значительно усложняет интонационно-мелодическую, тонально-гармоническую и фактурно-оркестровую сферы. Состав оркестра тройной с включением фортепиано, челесты многих ударных инструментов, что позволяет достигать мощного воздействия. В первой части произведения

колокола звонкие, однако уже возникают как бы «предвестники» траурного финала (*cis-moll*, нисходящие мелодические ходы). Во второй части звучание колоколов смутно-настороженное, а в третьей – звучит набат, а в четвертой части – погребальном шествии – звучание колоколов символизирует катастрофу.

Рахманинов испытал многочисленные потери близких людей, и его впечатлительная натура невероятно страдала; музыкант стремится отторгнуть свои мысли о смерти, которые были наполнены страхом, болезненным чувством и доходили до огромного эмоционального тревожно-скорбного напряжения. Трагична у него и тема зла, получившая отражение в скерцозных мотивах. Их роль все более возрастает в последний период творчества, где уже совсем обнаженно воплощена горечь и зловещая мистичность, однако, в них брезжит и свет. Светлые мотивы, чувство любви, восторг счастья отражаются в лирических темах, связаны со знаменными распевами и наполняют «Всенощную» и «Литургию».

Даже во многих вокальных сочинениях композитора слышен сдержанно-суровый драматизм, достигающий до трагизма – «Над свежей могилой», «Вчера мы встретились», «Дума», «Ночь», «Проходит все». Образное развитие в них активное, напряженно-трагическое, происходит усиление динамического уровня, расширение диапазона и рост декламационности, обострение и хроматизация тонально-гармонического развития, внедрение полимелодики. Своеобразно представлена трагическая тема и в романсе «Судьба» («К Пятой симфонии Бетховена»), где мотив судьбы настойчиво внедряется в музыкальную ткань, знаменуя роковую неизбежность.

«Симфонические танцы», своеобразная пляска смерти, передают страдания автора, оторванного от Родины, его думы и переживания по поводу начала Второй мировой войны, личную скорбь и трагедию всей страны. В третьей части сочинения возникает жуткое ощущение смерти, связанное с мотивом *Dies Irae*, который вначале звучит очень скрыто, однако

устрашающе, в лихой пляске в конце произведения. «Она звучит у октавного унисона пикколо и флейты в предельно высоком, визгливом регистре, с пристукиваниями ксилофона — будто танцевальное соло самой смерти». Тональность *d-moll* подчеркивает ужас и трагедию данного раздела [29, с. 591]. Главный мотив сочинения – трагический мотив смерти «*Dies Irae*», который появлялся в музыке Рахманинова на протяжении всего творческого пути» [35, с. 7].

Однако как отмечает Л. А. Скафтымова, «нельзя считать, даже принимая во внимание, по существу, апокалиптическую концепцию последнего произведения, что в поздний период творчество Рахманинова становилось последовательно пессимистическим», образ родины продолжал наполнять его музыку [137, с. 214].

В последних произведениях Рахманинова в значительной степени усилены мрачно-трагедийные образы, получила яркий отклик автора на конфликты современной эпохи и личная драма. В Четвертом фортепианном концерте тема уже не напевного характера, а лирико-драматический монолог. Несмотря на то, что побочная партия финала певучая, светлая, лирическая, общее настроение сумрачно-тревожное, даже несколько злое. Это значительно отличает его от победно-апофеозных гимнических финалов предыдущих фортепианных концертов. В Четвертом главная партия первой части развивается на фоне оstinatного пульса триолей в оркестре, что способствует созданию ощущение мрачного, авторитарно-наступательного марша. Во второй части оstinatность выражена уже более зримо. Общий колорит финала тревожно-сумрачный, таинственно-загадочный, наполненный злой образностью. Главные темы находятся в тритоновом сопряжении (*g-moll* – *Des-dur*). Здесь выражение пронзительно-острой ностальгии композитора по Родине.

Произведения Рахманинова позднего периода насыщены мотивами мистики, суровой таинственности, траурности, что и характеризует специфику почти всех последних опусов. Практически и не встречается

восторженно-радостных и лирических мелодий, импровизационной концертности, композитор использует современный стиль изложения (непредсказуемые разрешения созвучий, активные мелодико-гармонические и энгармонические модуляции, усиливающаяся мелодизация вертикали, когда ладовое управление осуществляется мелодическим тоном) и сложное образное содержание [24, с. 99]. Последние сочинения отличаются усложненным музыкальным языком – набирает силу мрачная таинственность и мистика, возрастает роль траурных мотивов и микротематизма. Тема тоски и одиночества воплощается в специфическом комплексе выразительных средств, избранных композитором – мотивной разорванности, оstinатности, ритмической непредсказуемости, семантикой тонального сопряжения и жанров, обилием динамических указаний, постоянном использовании тремоло и трелей двойными нотами, танцевальных «скачков».

Произведения зарубежного периода творчества характерны загадочной символикой, развитым полифоническим стилем, глубиной философского подтекста, погружением в образную сферу зла, где колокольность сопряжена с интонациями «оплакивания».

Так, композиторы XIX столетия отражали идею трагического в своем творчестве. Исторические потрясения и личные страдания и трагедии, выпавшие на долю русских композиторов, воспринимались ими очень болезненно и остро, отражаясь в вокальных, симфонических и оперных сочинениях, наполненных противоречиями, драматизмом и трагичностью. Их жизнь в той или иной степени была связана с трагическими сторонами жизни, в музыке это выражалось обращении к темам рока, зла, страданий и смерти.

2.2. Национальные особенности образно-символической выразительности трагического в русской музыкальной культуре XX века

2.2.1. Трагический мир Д. Шостаковича. Яркий пример воплощения трагического в русской музыкальной культуре XX века – музыка Д. Шостаковича (1906–1975), который рассматривал творчество как глубокую духовно-нравственную деятельность, брал на себя историческую ответственность, создавая уникальные произведения, отразившие боль, трагедию и ужас событий Великой Отечественной войны. Это отразилось в «военных» симфониях, представляющих дух народа, находящегося в состоянии борьбы за свою жизнь. Шостакович с юных лет проявлял внимание к судьбам людей, и его взглядам на жизнь это придавало оттенок сострадания. В драматургии его симфоний всегда присутствует трагическая тема, часто появляется мелодия знакомой песни с трагическим подтекстом, что, безусловно, усиливает воздействие симфонического произведения. В симфониях представлены сцены похорон, оплакивания и смерти, дань памяти умершим, все это создает трагическую атмосферу.

С обостренной чуткостью к происходящим событиям 1939 года композитор приступил к созданию трехчастной Шестой симфонии. Ее первая часть – медитативное бесконечно длящееся, углубленно-философское разворачивание, думы-размышления с просветлениями и внезапными омрачениями. Трагическая тональность сочинения (*h-moll*), внедрение риторических фигур в музыкальную ткань, господствующий сумрак – все подчеркивает скорбный характер музыки. Однако «неизменно поддерживается дух возвышенности и красоты, величавости и классического благородства» [55, с. 8]. Последующие две части – как бы праздничные и беззаботные скерцо, однако, в ходе развития проявляются черты сильного эмоционального возбуждения, гремят фанфары меди, издалека нарастает «военизированность» и «угар милитаризма» [55, с. 8].

Седьмая и Восьмая симфонии — реквиемы. Седьмая, которую он посвятил Ленинграду, стала настоящим символом героического духа русского народа, находившегося в блокаде. В первой части главная гимническая тема предстает в прозрачном мажоре (*C-dur*), олицетворяя покой, однако в начале разработки очень тихо издалека слышна барабанная дробь, звучит как бы игрушечный марш, чуть позже возникает мелодия — начинается «эпизод нашествия» (Приложение I. Пример 9).

Симфония от начала до конца «пронизана» трагедийностью — «эпизод нашествия», где первоначально одноголосная тема, многократно повторяясь и набирая силу, трансформируется и захватывает все музыкальное пространство. Это «трагический реквием» по погибшим (3 ч.) с мистическим тремоло литавр и «бормочащими» ударами тамтама; это мощное динамическое развитие и борьба — выплескивание народного гнева, и затем поступь сарабанды — воспоминание. На протяжении развития музыкальный материал «конфликтует» — крики и стоны внезапно сменяются наступлением грандиозной силы; страстная речь, переданная звучанием фагота, переходит в мучительный плач на фоне барабанной дроби. Вторая и третья части — затаенно-настороженное отдохновение, воспоминание. В финале идет развитие от мрака, гнева, скорби и клокотания эмоций к активной борьбе и апофеозу победы. Заканчивается симфония победным звучанием труб и тромбонов. Характер трагического в ней определяется «как психологическое разрастание шока, затяжной кульминации трагического» [101, с. 22].

В Восьмой симфонии происходит осознание событий, разрушений и жертв, показано мужество поднявшихся на борьбу с фашистами народов. Она трагична, в ней показаны разрушительные действия. Композитор воплощает стоны и причитания народа, его гнев и сопротивление, однако финал заканчивается в тональности *C-dur* и воплощает надежду на будущую лучшую жизнь. Восьмая симфония — это голос человека, преданного своей стране и обладающего высоким чувством ответственности перед своим народом, страстная декларация сильной личности. В масштабной первой

части выражено горе, страдания, раздумья, это плач о погибших. Композитор обращается к маршу – фантастически-торжествующему и тяжеловесному. Во второй части – опять марш, марш-скерцо, зловещее и жесткое, в основе которого на назойливое движение по хроматизму. Для части характерны фанфары, *glissandi*, грохот и треск ударных инструментов, долбящая токатность, автоматизм остинатной пульсации. Создается ощущение надвигающейся катастрофы «зримы образ бойни». Исследователи отмечают, что это «из числа так называемых злых скерцо Шостаковича – это, несомненно, самое ужасающее» [55, с. 13].

Третья часть представлена токкатой, в средней части которой показан образ смерти *Danse macabre*. Основу его составляют у Шостаковича галоп, канкан и скерцо. Однообразный интонационно-ритмический рисунок создает специфический психологический эффект гнетущей механистичности. Данная часть потрясает силой драматического накала. Исследователи отмечают «два центральных образа: крайние части — страшная токката, имитирующая зловещую работу гигантской фашистской душегубки, и средняя — „гарцующий” марш, словно воспроизводящий обличье самодовольного врага» [168, с. 80].

Четвертая часть написана в жанре пассакалии, которая исторически выражает высокий нравственно-смысловой уровень, «особую мистическую углубленность» [81, с. 53]. В этой части все атрибутивные признаки пассакалии – остинатный бас, фактурное разрастание, ритмическое диминуирование, накопление внутренней динамики (Приложение I. Пример 10). Тема пассакалии звучит в мрачной тональности *gis-moll* с понижением IV и V ступеней, ее протяженность – девять с половиной тактов, интонационное развитие основано на уменьшенных интервалах, мотивы построены на теме креста, имеющем место в сочинениях эпохи барокко, и, в частности, И. С. Баха. В то же время тема начинается и заканчивается в четком гармоническом минорном ладу, что делает ее очень выразительной. Многократная повторность рождает ощущение ужаса и оцепенения.

«Возрожденные жанры становятся своеобразным дополнением обновленного, но, в существе своем, удержанного образно-драматургического символа пассакалии, символа сочетания скорби и духовного средоточия». «Пассакалия и чакона с их особой семантикой как нельзя лучше способствовали передаче скорбных эмоций» [2, с. 78, 88].

В Восьмой симфонии произошли значительные изменения в метроритмической, тонально-гармонической, тембро-темповой, и композиционной сфере тематизма – можно сказать, что симфония представляет собой каскад речевого высказывания. Особенность трагического в симфонии – «мучительное вопрошание, стремление найти разрешение изначально уловленной проблемы». Композитор использовал огромный комплекс выразительных средств для выражения состояния тревоги и воссоздания трагедийной атмосферы – ниспадающие терцовые мотивы, интонационные ячейки в диапазоне ум. кварты, искаженно-перевоплощенные отголоски песенных тем, мелодии-стоны, злой тематизм вальсовых скерцо, тревожный оstinatный фон, скользящие тональные планы, специфическая «тембровая атмосфера» (В. Бобровский), трубные зовы, засурдиненные трубы и тромбоны, рокот литавр, тембровое утяжеление тем (трубами, тромбонами и тубой), нарастающая барабанная дробь, залпы ударных, стихийно внедряющиеся фугато, шаги смерти и «пассакалийность» общей атмосферы. И недаром фрагменты музыки из трагедийных симфоний композитора использовались в кинематографе – «Пять дней – пять ночей», «Великий гражданин», «Возвращение Максима».

Вторая фортепианная соната, написанная в 1943 году, отмеченная философской направленностью, также передает тревогу и возбуждение, вспышки героизма и мужества. В ней также слышны отзвуки войны – призывно-фанфарные интонаций, маршевые ритмы и непрерывная пульсация.

Идея написания Восьмого квартета (ор. 110), посвященного памяти жертв войны, пришла к композитору после поездки в опустошенный войной

Дрезден. Тогда он испытал настолько сильное внутреннее личностное потрясение и стремился всеми силами в художественной форме разоблачить злодеяния фашизма. Тематический материал квартета связан с темами предыдущих сочинений композитора и аллюзиями из сочинений Р. Вагнера и П. Чайковского. Используя ритм галопа и вальса, автор заостряет трагические краски, а музыкальный материал часто связан с жанровыми признаками плача (Приложение I. Пример 11).

Трагические мотивы, образы, характеры, ситуации занимают особое место в творчестве Дмитрия Шостаковича. Музыкант испытывал сложные чувства, существуя в сталинском режиме, и характеризовал свои дни как «невероятно подлые и тяжелые», отмечая, «каждый день приносил все больше плохих новостей, и мне было так больно, так одиноко и страшно». Эти настроения мастера преломились в «Траурном марше» (1917), как память о кровавой революции – его невероятно потрясла массовая демонстрация памяти павших в Петрограде.

Пятая симфония написана в тридцатые годы ссылок, казней, доносов и голода и полна нервного биения, биения и веры в лихорадочный поиск выхода из духовной осады. Сочинения композитора не исполнялись, это было время Репрессий, все с опаской и ужасом ожидали прихода властей, и композитор прислушивался к каждому шороху. Г. Орлов отмечал, что музыка симфонии «насыщена живыми отзывами эпохи, проникнута драматизмом и конфликтами» [117, с. 81]. В музыкальном развитии сменяют друг друга вопросительные и императивные интонации, волевое трубное звучание меди, пунктирный ритм, механистическое движение, получающие высшее воплощение в трагедийной третьей части.

Использование сольного и унисонного звучания однородных инструментов способствует вопрошающей диалогичности. Секстовые мелодические ходы в остром пунктирном ритме, звучащие призывно и героически, создают беспокойно-зловещую атмосферу (Приложение I. Пример 12).

Для симфонических развернутых драм композитора характерны темы-эпиграфы: в Четвертой – это мотив-ключ (начало), в Пятой – императивно-авторитарные зовы, в Восьмой – напевно-декламационный вызов, в Десятой – сумрачный речитатив. Однако, как утверждают исследователи, у композитора, «даже в наиболее трагедийных произведениях, как, например, в Восьмой симфонии, негативному противостоит утверждение позитивного начала, бесстрашный и глубинный анализ жестоких мрачных сторон действительности сочетается с высшим философским оптимизмом и основывается на нем» [128, с. 22]. И наоборот, даже в энергичных и бодрых темах композитора ощущается спрятанное глубоко внутри мучение, страдание, скорбь.

Одиннадцатая симфония наполнена революционным песенным скорбно-лирическим тематизмом; вторая часть «9 января» и третья «Вечная память», воспроизводят похоронное пение и представляют собой траурные марши. В последней части «Набат» острое выражение всеобщего гнева. Мотив «Обнажите головы» появляется в кульминационных точках симфонии (2, 3, 4 части), особенно броско и гневно он прозвучит в трагической кульминации второй части. В заключительном *Adagio* финала он трансформируется: из горестно-речитативного монолога в звучании английского рожка (характерная черта послекульминационных «спадов» трагических симфоний), до мощных хоровых оглашений. Модификации темы «Гой ты, царь наш, батюшка» – «носителнице действия трагически-обреченного», также подвергается трансформации, сопутствуя героические и песенные образы [128, с. 358]. На этом мотиве основана тема фугато сцены расстрела, где обнажаются ее агрессивные черты – он идет в двухдольном метре с акцентирование интонации уменьшенной кварты в сопровождении триольного ритма малого барабана, что резко повышает уровень динамического нагнетания.

Трагическая музыка Шостаковича – отражение его философии, демонстрация его чувства жалости, соболезнования и сострадания к

русскому народу. Даже лирические его темы «подняты до высокого трагизма» [128, с. 420].

В Четырнадцатой симфонии (ор. 135), прототипом которой являются «Песни и пляски смерти», автор представляет «чисто сегодняшнее толкование темы <...> не прошел даром опыт воплощения образов войны, фашизма, тупого и беспощадного насилия как ипостасей смерти в современном искусстве и его собственном творчестве» [128, с. 402]. В симфонии-драме использован мотив *Dies irae*, сквозной конфликт мягких (но тритоновых!) интонационных мотивов в диатонике пониженного минора с мертвенно-холодным, «атональным» ощущением *C-dur*'а, стаккатным ритмом. «Никогда еще неразрешенность не была такой острой и бесстрашно подчеркнутой, как в заключении Четырнадцатой симфонии: человек заглядывает в лицо неизбежности роковой минуты, небытию» [128, с. 406]. В Четырнадцатой симфонии Шостаковича движение к финалу – это вознесение, восхождение к смыслу смерти, бесконечность ее пространства. «Шнитке в своем вопрошании идет еще дальше», «испытание идеи Шостаковича переходит у Шнитке в мучительное самоиспытание, “исповедальное слово” как приближение к истине». Трагическое выражено в прислушивании к миру и приближении к истине» [101].

В своих сочинениях Шостаковича постоянно ведет диалог с эпохой. Почти во всех инструментальных концертах также «взаимодействуют концепции «игры», «примирения», «иллюзорной гармонии», а также трагические концепции», есть кричащие призывы-зовы, основанные на тритоново-секундовом мотиве, на котором строятся фанфарные призывы, затем звучащие в финалах – сначала затаенно, а позже заклинаяще-грозно [65, с. 18]. «Это и выражение боли, и сигнал бедствия, но прежде всего, призыв к состраданию и человечности» [54, с. 52]. Мощные и агрессивные удары большого барабана звучат как символ жестокости. Во вторую часть композитор ввел песню «Купите бублики», и в последней части концерта этот образ олицетворяет жестокие стороны жизни, безумного «в своей

беспощадности фатального начала, катастрофой обрушивающегося на человека» [54, с. 52]. Внутренние душевные противоречия доведены в концерте до предела

В Первом скрипичном концерте Пассакалия является духовным центром сочинения, в ней продолжают философские размышления автора. Однако в бурлеске представлена сцена народного праздника, которая на время «успокаивает» трагические эмоции предыдущих частей. В основу Первого виолончельного концерта положена психологическая драма и жизнеутверждение, что приближает его художественную идею к смысловой концепции Пятой симфонии. Элегический и скорбный тонус звучит откликом на смерть А. А. Ахматовой [66].

Трагедийность показана и во Втором виолончельном концерте (ор. 126), посвященном М. Ростроповичу, где слышны отзвуки трагической судьбы композитора, представлен монолог, исповедь, отражены различные оттенки страдающей личности. «Так выстраивается концепция запредельно катастрофической трагедии, впервые заявленная в опере “Катерина Измайлова”». Исследователи отмечают «параллели с христианским сюжетом подтверждают многочисленные “знаки” тематизма, барочные фигуры» [66]. В начале финала звучат фанфары фатума у валторн, сопровождаясь тремоло барабанов. В катастрофическом финале звучат темы из первой и второй частей, чередуются мотивы плясовой и трагической темой страдания.

2.2.2. Темы жизни и смерти в музыке А. Шнитке. В музыке каждый композитор выражает трагическое по-разному, что взаимосвязано с изменяющимся музыкальным языком и человеческим сознанием. В монументальных по замыслу и содержанию сочинениях А. Шнитке отражены вечные темы жизни и смерти – это Фортепианный квинтет, Фортепианное трио, Реквием, Третий концерт для скрипки и камерного оркестра, Третья и Четвертая симфонии, оратория «Нагасаки», Реквием (посвящен памяти матери), Концерт для смешанного хора на стихи Григора Нарекаци из «Книги скорбных песнопений», Вторая симфония (со звучанием

григорианского хорала в партии басов), в которых очень остро, глубоко, «философски» раскрывают проблемы жизни и смерти» [64, с. 10]. Во Втором концерте для скрипки и камерного оркестра, в скрипичной каденции каденция отличается остро-трагедийной экспрессией, скрипичная речь напоминает судорожный плач. Напряжение нарастает и в заключении наружу вырывается скорбь прощания; оно представляет собой молитву, отпевание (Приложение I. Пример 13).

В трагических опусах композитора – мучительная исповедь, мольбы, вызывания. Трагическое выражается в прислушивании к «многопространственности музыкального мира». Даже в ранних небольших сочинениях композитора, можно услышать «пассакалийную» поступь, грозно-тревожные кличи, тревожную диалогичность как, например, в Импровизации и фуге (Приложение I. Пример 14).

Первая симфония представляет «восприятие трагического через шоковый ряд онтологически и гносеологически полисемантических образов» [101, с. 91]. Первый масштабный трагический опус Шнитке – оратория «Нагасаки», написанная в 1958 году (стихи А. Софронова и японских поэтов). Скорбные, но степенно-возвышенные мелодии крайних частей оратории в исполнении хора, оркестра и органа, остро-пронзительное трагическое женское соло – дают яркое представление об ужасе, испытанного народом. В третьей, самой трагической части композитор в оркестре имитировал взрыв атомной бомбы, ввел жуткий вой инструментов. В музыке отражен весь ужас, стенания, потрясения, испытанные народом во время Второй мировой войны. Г. Свиридов отмечал, что молодой композитор (это его консерваторское выпускное сочинение) находился под впечатлением трагедии и народной драмы.

В музыкальном содержании кантаты «Песни войны и мира» (сл. А. Леонтьева и А. Покровского), автор передал патриотический подъем и трагедию Второй мировой войны. В финалах многих его опусов не происходит ответа на вопрошание (Виолончельный концерт, симфонии).

Concerto grosso № 1, мощное лирико-философское повествование, также представляет собой сочинение трагедийное и состоит из шести частей. Токката (2 ч.) знаменует столкновение противоборствующих сил и значительную драматизацию развития. В Речитативе (3 ч.) слышатся трагические монологические стенания, ведущие к грандиозному кульминационному неистовому, крушащему все разделу. В Рондо (5 ч.) присутствует ощущение напряженно-драматической борьбы конфликтующих сил (моторный рефрен) и внезапно врывающихся контрастных эпизодов, один из которых, неожиданно, звучит в ритмах танго (тональность *es-moll*). Мелодия скрипки соло развивается на оstinatном тоническом фоне оркестра (Приложение I. Пример 15). Автор представляет «соревнование различных стилей, однако, победителей нет, все погибают и это – невозвратимая трагедия». Исследователи отмечают, что «трагическое в концертах Шнитке есть становящееся на протяжении всего произведения страдание» [101, с. 20]. Налицо трагическая концепция концерта, тем не менее, в нем присутствует невероятной силы духовный потенциал.

В *Concerto grosso* № 2 автор включил пассакалию – старинный жанр «приходит в современность», строит драматургию и обнажает трагизм (кульминация 1 части). Автор говорил, что «в наше время гармонические диссонансы уже не впечатляют. Надо искать диссонансы психологические». В *Concerto grosso* № 3 автором «делается попытка не впадать в трагизм и избежать вечной мелодрамы жизни».

Драматургическая идея всех *Concerto grosso* Шнитке – философская, это обращение к душе и внутренней жизни человека, и «художественная концепция произведений строится на определенных оппозициях: добро – зло; свет – тьма; жизнь – смерть» [58, с. 117].

Соревнование в *Concerto grosso* у Шнитке – это не соревнование инструментов и групп, это соревнование разных стилей разных и творческих личностей. Используя полистилистику и старинные жанры, цитаты, аллюзии, бытовые танцы, додекафонию и атональность, он насыщает музыкальную

ткань глиссандированием и кластерами, алеаторическими пассажами, применяет вибрафон, использует колокол и специфические тембры электро- и бас-гитары, арфы и челесты, обнажающие трагизм произведений. При сохранении признаков жанра, «развлекательное, танцевальное начало исчезает полностью, и в основу драматургии всех *Concerto grosso* положена идея противостояния личности современного человека с враждебным для него миром», оттого они наполнены трагическим содержанием [58, с. 116].

Инструментальные концерты композитора отличаются драматическими конфликтами, чередуются позитивные и негативные эмоции, жизненные разочарования рожают конфликтную драматургию, а в симфонических произведениях развиваются целые музыкальные драмы.

Первую симфонию Шнитке написал в конце шестидесятых годов XX столетия, конфликтность в ней выражена иначе, чем у Шостаковича. Автор использует коллаж, гротеск и сонорику, цитаты и аллюзии (музыка Й. Гайдна, Л. Бетховена, Э. Грига, И. Штрауса). Интересен финал сочинения (*Lento. Allegro*), в котором использован орган, однако, так же, как и другие финалы сочинений, он не дает разрешения. Как отмечал сам композитор, это «бесконечно длительные, жесткие, агрессивные и очень массивные вариации на тему *Dies irae*», запрятанной в серии. Ученые сравнивают этот финал с финалом Шестой симфонии Чайковского: «В симфоническом творчестве обоих композиторов проблема финала обостряется в связи с философским вопросом о жизни и смерти» [56, с. 66].

В 1972 году появился трагический Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели, посвященный матери, с отчаянными горестными речитативами, звучание молитвенных мелодий в исполнении струнных создает ощущение плача (четвертитоны), фортепиано «держит» оstinatно один ударный звук, создающий ощущение тихо удаляющихся и исчезающих шагов. Оstinатный ритм у скрипок, имитирующий ход часов и мерное движение у виолончели создают ощущение звучания колокола, шествия похоронной процессии. Этот звукообраз воспринимается как символ

смерти, накаляет трагичность ситуации, служит предвестником катастрофы. [4, с. 18]. Однако финал звучит просветленно в «спокойном» мажоре, возвещая идею вознесения.

В произведениях А. Шнитке отражает размышления и думы человека, трагизм существования, проникает в духовный мир, «катастрофы XX века суть только лишь отражение вечной схватки Добра и Зла и поле этой борьбы – человеческая душа», так пишут исследователи о его музыке. [147, с. 50].

Одночастная Четвертая симфония, посвященная идее христианского единения и рассказывающая о жизни и смерти Христа, приближается к жанру пассиона и основана на трех вариационных циклах. Во втором цикле – «скорбном круге тайн», тема, отражающая страдания Христа и стилизованная под строгий лютеранский напев, звучит в исполнении клавесина, челесты и фортепиано. Часть отличается наличием «контрапунктов» инструментальных реплик, напоминающих человеческие голоса, перемежающиеся с глухими выкриками меди, что ассоциируется с тяжелыми скорбными вздохами. В музыке много изобразительности – броские возгласы у медных духовых, злорадные выкрики деревянных, напоминающие смех, «толчки ударных, горестные вздохи виолончелей и контрабаса (партитура, ц. 66). В эпизоде распятия (ц. 76) гетерофонная фактура струнных, трагически звучащие аккорды фортепиано, удары колокола, мощное звучание на *ffff* – все это предвещает, конец, смерть. Исследователи отмечают: «На наш взгляд, это голос Богородицы, испытывающей невыразимые страдания за смерть сына (ц. 82)», автор представил «смерть Христа, как трагедию, увиденную глазами матери» [57, с. 109]. Однако развитие приводит к просветленной вариации фортепиано и соло контральто (ц. 89).

Огромное значение в сочинении принадлежит колокольным тембрам, особенно «в трагическом втором цикле колокола звучат то как набат, то как погребальный звон» [126, с. 95]. В Эпизоде смерти Богородицы музыкальный материал связан с интонационностью знаменного распева, и наряду с

приглушенным звучанием струнных *glissando* (человеческое пение) и отдаленно слышимыми ударами там-тама, возникает ощущение похоронной процессии и трагического звона [57].

В Альтовом концерте (1985) особенно трагична третья часть с ее похоронным настроением – автор живет «предчувствием...», в произведении слышится беспокойство и напряженная погоня за жизнью (во второй части), трагический взгляд на жизнь, умирание.

Скорбно-торжественная Прелюдия памяти Д. Шостаковича для двух скрипок наполнена глубоким драматическим содержанием. Шнитке в ней также выражает свои скорбные мысли (секундовая лейтинтонация как особый «знак» композитора и оstinatный пульс). В прелюдии ощутимы жанровые отголоски шествия и пассакалии с ее настроением скорби, переплетены мотивы *BACH* и *DSCH* «как символы двух эпох» [156, с. 100] (Приложение I. Пример 16).

Два раздела прелюдии, написанной в форме оstinатных вариаций, постоянно наращивающих трагическое напряжение, пронизаны пульсирующим органным пунктом, на котором постепенно прорисовывается тема-монограмма *d-es-c-h*. И здесь вновь композитор прибегает к жанровым аллюзиям. Первый раздел напоминает марш-шествие, второй – чакону. В кульминации скрипки исполняют монограмму непрерывным тремоло, «усиливая трагический характер образа» [108, с. 176]. Исследователи отмечают, что главный образ сочинения «образ шествия на Голгофу» [108, с. 175].

Одночастный двойной концерт для гобоя и арфы – одно из трагических опусов Шнитке. Написан он в современной технике, композитор использует микрополифонию (кластерные сползания), микроинтервалику (четвертитоны, глиссандо), микроинтонацию (сопряжения секунд). Скорбно-трагический характер музыки подчеркнут специфическими приемами: неординарным звучанием арфы (глиссандирование ключом), воспринимаемым как стон и плач, и ее нисходящими «шагами», «стенаниями» струнных инструментов,

горестными «воплями», нервными трелями и фруллато в высоком регистре солирующего гобоя, применением «звуковысотной алеаторики» [156, с. 67]. В Пасторали композитора из «Сюиты в старинном стиле» «можно почувствовать смутную тревогу, какое-то едва назревающее, но катастрофической силы противоречие, которое изнутри подрывает иллюзию гармонии всей пасторальной картины» [80]. Представляя образы трагические, мастер обращается к чаконе, пассакалии и сарабанде, а танцевальные жанры – польку, вальс и марш интерпретирует особым образом (в этом можно его сравнить с Шостаковичем) – как выражение пародии и гротеска для воплощения «злых» образов. Музыка Шнитке – отзыв «на ситуацию в мире, и шире, на атомную бомбардировку...» [156, с. 254].

2.2.3. Трагические мотивы в творчестве композиторов второй половины XX века. Композиторы второй половины XX столетия и рубежа веков, обращаясь к жанрам пассакалии, чаконны и сарабанды во многих случаях избирают в качестве тематической основы серию, подвергая ее различным модификациям в процессе развития. В пример можно привести кантату «В память о Великой битве» Л. Пригожина, Альтовый концерт (2 ч.) В. Цытовича, Первую симфонию (3 ч.) С. Слонимского, Органную пассакалию А. Мнацаканяна, Вторую (3 ч.) и Четвертую симфонии (1 ч.) Г. Корчмара, Четвертую симфонию Ю. Буцко, сочинения М. Вайнберга и многие другие, в которых серия основана на обостренных ритмических формулах (Примеры 17, 18, 19).

Во Второй симфонии *Р. Щедрина*, «воспоминаниях» о войне, в 25 составляющих ее прелюдиях переплетены мирная жизнь и военные сцены, а эпиграф взят из стихотворения А. Твардовского «Когда окончилась война». Десятая прелюдия представляет собой скорбную Чакону, служащую кульминацией симфонии, в которой звучит огромное количество медных на *fffff*, и зловещее тремоло литавр – все это зримо передает трагическую атмосферу и ужас войны.

В хоровой опере «Боярыня Морозова» композитор «омузыкаливает трагическую страницу истории церковного раскола и возникновения старообрядчества на Руси» [136, с. 136]. В сочинении «Российские фотографии» (для струнного оркестра) отражены детские воспоминания музыканта и период сталинского режима, боль и горечь за Россию. Четыре картины-фотографии – «Старинный город Алексин», «Тараканы по Москве», «Сталин-коктейль», «Вечерний звон» представляют скорбно-печальные, траурные, а иногда и остро ироничные образы. Воспоминания автора соединяются с мыслями, полными боли и горечи за Россию. Исследователи отмечают, что «трагический колорит окрашивает здесь всю музыку» [157, с. 236].

Историю России композитор представляет, основываясь на русской литературе. «Казнь Пугачева» и «Строфы “Евгения Онегина”» (А. Пушкин), оперы «Мертвые души» (Н. Гоголь) и «Очарованный странник» (Н. Лесков), балет «Анна Каренина» (Л. Толстой) – сочинения трагической истории России, и это несколько удивляет, так как творчество Щедрина связывают с музыкой «позитивной, оптимистической направленности» [136, с. 139]. В опусах, посвященным событиям историческим, автор обращается к «сильным музыкальным, литературным, театральным и кинематографическим средствам». Трагические события XX века осмысливаются автором также и в хоровом Диптихе («Век двадцатый», «Беженка», стихи А. Вознесенского), написанном в 2002 году.

Во второй половине XX века в русском искусстве активизировалась традиция сочинений в стиле *in memoriam*, связанная с трагическими жизненными ситуациями – массовой гибелью народа, смертью человека и т. д. Музыка сконцентрирована на оплакивании, отражении скорби, но и светлых воспоминаниях по ушедшим. В музыке идет «сопоставление философских категорий жизни и смерти, субъективного и объективного, трагического и просветленного» [63, с. 99]. Это представлено сочинениями разных жанров – симфониями, камерными жанрами, траурными маршами,

кантатами, реквиемами, в которых отражены неистовость, патетика, и часто – личностное начало. Композиторы обновляют классические жанровые модели и прибегают к современным средствам выразительности и техникам письма – цитированию и аллюзиям, полистилистике, экспрессионистскому выражению; музыкальный тематизм сочинений формируют интонации стона и причета. «Интонационную специфику определяют обостренно хроматические темы. Особая динамико-артикуляционная интерпретация интонации *lamento* превращает жалобу в гневно-протестующий крик, который выражает отвращение к смерти, символизируя бунтарский призыв против нее» [4, с. 14]. Многие произведения связаны с символикой – хоральностью, колокольностью, речитативностью, мрачной семантикой траурного шествия. Особенно мощно трагическое представлено в финальных разделах таких сочинений как: Реквием Д. Кабалевского, «Канон памяти И. Ф. Стравинского» А. Шнитке, Соната памяти Д. Шостаковича для флейты и фортепиано Г. Банщикова, Оратория «В память о Великой битве» Л. Пригожина, Двенадцатая симфония «Памяти Д. Шостаковича» М. Вайнберга, Четвертая симфония (памяти отца) С. Слонимского, Симфония-речитатив (памяти матери) Ю. Буцко и других. К средствам музыкальной выразительности, используемым авторами, относятся риторические фигуры, цитаты, аллюзии, приемы полистилистики, специфический интонационно-ритмический комплекс, интонации секунды, хоральность, оstinatность, полярные динамические сопоставления, фактурно-динамические разрастания и затухания. Композиторы проявляют интерес к жанрам пассакалии, токкаты, сарабанды, траурному маршу и иначе трактуют танцевальность. Все это акцентирует драматизм существования человека.

Творческое наследие *М. С. Вайнберга* (1919–1996) необъятно, и много произведений композитора посвящено смерти, жертвам Великой отечественной войны, теме Холокоста, в которых отмечается «глубина в освещении трагических проблем» [44, с. 6]. Его мироощущение

сформировалось под влиянием личных (во время войны трагически погибла его семья) и политических (война, заставившая его покинуть Родину) трагических событий. В «Детских песнях» (ор. 13, идиш), посвященных детям Освенцима, отражаются картины детства, однако сиротливого, связанного со смертью. Шестая симфония *a-moll* (ор. 79) для хора мальчиков и большого симфонического оркестра повествует о трагическом существовании еврейского народа. Композитор обращается к воспоминаниям о жутком военном времени и вновь повествует о трагическом периоде жизни еврейского народа, однако, представляя это в интимном плане. Включенный в симфонию хор мальчиков, поющий о расстрелянных детях, создает реальную картину событий и производит необыкновенно сильное впечатление.

Десятичастная Восьмая симфония «Цветы Польши» (сл. Ю. Тувима), кантата «Дневник любви» (ор. 87), опера «Пассажирка», «Реквием» посвящены памяти жертв Освенцима и преступлениям нацизма, одностая симфония № 21 (ор. 152) – памяти погибших узников Варшавского гетто, первоначально названная «Плач» [154]. Сочинения искренне, правдиво и страстно передают все увиденное композитором. Одностая симфония № 21 – это молитва, итоговое сочинение, посвященное войне и холокосту, написанное для большого симфонического оркестра со значительным расширением группы ударных и сопрано соло. В траурном марше, начинающем симфонию, к звучанию струнных постепенно подключаются низкие деревянные и медные духовые инструменты (кларнет, валторны, тромбоны, тубы). Тема марша повторяется далее как эхо. Композитор, воссоздавая характер трагического набата, применяет аллюзии колокольного звона, гул барабанного боя, мощные тутти, тотальную ритмическую и метрическую синхронность четвертями, «пространственные провалы, создающие панический эффект» [1, с. 55]. Часто звучат соло деревянно-духовых инструментов, «угрожающая медь», постоянно возвращающийся хорал, концентрирующий трагедийное начало. Основа симфонии «монолог,

молитва, произносимые скрипкой», «трагический плач по всему живому» [109, с. 101]. В пяти разделах сочинения звучат жанровые миксты – намеки на скерцо, вальс, еврейские танцы. В пятом разделе звучание динамизируется, происходит частая смена различных темпов, слышны интонационные вскрики. В коде-катарсисе подобно колокольному звону звучит «застывшая» виолончель, оркестр долго скандирует один аккорд, и звук виолончели обрывается.

В опере «Пассажирка» два плана – нижний, где представлен концлагерь и верхний, где показана настоящая жизнь. Наполненные напряженной экспрессией и диссонансами разделы чередуются с лирическими. Композитор также включил в оперу элементы джаза, вальса, русской народной песни, марша, чаканы И. С. Баха.

В Сонате для альты соло № 1 (ор. 107), уже начиная с первой части, инструмент «повествует» о трагических мыслях, событиях, страданиях. Его тревожно-взывающий монолог звучит надрывно, агрессивно, символизируя сигнал бедствия (Приложение I. Пример 20).

Валерий Гаврилин (1939–1999) написал трагическую вокально-симфоническую поэму «Военные письма» на слова А. А. Шульгиной². Произведение потрясает художественными решениями композитора – вечными философскими вопросами о жизни и смерти. Мальчик рос в сложный военный и послевоенный период, слышал стоны и плач овдовевших женщин [100]. Ввиду этого, тема смерти и жизни близка композитору. «В духе народно-романтической баллады, в лирико-поэтическом складе решена большая, волнующая тема: любовь и война» [23, с. 14]. Сюжет поэмы сводится к тому, чтобы рассказать о любви, разрушенной войной. Показывая картины войны, автор проводит параллели ее с лихом из народных сказок, где так же показано горе, трагедия, «отнимающая жизни близких и любимых

² Раздел написан на основе статьи: Дай Тяньи. Жизнь и смерть в поэме Гаврилина «Военные письма» // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – Вып. 18. – СПб. : Астерион, 2023. – С. 50–54.

людей» [142, с. 23]. Композитор даже в столь «мрачном» пространстве стремился к свету, сострадал и хранил в сердце добро и сострадание.

Трагический сюжет «писем» следующий: женщина ждет мужа после войны, но он погибает. Подобные человеческие трагедии военного времени были постоянны. В произведении представлены два художественных плана: ужас, трагедия войны и любовь, фронт и дом. Гаврилин представляет жизнь и смерть через фольклор, обращение к народной культуре – главный творческий прием композитора [145, с. 184–190]. Сочинение связано с русской песенностью: например, в «Дразнилке» представляет людскую жизнь, и автор вводит детский хор, подражающий мальчишкам, горланящим веселые песенки. Здесь показаны картины веселья и радости. Образ смерти представляет сказочное Лихо одноглазое, и, усиливая художественный эффект смерти, автор передает звуки взрывов, «звуки войны». «Лихо» – представляет пляску смерти, показывая образ войны, и композитор вводит мощь ударных и глиссандо бессловесного хора. Эпилог в рамках четвертого номера поэмы ведется от лица самой смерти. «Пошел солдат» (№ 7) – это военная песня, вызывающая внутреннюю тревогу. Неожиданный грохот литавр ее прерывает, и идет женское соло («Не приходила ль почтальонка?») – оно представляет солдатскую жену. Далее мужской речитатив мужчины, сочетающийся со стенаниями женщины.

Ярко выразительное значение принадлежит гармонии и гуслям. Так, заключительный номер произведения «Месяц май» Гаврилин планировал сделать в формате эпилога как завершение сюжетной линии цикла. С содержательной точки зрения, в этом номере героиня прощается с жизнью, в которой не видит дальнейшего смысла без своего любимого.

Финалом «Военных писем» становится идея зарождения новой жизни:

*«Под таким высоким небом,
На такой большой земле,
Пахнет хлебом, пахнет хлебом,
Свежей зеленью полей»*

Основная идея сочинения – прославление русских людей, торжество мира над ужасами войны. Композитор усиливает выразительность и трагедийность сочинения, используя большое количество ударных инструментов, протяженный гул, говор солистов, всхлипывания и стоны, пение без аккомпанемента.

В трагической Пятой симфонии *Б. Тищенко*, посвященной памяти Д. Шостаковича, слышны крики отчаяния, присутствует ощущение мрака, безысходности, ярко проявившиеся в звуковом пространстве сочинения. Нагнетания динамики, мощные кульминации и внезапная опустошенность предвосхищают глобальную катастрофу, возникающую на рубеже третьей и четвертой частей (Соната и Интерлюдия). Интерлюдия представляет собой траурную чакону и исследователи отмечают: «можно отметить близость трактовки данной симфонии и Восьмой симфонии Шостаковича: в обоих случаях авторы стремятся к созданию раздела формы, несущему в себе зловещую силу» [2, с. 72]. Уже с самого начала показано движение мощной динамической силы. Тищенко изменяет ««модель» драматургического сцепления двух частей Восьмой симфонии Шостаковича — Токкаты и Пассакалии, вводя в свое сочинение Сонату и Интерлудию, которая у него, как и Токката у Шостаковича, переключает действие в иную драматическую ситуацию», трагическую [2, с. 72]. Симфония «Хроника блокады» (1984) также представляет глубоко трагические образы: в ней слышны свист снарядов, звуки хаоса и крики ужаса, звуки победного салюта. Следует отметить, что пристальное внимание к пассакалии у русских композиторов проявляется во второй половине XX столетия, чрезвычайно тяжелые и трагические годы – годы Великой Отечественной войны. Состояние людей тогда определяла атмосфера скорби, и пассакалия с ее особой внутренней энергетикой передавала подобные эмоциональные состояния.

В симфонии «Хроника блокады», созданной по блокадным стихам Ю. Воронова, слышны отзвуки войны; композитор хотел показать смерть и разрушения, а также ликование победы. Симфонический оркестр сочинения

огромнейший, в первую очередь, значительно расширен состав ударных инструментов. В этом сочинении отзвуки «“Ленинградской” симфонии Шостаковича ощущаются очень сильно, почти зримо, впору говорить о посвящении мастеру» [133, с. 20]. Музыкант представил ужас блокадной жизни, жуткую поступь немецких солдат, картины сражений за город, салют победы и ликование народа.

В Шестой симфонии, посвященной памяти Е. А. Мравинского и также состоящей из пяти частей, Тищенко использовал поэтические тексты авторов XX столетия, представил образы смерти в «оппозиции двух солирующих голосов (сопрано и контральто)», что символизирует сферу живых и мертвых [133, с. 17]. В произведении также обнаруживается круг размышлений о войне, разрушениях, трагических событиях в России и «смерть здесь многолика, она проявляется не только как физический уход в небытие, но и как разрушение надежд, любви» [133, с. 18]. Это «монументальное музыкальное полотно, в котором война, разрушения, смерть, преодоление и победа описаны композитором буквально, шаг за шагом. Б. Тищенко вглядывается в лицо войны, зверское и беспощадное...» [133, с. 20].

В симфонии, состоящей из одиннадцати частей, проходят картины голодных ленинградских лет, трагические сцены фашистского нашествия и название «Хроника» как нельзя лучше раскрывает концепцию произведения. Огромное значение принадлежит ударным инструментам – постоянно вторгающимся фанфарам меди, ликующим попевкам валторн и труб, оstinатным ритмическим формулам у струнных и гобоев; смешение тембровых звучаний и разных приемов звукоизвлечения представляют «зримую картину разрушений, хаоса и ужаса, смятения и смерти...» [133, с. 20]. Разработочный раздел – «нашествие» – выполнен в стиле Шостаковича, показана «злая» танцевальность с частой сменой размеров, унисоны, триольность, синхронный жесткий пунктирный ритм и постепенно усиливающаяся звучность. Затем идет череда контрастных картин – сцена «нашествия» сменяется скорбным плачем у струнных (*Andante mesto*), затем

– звучанием напевно-щемящего лирического вальса; грозные фанфары исполняет весь оркестр под «сопровождение» шумящих ударных, символизирующих шум салюта.

Выводы. Отражение в русской музыке трагического связано с образной его выразительностью – комплексом средств, которые являются семантически-устойчивыми: «сумрачные» интонационные ходы в низком регистре или стремительные «рваные» пассажи в верхнем пласте фактуры; интонации, напоминающие *Dies irae* и ламенто, тональная символика, длительно звучащие оstinатные фигуры, взрывные кластеры; трагически-грозное звучание медных инструментов, трансформирующееся в гул; риторические фигуры *anabasis* и *catabasis*, особое звучание струнных; специфические способы звукоизвлечения, благодаря чему обнаруживается возможность «узнавания» воплощаемого трагического образа как образно-символического в музыке.

Трагические аспекты в жизни народа и личности всегда вызывали интерес художников, писателей и композиторов начиная с Античности. Во второй половине XX столетия мастера также обращаются к трагической проблематике – этот период оказывается предельно трагическим для всего мира. В русской музыке обнаруживается огромное количество произведений, отражающих трагические образы, характеры, апокалиптические настроения и мотивы, получившие разную трактовку в творчестве композиторов. Значение имеет конфликтный музыкальный тематизм и комплекс выразительных средств, трансформация традиционных выразительных приемов. Выражение трагического представляется автором во взаимодействии различных линий – в символической и динамике, специфике интонационно-тематической, темброво-фактурной, метроритмической и ладотональной драматургии и образности. Сопряжение противоречивых драматургических, символических и образных сфер в произведении приводит к тому, что суть трагического можно определить как «психологическое разрастание шока». Для сочинений

характерно вопрошание, исповедальность, но одновременно и восхождение духа, прорыв к истине.

М. Мусоргский, П. Чайковский, С. Рахманинов, Д. Шостакович, М. Вайнберг, А. Шнитке являются ключевыми фигурами, творчество которых обращено к трагическому. Особенно показательны симфонии Шостаковича, являющиеся образцами для всех российских композиторов. Композиторы XX столетия, отражающие в творчестве тему трагического – Н. Мяковский (Шестая симфония), Э. Денисов (трагические «Плачи», основанные на интонациях причитаний, воплощающие народный погребальный обряд, ставящие глубокие психологические вопросы); С. Губайдулина (кантата «Ночь в Мемфисе», где композитор выстраивает драматургическую линию с нарастанием к концу трагизма); С. Слонимский (оперы «Виринея» и «Видения Иоанна Грозного», отражающие трагические события истории); Ю. Буцко (Четвертая симфония, Концерт № 4 «Эклога», мемориальные сочинения, представляющие погребальные образы) и многие другие.

Ключевыми факторами обращения русских композиторов к трагическому жанру можно назвать в первую очередь государственные волнения и войны, интриги власти, влияние религиозных традиций, воздействие социальной реальности, личный опыт и «депрессивный комплекс», обусловленный особенностями семейной и социальной среды. Именно эти факторы повлияли на эстетические и художественные воззрения российских композиторов XIX–XX столетий и способствовали укреплению трагедийного жанра в музыкальной культуре России обозначенного периода.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Особенности трагической символики в китайской музыкальной культуре

3.1. Философия трагизма в музыкальной культуре Китая

Трагический жанр в китайской культуре восходит к древности. Его началом принято считать период династий Сун (960–1279), а этапом расцвета эпоху Юань (1271–1368). В этот период родились разные виды юаньской драмы. Среди основоположников жанра можно назвать, прежде всего, юаньских драматургов Ван Шифу (1260–1336, опера «История западной палаты»), Ма Чжюаня (1255–1321, опера «Осень во дворце Хань»), Гуань Ханьцина (1219–1301, опера «Несправедливость Доу Э») и других. В последующий период трагический жанр развивался в Китае, прежде всего, Тан Сяньцзу (1550–1616). Политический деятель династии Мин – писатель, театральный художник Хун Шэн (1645–1704), создал оперу «Павильон пионов». Конг Шанжэнь (1648–1718), 64-й внук Конфуция, создал две знаменитые драмы «Веер цветов персика» и «Дворец вечной жизни», которые подняли китайское драматическое искусство на совершенно новый качественный уровень.

В 1840 году, когда правящая династия Цин начала приходить в упадок, в Китай стали проникать западные наука и культура. Началась трансформация китайской эстетики, философы стали размышлять о трагедии национальной культуры с точки зрения сравнения Китая и Запада. Ван Говэй (1877–1927), китайский историк, переводчик, поэт и писатель времен поздней династии Цин, писал в своей книге «Сон о красных особняках»: «причина отсутствия трагедии в китайских романах и операх прокомментирована с точки зрения культурного духа: дух китайской

культуры “мирской” и “счастливый”, поэтому даже если содержание искусства трагично и скорбно, концовка часто позитивная» [173, с. 5]. Опираясь на теорию Шопенгауэра, Ван Говэй выбрал для интерпретации несколько трагических классических историй китайских трагедий. Это роман «Сон о красных особняках», написанный Цао Сюэцинем (1711–1763) в соавторстве с другими драматургами, юаньские драмы «Несправедливость Доу Э» Гуань Ханьцина (1219–1301) и «Сирота из Чжао», приписываемая драматургу XIII века Цзи Цзюньсяню (1264–?), что стало базой для осмысления китайской эстетической трагедии. Чжу Гуанцянь (1897–1986), известный китайский специалист в области эстетики, литературы и искусства, придерживается мнения на трагедию, сходного с взглядами Ван Говэя. Он считает, что китайцы придают большое значение духу светской этики, поэтому, по сравнению с Западом, драма возникла в Китае очень поздно и имеет низкий статус, это «почти синоним комедии» [173]. Несмотря на трагическую тему и атмосферу юаньской драмы «Сирота из Чжао», конец в ней счастливый – злодеи получают должное возмездие. Следовательно, можно определить, что Китаю не хватает трагического искусства в западном понимании.

Китайский философ и поэт Цзун Байхуа (1897–1986) считал, что в Китае в 1930-х и 1940-х годах были двойные трагедии, то есть трагедия социальной действительности и трагедия национального духа. Трагедия социальной действительности проявлялась в страдании, а трагедия национального духа выражала пессимизм и упадок духа. Обсуждение только одного из двух не является настоящей трагедией, а национальная трагедия, вызванная слабостью национального духа, чтобы справиться с трагической социальной реальностью, это то, о чем беспокоится Цзун Байхуа [234]. Поэтому осмысление и преобразование национального духа стало отправной точкой и целью его эстетического поиска.

Мысли Цзун Байхуа о трагедии исходили из двойной трагедии китайской социальной реальности и национального духа. 1920-е и 1930-е

годы были начальным этапом эстетических исканий Цзун Байхуа. Социальная реальность Китая того времени хорошо известна, и он не раз выражал свое недовольство сложившейся ситуацией и духовным мировоззрением народа, отмечая, что «жизнеспособность китайской нации чрезвычайно слаба. Трагедия новейшей истории Китая никогда не была более трагичной. Разве наша молодежь не спешит создать духовный источник оптимизма для восстановления жизненных сил нашей нации?» [234, с. 54].

После 1930-х годов, особенно после японской агрессии против Китая и начала Второй мировой войны, мышление Цзун Байхуа о трагедии стало более целенаправленным, он приобрел масштабное видение и диалектическое мышление. Поэт начал сочетать реалистическую трагедию, вызванную западной рациональностью и технологиями, с поэтической мудростью китайской культуры, надеясь, что последняя станет источником размышлений и вдохновения для первой. Вдохновленный теориями О. Шпенглера и К. Маркса, Цзун Байхуа осознал неизбежность поворота Запада от процветания к упадку, отмечая неизбежный крах современного капиталистического общества, его трагическую судьбу» [234, с. 55].

В 1930-х и 1940-х годах и Китай, и весь мир переживали катастрофу войны. В это время направление западной культуры стало вопросом глубоких размышлений в идеологических кругах. Восточная культура, представленная Китаем, демонстрирует совершенно иной способ выражения – мирную, самодостаточную «внутреннюю красоту», связывающую субъект и объект со всеми вещами в природе» [234, с. 57]. Однако эта культура заставила современный Китай отстать от Запада.

Цзун Байхуа не был удовлетворен распространением трагического искусства Шекспира, его цель – открыть и восстановить трагический дух китайской эстетики. Он обнаружил, что красота ритуального и музыкального порядка, а также гармонии всегда доминировали в традиционной китайской культуре, в то время как «дух трагедии» западной литературы и искусства со

времен Греции не был полностью развит в Китае и часто отвергался и уклонялся от него. Глубина человеческой натуры, которая может быть раскрыта только в напряженных внутренних противоречиях, часто переполняется мощным стремлением к гармонии, поэтому только «путем открытия и возрождения трагедии относительно особой эпохи и эстетического опыта в истории у китайского народа есть надежда преодолеть страдания и измениться» [229, с. 49].

Философ Цзун Байхуа восхвалял поэта династии Мин Ся Ваньчуня (1631–1647) как самого чистого и милого «человека с совершенной природой», «он чист, как бог, но полон высочайшего энтузиазма в мире». Он обнаружил, что мир призраков и богов в произведениях автора также представляли собой своего рода Великую трагедию: «Хотя мифический мир загадочен и абсурден, он также доверяет глубокому космическому сознанию древних людей, природным эмоциям и сильному жизненному опыту» [234].

Династии Вэй и Цзинь являются сокровищницей национального духа в глазах Цзун Байхуа. Это также эпоха политического хаоса и социальной тьмы в истории Китая. По его словам, это «период, усеянный наибольшим количеством трагедий в китайской жизни и полный роковой романтики», но это также «период крайних свободы в духовной истории, это эпоха чрезвычайно раскрепощенная, богатейшая мудростью и полная энтузиазма, а потому и богатая художественным духом эпоха» [234, с. 54]. Цзун Байхуа не исследовал вопрос о том, существует ли трагедия в Китае в рамках концепции западной трагедии, но, основываясь на китайской социальной реальности и культурной традиции, исследовал трагический эстетический опыт китайской нации с широкой точки зрения и создал национальную эстетическую утопию о трагедии. В этом видится глубокий трагический конфликт между человеком и судьбой, абсурдный трагический конфликт между человеком и историей, художественное творчество и свободный и возвышенный образ личности. Эти уникальное отношение и опыт китайской нации перед лицом трагедии не только воплощаются в истории искусства и

эстетики, но и помогают нам думать и исследовать будущее национальной эстетики и социального развития.

Однако в рамках настоящего раздела диссертационной работы хочется обратить внимание, прежде всего, на истоки трагизма в музыкальной культуре Китая, на фундаментальные основы его философии и антропологии. Есть много различий между китайской и западной трагедией, но есть одна общая черта – сочетание музыки и драмы. Пение в китайской опере не только раскрывает сюжет, оно полно драматической экспрессии. Блестящие достижения китайского театра не стали катализатором жанра оперы. Китайская опера – иностранный продукт, привезенный с Запада после Движения четвертого мая.

Будучи культурным творением предков человека, мифы и история, по существу, отражают практику и духовные поиски людей, борющихся с таинственной внешней средой, чтобы выжить и развиваться в древние времена. Появление сильного трагического чувства во многом связано с общей неспособностью людей преодолеть таинственную и непредсказуемую природу внешнего мира, в котором они живут, его зловещей среды. С первобытных времен вся вселенная, природа и мир составляли неизбежную среду обитания человека. «В глазах древних людей среда, в которой живут люди, имеет свою собственную независимую волю и независимую силу, как и люди, и существует вопреки человеческой воле» [234, с. 55]. В такого рода противостоянии весь мир полон противоречий и конфликтов, и человеческая сила никогда не сможет победить силу вселенной, природы и мира. Однако будь то древние предки Востока или предки Запада, отказаться от их независимой воли невозможно. Такая человеческая природа стремления к выживанию, развитию и счастью определяет, что люди всегда будут бороться против вселенной и природы до конца, даже если сопротивление безнадежно. Поэтому рождаются трагедийное сознание и дух, соответственно.

Мифология как начало духовного творчества человека является почвой национальной культуры, первым свидетельством творческих способностей

человека, древнейшей формой литературы и искусства. Китайская мифология, как и греческая, имеет сильное чувство трагедии и трагического духа, и обе они демонстрируют общую черту духа сопротивления. Трагедия как эстетическая форма должна не только показать боль и разрушение жизни, но и передать дух борьбы, позицию не сдаваться и позицию, которая вдохновляет всех людей бросить вызов злой внешней среде.

Мастер китайской эстетики Чжан Юньэн считает: «Трагедия должна воплощать в себе определенную историческую необходимость, которая часто соединяется со случайными событиями в практической деятельности людей и закономерно проявляется в трагическом поведении людей, трагических конфликтах, трагических финалах. Трагедии наиболее концентрированно отражается в трагическом духе человека, который есть душа трагедии» [239, с. 41].

Трагедия китайской мифологии и трагедия греческой мифологии также имеют свои уникальные эстетические особенности. В данном параграфе работы попытаемся сравнить эстетические характеристики китайских и греческих мифологических трагедий с точки зрения трагического конфликта, трагического финала, трагического духа, трагической цели и трагической эстетической ценности, чтобы понять различия в трагической эстетике китайцев и греческой мифологии.

Уникальность трагического духа китайского народа заключается в том, что китайская культура — это «грустная культура», а ее внешняя форма — «веселая культура» [230, с. 43]. На этом основаны китайские трагедии, формируемые на основе «печали» за внешней «веселостью». Эта «печальная» основная мысль происходит от чрезмерно рационального мышления китайцев, чрезмерного чувства ответственности и сильных моральных концепций.

Под угрозой стихийных бедствий и болезней жизнь древних предков была настолько хрупкой и короткой, что стремление к бессмертию и лучшей жизни заставляло их надеяться построить бессмертную душу взамен

умирающей жизни в реальности, воображать счастливый конец, чтобы поддержать трагическую реальность. Поэтому концовка трагедии древнекитайских мифов всегда остается «светлой». Хотя тело мифического персонажа исчезло, душа и дух бессмертны, и они часто заменяют мертвое тело новой формой, реализуя мечту и желание жизни, которая длится вечно.

В китайских мифологических трагедиях конец одной жизни является началом другой, новой жизни, которая показывает несбывшееся желание и бесконечную борьбу, отражает желание людей прорваться через ограничения жизни, чтобы реализовать свои идеалы. Поэтому, чтобы оценить трагедию китайской мифологии, можно через «печаль» увидеть возвышенное, через «разрушение» — надежду, а через «тело» — душу, а вера в победу — это надежда на будущее и идеалы. Можно сказать, что трагическая красота китайской мифологии имеет положительное эстетическое значение.

Китайские мифологические трагедии всегда заканчиваются некой надеждой, а греческие мифологические трагедии чаще всего заканчиваются «непреодолимой трагедией» [202]. Трагический конфликт в греческой мифологии исходит от людей и судьбы. Все необъяснимые природные силы, социальные явления и человеческие бедствия греки приписывали устройству судьбы. Перед лицом неотвратимой судьбы только страдание может раскрыть и утвердить себя, только сопротивление может проявить себя и возвысить себя, только обнаженный трагический финал может в совершенстве представить свою силу и ценность; может быть задействован и трагический дух, который также придает трагедии греческой мифологии эстетические характеристики полного разрушения. Что действительно хочет показать трагедия, так это жизнь, в которой люди мужественно противостоят перед лицом бедствий, не боясь смерти, их мужество и храбрость превзойти самих себя. Древнегреческая мифология в основном включает рассказы о богах и легенды о героях. Разница между богами и героями в том, что боги бессмертны, а герои имеют ограниченный срок жизни, боги обладают непостижимой магией, а герои только могущественны. Бесконечность и боги

бывают вымышленными и воображаемыми, образы и герои имеют более или менее определенную историческую основу.

В этом смысле в китайской мифологии нет богов в западном понимании, но есть боги Пангу и Нува, обладающие божественной силой. Поэтому между богами и героями в древнегреческой мифологии часто бывают глубокие противоречия, и трагедия, где герой сопротивляется богам и жестоко подавляется, составляет важное содержание мифа. Эти волнующие душу трагедии показывают бесстрашный дух героя, дерзкое сопротивление, и отражают решимость и настойчивость жителей Запада, которые осмеливаются преодолевать природу, побеждать природу и проявлять себя. Духовный свет трагических героев и есть дух трагедии.

Однако, в отличие от трагического духа греческой мифологии, два китайских бога Пангу и Нува обладают абсолютным духом жертвенности и самоотверженности, и их собственное поведение по возвращению всего сущего отражает мысль китайского народа о «единстве человека и природы», выражает стремление людей к «гармоничным» отношениям между природой, а также отражает трагический дух с восточными национальными чертами:

Во-первых, пожертвовать собой на благо человечества. Боги или герои китайской мифологии, начиная с Пангу и Нува, считали защиту людей и нации своей целью в борьбе со стихийными бедствиями и социальной властью, они готовы отказаться от своих желаний и посвятить свою жизнь реализации народных интересов. Пангу и Нува превзошли силу природы своим трагическим актом возвращения всего сущего и обладали чувством возвышенного, которое удивительно и бесконечно восхищает. Благородный трагический дух является лучшей интерпретацией трагического духа китайской мифологии.

Во-вторых, подавлять эмоции и стремиться к благородству. Великий Юй, легендарный китайский правитель, основатель государства Ся, отводил паводковые воды и наводнения на благо людей. История Юя Великого, унаследовавшего бизнес своего отца, решившего остановить наводнение и ни

разу не вошедшего в дом три раза, была хорошей историей на протяжении веков. Юй — человек из плоти и крови, скучает по семье, имеет эмоции, но перед лицом интересов всего народа подавляет их и отказывается от права вернуться домой. С точки зрения этого трагического духа, самая большая разница между греческой мифологией и китайской мифологией в основном проявляется в стремлении к любви.

В-третьих, иметь моральную ответственность. Герои китайской мифологии ценят мораль, справедливость и правду, готовы пройти через огонь, полагая, что даже смерть не может помешать им осуществить свои желания. Жители Запада склонны подчеркивать человеческую независимость и свободную волю, что также является ориентацией их жизненных ценностей. Поэтому главные герои греческих мифологических трагедий борются с трудностями, чтобы доказать ценность собственной жизни. Потому что они также знают, что все их усилия будут напрасны перед лицом непреодолимой судьбы. Они проявляют себя в борьбе, признают себя в неудачах и утверждают себя в судьбе, и их трагический дух больше направлен на утверждение себя и воплощение ценности жизни.

Эстетические различия в целях китайской и греческой мифологической трагедии. Целью жизнедеятельности предков древних китайцев было стремление к «гармоническому единству» между человеком, природой и обществом, важной гарантией сохранения этой гармоничной связи они считали соблюдение идеальных этических представлений. Китайская мифология отражает противопоставление человека, природы и общества, борьбу в этом противостоящем состоянии, поиск духовного облегчения в горе и осознание ценности жизни, а ключом к этому является рациональное суждение и этические концепции, своего рода духовное утешение, что за добро воздается добром, а за зло воздается злом. В китайской культуре этические понятия проявляются в самодостаточности нравственности. Г. Гегель (1770–1831) когда-то указывал: «У китайцев сами нравственные обязательства суть положения законов. Долг правителя, долг сына перед

отцом, долг отца перед сыном и долг между братьями и сестрами» [184, с. 243]. С другой стороны, это также проявляется в стремлении к чистой морали и справедливости.

Традиционные китайские моральные концепции пронизывают все аспекты реальной жизни, ограничивая образ жизни людей и область мышления, направляя их рациональное мышление к ценностям жизни. В тысячелетнем феодальном правлении Китая, где господствовало конфуцианство, этические и моральные нормы с китайской национальной спецификой всегда оказывали влияние на развитие национальной культуры. Воплощенное в древнекитайской мифологии, будь то в жизни или в духе, этическое понятие нравственности, полностью ограничивает и свободу людей. Люди часто сознательно или бессознательно становятся жертвами этики и нравственности всего общества, а целью созидания является энергичное поддержание авторитета этики и морали. Поэтому в китайских мифах и сказаниях благородные и трагические герои всегда разыгрывают трагедию, посвящая свою жизнь защите «справедливости».

В отличие от китайской мифологии, греческая мифология несет в себе философский подтекст. Жизненная ценность трагического героя выходит за рамки простой этики и морали, за пределы непреодолимой судьбы, за пределы условностей общества и культуры, и фокусируется на страдании и гармонии. Трагедия получит доброту и сострадание, чтобы люди могли понять жизненный опыт в неудачах и лишениях, очиститься и возродиться, и понять глубокую философию жизни из трагической коннотации мифологии. Герои в западной культуре, как правило, представляют собой искателей приключений, обладают критическим духом и стремятся найти себя.

Причина таких эстетических различий в тематике и коннотации китайских и греческих мифологических трагедий, в конечном счете, определяется различиями между китайской и западной культурами. Как мы упоминали ранее, будь то восточный мир или западные страны, все они сталкиваются с одной и той же проблемой, то есть с конфронтацией и

конфликтом между человеком и природой, вселенной и миром, а также с неизбежной трагедией борьбы. «Однако перед одним и тем же зеркалом у разных национальностей тоже разные представления. Перед лицом таких неизбежных противоречий и конфликтов, перед неуправляемой судьбой китайцы первыми поднимутся на борьбу, однако результат борьбы часто заканчивается “слиянием неба и человека”» [259, с. 46].

Воплощение китайского бога Пангу состоит в том, чтобы интегрировать человеческую волю в природу, вселенную и мир, пытаясь найти баланс и единство между небом и человеком, человеком и природой. Европейцы иные, они показывают состояние крайней оппозиции и разделения в отношениях между небом и человеком, даже если борьба бесполезна, они все равно будут бороться без колебаний, лишь бы добиться своей независимой воли и духовной свободы. Душераздирающая трагедия неизбежно вызовет в людях жалость и сочувствие, тронет их сердца, вдохновит на философское мышление. Поэтому по различию основного смысла, воплощенного в трагедиях китайских и греческих мифов, трагедии греческих мифов можно назвать «философскими трагедиями», а трагедии китайских мифов, подчеркивающие этические и нравственные концепции, можно назвать «этическими трагедиями» [185, с 34].

Различия в эстетической ценности китайских и греческих мифологических трагедий. Древние китайские мифы и трагедии оказали глубокое влияние на культурную психологию китайской нации. Трагические герои китайской мифологии часто без колебаний идут на самопожертвование на благо коллектива; они охотно и усердно трудятся на благо человечества; многие трагические духи, такие как «героический и непреклонный дух сопротивления», «глубокий и широкий дух самоотверженности» и т. д. всегда влияли на формирование культурной психологии китайской нации в развитии китайской культуры последующих поколений. То есть трагический дух китайской мифологии был унаследован и развит вместе с развитием конфуцианской культуры.

Трагическая ценность древнекитайской мифологии отражается в ее глубоком влиянии на ценностную ориентацию людей, которая может воспитывать в людях внимание к этике и морали, истине, добру и красоте. Китайское «состояние этикета» всегда считало этику и мораль основой существования человека. Уникальный трагический дух китайской мифологии также глубоко укоренился в сердцах людей с переменами времени и развитием культуры, сформировав уникальные духовные черты китайской нации и прославившись во всем мире.

Фундаментальной причиной различий в значении китайских и греческих мифологических трагедий является различие культурных концепций. В эстетике истина, добро и красота являются самыми основными факторами. Из эстетического опыта китайской и греческой мифологии мы видим, что китайская всегда сочетает в себе «красоту» и «добро» (красота есть добро, доброта есть красота). Мифологические герои являются не только воплощением справедливости, но и воплощением этики и моральных норм, все поступки и цели хороши, и их ценностная ориентация также основана на «доброте». Ситуация завершается трансформацией праведных характеров и наследованием праведной силы, «Зло вознаграждается злом, а добро вознаграждается добром», «Зло не побеждает добро» и т. д. Единство «эмоции» и «разума» является основным, люди должны учитывать это при рассмотрении различных вещей. Мифический финал произведения, который подчеркивает этику и мораль, основан на добре, наказывает зло и способствует добру, легко находит отклик у аудитории, что соответствует эстетическим представлениям и ожиданиям китайских людей. Но греческая мифология обращает внимание на совершенное единство «красоты» и «истины» [208, с. 76.]

Греческие трагедии часто являются героическими трагедиями, выражающими противоречие между духом справедливости и неизбежным поражением в трагических конфликтах; конечным же результатом является победа духа и гибель героев. Художественные произведения выделяют

героев перед лицом бедствия, показывают бесстрашный дух, проявленный в то время, и высокий дух борьбы за справедливость. В такого рода музыкальных произведениях обнаруживается некая огромная сила, ощущение трагизма, чувство благоговения перед героями. Например, известная китайская песня для циня «Гуанлин Сан» (также известная как «Гуанлин Чжиси») представляет собой музыкальное произведение с трагическими героями, основанное на истории «Ни Чжэн убивает царя Хань». В период Сражающихся царств в Китае (период китайской истории от V века до н. э. до 221 до н. э.) существовала крошечная страна Хань, король которой отличался жестоким характером и часто убивал людей ради забавы. Король приказал отцу Ни Чжэна, известному кузнецу, выковать для него непобедимый меч. Но отец понимал, что если он создаст оружие для такого короля, то неизбежно причинит вред жизни многим простым людям. Поэтому он сделал кинжал для своей беременной жены, чтобы она могла взять его с собой, когда будет бежать из Хана. Позже у них родился ребенок, которого называли Ни Чжэн. А отец Ни Чжэна был убит за то, что не изготовил меч для короля Хань, так что Ни Чжэн был полон решимости отомстить. Пройдя через невзгоды, он бежал в горы, учился игре на фортепиано, а затем воспользовался возможностью поиграть на фортепиано во дворце, однако, вынул из рояля кинжал и убил царя Хань, что было неожиданно; сам он трагически погиб. В конце династии Вэй Цзи (220–420), Цзи Кан (223–263), китайский поэт и философ эпохи троецарствия, играл «Гуанлин Сан» перед казнью, намекая на историю «Ни Чжэн убивает царя Хань», чтобы выразить свою решимость добиваться справедливости и не поддаваться темным силам.

Вся песня представляет собой сюиту и состоит из шести частей с такими названиями: «Открывающий палец», «Маленькое предисловие», «Большое предисловие», «Чжэн шэн», «Луань шэн» и «Постпредисловие». Композиция сочинения очень масштабная и развитие осуществляется благодаря чередованию двух основных тем. В гармоническом развитии,

помимо использования многочисленных модуляций, преобладают альтерированные созвучия, а красочные и разнообразные тембры, получаемые при использовании специфических приемов исполнения, точно выражают сложные эмоции героев.

Поэт династии Тан Сун Чживэнь (618–907) рассказывает, что при выражении «обида и печали» мелодия подобна «звуку призраков», при выражении тоски – «холодному разговору». Музыка ярко передает горе и гнев героя, его боевой дух без страха перед насилием и мученичество [238].

Так, в китайской музыкальной культуре главный герой трагедии должен быть персонажем с положительными качествами. Его скорбь и негодование включают в себя критику зла и поддержание добра, в очень напряженных трагических эмоциях.

Произведение Гуань Ханьцина (1219–1301) «Несправедливость Доу Э» (юаньская драма) хотя и показывает несчастья, боль и страдания простых людей, что неотделимо от темной реальности того времени, ярко воплощает борьбу добра и зла. Смерть жертвы открывает в разрушении что-то ценное, заставляя людей задуматься и очутиться в атмосфере сочувствия и горя. Благодаря исполнению музыки, образ главного героя в этих произведениях более выразителен и производит глубокое впечатление.

Пьеса для циня «Восемнадцать ударов хуцзя» также является широко известной и передает трагическое негодование. Цай Вэньцзи (177–249), знаменитая поэтесса и композитор эпохи поздней Хань (206 до н. э. – 220 н. э.) была принята в наложницы королем Южных Хуннов Цзосянем. У нее было два сына, она очень много страдала, но двенадцать лет спустя была выкуплена Цао Цао (китайский полководец, поэт, автор сочинений о военных событиях, главный министр империи Хань). Цай Вэньцзи запечатлела этот болезненный опыт в стихотворении, а позже написала траурную мелодию для Ху Цзя (духовой инструмент, популярный в западных регионах Китая во времена династии Хань). Звучание Ху Цзя очень печальное и скорбное. Впоследствии это музыкальное произведение и стихотворение были собраны

в жанре юэфу. Цинь (жанр традиционной китайской лирической поэзии, возникший в эпоху Хань: 206 до н. э. – 220 н. э.) под влиянием придворной «Музыкальной Палаты» и переименованы в «Ху Цзя восемнадцать ударов». Цай Вэньцзи написала эту циньскую песню, чтобы использовать особенности звучания Ху Цзя, как сказано в ее стихотворении: «Хотя варварский Ху Цзя это музыкальный инструмент из западного региона, но печаль, которую он может выразить, такая же, как звук циня в родном городе» [230, с. 13].

Другой пример – огромное количество народных китайских песен, в которых воспевается непростая и грустная жизнь людей, например, песня «Мэн Цзяньну», распространенная со времен династий Сун и Юань, воспевающая боль разлуки с жизнью и смерть под тиранией династии Цинь. После объединения Китая на дальнем севере была возведена Великая китайская стена, людей уводили из родных мест и гнали на огромную стройку. Среди них был муж Мэн Цзяньну, они были женаты всего три дня. Беспокоясь о муже, Мэн Цзяньну самостоятельно отправилась на стройку Великой китайской стены. Однако узнав, что муж умер, она горько рыдала, потеряла голос, и от ее криков стена задрожала и рухнула. Услышав об этом, император Цинь Шихуанди вызвал Мэн Цзяньну к себе и, влюбившись в нее с первого взгляда, захотел взять ее в наложницы. Однако она попросила почтить память мужа у моря, Император согласился, но Мэн Цзяньну покончила с собой, прыгнув в море.

На протяжении тысячелетий люди использовали песни, чтобы рассказывать трагические истории Мэн Цзяньну, выражая свое сочувствие главному герою, внутреннюю скорбь угнетенных. Песни «Маленькая капуста», «Луна склоняется над Кюсю» и «Цветочный барабан Фэньян» — это также трагические китайские народные песни, которые отражают несчастье и боль простых китайских людей.

Китайский трагедийный жанр музыкального искусства имеет два основных вида:

Первый — лирические песни и оперная музыка с драматическим содержанием. Из-за влияния литературной составляющей, трагическое содержание хорошо понимается, и люди получают определенные, связанные с ним, эстетические чувства.

Второй — чисто инструментальные произведения, в которых отсутствует литературный текст, но при этом они способны формировать у зрителя сильное эстетическое ощущение грусти через эмоциональные оттенки в музыке. Например, пьеса для пипы «Разгрузка доспехов короля», в которой показана знаменитая битва эпохи Троецарствия (220–280) и героическая трагедия, вызывающая сочувствие и восхваление знаменитой исторической личности. Пьесы для гуцина «Вспоминая старика» и «Ху Цзя восемнадцать ударов», которые трогают чувства тысяч слушателей.

Таким образом, западная традиция трагедии используется китайскими эстетиками в качестве ориентира для размышлений о трагедии в начале XX века. Для Китая в начале столетия было важно не то, существует ли в Китае трагедия в западном понимании, а то, что необходимо создать концепцию трагедии с уникальными китайскими эстетическими свойствами.

3.2. Модель воплощения трагического в произведениях китайских композиторов

В китайской поэзии и прозе одна из ведущих тем — мотив смерти. Вечные проблемы жизни человека и его предназначения в мире, быстротечность жизни, отношения людей, взаимоотношения с природой, влияющей на события, с древности представлены в творчестве китайских писателей и поэтов. В лирических сочинениях тема жизни и тема смерти взаимосвязана с мотивом одиночества и мотивом сна, что восходит к буддийской философии.

Жанр лирико-психологической оперы в Китае активно развивается после событий Культурной революции, когда народ был растерян, напуган

реальностью, боялся будущего. Опера «Скорбь по ушедшей» (1981) Ши Гуаннаня, насыщенная тонкими психологическими деталями, является образцом лирико-психологической китайской оперы с трагическим подтекстом. Воплощая времена года, композитор представляет смену настроений от радостно-восторженных до трагических.

В большинстве китайских классических трагедий используется модель «переплетения печали и радости». Есть своего рода комедии и фарсовые интерлюдии, включенные в трагедию для того, чтобы оттенить несчастья. Исходя из этого, некоторые исследователи считают, что этот структурный прием «переплетения печали и радости» является национальной особенностью, отличающей его от западных трагедий. Однако, видится, что этот прием характерен и для трагедий западных стран.

Анализируя историю развития западной драмы, можно увидеть, что формы выражения и теоретические концепции западной трагедии не статичны, а постоянно меняются. Например, греческая трагедия и греческая комедия имеют строгие границы содержания и формы, при этом поэты-трагики не пишут комедий, а поэты-комики не пишут трагедий. Однако, как сказал Ло Няньшэн (1904–1990), китайский переводчик, который перевел на китайский язык множество произведений древнегреческой литературы и драм: «Слово “трагедия”, примененное к древнегреческой драме, может ввести в заблуждение, потому что древнегреческая трагедия серьезна, а не печальна, как смерть» [202, с. 117].

Что касается дуализма печали и радости, то он вовсе не отсутствует в греческой трагедии. В «Царе Эдипе» Софокла Загадка Сфинкса используется для создания легкой и радостной атмосферы перед трагическим событием, чтобы усилить драматический эффект, а далее в четвертой сцене трагедийность выдвигается на новый уровень и движется к кульминации. Когда греческая трагедия попала в руки Еврипида, многие его пьесы стали сочетать трагедию и комедию. Финал истории, этот новый тип трагедии,

который фактически относится к разряду трагикомедии. Например, пьесы «Алкеста», «Елена», «Ион».

Следует также отметить, что «переплетение печали и радости» характерно не только для жанра трагедии, но и является основным приемом выражения в традиционных китайских операх, даже в юаньской драме, короткой по продолжительности, судя по существующим произведениям.

В XII веке на Юго-Востоке Китая на фольклорной основе зарождается драматический жанр наньси, в котором впервые отчетливо выявляются особенности китайской музыкальной драмы. По сравнению с юаньскими драмами, большинство наньских опер протяженнее, а описываемые ими сюжеты глубже. Протяженная наньси как нельзя лучше подходит для выражения сложных сюжетов с неожиданными поворотами и сценами, где картины гражданской жизни и боевые искусства переплетаются друг с другом. Классические трагедии не только обращают внимание на горечь и радость в структурной схеме развития действия, но и часто имеют «светлый конец» или «яркие краски» в трактовке концовки, то есть после того, как главный герой страдает или погибает, используются романтические приемы демонстрации позитивного и оптимистичного духа с надеждой и утешением. Некоторые из них используют призраков и богов или других положительных персонажей для борьбы, а честные чиновники императора мстят людям за свои обиды, чтобы нечестивые понесли должное наказание. Конечно, имеются трагедии, в которых главный герой окончательно уходит в буддизм или оказывается в атмосфере печали и скорби. Ученые называют светлый конец «веселым воссоединением», объясняя, что это воплощение национальных особенностей китайских трагедий [173].

Обратимся еще раз к словам Ван Говэя: «Дух народа нашей страны и жизненный, и оптимистичный, поэтому оперные романы, представляющие их дух, всегда полны этой оптимистической окраски: те, которые начинаются с грусти, кончают радостью [173, с. 54]. Но Ван Говэй не стал детализировать и уточнять особенности китайской трагической формы. Однако из

приведенных им примеров, следование логике оригинального произведения, добавление новых сюжетов или написание новой концовки в таких сочинениях как «Веер цветущего персика» и «Красные особняки, возвращающиеся к мечте», понятно, что это выражает общий смысл «великого воссоединения» в классических романах и операх. Проанализировав традиционные китайские оперы с использованием особенностей греческой трагедии, Ван Говэй пришел к выводу, что больше всего в китайских операх не хватает трагедии.

Поскольку переплетение печали и радости является традиционным методом выражения китайской классической оперы, непросто различать, какая опера относится к трагедии и классифицировать трагикомедию в ряды трагедий.

Во-первых, необходимо различать общий стиль, художественную концепцию сценария и личностные характеристики главных героев различных сценариев. Ниже приводится сравнение трех сценариев на любовную тематику: Первый пример, «Роман о западной палате». Это история Чжан Шэна, бедного ученого, который встречает девушку из богатой семьи Цуй Инъин, влюбляется в нее, и в итоге, они счастливы, пройдя через различные жизненные ситуации. Характер Чжан Шэна вначале комичный – он настойчиво преследует Цуй Инъин, но беспомощен при столкновении с трудностями. Цуй Инъин в начале сюжета меланхолична и полна печали, она не может решить, принимать ли ласку Чжан Шэна. Однако по мере развития сюжета ее образ постепенно становится величавым, однако, иногда она дразнит Чжан Шэна. Хотя спектакль перемежается с такими трагическими сценами как «Прощание в длинном шатре» и «Спящие на травяном мосту», он не может скрыть яркий, остроумный, непринужденный и юмористический стиль – любовь Чжан Шэна и Цуй Инъин победила.

Второй пример – опера «Пионовый павильон» Тан Сяньцзу (1598). Героиня Ду Ляньян мечтает о бедном молодом ученом в павильоне с пионами, влюбляется в него и отдается ему во сне. Проснувшись и

обнаружив, что ученый не существует в реальности, она умирает от горя. Через три года юноша из ее сна, Лю Мэнмэй, действительно появился в павильоне, но девушка ранее была похоронена в саду этого павильона. Теперь Ду Ляньян появляется во сне Лю Мэнмэя и умоляет его открыть ее гроб. Он выполняет ее просьбу, и Ду Ляньян возвращается к жизни, и в конце они женятся. Образ Ду Ляньян более трагичен, чем Цуй Инъин из «Романа о западной палате». Перенеся еще больше боли, Ду Ляньян умерла от страданий. Но ее стремление к жизни и идеалам глубокой любви побеждает смерть и возвращает к жизни. Это приключение жизни и смерти не только имеет колорит трагической трагедии, но и наполнено радостным и оптимистичным комедийным привкусом. Поэтому его следует отнести к трагикомедии.

Последний пример – опера «Цзяо Хун Цзи» Мэн Чэншуня (1599–1684). Показана глубокая любовь двух молодых людей, однако протест родителей приводит к тому, что они оба принимают мученическую смерть. Вся пьеса от начала до конца окутана трагической атмосферой, хотя есть комические и радостные сцены, и фарсовые интерлюдии, однако они не разбавляют трагическую атмосферу, а только усиливают ее.

Из приведенных примеров можно сделать вывод, что сюжет обеспечивает основную характеристику сценария. Различные интермедии регулируют темп драмы и настроение зрителей. В конечном итоге именно личность персонажа определяет развитие сюжета и категорию драмы – трагедия, комедия или трагикомедия.

Опера «Цинчжунпу» Ли Юя (1610–1671), посвящена борьбе между главными героями Чжоу Шуньчаном и Вэй Чжунсяном. После трагических сцен заключения в тюрьму, убийства и страдания, народ оправдывает несправедливость. Вся опера от начала до конца сосредоточена на конфликте между трагическими героями Чжоу Шуньчаном и Вэй Чжунсяном. Совсем иначе обстоит дело с оперой «Поющий феникс» Ван Шичжэня (1526–1590). В ней изображена борьба между несколькими чиновниками –

добродетельным и вероломным. Эта нить проходит через всю оперу, но структура ее несколько разрозненна из-за отсутствия центрального персонажа. В первой половине оперы изображены героические жертвы, что характерно для трагических персонажей и развития трагического сюжета; во второй половине – показана борьба и противостояние, однако все заканчивается победой. В итоге на стороне добродетельных чиновников оказываются герои-победители. Поэтому «Поющего феникса» вряд ли можно назвать трагедией.

Во многих произведениях присутствует жанровый синтез – с одной стороны, произведения являются трагедиями, если рассматривать их отдельные эпизоды или фрагменты, но с другой стороны, являются трагикомедией, если рассматривать их в целом и в финале. Например, в опере «Сжигание благовоний – Янгао» Ван Юйфэна (годы рождения и смерти неизвестны) из династии Мин, жена перед статуей бога в храме обвиняет мужа в неверности и несправедности – он бросил ее после того, как обрел славу и богатство, и она кончает жизнь самоубийством. Если брать эту часть оперы в отдельности, то она трагична. Дальнейшее развитие оперы продолжается в загробном мире, когда Бог вызывает ее душу и душу ее мужа, чтобы они рассказали ему правду. Позже она понимает, что это было недоразумение, и что муж ее не бросал. Бог спасает обе души и воскрешает жену. Однако, исходя из контекста целого сюжета, жена и муж в конце оперы воссоединяются, и получается счастливый финал.

Драматизм горя и гнева, хотя и сильный, все же является частью оперы и не может считаться обособленной и совершенной трагедией. Например, опера «Красная слива» Чжоу Чжаоцзюня (династия Мин, годы рождения и смерти неизвестны) состоит из двух историй – большой и краткой, лишь оттеняющей драму, чтобы разоблачить жестокость. Небольшая история, встроенная в большую, недостаточна для того, чтобы сделать «Красную сливу» трагедией. Однако если исключить ее из всей драмы или переставить,

эта история может стать отдельной главой и превратиться в полноценную трагедию.

Следует обращать внимание на финал. Причина, по которой трагедия становится трагедией, должна заключаться в том, что главным героям пьесы (будь то императоры, полководцы или простые люди) препятствуют, их преследуют злые силы или их собственные ошибки, приводящие к неудаче или даже гибели, т. е. переходя от благополучия к невзгодам, вызывая тем самым у людей сочувствие, жалость, печаль или трагические, возвышенные и восхитительные чувства к нему (ней). Если главный герой полностью избавлен от страданий и бед, то есть от невзгод к благоденствию, то следует сказать, что это только трагикомедия или комедия.

Так называемые «воссоединительные» финалы в «Несправедливости Доу Э» и «Сжигании благовоний» относятся к первому типу, о котором говорилось выше. Несмотря на отмщение или помощь, это фантазии, которые используются для успокоения души, это скорее романтическое представление, чем события, которые могут произойти в реальной жизни. Такие драмы, как «Сирота из Чжао» и «Цинчжунпу», заканчиваются тем, что несправедливость оправдывается, но это не меняет трагической судьбы героя. Окончательная победа как раз и показывает результат борьбы и соперничества между справедливостью и злом, и является авторской просьбой содействовать добру и наказывать зло.

Во времена династии Юань была популярна южная опера «Белый кролик». Бедный человек женится на Ли Саньнян, но когда он вынужден уйти в армию, девушка подвергается издевательствам со стороны родственников, и ее жизнь становится трагической. Однако после тяжелых испытаний Лю Чжюань воссоединяется со своим мужем Лю Чжюанем, и «трагедия превращается в трагикомедию» [204, с. 70].

Какими бы взлетами и падениями ни был сюжет китайской трагедии, или каким бы несчастным ни был главный герой, в конце всегда будет счастливый конец, следуя модели финала «добро вознаграждается добром, а

зло вознаграждается злом». Трагическое воссоединение может заставить людей радоваться и грустить. Даже если главный герой в китайской пьесе, к сожалению, умирает, в соответствии с принципом великого воссоединения, он исполнит свое неисполненное желание, например, оживив умершего или используя сны, чтобы получить символическое духовное воссоединение, подчеркнув сочувствие творца и любовь к главному герою; сострадание воплощает великий дух оптимизма китайской нации.

Китайские финалы, как правило, заканчиваются воссоединением даже в загробной жизни. В западных трагедиях люди вокруг главного героя часто оказываются замешанными в судьбу главного героя, неспособными исполнить свои желания или жертвующими своей жизнью. Например, Гамлет является представителем трагических персонажей и подавления праведных дел могущественными злыми силами в произведениях западного искусства на протяжении тысячелетий. Благородная смерть создает трагическую красоту, но результат определенно не печаль. Читатели могут ощутить сильную силу воли и большую психологическую выносливость главного героя.

Вышеуказанные три проблемы:

1 — по сюжету и характеру пьесы можно судить о том, является ли она комедией или трагедией. Сюжетная линия изображает либо комедию, либо трагедию, а личности персонажей направляют сюжет и принимают решения;

2 — через структуру пьесы – перемежаются ли сюжеты – трагический и комический;

3 — является ли история трагедией или комедией зависит от того, как закончится жизнь главного героя.

Эти три проблемы часто тесно сочетаются и образуют органическое единство. Когда китайский писатель создает сценарий, он должен иметь четкое представление о структуре, персонажах, драматическом конфликте, стиле и технике, т. к. случайные изменения часто влияют на общую ситуацию и наносят ущерб. В китайской классической опере есть своего рода

сценарий, в котором используются комедийные приемы для выражения трагического содержания истории. Такого рода «плачущие и смеющиеся» произведения называют трагедиями, считая, что для того, чтобы судить, является ли пьеса трагедией или нет, нужно смотреть не только на ее финал, но и на конкретное ее содержание. Например, «Мулان» драматурга Хоу Юзао (годы рождения и смерти неизвестны), «трагедия, в которой есть как вдохновляющие, так и грустные моменты» [252, с. 131–142]. Из-за преклонного возраста отца, Мулан выдавала себя за него в армии, преуспевая в сражениях. Император был намерен высоко оценить ее ратные труды, но она не хотела быть чиновником, поэтому сказала императору, что не желает быть только генералом. Император отказывается, она возвращается домой и переодевается в женское обличье. Узнав об этом, император захотел взять ее в свой гарем. Мулан чувствует его неуважение и кончает с собой. Император потрясен, поэтому посмертно присвоил ей звание генерала. Хотя Мулан была удостоена посмертно чести за свои победы на поле боя, она не была удостоена чести за то, что выжила в тяжелых боях. Вместо того чтобы умереть почетной смертью на поле боя, она не хотела выглядеть как обычная женщина, которая была бы в восторге от того, что попала в королевский гарем. История Мулан трагична.

В опере «Цюй Ху играет в жену» Ши Цзюньбао (1192–1276) представлен сюжет, где новобрачные, прожившие в браке три дня, расстаются из-за приказа о призыве в армию. Жена сохраняет целомудрие, дожидается возвращения Цюй Ху в родной город, но, к сожалению, после долгой разлуки они не узнают друг друга. В итоге это счастливое воссоединение наполняется горечью, болью и слезами.

Другой пример – комедия-драма Гуань Ханьцина «Мошенница, настройся на любовь». Умная и красивая служанка Яньянь мечтает избавиться от участи служанки и соглашается на признание своего хозяина. Однако обнаруживает, что он обманывает ее чувства и даже хочет жениться на другой. Не мирясь с положением обманутой, она, в конце концов,

заставляет хозяина взять ее в наложницы. Стилль всей пьесы яркий и смешной, но в нем есть унижение, страдание и боль. Такой «счастливый» конец является ложным и компромиссным. Рассмотренные героини — положительные персонажи, которых хвалят.

Мулан — храбрая и непокорная, ради жизни отца обязана пойти на войну, ради жизни страны — убить врага, чтобы одержать победу, а ради того, чтобы собственная невинность и достоинство не были опорочены — готова покончить жизнь самоубийством. Жена Цю Ху — смелая и честная, она забыла о внешности мужа, но не забыла о том, что выполняла свой женский долг: заботилась о семье Цю Ху. Она мужественно противостоит приставаниям мужчины и твердо решает развестись с ним, когда узнает, что этот мужчина на самом деле Цю Ху. Яньянь — нежная, умная, сильная и упрямая.

Есть своего рода сатирическая комедия, в которой объектом насмешек является не злодей-негодяй, а хороший человек, но с недостатками. Например, юаньский драматург Чэнь Юйцзяо (1544–1610) сочинял драму «Чжуншаньский волк», основываясь на аллегорическом романе Ма Чжунси (1446–1512) из династии Мин. Господин спасает гонимого волка, но вместо благодарности волк попытался его съесть. К счастью, мимо проходит добросердечный человек и убивает волка. Автор изобразил трагический и неопытный характер господина в комедийной форме. Его образ одновременно и комичен, и трагичен, его также можно назвать «плаксивой улыбкой» или «сочетанием плача и смеха». И «Чжуншаньский волк», несомненно, чистая комедия.

Различие между трагедией и комедией в китайском музыкальном искусстве часто обусловлено не различием сюжета и содержания, а различием эстетических форм, художественных стилей и приемов выражения. Юаньская драма «История Лю И» Шан Чжунсяна (династия Юань), изначально является трагикомедией. Лю И — бедный ученый, но после помощи Фее получает в награду богатство от ее отца, Бога-Дракона.

После возвращения в родной город, обладающий богатством, он несчастен, его жены умирают молодыми одна за другой. Однако Фейя влюбляется в Лю И, отказывается от статуса феи и возвращается в человеческий мир, чтобы выйти за него замуж.

Трактуется ли произведение как трагедия, комедия или трагикомедия, также зависит от понимания и отношения автора к жизни. Одна и та же история у разных авторов отражается по-разному, в разных стилях, с разными идеями и финалом. Произведение также должно соответствовать социальному климату эпохи и вкусам аудитории. Досадно, что в юаньской драме, такие трагедии, как «Несправедливость Доу Э», «Сирота из Чжао» и «Ван Куй изменил Гуй Ин», разоблачающие тьму, прославляющие справедливость и пропагандирующие дух мести в эпоху династии Мин, продвигают идею о том, что пьесы могут выполнять функцию нравственного воспитания, одновременно развлекая зрителей, например, упомянутое выше произведение «Сжигания благовоний». В финале этой истории Бог извлекает душу мужа и ведет ее встречаться с мертвой душой жены, в результате чего выясняется, что это было недоразумение. Бог возвращает душу мужа и жену к жизни, и супруги воссоединяются. Подобная драма о принудительном воссоединении семей была неприемлема для народа. Поэтому в эпоху династии Цин появились пьесы, подобные «Цинь Сянлянь», в которых критически обличаются и наказываются те, кто изменил своему браку.

Обратимся к анализу оперы «Четыре тона обезьяны», созданной юаньским драматургом в середине династии Мин Сюй Вэем (1521–1593). Эпоха, в которой жил Сюй Вэй, пришлась на мрачные годы диктатуры Янь Сунн (1480–1567), который контролировал государственные дела почти двадцать лет. Он убивал и калечил других, чтобы защитить себя и решительно исключал инакомыслящих. Диктатор обострил социальные противоречия того времени. Столкнувшись с жесткой социальной реальностью, у Сюй Вэя не было возможности излить свой гнев, и он выразил его в форме драмы, взяв образ и символику обезьяны, которая

плачет по ночам. В китайском фольклоре есть поговорка, что «звук, издаваемый обезьяной поздно ночью, траурный и печальный» [198, с. 65]. Обычные люди, услышав такой крик три раза, не смогут сдержать слез печали. Сюй Вэй создал четыре короткие пьесы, четыре отдельные истории, не связанные друг с другом, получившие название «Четыре тона обезьяны».

Первая история называется «Барабанщик». Талантливый писатель, убитый Цао Цао, в мире после своей смерти бьет в барабаны и рассказывает о преступлениях Цао Цао – китайского военного и поэта эпохи Троецарствия (220–280 годы), который останавливался ни перед чем для достижения своих целей. Для реализации трагического жанра герой поет и кричит, смеется и плачет, использует комические приемы, высмеивая светское общество, где смешаны тьма и свет, правда и ложь. Китайский композитор «использует мощный напряженный стиль трагедии», вводит приемы абсурдной комедии, представляя историю Цао Цао в преступном мире. Опера полна иронии и насмешек, радости и высокомерия.

Вторая история называется «Сны в лесу». В ней рассказывается об ученике Будды, который после того, как с ним пошутили чиновники, перерождается в женщину и успешно мстит своим врагам. Как и в первой истории, здесь так же главный герой после трагической гибели стремится отомстить врагам с помощью нелепых сюжетов (мир после смерти и возвращение из мертвых). Сюй Вэй намеревается этим намекнуть на существующие в правительстве дурные привычки, доверившись этой истории [182, с. 60–61].

Сюй Вэй выражал сочувствие страдающим под тяжестью феодализма женщинам, поэтому показал героический облик женщин в третьей и четвертой историях – «Мулан» и «Женщина Чемпион», громко восхваляя выдающиеся женские таланты, критикуя традиционное представление о превосходстве мужчин над женщинами. Он жестко высмеивает интриги и лицемерие. Для упомянутой выше «Мулан» Сюй Вэй специально написал

новый конец: Мулан была удостоена почестей императора и обручена с могущественной и выдающейся благородной семьей.

История «Женщины Чемпион» похожа на историю Мулан: героиня переодевается в мужчину, сдает государственный экзамен, становится чиновником и сражается с мужчинами-чиновниками. Сюй Вэй представил счастливый конец: семью с мужчиной, обладающим таким же талантом, способностями и статусом.

Автор оперы «Четыре тона обезьяны» Сюй Вэй – свободный и независимый человек, который не придерживался правил. Художественный стиль пьесы «Четыре тона обезьяны» как раз соответствует его мысли и характеру.

В профессиональных музыкальных кругах принято говорить о том, что композитор или музыкант выбирает тот или иной жанр, стиль в соответствии со своей внутренней основой. Несмотря на внешнее сходство творчества двух китайских писателей, литераторов и композиторов – Шэнь Цзычжэна (1591–1641) и Сюй Вэя (1521–1593), в своих произведениях они стремились говорить о разных трагических аспектах человеческого бытия. Так, Шэнь Цзычжэн, который жил позже Сюй Вэя, провел половину своей жизни в бедности и умер в конце династии Мин. Одна из самых известных его работ юаньская драма «Три пьесы Юян», призванная продемонстрировать человечеству «проклятие сего мира». В первой истории «Осень Баттинга» рассказывается об ученом, который жалуется на свою печальную судьбу, защищает статус ученых. Он – ученый и гений, непрошедший испытания. В пьесе показаны нападки на имперскую систему экзаменов и изображается печаль разочарованных литераторов. Вторая история, «Булочка с заколкой», повествует о герое Ян Шэнь, которого отправили в провинцию Юньнань, где он притворялся диким и игривым, носил женскую одежду и причесывался, чтобы походить на женщину. Ян Шэнь презирает весь здравый смысл и правила мира, но на самом деле просто использует такое поведение, чтобы выразить свое негодование.

Последняя история «Избиение куртизанки», где обедневший герой – тоскующий ученый, случайно встречается с высокопоставленным лицом. Сановник беседует с героем и обнаруживает, что тот талантлив, поэтому дает ему деньги и куртизанку. Куртизанка однажды презрительно отозвалась о герое, который на этот раз отхлестал ее, подчеркнув, что он ученый человек, а не нищий попрошайка и, несмотря на свою бедность, все же сохраняет благородный нрав. Все три пьесы сосредоточены на пережитых личных разочарованиях драматургов в конце династии Мин (1368–1644).

В начале династии Цин драматические писатели были недовольны господством чужеземных рас и подражали стилю «Четырех тонов обезьян». Например, Чжан Тао написал «Продолжение четырех тонов обезьян», где жаловался на депрессию и обиду. Этот стиль выражения эмоций в произведении непосредственно сохранялся до середины династии Цин, где такие короткие пьесы были сентиментальными, повествующими о личном жизненном опыте. Например, «Последние четыре голоса обезьян» Гуй Фу, рассказы о репатриации Фань Су и пьесы, написанные поэтом Империи Сун (960–1279) Су Ши (1037–1101) «Красный утес в память о древности». Их творчество выражает разочарование и досаду, что противопоставлено «Четырем тонам обезьяны» Сюй Вэя; горе и негодование крови и слез и высокомерие указывания на мир давно утеряны, и остались только печали. Различия писательских мыслей, личностей, эстетических вкусов, среды, времени играют решающую роль создании оперных жанров.

Таким образом, проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что в большинстве китайских произведений трагедийного жанра используется структурный метод «переплетения печали и радости». Создавая сценарий, китайский писатель должен иметь предвидеть его структуру, изображение персонажей, драматический конфликт, стиль и технику изложения. «Переплетение печали и радости» является традиционным методом выражения китайской классической оперы и «важно понимать, какая опера относится к трагедии, и не ставить комедии в ряды трагедий»

[253, с. 54]. Китайские трагедии исходят из гармонии человеческих отношений и несут этическую ответственность за наказание зла и поощрение добра. Герои китайских трагических конфликтов часто показывают бессилие отдельных людей в борьбе с общественными силами, отсутствие их самосознания, пассивность, напрасные действия и борьбу.

3.3. Приемы и формы выражения трагического в музыке китайских композиторов XX века³

Огромную роль в продвижении музыкальной культуры в Китае в начале XX века сыграли русские музыканты, Особая роль принадлежит А. Н. Черепнину (1899–1977). Налаживая двусторонний межкультурный диалог между Россией и Китаем, он способствовал созданию национальной композиторской школы, занимался ее активной пропагандой, развитием и продвижением. Считал, что она должна прославлять национальную музыку и способствовать ее мировой популяризации. А. Н. Черепнин высказывал свои идеи относительно необходимости сохранения китайскими музыкантами своих уникальных и неповторимых, национально ярких музыкальных традиций, воспитывал молодых китайских композиторов, способствуя изданию их сочинений. В ряде его вокальных, симфонических и сценических произведений преобладают сумрачно-скорбные настроения, слышится подавленность и тоска, и композитор использует в таких фрагментах приемы, общеупотребительные для музыки трагической. Подражая своему учителю, его ученики также обращались к трагическим страницам китайской истории, и в их творческом багаже можно найти немало примеров трагической музыки. Китайские композиторы обращались к древней поэзии, связанной с трагическим мироощущением. Многие его ученики – Хэ Люйтин, Цзян Динсянь, Лю Сюэань, Чэнь Тяньхэ, Тань

³ Дай Тяньи. А. Н. Черепнин в контексте культурного диалога России и Китая // Bulletin of the International Centre of Art and Education. – 2023. – № 1. – С. 42–47.

Сяолин, а также и другие композиторы – Ван Силинь, Го Вэнцзин, Гао Пин, Цзя Дацинь внесли свой вклад в развитие современной китайской музыки, затронув тему трагического.

3.3.1. *Трагические мотивы в традиционных китайских операх*⁴. Ярким воплощением жанра трагического в китайской музыкальной культуре является старейшая опера цинь или циньские арии, развившиеся на основе народных песен и танцев в древние времена в Шэньси, Ганьсу и Нинся (провинции и города на северо-западе Китая, известные также как область Цинь). В ней ярко отражены желания, любовь и неприязнь людей, боль и радость, жизнь и борьба, поэтому она имеет глубокую национальную культурную основу. Искусство оперы цинь источает «неповторимое художественное очарование своими трагическими чертами, которые тесно связаны с природной и человеческой географической средой» [253, с. 123]. Циньские арии создали новую систему музыкальной структуры. Она способствовала быстрому появлению различных новых опер на мелодии Банцзы (梆子) (тип китайской музыкальной драмы, исполняемой под аккомпанемент деревянного барабанчика, подчеркивающего ритм) и пекинской оперы, и внесла эпохальный вклад в развитие китайской оперы.

Важной чертой искусства оперы цинь является трагедия: природные условия, где родилась опера очень суровые, политика и режимы часто сменялись и людям приходится сталкиваться с серьезными испытаниями. Природная среда культивировала трагический комплекс людей области Цинь и глубоко повлияла на их психологию. Поэтому сценарии оперы сосредоточены на трагических историях – исчезнувших золотых и железных конях, трагических судьбах людей, противостоянию злым силам и т. д. Трагический репертуар цинь представляют оперы «Байи Ту» (白兔), «Золотой пляж» (金沙灘), «Сяхэдун» (夏侯惇), «Дело о красоте на гильотине» (劉美案),

⁴ В параграфе использованы материалы статьи: Дай Тяньи. Воплощение трагического в циньской и пекинской операх // Университетский научный журнал. – 2024. – № 78. – С. 192–198.

«Удяньпо» (武家坡), «Чжоу Жэнь Хуйфу» (周仁回府) и др. «Горькое пение» (苦歌) еще больше увеличивает трагизм героев пьесы. В опере «Дело о красоте на гильотине» горький голос сообщает о трудном выборе между жизнью и справедливостью; в сценах «Плач в могиле» и «Возвращение Чжоу Жэнь в особняк» использованы несколько «горьких голосов», показывающих трагическую смерть мужа и жены.

Наиболее известных произведений циньской оперы, в основе которых лежат трагедии, насчитывается около 500 пьес. Многие из них начиная с середины XX века и по настоящее время, воспринимаются как образцы китайской классики. Постановками, завоевавшие наибольшую любовь и почтение со стороны зрителей, считаются оперы, созданные в 20-е годы XX столетия – «Три капли крови» (三滴血), «Ран Юпин» (冉玉平), «Шуан Цзинь И» (雙錦衣), «Дяо Чан» (貂蟬) и «Дуо Цзинь Ло» (奪錦樓).

Общество Сиань Саньи (Общество трех идей, оперная группа оперы цинь), известное исполнением традиционных опер, также имеет в своем репертуаре трагедии – «Пастух Су Ву» (蘇武牧羊), «Весна Ютан» (玉堂春), «Вкус храбрости» (臥薪嘗膽), «История семейной боли» (家庭痛史), «Гора Хулу» (葫蘆峪). В частности, «Пастух Су Ву», основанные на легендарной истории «Су У», написанной циньским оперным композитором Ли Исеном (1878–1942) в 1931 году, показывают честные дела Су Ву, посланника династии Хань. После постановки пьесы в китайском обществе произошел настоящий фурор, и многие театры включили ее в свой репертуар.

После провозглашения Китайской Народной Республики в 1949 году, Академией китайской оперы Шэньси, были переизданы с поправками традиционные исторические драмы «Несправедливость Доу Э» (竇娥冤), «Легенда о Белой Змее» (白蛇傳) и современные драмы: «Легенда о красном

фонаре» (紅燈記), «Красный Хунху» (洪湖赤衛隊), «Благословения» (祝福) (по мотивам оригинального романа Лу Сюня, повествующего историю женщины, дважды пережившей потерю мужа и сына, которая подвергаясь физическим и душевным мукам, трагически умерла в радостной атмосфере нового года). Эти произведения отражают трагедии человеческой жизни.

Трагическая эмоция оперной музыки цинь. Выражая темы печали и горечи, музыка оперы цинь также делает акцент на «рассеянном и скорбном звуке» [253, с. 129]. Особенностью оперной музыки цинь является то, что она имеет две системы мелодий: «горький тон» (苦音) – глубоко траурный и бесстрастный, подходящий для грусти, ностальгии и скорбных чувств; и «радостный тон» (歡音) – яркий, крепкий и сильный, выражающий радостные и светлые чувства. Горький тон представлен в начале пьесы, а радостный следует в ее финальной части. Тем не менее, китайские трагедии, представленные в операх циньцян, находятся под влиянием моделей и структуры традиционных китайских опер, когда «трудно впасть в счастливое воссоединение» [173, с. 54]. Ван Говэй однажды раскритиковал финал в китайской опере – «счастливое воссоединение» (團圓快樂), полагая, что это вызвано отсутствием трагического духа китайского народа. Он отметил: «Дух народа нашей страны одновременно мирской и оптимистичный, поэтому оперы и романы, отражающие их дух, всегда полны цвета оптимизма. Те, кто начинает с печали, заканчивают радостью, те, кто начинает с разлуки, заканчивают воссоединением. Она начинается с бедности и заканчивается процветанием» [173, с. 60]. Другой китайский ученый также высоко оценил социальную роль трагедии и призвал создавать больше трагедий на благо общества: «Лучшие произведения в драматическом мире все трагедии, а комедий нет. Трагедия может принести пользу обществу, порождая правильное и реальное восприятие действительности» [175, с. 127–129].

Драматург и певец Чэн Яньцю (1904–1958) занимает центральное место в истории пекинской оперы вместе с Мэй Ланьфаном (1894–1961), Сюнь Хуйшэном (1900–1968), Шан Сяоюнем (1905–1992) и другими певцами пекинской оперы он исполнял женскую роль дань (貢) (женские роли в китайской опере исполняются профессионалами актерами-мужчинами). Он предопределил расцвет пекинской оперы. Школа пекинского оперного искусства Чэн Яньцю уникальна выдающимся ярко выраженным трагическим стилем. Чэн Яньцю и творческая группа создали серию драм на трагические темы, такие как «Гробница мандаринской утки» (鴛鴦冢, 1923), «Меч зеленого мороза» (青霜劍), «Золотой замок» (金鎖記), «Нефритовая шпилька» (碧玉簪, 1924), «Возвращение Вэнь Цзи» (文姬歸漢來, 1925), «След Чжу» (朱痕記, 1927), «Сливовая наложница» (梅妃, 1928), «Слезы в бесплодной горе» (荒山淚), «Сон о будуаре весной» (春閨夢, 1931) и др. Шедевр школы Чэн Яньцю «Суолинь Нанг» (鎖麟囊, 1940) из-за счастливого конца не может быть назван трагедией, тем не менее, в мучительной судьбе главного героя также содержится известная доля трагизма. Традиционная трагедия «Июньский снег» (六月雪), история юаньской драмы Гуань Ханьцина, переизданная с поправками Чэн Яньцю и названная «Золотой замок» и другие также стали классическими репрезентативными пьесами школы Чэн Яньцю пекинской оперы, благодаря идеальной интерпретации Чэн Яньцю.

Школа искусств пекинской оперы Чэн Яньцю имеет яркую «трагическую» черту. Певческий голос школы Чэн Яньцю мелодичный, низкий, грустный, «с чарующим художественным шармом». При анализе музыкальной морфологии пения школы Чэн Яньцю можно обнаружить, что

основными факторами, выражающими трагическое пение, являются следующие характеристики:

Использование микротонов для создания трагического музыкального колорита, что наглядно прослеживается при сравнении исполнительской манеры Чэн Яньцю и Мэй Ланьфан в одном и том же репертуаре. Сравнивая их стили пения можно отметить, что у Мэй Ланьфана он «светлее и выше» (更輕更高), у Чэн Яньцю «темнее и ниже» (較暗且較低).

Уникальный нисходящий звук пения. Пекинское оперное пение – женская роль дань — очень изысканный вид оперного пения, последние звуки различных уровней пения, как правило, украшены орнаментикой. Четыре школы великих даньцзяо – певцы Мэй Ланьфан, Чэн Яньцю, Шан Сяюнь и Сюнь Хуйшэнь имеют свои собственные уникальные финальные звуки. Конечные звуки пения различны; у школы Мэй Ланьфан – это игра терциями, исполнение их вниз и вверх; у Чэн Яньцю – пение с акцентом и придыханием; у школы Сюнь Хуйшэнь – очень быстрое исполнение окончания мелодии. Каждая школа пения имеет свое неповторимое окончание звука, очевидно, что окончание звука является доминантным и внешним признаком каждого жанра пения.

Хотя окончание пения является «декоративным звучанием» (裝飾聲音), оно играет важную роль в художественной выразительности певческого голоса и важной частью художественной характеристики певческого строя. Конечные звуки школы Мэй Ланьфан делают пение красивым и естественным, что способствует особой специфике пения этой школы в пекинской опере. Конечные звуки школы Шан Сяюнь делают пение живым и динамичным, воплощают в себе звонкость и энергичность, что отличает художественный стиль школы.

Нисходящие окончания фраз школы Чэн Яньцю также является важной частью художественного выражения пения. Такое исполнение «вдохновлено тембром и тоном человеческой скорби» [253, с. 115]. Ярче всего певцы

имитируют звук и ощущение сильного горя человека в момент катастрофы, одиночества и тихого плача. Лаконичный нисходящий звуковой рисунок «очень глубокий и мрачный», что способствует выражению трагедии в пении. Хотя стиль пения женской роли дань в пекинской опере представляет собой «лишь короткий конечный звук пения», в нем заключена неповторимая специфика и очарование школы.

Чэн Яньцю (1904–1958) имел трагический жизненный опыт, который оказал влияние на формирование трагических характеристик его исполнительского искусства. Вся его артистическая карьера, когда он формировал репертуар и свой стиль пения, является главной причиной формирования искусства школы Чэн Яньцю и отличительных «трагических» характеристик пения этой школы.

Чэн Яньцю возражал против развлечения как цели пекинской оперы. Он говорил: «До сих пор некоторые люди думали, что драма предназначена для развлечения, но это неправда» [200, с. 45]. Чэн Яньцю поставил много трагических пекинских опер, отражающих мрачные социальные реалии, и сам сыграл множество трагических ролей. «Гробница мандаринской утки» (鴛鴦冢, 1923) и «Меч зеленого мороза» (青霜劍, 1924) — это пекинские оперы, написанные композитором Ло Ингуном (1872–1924) для Чэн Яньцю. Эти две трагические истории любви, заканчивающиеся смертью героев, обнажающие уродство и педантичность феодального общественного строя.

«Наложница Мэй» (梅妃, 1924) также впервые была исполнена Чэн Яньцю. В рассказе критикуется несчастье и безжалостность самодержавного императора через несчастье наложницы Цзян Цайпин в феодальном дворце Чжаоцзюнь. Опера школы Чэн Яньцю (драматург Цзинь Чжунсун) «Сон дамы весной» (春閨夢, 1931) является классической репрезентативной оперой школы Чэн Яньцю. В ней представлен образ героини, скучающей по своему мужу, ушедшему в армию в конце династии Хань. В пьесе имеется намек на социальную катастрофу «овдовевших жен, осиротевших детей и

родителей-одинок» в Китае 1930-х годов, вызванную разгулом военачальников [206, с. 202]. Последняя пьеса «Интай против брака» (英台抗婚, 1952) через описание любовной трагедии «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (или «Влюбленные-бабочки», 梁祝) представила жалобу на систему брака, устроенную родителями в феодальном обществе. Чтобы в полной мере передать истинные эмоции героев пьесы, Чэн Яньцю также совершенствовал свое пение во время спектакля. Трагические темы репертуара опера неизбежно ограничивают художественный стиль пения, формируя тем самым соответствующий певческий стиль школы Чэн Яньцю «с сильным трагическим колоритом». В результате стиль пения Чэн Яньцю трансформировался вместе с развитием трагических опер и постепенно превратился в стиль пения с сильным трагическим подтекстом.

Личное состояние голоса драматурга и певца Чэн Яньцю является объективной причиной «трагического» пения. У исполнителя был отличный голос, когда он был подростком, но он был поврежден из-за сложных исполнительских задач в период мутации. Для того чтобы сформировать женские роли дань в опере, певческий голос актеров-мужчин должен быть нежным и чистым. Если в процессе фальцетного пения к настоящему голосу мужчины примешивается женский голос, который не только не удастся сформировать, но и не принимается публикой, такая ситуация обязательно скажется на актерской карьере певца, а то и вовсе погубит его певческую карьеру. В фальшивом голосе, смешанном с реальным голосом, возникает явление, называемое «призрачным звуком» (鬼聲). Хотя оперные критики того времени считали, что «призрачный звук» разрушает профессиональную певческую карьеру, Чэн Яньцю не так легко отказался от нее. С помощью Ван Яоцина (1881–1954), педагога, певца пекинской оперы, исполнителя женских ролей дань, он нашел новый способ добиться хорошего резонанса и петь высоким голосом, округляя высокие и низкие звуки. Обычно в пекинской опере используется носовой резонанс, но Чэн Яньцю находил и

головной резонанс – он сохранял звук, издаваемый в месте лба, регулировал громкость до минимума, чтобы «голос не только мягко звучал при носовом резонансе, но и добавлял некоторое ощущение тяжести» [206, с. 69]. И именно этот мрачный тембр, и нисходящая мелодия составляют «трагические» черты его певческого искусства. Видно, что объективные причины состояния голоса Чэн Яньцю сыграли важную роль в формировании трагических особенностей его пения.

Певческое искусство школы Чэн Яньцю является уникальным среди многих школ пекинского оперного пения из-за его типичных трагических характеристик. Причина, по которой пение школы Чэн Яньцю очень трагично, заключается в том, что в его основе «использование частичных тонов для формирования темного музыкального цвета пения», «нисходящей рифмы» и «нисходящего окончания» в самой музыке [206, с. 166]. Это означает, что большинство мелодий в операх школы исполняется в минорном ладу, который более женственен на слух. В пении опер школы Чинг в конце большинства фраз происходит быстрый переход от более высоких нот к более низким, что имитирует звук плача или дыхание плачущего человека. Формирование трагических характеристик пения Чэн Яньцю является результатом субъективных и объективных факторов. Во-первых, трагический жизненный опыт сформировал особую личность, что является одним из субъективных факторов, формирующих трагические характеристики его певческого искусства; во-вторых, реалистический драматический взгляд Чэн Яньцю является вторым субъективным фактором, формирующим трагические характеристики его певческого искусства. Наконец, особое состояние голоса Чэн Яньцю является объективным фактором формирования трагических особенностей его пения.

Таким образом, среди специфических национальных черт китайской трагической музыки и оперы можно назвать сентиментальность и трогательность. Прослушивая китайскую трагическую музыку, формируется особый эмоциональный отклик, который способен даже самую сильную

печаль превратить в мощную силу. Исследование и развитие трагедийного жанра в музыкальной культуре Китая представляет большую ценность с точки зрения социально-воспитательного потенциала данной музыки, ее способности вызывать искреннее сочувствие людей, высвобождать эмоции, подавленные тяжелым жизненным бременем. В большинстве китайских произведений трагического жанра используется структурный метод «переплетения печали и радости». Поскольку «переплетение печали и радости» является традиционным методом выражения китайской традиционной оперы, необходимо тщательно различать, какие оперы являются трагедиями, и анализировать сюжет, содержание сценария и персонажей, чтобы не допускать путаницы и относить трагедии и комедии к трагедиям [190, с. 303].

3.3.2. *Гао Синцзянь «Автобусная остановка» (1983)⁵*. Одним из первых проявлений трагических тенденций в китайской музыкальной культуре стало появление жанра музыкального творчества под названием «куньцзюй» (昆曲). Истоки «куньцзюй» берут свое начало еще в древнекитайских напевах «куньшаньцзян» (昆山腔) или, как принято говорить сокращенно – «куньцзян» (昆腔). Первым создателем мелодии с таким напевом среди китайских композиторов и музыкантов был Гу Цзяню. В рамках своего творчества в XIV веке ему удалось совершенно уникально соединить воедино местные мелодии и популярную в то время музыку южной китайской драмы нанси (南戲). Чем дальше «куньцзян» развивался и совершенствовался, тем большие изменения претерпевал. Так, в XVI столетии произошло рождение напева «шуймодяо» (水磨腔), отличающегося особо плавным звучанием, гибкостью и утонченностью мелодии, которая звучит, как говорят китайские музыковеды, словно «вода стекает и полирует камень» [199, с. 200]. А предшествовала появлению напева деятельность китайского певца Вэй

⁵ В параграфе использованы материалы статьи: Дай Тяньи. Символика китайской трагедии на примере пьесы Гао Синцзяня «Автобусная остановка» // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – Вып. 16. – СПб. : Астерион, 2021. – С. 79–84.

Ляньфу, который в течение 10 лет непрерывно в тесном содружестве с другими китайскими музыкантами трудился над тем, чтобы преобразовать и сделать более совершенным напев традиционного «куньцян».

Одним из первых, кто создал композицию специально под мелодию напева «шуймодяо» был известный китайский композитор и музыкант – Лян Чэньюй (1521–1594). Это было произведение под названием «Девушка, моющая шелк», написанное в форме «чуаньци» (川) – жанре китайской музыкальной драмы, пользующейся широкой популярностью в то время.

Так, именно эти события во многом способствовали распространению драмы «куньцян» по всему Китаю, а впоследствии – приобретению ею статуса общенационального театрального жанра. Драма «куньцян» в китайской музыкальной культуре, считается эталонной. Ученые отмечают, что она оказала большое влияние на множество региональных видов драматического искусства, не только пекинского, но также и сычуаньского оперного искусства, способствовала развитию драмы юэцзюй (越劇), хуанмэй си (黃梅戲) и других [259, с. 173]. В большинстве своем это происходило за счет активного заимствования опыта актеров куньцянской драмы исполнителями других театральных жанров.

Высокую художественную ценность в плане развития трагического символизма в китайской музыкальной культуре имеют драматические произведения Гао Синцзяня (р. 1940). Уникальной в плане символизма работой композитора является пьеса, написанная им в 1983 году под названием «Автобусная остановка». Это драма новой эпохи, основанная на символическом значении интонаций китайских иероглифов. Интересным является то, что Гао Синцзянь не выдвигает в этой своей работе никакой ведущей темы и идеи, не ставит своей целью поучительство и назидание, несмотря на то, что в тот период данные компоненты, по сути, были обязательными в социально-реалистическом дискурсе и в составе традиционной китайской драмы. Во многом, именно из-за этого пьеса

«Автобусная остановка» была жестко раскритикована по причине отхождения ее содержания от «общепринятого «социалистического реализма» [195, с. 17].

По всей видимости, данная пьеса Гао Синцзяня стала первым важнейшим шагом в зарождении практики создания новых литературных форм (трагедий) после прошедшей культурной революции в Китае, ведь в ней отрицается «гранд-нарратив», который непосредственно был связан с политическим курсом официальной китайской власти. Творческое наследие Гао Синцзяня и его произведения являются предметом научного интереса, как среди китайских, так и среди зарубежных исследователей из разных научных областей. И во многом это обусловлено как раз тем, что его музыка имеет выраженные черты трагического символизма. Пьеса имеет открытый финал, и для зрителя все остается неизвестной тайной.

На самом деле, ситуация, которая легла в основу пьесы «Автобусная остановка» во многом наталкивает зрителя на мысли о фатальности и абсурдности человеческого бытия. Пьеса точно отражает социально-историческую ситуацию, которая складывалась на момент ее написания в Китае после окончания культурной революции. Все, что на протяжении двух десятилетий было преподнесено общественности в качестве истины, все, чем оправдывались многочисленные человеческие жертвы, превратилось в абсолютную бессмыслицу. Это привело к потере надежных ориентиров китайцев, зарождению в их сознании ощущения невыносимой потери, к переживанию духовной пустоты. И именно эти события в своей работе передает Гао Синцзянь. Важным понятием в жанровом определении пьесы «Автобусная остановка» является ролевое многоголосие. Такой формат выступает здесь в качестве организующей структурной основы произведения и в роли художественного приема. Сам композитор смысл ролевого многоголосия объясняет, как одновременное звучание языковых партий многих героев произведения. Относительно источников происхождения данного явления Гао Синцзянь говорит следующее: во-первых, этот прием

изначально был позаимствован им из музыки. Однако, впоследствии его сочетания с собственно драматическими средствами искусства, выразительная способность данного приема существенно увеличилась; во-вторых, такого рода явление имеет место и в повседневной жизни человека и общества каждого из нас, когда люди, взаимодействуя друг с другом и в процессе общения, иногда одновременно, говорят каждый что хочет и что-то свое; в-третьих, использование данного приема как никогда характерно непосредственно драматическому музыкальному искусству, поскольку отражает жизнь такую, какой она есть.

Относительно музыкальных решений пьесы «Автобусная остановка» можно сказать следующее: композитор прием ролевого многоголосия использует в рамках конкретной музыкальной структуры. Прием проявляется в семи разновидностях, среди которых: два диалога на разные темы, взаимным образом переплетающиеся, а в конце – сливающиеся; двое и более людей высказывают свои мнения и точку зрения, что звучит также, по мнению самого композитора, как музыкальный ансамбль; речь одного персонажа звучит как основная мелодия, а реплики других героев гармоничным образом включаются в состав данной темы. Здесь автор обращался к символическим приемам пекинской оперы: созданию персонажей и ритму сценария.

Гао Синцзянь говорит о том, что он был не первым, кто среди китайских композиторов задействовал данный прием в своем творчестве. Несколькими годами ранее его уже использовал режиссер Цзяо Цзюинь в постановке драмы Лао Шэ «Чайная». Это говорит о том, что Гао Синцзянь является не основателем, а продолжателем экспериментальных традиций, начало которым было положено предшественниками в жанре разговорной драмы. Однако, невзирая на это, китайская традиционная драма всегда, по сути, была вокальной и включала только лишь небольшой процент текста в свой состав, который был предназначен для обозначения сюжетной линии всего произведения в целом [253, с. 253]. Соответственно, законы музыки и

пения в течение довольно длительного времени занимали доминантные позиции в китайском театральном искусстве. В связи с этим, мы считаем, что в некоторой степени это могло оказать соответствующее влияние на формирование и развитие такого приема ролевого многоголосия.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что есть все основания отнести произведение «Автобусная остановка» Гао Синцзяня к числу экспериментальных трагических драм (с музыкой). Такое мнение обусловлено, прежде всего, мастерским сочетанием композитором достояний западного современного театра, в частности, эпического театра Б. Брехта, «театра Абсурда» и китайских сугубо национальных традиций сценического искусства, собственных новаторских замыслов и смыслов.

В рамках пьесы «Автобусная остановка» реализация экспериментальной составляющей осуществляется на разных уровнях:

- идейно-тематическом – отсутствие морализаторства, неопределенность темы, сюжета, как совокупность рефлексий героев на парадоксальную ситуацию;
- жанровом – так называемое «учуднение», используемое автором жанра лирической комедии, открытый финал произведения, что предусматривает поли-интерпретацию, и задействование ролевого многоголосия как организующей структурной основы пьесы;
- образом – деперсонализированные герои-символы драмы отражают китайское общество во времена 80-х годов XX века, которое при загадочных обстоятельствах вышло за пределы стереотипного мышления, транслировало психологическое состояние и настроение людей времен модернизма;
- сценическом – брехтовский «эффект отчуждения», воплощаемый в созерцании героями своей игры, ролевом многоголосии и в музыке, где это демонстрируется в созерцании героями своей игры, ролевом многоголосии и в музыке в качестве отдельного амбивалентного персонажа.

Помимо этого, важно подчеркнуть, что в пьесе «Автобусная остановка» задействуются такие средства создания характеров героев, языково-

выразительная палитра которых тяготеет к национальной символике, приемам, принципам, методами и технологиям китайской традиционной музыкальной драмы. Большая часть элементов традиционной китайской трагедии, содержащихся в традиционных китайских музыкальных произведениях, основана на опере «куньцзюй». В этих сочинениях содержатся элементы древних сказок и фольклора, которые выступают в роли носителей. Элементы трагедии тесно переплетаются с социальной средой, которая была создана еще феодальной и классовой системой, где большинство реальных историй и без того действительно носили трагический характер.

3.3.3. *О трагизме в произведениях Ван Силиня.* В произведениях Ван Силиня конфликт и противоборство являются наиболее важным способом выражения трагических эмоций, а также одним из главных способов проявления трагизма. Очень ярко это отражено во второй части Первой симфонии, где трагическое *Adagio* показывает страдания и тяжесть жизни. В среднем разделе проявляются надежда и стремление, однако динамическая реприза перерастает в грандиозную трагическую кульминацию. В третьей части симфонии переход «от звука рога к звонкому и настойчивому *Allegro*, как будто ветер поднимается, облака собираются, волны накатывают» [194, с. 267].

Четвертая симфония композитора несет в себе философский идеологический подтекст и драматические конфликты. Все темы-символы произведения тесно сопряжены друг с другом: настойчивая «тема поиска», звучащая у виолончелей и контрабаса, соседствует с неистовой и жестокой «темой разрушения», благодаря чему драматизм достигает апогея. А далее, на фоне активной «темы борьбы», представленной деревянными духовыми, у медных духовых инструментов звучит «поднимающаяся до облаков и нерушимая “звуковая стена”» [194, с. 277]. Под этой удушающей «звуковой стеной» «тема поиска», исполняемая виолончелью и контрабасом, скрыта в нижнем пласте фактуры. Внезапно врывающаяся и трепещущая, ритмически «взбудораженная» «тема тревоги» в исполнении малого барабана, сочетается

с различными «разрушительными темами», что «символизирует разрушение жизни и смерть справедливости» [199, с. 200]. Значительная оппозиция между жестокостью реальности и красотой идеалов побудило композитора размышлять о человеческих ценностях. Конфликт между субъективными желаниями и обществом, подавление людей социальной системой, разрушение истины, добра и красоты ложью и злом проявляются в беспомощности отдельных людей и человеческого общества в целом.

Произведения Ван Силиня, отличающиеся глубоким трагизмом, противоречиями и суровой исторической правдой, выражают основные философские и эпические темы. Его музыка, полная энергии и напора, действенности и динамики, она представляет человеческие мысли, души и судьбы. Сочинения основаны на резких противоречиях, например, в четвертой части «Диалога комедии» (ор. 54), написанной по заказу для фестиваля «Молодая европейская классика» (2009, Германия), в мощной кульминационной зоне темп резко замедляется, возвращаясь к движению главной темы. В послевкусии «шумового» контекста в конце третьей части музыка переходит в драматически пустынную и мрачную атмосферу. Третья часть начинается с хроматического нисхождения альты в низкий регистр, после чего тема передается тембрам деревянным духовым инструментам, создающим настроение длинной ночи. На фоне этого «таинственного» настроения внезапно звучит мягкий голос «деревянной рыбы» (木魚)⁶, похожий на звук ночного сторожа (как отбивают часы – ночные стражи) в темной ночи, призывающий к уходу ночи и приходу рассвета. Однако вначале звучит не звук «рассвета», а чистое и трогательное песнопение шэна (губного органчика), похожее на «вздохи и размышления старика, прожившего жизнь» [206, с. 289]. В непрерывном процессе вздохов издали доносится кукареканье цыпленка, исполняемое кларнетом с отсоединенным мундштуком. Однако внезапно композитор вставляет речитатив, подобный

⁶ деревянная рыба – деревянное било в форме рыбы или безногого краба, на котором отбивается такт при чтении молитв; в данном случае речь идет о звуке удара по дереву.

напряженно-тревожному звону, исполняемый литаврами, это воспринимается как предупреждение миру, «только путем устранения несправедливой системы официального управления может наступить истинный рассвет» [199, с. 192]⁷.

Ван Силинь, отдавая предпочтение мощи ударных инструментов, виртуозно владеет техническими приемами всех инструментов симфонического оркестра и тембрами, «имитирующими звучание напевов местных музыкальных драм провинции Шаньси» [199, с. 193]. Наиболее ярко это демонстрируют Первая (соч. 2) и Четвертая симфонии (соч. 38), а также последний фортепианный концерт.

На формирование «трагического духа» в музыке Ван Силиня оказала влияние русская культура. В детстве он читал произведения А. Чехова и М. Горького, и, переехав в девятнадцать лет в Пекин, познакомился с русской музыкой. Глубокое впечатление на него произвели Шестая симфония Чайковского и Седьмая Шостаковича, благодаря которым автор узнал о трагической судьбе России, страдании и героизме людей. На создание Четвертой симфонии его побудили именно эти сочинения. Симфония, написанная в 1999 году — это размышление композитора о страданиях и горе, трагедиях и счастье человека, об искренних ожиданиях света и надежды. Автор выразил противоречия между мечтой и реальностью, фальшью и добром, используя драматические конфликты, добиваясь удивительных художественных эффектов. Для Ван Силиня сочинение стало прорывом в творческом мышлении и композиционных технологиях.

В симфонии четыре части. Первая (*Adagio*) представляет историю человеческой жизни, здесь автор показывает переживания и жуткие страдания, однако, слышна и теплящаяся надежда на счастливую жизнь. Написана часть в форме простой пятиголосной фуги, в основе которой лежит протяженная тема (25 тактов), исполняемая контрабасом и струнным оркестром. Как говорит о ней композитор, это горькая «тема судьбы»

(Приложение I. Пример 21). Стиль ее характерен для народных песен региона Шаньси-Шэньси: треугольник реки Хуанхэ Шаньси-Шэньси гористый, а жизненный уклад связан с распространением повседневных разговоров с помощью мелодий, «поэтому народные песни, бытующие в этом регионе, отличаются громкостью и высоким тоном». Мелодическая линия темы фуги развивается волнообразно с продолжительными «вздохами». Начальный звук «*d*» в мелодии движется попеременно по *D-dur* и *A-dur*, но в процессе развертывания наблюдается тенденция к постепенному переходу к *E-dur*. Ван Силинь включает в тематический материал элементы региональной оперной музыки Шаньси, в которой преобладает лад чжи, а также элементы народной музыки с ладом, тяготеющим к *E-dur*, формируя тем самым свой уникальный музыкальный стиль. В основе темы сопряжены три мотива, развивающиеся вариационно. Кульминация достигается в высоком регистре (т.т. 19–22), после чего идет резкое снижение динамического уровня (т.т. 23–25). Ответ темы фуги идет в квинту у виолончели (т. 26), затем тему проводят альт (т. 51), вторые скрипки (т. 76) и первые скрипки (т. 101). Оркестровая фактура постепенно расширяется и тема «судьбы», первоначально исполняемая очень медленно, настороженно и тихо набирает силу и мощь. Настроение меняется: от первоначального болезненного бормотания к скорбному причитанию; звучание темы у флейты пикколо (т. 116) сообщает ей некоторую воздушность. «Торжественная и трогательная fuga первой части выражает художественную привлекательность великого “трагического духа”» [194, с.134].

Подвижная вторая часть (*Allegro*), как отмечает композитор, это «ошеломляющие бедствия, катастрофа, разрушение, убийство, предательство, зло, хаос, пытки, сокрушение, столкновение, борьба — жизнь находится в борьбе и страдании, огромной тьме и бездонной пропасти, невидимой гигантской паутине, от которой невозможно избавиться» [194, с. 69]. Слова композитора, стремящегося передать «уродливую картину жизни», являются очень пронзительными. Ван Силинь виртуозно владеет

современными западными техниками, использует кластеры, микрополифонию, ритмический контрапункт, алеаторику, шумовые эффекты и другие технические, фактурные и тембровые средства. Мощные искаженные звуковые эффекты и оркестр, «при помощи которого автор выражает свою ненависть к уродливым социальным и человеческим явлениям» звучит ошеломляюще [177, с. 34]. Композитор использует фактурные, темброво-оркестровые выразительные средства, показывая бедствия, которые пережило человечество за всю историю. Опираясь на опыт К. Пендерецкого, В. Лютославского и Д. Лигети, Ван Силинь включает кластерную технику, технику алеаторики, микрополифонию и другие современные приемы для выражения мощных образов и бурных чувств. В этой части впервые автором используется кластер, исполняемый всем оркестром с введением металлофона, челесты и ксилофона. Партии первой и второй скрипки объединяются по вертикали в соотношении малой секунды в высочайшем регистре, а затем также в секундовом сопряжении канонически проводит тему весь оркестр. Затем подключаются в пунктирном ритме все ударные, создавая мощный звуковой поток, вносящий ужас. Так композитор представляет «тему катастрофы», еще больше акцентируя ощущение напряжения и волнения.

Появляется «тема судьбы» из первой части, исполняемая низкими струнными, показывая «образ человека, который был угнетен и опустошен», в гармонии доминируют соотношения малой секунды и тритона, «демонстрируя дрожь невинного человека» [194, с. 100]. Флейты, гобои и кларнеты последовательно вступают в восходящий звуковой поток, воспроизводимый вибрато, что дает ощущение «постоянного пронизывающего холодного ветра» [194, с. 65]. Лаконичная шеститактовая «тема судьбы» разрушается жестокой и тиранической катастрофой» [194, с. 99] (Приложение I. Пример 22). Имитационное развитие в партии струнных, динамичная плотная музыкальная фактура, сформированная с использованием микрополифонии и пентатонические лады объединяются,

образуя мощный звуковой эффект, «грозную движущую силу» (Приложение I. Пример 23). В процессе развития пентатоническая мелодия, основанная на мотивах народной оперы, соединяется с лаконичной «темой ужаса» в партии тубы (Приложение I. Пример 24). Затем появляется «тема ужаса» (т.т. 217–222), исполняемая ударными инструментами (Приложение I. Пример 25) и «тема разрушения» (Приложение I. Пример 26). «Тема разрушения» представлена различными тембрами, что передает разные эмоции – композитор представляет жестокие пытки, жуткие страдания, бесконечную тьму жизни. Фактура постоянно меняется, фиксированный ритм, исполняемый кнутом (с т. 359), имитирует пытку, усиливая напряжение, затем он накладывается на звучание струнных в высоком регистре, «что так же устрашающе, как жестокое наказание кнутом» [194, с. 39] (Приложение I. Пример 27). Темы «жестоких пыток», «судьбы», «разрушения» тесно сплетаются, и напряжение продолжает нарастать. Новая «тема борьбы», исполняемая деревянными, валторнами и тубой, «выражает активную борьбу, страдания людей в жуткой и мрачной реальности» [194, с. 389]. Здесь идет непрерывное имитационное развитие, используется глиссандо, кластеры – все предыдущие «разрушительные» силы собираются вместе, образуя мощнейшую кульминацию второй части.

Третья часть (*Adagio*) элегия, исполняемая струнным оркестром, это своего рода «скорбь по жизни, испытавшей страдание, смерть, траур, погребение, беспомощный плач страдающих людей» [194, с. 273]. Эта элегическая тема с характеристиками «санбан» (散板)⁸ звучит в партии виологчели (Приложение I. Пример 28). В дальнейшем тема проводится в пяти голосах стреттно (т.т. 525–557) в секунду с интервалом вступления пять тактов. Музыка трагична и торжественна, «во время траура людям нужно задуматься о причине всех трагедий социальной истории человечества» [194, с. 303]. «Негодование композитора» ярко проявляется в музыкальном языке,

⁸ санбан – свободная мелодия, т. е. свободный медленный стиль исполнения мелодии в китайской опере, подходящий для выражения грустных чувств.

который меняется и развивается вместе с его мышлением. Постепенно элегическая тема трансформируется в хроматическую синкопированную «тему обиды», исполняемую скрипками в высоком регистре (с т. 558). Ван Силинь использует также чистый тембр челесты, которая звучит «как свет жизни, несущий надежду» [194, с. 304].

Ключевая идея, выраженная в четвертой части (*Allegro*), по словам композитора «показать борьбу и конфликт между мечтой и реальностью, борьбу между тьмой и светом, между духовными идеалами и социальной реальностью» [194, с. 399]. Начинается часть четырехголосной фугой, в исполнении низкого дерева, а затем звучит двойной канон (Приложение I. Пример 29). Темы «справедливости», «сопротивления», «страданий», «судьбы» и «разрушений» дополняют и усиливают друг друга. Их границы постепенно размываются, образуя неразрывный динамичный поток, происходит накопление энергии и мощи, формируется макротема.

Анализируя музыкальную ткань симфонии, можно увидеть, что мастерство Ван Силиня и его применение тембровой техники достигли чрезвычайно высокого уровня. Композитор использует мощь всех духовых инструментов, в том числе тубу, контрапункт ударных, подводящий к финальной кульминации, в которой появляется тембр гlockenspiel, «символизирующий жизнь и надежду», однако тембр окружен напряженными и кластерами. Это высшая духовная мысль, которую композитор хочет выразить в данном произведении: «все светлые надежды возлагаются на возвращение новой жизни, а истинная жизненная сила скрыта в постоянном противостоянии темному и греховному миру» [194, с. 56].

Китайские композиторы создают произведения с трагической тематикой для различных инструментов и симфонического оркестра. В пример можно привести скрипичный концерт «Влюбленные бабочки» (1959) Хэ Чжаньхао и Чэнь Гань, симфоническую поэму «Лан Хуахуа» (1930) анонимного композитора и симфоническую фантазию «Чествование воинов, погибших за правду» ор. 21 (1980) Чжу Цзяньэра, «Отражение луны в двух

родниках» для эрху (1950) Хуа Яньцзюня, и другие. Например, трагическое сочинение Тан Дуна «Элегия: снег в июне» (1991), написанное для виолончели и ансамбля ударных инструментов, представляет собой жалобную «лирическую песню-плач» с философскими размышлениями раздумьями. Тан Дун, используя европейский жанр концерта, вносит в него «китайский колорит» – медитативность, сосредоточенность, созерцательность. Образ создан композитором на основе китайской драмы Гуань Ханьцина (XIII столетие), в которой идет рассказ о трагической судьбе девочки Доу Е, жестоко казненной. Для сочинения характерен «жалобный тон», сопоставление светлого и мрачного, радостного и трагического. Это своего рода скорбный плач по всем страдающим жертвам. Область скорбных чувств связана с древней драмой, где с оттенками трагизма повествуется о достоинстве и чести, которые противопоставлены жестокости и лицемерию. Важное значение в пьесе имеет образ природы, чутко реагирующей на происходящие трагические события. Постоянное наполнение и фактурное насыщение темы в процессе развития отражает душевную стойкость и достоинство девушки, а постепенное «распадание» тематического материала на фоне пустого и жесткого звучания ударных инструментов олицетворяет гибель главной героини. В кульминационный раздел «Элегии» композитор включил скорбно-элегическое пение виолончели, которое вскоре растворяется в «жестком» ритмическом движении и агрессивно-диссонирующем звучании ансамбля.

3.3.4. *Трагедия в мюзикле «Цзиньша» Сань Бао (2005).* «Цзиньша» (金沙) представляет собой трагический рассказ, сюжет, язык и образ сочинения примерно соответствуют теории трагедии, изложенной Аристотелем в «Поэтике». Аристотель считает, что действие трагедии заключается в «очищении» сердец людей [170, с. 178]. В конце мюзикла песня «Когда-нибудь», символизирующая любовную трагедию «Золота» и «Песка», передает надежду на стойкость и делает людей. Зрители также могут оценить силу любви, которая выходит за пределы времени, жизни, смерти, и получить

эмоциональную сублимацию в чувстве утраты и сопереживании героям пьесы, таким образом, играя роль «очищения» души.

Мюзиклы в настоящее время занимают весомое место в китайском искусстве. Мюзикл (англ. *Musical*) представляет собой представление, это сценический музыкально-театральный жанр, в котором сочетаются музыка, опера, пение, диалоги, драма, танцы, шоу, хореография, даже спецэффекты, характерно активное динамичное развитие. На мюзикл, представляющий собой и комедию, и драму, и фарс и трагедию, повлияли многие жанры – в первую очередь оперетта, водевиль, комическая опера, эстрадные музыкальные стили XX века, такие как джаз и кантри.

В мюзиклах виртуозно сопряжены черты национальных и инонациональных традиций. Китайские мастера создали более ста произведений за относительно небольшой период его развития: Гуань Шань и Сань Бао «Бабочки» (蝴蝶), Чжан Сюэй и Гао Шичжан «Озеро Сюэлан» (雪狼湖), Дэн Хайн и Дун Линь «Иди со мной» (跟我來), Ван Яньсун и Лю Сицзинь «Орел» (鷹), Цю Юйпу и Хао Вэйя «Хуа Мулан» (花木蘭) и много других. Сочинения отличает широкий круг тем, жанров, сложный музыкальный язык. Постановки выделяются красочностью, масштабами и размахом, в них используются популярные мифы и народные легенды, современные достижения компьютерной техники и мультимедийных технологий, иллюминации, хореография, поп-вокал, цирк и боевые искусства, танцевальные шоу, драматические игры и пантомима; привлечены изобразительное и декоративное искусство, соединяющиеся с элементами китайского национального театра. Во многих случаях легендарные и исторические события являются средством отражения насущных проблем современного общества. Музыкальный материал мюзиклов, возникших на основе представлений китайского традиционного театра, базируется на мелодике традиционной китайской драмы, но аранжированной с использованием современных средств. Благодаря композитору Ду Минсиню в китайский драматический театр вошла симфоническая музыка,

современные средства и приемы выражения «экспрессивных ситуаций». Музыкальное сопровождение драматических постановок в большинстве случаев характеризуется преобладанием шумовых эффектов, однако, иногда музыкальная основа превалирует в постановке (пьеса «Сигнал тревоги» 警報 на сюжет Ли Куайюаня и Гао Синцзиня).

Мюзикл «Цзиньша» рассказывает пронзительную историю любви пары влюбленных, которые преодолели расстояние во времени и пространстве, но в итоге не смогли соединиться из-за гибели героини. Мюзикл написан современным китайским композитором Сань Бао (р. 1968). Он родился в музыкальной семье, учился игре на скрипке с детства и изучал классическую музыку в профессиональной музыкальной школе. В возрасте 17 лет Бао поступил на дирижерский факультет Центральной музыкальной консерватории в Пекине. После ее окончания посвятил себя композиции, аранжировке, преподаванию, продюсерской и исполнительской деятельности. В процессе взросления Сань Бао активно знакомился с зарубежным музыкальным искусством, изучая импрессионистическую и серийную музыку, а также современные популярные произведения XX века. Важно отметить, что наибольшее влияние на него оказали три композитора: Клод Дебюсси, Бела Барток и Пауль Хиндемит.

Сань Бао с детства предпочитал музыку с грустным, даже с несколько печально-скорбным оттенком и верил, что такие произведения успокаивают его, а значит, будут успокаивать и слушателей. По его мнению, «грустные эмоции представляют собой самые глубокие человеческие эмоции, поэтому подобные произведения надолго останутся в сердцах людей» [249, с. 211]. Композитор меняет представления людей о популярных песнях и сочиняя их, использует особые композиционные приемы. Уникальность его музыки также заключается в особом преобразовании популярных песен. Произведения композитора известны своим разнообразием, покоряют яркой эмоциональностью и величием.

Главные герои мюзикла «Цзиньша», вокруг которых вращается трагическая история любви:

Цзинь, эльфийка — сопрано;

Ша, владелец Уродина — тенор;

Роли второго плана:

Уродина, эбонитовый эльф — баритон;

Рыбка, рыбная эльфийка — меццо-сопрано.

Госпожа Хуаруй и Хо, играющие также роль в развитии сюжета и являющиеся участниками трагедии.

Цзинь (сопрано) – главная героиня, воплощение «солнечной птицы» древнего королевства Ша Цзиньша. Ее характер настойчивый, ласковый, благородный, она красива и порядочна, но при этом невинна и добра. Ша (тенор) – главный герой, несмотря на то, что Ша далеко от возлюбленной Цзинь, они по-прежнему любят друг друга. Потеряв память, он не сдается и меняет свою жизнь на выздоровление. Ша – бывший повелитель эбонитовых эльфов в Королевстве Золотых Песков древнего Шу, персонаж с довольно сложной личностью, упорный и отважный имеющий много сольных арий. Соло «Во сне» выражает его сомнения в том, что он потерял память, а напев «Далеко от рая» – его память о Цзинь, показывающая процесс восстановления памяти, его боль и любовь становятся трагедией.

Роли второго плана тоже имеют свои характерные особенности. Очень добрая «Маленькая рыбка» – друг Цзинь, которая погибает, чтобы ее спасти. Уродина – еще одна второстепенная роль. Она является воплощением «Черного эльфа» с непослушным и прямолинейным характером. Госпожа Хуаруй — воплощение цветка гибискуса, обладающего изяществом и красотой, появившегося на сцене грандиозного, благоухающего одеждами и цветами пира в древнем Шу, однако «слишком иллюзорным». «Бессмертный огонь» обладает силой и боевым духом, представляет жестокие сцены войны. Все персонажи обладают незаурядными личностными качествами, тесно связаны друг с другом и являются участниками трагедии.

Сюжет мюзикла следующий: Три тысячи лет назад недалеко от города Чэнду провинции Сычуань в Китае существовал древнейший город под названием «царская столица Цзиньша». Главный герой Ша и главная героиня Цзинь, которая является эльфийкой – солнечной птицей, влюбились друг в друга. Из-за войны они вынуждены были расстаться, но договорились встретиться в загробной жизни. В то же самое время все эльфы царской столицы погрузились в глубокий сон. Спустя много лет, уже в наше время, главный герой Ша, перевоплотившийся в археолога, потерял память о своей предыдущей жизни. Он прибывает в столицу Цзиньша, чтобы здесь провести ряд исследований. В ходе исследования истории столицы Цзиньша он смутно вспоминает некоторые древние сцены и испытывает бурные эмоции, которые были, с одной стороны, знакомыми, с другой – незнакомыми и совершенно непонятными. После того как Ша снова вернулся в руины древнего города, его бывший подчиненный – эбеновый эльф Уродина пробудился и решил помочь ему восстановить свою память. Благодаря усилиям Уродины, Ша снова встретил Цзинь и снова влюбился в нее. Для того, чтобы восстановить память Ша о том, как они понравились друг другу, Цзинь решила использовать свою божественную силу и вернуть его на три тысячи лет назад. Наконец-то Ша начинает вспоминать свою любовь, но в процессе возвращения в сегодняшний мир, Цзинь исчерпывает свою божественную силу из-за путешествия во времени и умирает. Ша восстановил свои воспоминания, но навсегда потерял возлюбленную, и, отчаявшись, все же поклялся ее найти и воскресить.

Временные и пространственные измерения «Цзиньша» переплетены: композитор противопоставляет реальный мир три тысячи лет спустя и древнее царство песков Шу. Переплетение этих двух измерений составляет общий каркас сюжета: реальный мир находится в самом начале и конце драмы, а историческая сцена в ее середине. Особенности сюжетной организации следующие:

во-первых, сюжет мюзикла «Цзиньша» завершен. Через три тысячи лет после начала пьесы Ша раскопал фрагменты «сусального золота из солнечной птицы», в конце у Ша восстановилась память. После того, как зрители следовали за его любовными воспоминаниями, им также пришлось стать свидетелями жертвы Цзинь, что вызвало сильный эмоциональный резонанс.

во-вторых, сюжет выстроен по соотношению времени. В средней части воспроизводится история и представлено очень тонкое и яркое психологическое описание героя и героини. Это заложило прочную эмоциональную основу всей драмы и сделало сюжетные уровни и ключевые ситуации более понятными;

в-третьих, сюжет мюзикла имеет целостность. Ключевой подсказкой является «сусальное золото солнечной птицы», потому что птица была раскопана. Золото птицы бога солнца является символом археологической зоны древней Цзиньша и свидетелем любви между «золотом» и «песком» в древней цивилизации Шу. В дополнение к сюжету, связанному ключевыми подсказками, есть три важных совпадения: Ша потерял память и стал археологом, раскопал фрагменты золотой фольги птицы бога солнца; успех войны закончился жертвой «золота». Эти три драматических совпадения являются узловыми в сюжете пьесы, приводящими к трагическому финалу.

Мюзикл состоит из десяти картин и включает двадцать две песни. Композитор здесь использует поп-музыку, народные напевы и джаз, которые чередуются с повествованием. Помимо сценической музыки, мюзикл включает лирическое пение, раскрывающее развитие сюжета. Песенного материала в нем очень много и каждая песня соответствует конкретному персонажу и его эмоциям, например, песни «За небом», «В то время», «Тоска», «Птицы и рыбы» и т. д. В песнях используется европейская тонально-гармоническая система, что значительно изменяет опыт прошлого, когда в мюзиклах были только сычуаньские народные песни и оперные мелодии, основанные на пентатонике. Развитие эмоционального состояния

героев отражается через повторное звучание песен, меняющих свой характер, в зависимости от ситуаций и имеющих другой эффект. Например, песня «Когда-нибудь» повторяется четыре раза на протяжении всей пьесы, представляя каждый раз новые эмоции. Впервые она звучит, когда Ша был археологом и утверждал ценность археологических работ; второй раз – при воссоединении его с Цзинь, в третий – при воссоздании исторической сцены, помогающей Ша восстановить память; четвертый раз в конце, когда Ша вернул себе память, выразив в песне свою грусть, страдание, жуткое одиночество, однако жизнь Цзинь подошла к концу.

Песня «Вновь открывая солнце» появляется дважды – в начале мюзикла и в конце, при завершении трагической истории любви, что помогает зрителям глубоко проникнуть в сюжет. Стиль драматических стихов в «Цзиньша» тяготеет «к лирическому, мелодичному и деликатному стилю», особенно сольных песнях, раскрывающих характер героя [185, с. 39]. Например, ария Ша «Вне неба» отражает его растерянность и переживания в процессе восстановления памяти. Ария Цзинь «В то время» раскрывает ее опустошенное душевное состояние и тоску.

Наиболее важной песней, характеризующей главного героя Ша, является песня «Когда-нибудь». Когда Ша исполняет ее в самый первый раз, он пытается пробудить приятное воспоминание, спрятанное глубоко в своем сознании, выражая желание вернуть, восстановить свою память. В начале напева развитие относительно спокойное, однако по мере того, как вся история продолжается, на этапе воспоминаний Ша, мелодическая линия как бы постепенно «уходит» в высокий регистр, олицетворяя этим прошлые воспоминания. В процессе того, как он постоянно задает вопросы, эмоции персонажей все более накаляются, постоянно повышается tessitura и активно насыщается музыкальная ткань, демонстрируются бурные стенания в сердце Ша, подчеркивается боль, вызванная долгой разлукой (Приложение I. Пример 30). Вопросы поднимаются «до дискуссии о происхождении мира,

открывая грандиозное полотно фантазии и тайн, расположенных в древней дикой земле» [215, с. 15].

Когда Ша расстается с Цзинь, он исполняет эту песню во второй раз – громко стелая и крича, передавая свою боль разлуки и настойчивое стремление к любви, преодолевающей время и пространство. В финале двое влюбленных предстают в трагической сцене: они, наконец, соединились, но все же, вынуждены расстаться.

Практически все сольные выступления Ша проходят в низком регистре, показывая его замешательство и растерянность, метания и неспособность найти ответ, несмотря на постоянные попытки вспомнить. В первой части песни применяется традиционная форма периода (8+8). Мелодическая линия основана на поступенном движении т.к. большое место занимает повествование. Однако в дальнейшем появляется интонация септимы, которая является лейтинтонацией сцены. Количество вопросов героя непрерывно увеличивается и тесситура постепенно повышается (Приложение I. Пример 31).

В середине мюзикла звучит древняя народная «Трудовая песня», основанная на тексте стихотворения о труде в древнем Шу, описывающая сцену охоты людей в первобытном обществе. Автор использовал прямую цитату стихотворения, представляя живую речь Шу на фоне картины древнего мира.

Мюзикл «Цзиньша» признан первым китайским мюзиклом. При его создании, композитор использовал современные западные образцы. В сочинении виртуозно использованы ресурсы оркестра и включено много популярных песен о любви, понятных и знакомых народу, благодаря чему автору удастся раскрыть образы героев и создать удивительную атмосферу.

Чтобы лучше раскрыть сюжет, в процессе повествования переплетаются лирическая (сольная) и сценическая (оркестровая) музыка, способствуя эмоциональной выразительности героев. Лирическая музыка показывает харизму и эмоции персонажа, а сценическая – представляет

обстановку и создает настроение пьесы. Сань Бао ввел лирические темы, наполненные величием, которые точно отражают эмоции героев, сцены же, в которых идет повествование, насытил трагическим оттенком. По мере развития сюжета Ша «роется» в воспоминаниях, поэтому преобладают короткие фразы с настойчивыми повторяющимися малосекундовыми интонациями – «Кто там тихонько дышит?», «Чьи руки держат», «Кто зажигает лампу в пустыне?», «Кто снова нежно прикасается к ночи?», завершающиеся терцовыми «падениями» вниз. После секундовых «жалоб» нередко следует октавный восходящий восклицательный ход, показывая внутреннее движения души главного героя Ша (Приложение I. Пример 32). В партии сопровождения преобладает непрерывное «тревожное» движение восьмыми длительностями – Ша кажется, уже забыл историю 3000-летней давности и свой любовный роман с героиней Цзинь. Однако постоянные вопросы тормозят его и не дают успокоиться, что воплощается в его сольной арии. Идет активный и напряженный процесс развития, меняются регистры от низкого к высокому, выражая скрытые внутренние эмоциональные порывы. В конце мюзикла слышен повторяющийся крик в высоком регистре, «доводящий чувства до высшего предела». Внезапные смены регистров отражают трагическую напряженность драматической сцены [217, с. 42].

Создавая музыку к мюзиклам, в которых представлены исторические сюжеты, композитор попадает под влияние трагизма темы. «Цзиньша» не ограничена рамками сычуаньских народных песен и оперных мелодий, а включает музыку романтическую, классическую, современную и поп-музыку. Народные напевы очень мелодичные, запоминающиеся и легкие для восприятия, нередко, знакомые слушательской аудитории. Это значительно отличается от опыта прошлого, когда в мюзиклах присутствовали только сычуаньские народные песни и мелодии традиционной китайской оперы. «Цзиньша» ознаменовал новое направление китайского мюзикла и этот стиль появился в большом количестве последующих мюзиклов.

Многие песни в «Цзиньше» относятся к поп-музыке. Эта особенность в сочетании с мощными танцевальными сценами способствовала эффектному выражению эмоций персонажей. Музыкальная основа многих фрагментов «Цзиньши» это киномузыка и поп-музыка, а оркестровое сопровождение придает сочинению эпичность, что «формирует общую эстетику мюзикла» [217, с. 43].

Музыкальный язык «Цзиньша» общедоступен и понятен. Каждый персонаж, представляя свой образ, исполняет собственную песню, некоторые из которых звучат неоднократно, например, «Когда-нибудь», что связано с изменением характера героя. В самом начале в песне выражено любопытство при видении героем своего будущего, а при звучании в финале – огромная тоска и горечь, и именно из-за разницы в эмоциях актеры по-разному произносят слова, вызывая у слушателей разные ощущения. В лаконичной трехчастной песне «Когда-нибудь» всего 57 тактов и каждая часть выражает постепенно нарастающие эмоции, что отражается и в тональном плане: первая часть – *C-dur*, вторая – *fis-moll*, третья – *C-dur* (Приложение I. Пример 33).

В начале напева («Я часто думал...») несколько раз повторяется вопрос, показывающий растерянность, неуверенность героя в отношении самого себя. Ша использует ровное дыхание и повествовательную интонацию, «вводя слушателей в состояние созерцания». На словах «в ядре земли на тысячи метров ниже», слово «ниже» подтверждается интонационным нисходящим ходом на октаву (Приложение I. Пример 34).

Увертюра к мюзиклу «Цзиньша» под названием «Яйцо» заимствована из мифологии, что с самого начала дает зрителям понять, что сюжет и персонажи имеют яркую мифологическую окраску (Пангу – бог творения в китайской мифологии, и история гласит, что Пангу просыпается из гигантского «яйца» и поднимается, образовав небо и землю). «Яйцо» в силу своей мифологической окраски призвано проложить путь к последующему повествованию.

В «Цзиньше» показана великолепно украшенная сцена и удивительная хореография; декорации, следуя сюжету, часто меняются, используется много реквизита (бассейны, древние стены, сухой лед, сервировочные столы, лодки, цветы), создающего сказочные сцены, «вносящие эмоции» в сценическое действие, увеличивая трагическую атмосферу. В спектакле много групповых танцев, включенных в музыкальные номера. Например, арии «Снова увижу солнце» и «Я буду жить» за счет привлечения танцевальных номеров имеют огромный успех у публики. Имеет значение дизайн костюмов: разноцветные крылья у Цзинь символизируют «Птицу Бога Солнца»; Ша носит пальто, комбинезон и кожаные ботинки, представляя археолога; Маленькая рыбка одета в сине-белое, Бог огня ярко-красный, олицетворяющий огонь и т. д. Освещение также использовалось активно, включается дополнительный свет, цвет определяется в соответствии с ролями, внося особый эффект.

3.3.5. *Трагические оперы Го Вэнцзина, Ши Гуаннаня, Цзинь Сяна.* Трагические мотивы присутствуют во многих китайских операх XX столетия – «Седая девушка» (1945), созданная группой музыкантов, шаосинские оперы «Сон в красном тереме» (1958) Сюй Цзиня и «Настоящая любовь на холодном ветру» (1996) Фэн Цзе, «Равнина» (1986) и «Степь широкая» Цзинь Сяна, «Скорбь по ушедшей» (1984) и «Цюй Юань» (1990) Ши Гуаннаня, «Деревня Волчья» Го Вэнцзина (1994). Рассмотрим некоторые из них.

Пятиактная опера «Седая девушка» создана большой группой музыкантов – Цюй Вэй, Ма Кэ, Сян Оу, Чжан Лу, Чень Цзы, Хуань Чжи, Лю Чи и Лю Цзы на либретто Дин И и Хэ Цзинчжи. Она появилась в Китае в сложный период Освободительной антияпонской войны и классовой борьбы, и это трагическое время отразилось в произведении – показана любовь и страдания, месть, борьба в социальном ключе. Главные персонажи оперы – бедная женщина Сизэр и жених, участвовавший в освободительном движении и борющийся за ее спасение. Трагические мотивы проявляются в сцене

самоубийства отца Сизэр, однако, авторы переосмысливают любовную линию, представляя ее в контексте гражданской революционной темы. Музыкальная основа драмы – национальный фольклор, народные напевы, основанные на пентатонике, яркие сценические приемы и выразительные средства музыки, типичные для национальной музыки Китая рассказы, которые проходят на фоне музыкального развития, использование авторами компонентов музыкальной драмы. Напевы «Вчера поздно ночью вернулся отец» и «Завывает северный ветер» основаны на народной песне «Маленькая капуста» (провинция Хэбэй), однако в процессе развития сюжета и изменения характера главной героини они трансформируются. Композиторы Китая впервые здесь использовали европейские музыкальные инструменты и лейтмотивную систему, западное тонально-гармоническое развитие, оstinатные повторы, хоры и ансамбли. Проложенный оперой «Седая девушка» путь, далее развивался в опере «Дочь партии» («党的女儿»), где соединились китайская музыкальная драма и оперное искусство.

В Китае есть много музыкальных произведений, содержащих трагическую красоту, например, древняя сюита «Повелитель разгружает доспехи» (霸王卸甲), где воплощается трагедия Сян Ю, потерпевшего поражение в битве и рассказывает о покончившей жизнь самоубийством его наложнице. Сюита состоит из четырех частей и включает 16 пьес. В сюжете объединены вечные темы войны, любви, разлуки, мира, смерти. Трагический колорит сформировал Сян Ю как трагического героя, историческую фигуру. Все произведение наполнено скорбью и трагизмом. Настроение пропитано грустью, в большей степени, в третьей части в «Песне царства Чу» и «Прощай, моя наложница». В «Песне царства Чу» композитор использует протяженные стонущие и «душераздирающие» звуки пипы. «Прощай, моя наложница» перекликается с пьесой «Чу Гэ» быстрым вокальным интонированием, в котором выражается нежелание Сян Ю

расставаться со своей возлюбленной и печаль о том, что его желания так и не были реализованы.

Обратимся к опере *«Деревня Волчья» Го Вэнцзина*, который взял за основу интерпретацию повести Н. В. Гоголя Лу Синя, китайского писателя, написавшего рассказ *«Дневник сумасшедшего»*, и представившего менталитет и культуру Китая. Музыка мистически-зловещая, однако, наполнена народными истоками. Главный персонаж оперы – простой человек, живущий в деревне, окруженный соседями и родственниками. Сумасшествие его развивается на протяжении всего сюжета – постепенно он становится людоедом, как и все персонажи рядом с ним. Трактовка Лу Синя отличительна от трактовки Н. Гоголя – китайский автор пишет о временной болезни героя, который в своем дневнике описывает прошлое. «У Лу Синя лирическое связано с трагическим началом и метафизическим ужасом нового бытия, открывающегося герою» [143]. Душевная драма героя развивается от ирреальности, жутких наваждений к трагедии; переживания его находят национальное преломление и воплощаются через ассоциации с лунным светом. Лирическая линия сопряжена с трагическим началом, однако и здесь присутствует оттенок иронии, типичной для китайской народной драмы – житейские сценки и смех простонародья. В оркестре сопряжены принципы китайского и европейского музыкального мышления, западные инструменты и традиционный китайский инструментарий. Количество ударных превышает все нормы, и кроме европейских ударных включает традиционные инструменты сычуанской и пекинской оперы – пекинские гонги, цимбалы, деревянные колокола и трещотки. Основу выразительности составляет специфический тембровый колорит и красочная изобразительность. Композитор трактует инструменты оркестра весьма своеобразно – деревянные перекликаются яркими отрывистыми фразами, фортепиано нередко выполняет роль колористического или ударного инструмента, струнные щипковые имитируют звучание народных инструментов,

«проговаривают» важнейшие реплики, передают таинственный говор человеческой речи, плачи и «вздрагивания».

Национальный язык в опере выступает духовно-нравственным символом – разрушение нравственных законов жизни показано с помощью «китайского звучания, которое создают западноевропейские инструменты» [177, с. 45]. Композитор включает много динамических нюансов и ремарок, способствующих передаче экспрессивно-психологических состояний. Вокальные партии связаны во многих фрагментах с ситуативными звучаниями – ревом, рыком, лаем, глиссандированием, мелизматикой, прерывистой речью, шепотом, охриплым произношением, плачем и воплями.

Первая сцена – показ конфликтных образов, в которых постепенно формируется агрессия. Главный герой представлен плачущими интонациями деревянных инструментов, перерастающих в дальнейшем в вопли, представляющие мучения главного героя. В начале вступления композитор представляет главные образные сферы. В «Уличной сценке» (т.т. 26–30) переданы страдания главного персонажа, выраженные в репликах («Почему эта собака так смотрит на меня?»), основанных на специфическом говоре и глиссандо (Приложение I. Пример 35). Безумец взбудоражен и нервно-взвинчен, он задыхается, то вскрикивает, то стонет, слова его часто неразборчивы, а речь прерывиста, что слышится во внезапных и неожиданных интонационных взлетах, акцентах, резких сменах динамических нюансов и перепадах.

В кульминационной зоне речитативные интонации главного героя характеризует предельно большой диапазон, что напоминает интонирование в пекинской опере. Вокальный стиль здесь связан с национальным колоритом (Приложение I. Пример 36). Однако в противовес этому, Ариозо Брата, положительного героя, основано на серийной последовательности с широкими мелодическими ходами. Тем не менее, в оркестровой партии есть ритмические элементы, напоминающие сцены китайской драмы (Приложение I. Пример 37).

Речь Безумца (*Look, look...*) молящая и болезненная, в ее основе протяжные трепетные звуки, молящие интонации деревянных, показывающие скорбное страдание человека. Трагическая «Сцена избиения» дочери выполнена в традициях пекинской оперной драмы, здесь преобладают колючие и резкие реплики, крики, «рассредоточенное и смазанное» интонирование, глиссандо, что связано с высоким уровнем эмоционального напряжения. Композитор также использует в этом фрагменте европейские технологии – кластеры, специфические приемы исполнения на фортепиано, гитаре и арфе, органично включающиеся в «китайской колорит». Трансформация людского смеха в грозный собачий лай передает ужас и трагедию ситуации. Автор включает в звуковое поле оперы пуантилистические мотивы, различные способы вокального интонирования, хроматические сползания струнных инструментов, совмещая многообразные ритмические формулы. Национально-выразительный комплекс здесь «связан с агрессивным невежеством, превращающемся в звериную жестокость; гуманистическое, общечеловеческое – страдание – соотнесено с ”западным” звуковым комплексом. Сумасшествие главного героя музыкально интерпретируется как откровение, нисшедшее к страдающему человеку, который начинает видеть истинную подоплеку окружающего его мира» [143].

Важная символическая фигура в опере – собака, рождающая жуткий страх в душе героя. Постепенно и люди приобретают ее черты – реплики «искусая тебя», их «оскаленные клыки».

Во второй сцене оперы представлен мир мертвых, царство тьмы. Основу развития формирует противопоставление видений Призрака сестры героя со страданием и трагедией человека. Монолог Безумца отличается невероятно экспрессивной артикуляцией – здесь и напряженный шепот, и плачь, и всхлипывания, и рыдания, в которые неоднократно внедряются напевные интонации. Характерна частая смена метроритма и динамических нюансов, здесь присутствует постоянный пульсирующий ритм ударных, но, в

то же время, инструменты оркестра подражают звучанию народного инструментария. Так, композитор совмещает принципы европейского письма с национальным колоритом, сосредотачивая внимание на обостренно-нервном эмоциональном состоянии героя, усиливая трагизм ситуации. Говор Безумца представлен здесь акцентами и изощренными синкопами «виляя» в разные высотные позиции (Приложение I. Пример 38).

В «Сцене людоедства» показан страх, ужас, метания Безумца, воспринимающего все в ином ключе, что «ассоциируется с образами трагического отчаяния в музыке XX столетия» [143].

В музыке третьей сцены отражено сознание Безумца, погруженное в кошмар, мрак, ужас и темноту. Звучит рассогласованное пение – простой и незамысловатый текст совершенно не соответствует судорожно-тревожному состоянию героя и безысходности всего происходящего. Диалог Безумца и Брата идет на фоне «зловеще-пугающего» тремоло и «шумового» эффекта ударных. В нем смешаны гротеск, страдание, ужас (реплики хора вторгаются в собачий лай) и ощущается нечто призрачное. В четвертой сцене «людоедство» воспринимается наваждением, «страх героя обретает статус метафоры Зла, корнящегося в древности и в вечности». Зло понимается Безумцем «как метафизическое, изначально присущее человеку свойство», «он плачет как сын своего народа» [143]. Душевная драма героя, эволюция его эмоционального состояния развиваются от наваждений и кошмаров к трагическому возвышению. Его заключительные слова переходят в рыдания.

Так, Го Вэнцзин несколько в ином ключе трактует историю сумасшествия, сообщая ей больший трагизм – человек страдающий, слабый и беспомощный сходит с ума, ему не вырваться из зловещего круга и законов косного общества [246, с. 89].

Трагическая опера *«Скорбь по ушедшей»* написана Ши Гуаннанем (1940–1990) на сюжет известного китайского писателя и мыслителя Лу Синя. Его романтическое сочинение *«Скорбь по ушедшей»* (1925) основано на юношеской любви и браке, однако, с трагическим концом. Главные герои

романа – представители типичной китайской интеллигенции того времени, борющиеся за свободу любви против семьи и общества, которые находятся под влиянием феодальной идеологии. Автор указывает, что глубоко укоренившийся феодализм является причиной того, что новые молодые люди не могут вырваться из-под влияния феодальных сил. Исследователи считают, что в произведении отражены эмоциональные переживания автора: Лу Синь, следуя традиции, женился на нелюбимой, а позже встретил женщину, которую полюбил; из-за большой разницы в возрасте, семейном положении и статусе он очень страдал, надеялся на свободу любви и выражал ненависть к безжалостности феодального общества. Трагический конец главных героев в «Скорби..» не случайный – он отражает неудачи всей молодежи того времени в борьбе против общества. Лу Синь через трагический конец главных героев – Цзыцзюнь и Цзюаньшэна, обвинял влияние феодализма на молодежь, критиковал реальность.

Композитор написал оперу в память о 100-летнем юбилее Лу Синя (1981) и это была первая лирико-трагическая опера в Китае. Музыкант выразил трагедию реальной действительности и психологию персонажей, что сделало «Скорбь по ушедшей» знаковым произведением китайского музыкального искусства.

В опере четыре раздела, озаглавленные по временам года: «Весна», «Лето», «Осень» и «Зима». «Весна» и «Лето» символизируют расцвет и сладость любви, «Осень» и «Зима» показывают трагический путь героев от любви до конфликта и расставания. В «Лето» еще много лирики, однако в «Осени» атмосфера очень трагическая, и в последней песне этой части – «Тоска» герои осознают, что любовь и свобода брака – лишь иллюзорные мечты, разбивающиеся давлением реальной жизни. Завершается опера песней «Древний город молча ожидает весны», где вновь звучит тема «весны», оттеняющая трагический колорит сочинения [248, с. 30].

Ши Гуаннань, работая над либретто, сосредоточился на трагедийной линии, то есть на «Осени» и «Зиме», и ориентировался на западные

инструменты симфонического оркестра и оперные формы и техники – речитативы, арии, хоры, ансамбли, дуэты. В ариях воспета история любви, которая перемежается с мучительной судьбой, хор интерпретирует сюжет. Лирическая и драматическая линии дополняют друг друга, эффектно выражая внутренние эмоции героини и углубляя трагическое содержание. Трагический стиль романа еще более усилен в опере: арии глубоко выражают внутренние переживания и психологические процессы в душе героев, их воспоминания, мечты и желания, наталкивающиеся на препятствия; хоровые сцены служат мрачным фоном, на котором происходит действие.

В опере два главных героя – Цзюаньшэн (тенор) и Цзыцзюнь (меццо-сопрано). Цзюаньшэн – интеллигент, с одной стороны, испытывающий отвращение к феодальным нравам, с другой, не в силах противостоять им. Он не замечает ограничений, налагаемых на Цзыцзюнь феодальной системой, и не понимает, почему она ищет смерть. В его четырех ариях – «Она забрала мое сердце», «Свет золотой осени», «Где сегодня бесстрашная Цзыцзюнь» и «Острый меч в мое сердце» постепенно сгущаются краски, омрачается атмосфера и предвещается трагическая развязка. Первая ария «Она забрала мое сердце» наполнена лирикой – герой выражает глубокую тоску по Цзыцзюнь, которая позже в своей арии «Несчастливая жизнь», соответственно, выражает скорбь и отчаяние, жалобы, ненависть к несправедливости. Последняя ария Цзюаньшэна – «Острый меч в мое сердце» из раздела «Зима», показывающая его раскаяние после того, как он бросил Цзыцзюнь, уже наполнена мощным драматизмом и трагическим колоритом. Это выражено интенсивным мотивным развитием, «темными» тональными красками, неожиданными ладотональными сдвигами в далекие сферы родства, сменой динамики и ритмических формул. Композитор, представляя сольные выступления главного героя, использует звукоизобразительные приемы – острое оркестровое стаккато изображает стук в дверь, глиссандо – шум ветра, спотыкающиеся синкопы передают ошеломление Цзюаньшэна, тремоло и стаккато – прыжки собачки Суй. Имитационные переключки

представляют диалог «одинокого» голоса и «насыщенного» оркестра (Приложение I. Пример 39). В кульминации выражается недоумение и раскаяние, используется высокий звук с возгласом «ах», с фермой и тремоло (Приложение I. Пример 40). Цзюаньшэн очень возбужден – его высказывание, насыщенное акцентами, триолями, ритмическими синкопами и паузами, звучит на фоне интенсивного оркестрового развития, что усиливает драматизм и создает мрачный трагический колорит (Приложение I. Пример 41).

Цзыцзюнь исполняет в опере три арии – «Что я видела», «Ветер унылый» и «Несчастливая жизнь». Последняя ее ария «Несчастливая жизнь» (раздел «Зима»), написанная в сложной трехчастной форме, одна из самых трагических в опере – любовь разрушена социальным давлением, героиня глубоко страдает и находится в депрессии. Тональность *f-moll*, специфический ритмический рисунок в низком регистре, постоянная смена метра, переченья, передают безысходность, глубокую скорбь и отчаяние [249, с. 211] (Приложение I. Пример 42). В средней части минор сменяется на одноименный мажор, несколько просветляя атмосферу. Однако реприза показывает еще более угнетенное настроение героини, ее отчаяние и бессилие – любовь уничтожена. Цзыцзюнь находится на грани эмоционального пика, движение ускоряется, мелодическая линия вокальной партии обострена и отрывиста, она секвенционно поднимается все выше, завершаясь восходящим интонационным ходом на септиму с возгласом «ах» на фоне грозного неустойчивого оркестрового тремоло (Приложение I. Пример 43).

В середине трехчастной хоровой песни «В памяти всплывает тяжелое прошлое» (раздел «Весна») композитор использует специфический прием – баритон вступает на фоне женского хора, поющего с закрытым ртом, что усиливает эмоциональный эффект. Реприза создает зловещую атмосферу, предвещающая трагедию любви Цзюаньшэна и Цзыцзюнь [247, с. 188].

В опере имеется семь дуэтов (главных персонажей и второстепенных – альта и баса), квартет – «Пусть весенний прилив любви вырывается из сердца», дуэты главных героев с хором «Пусть звезды любви сияют вечно» и «Цветы глицинии». В опере 60 песен, в том числе 9 хоров. Композитор не цитирует народные мелодии, а создает напевы в национальном стиле. В отличие от западных опер, хор служит в основном для создания настроения (трепет главного героя, когда он страстно влюбляется, его опустошенность) и описания сцены (смена погоды, сдувающий листья ветер, восточный ветер).

Трагедия в опере нарастает в порядке смены времен года, символизируя зарождение любви героев яркой весной, разрушение ее безжизненной зимой. Четыре раздела имеют разные «сезонные темы», и музыка не только передает уникальные пейзажи времен года, но и задает тон эмоциональному состоянию героев в конкретном эпизоде. Например, осенью музыка сцены выражает осеннюю грусть, а герои сталкиваются с реальными жизненными трудностями и конфликтами. В Китае есть старая народная поговорка – «осенью, когда воздух становится сухим, ветер стихает и остывает, могут вспыхнуть пожары» [242, с. 300]. Смена времен года вносит изменения в жизнь двух людей, и сюжет развивается от романтической драмы к трагедии.

В «Скорбь» включены приемы, заимствованные из традиционной оперы. *Первый:* оформление хореографических сцен отсылает к особенностям традиционного театра: почти нет смен декораций и реквизита. В пекинских операх на всю часть сцены ставится только один комплект столов и стульев, и разное их расположение означает смену сцены (например, в помещении или на улице), или разные цвета столов и стульев представляют дома разных персонажей; некоторые детали могут иллюстрировать разницу в официальном ранге между персонажами. Потому что традиционный набор для пекинской оперы – это стол и два стула. Они могут быть представлены по-разному: как стол и стулья дома, или как стол для подношений и книжный шкаф, или как мост, или даже как высокая гора,

в зависимости от того, как они расположены (Приложение II. Рисунки 3, 4, 5, 6).

В опере «Скорбь по ушедшей» заимствована подобная предельно простая расстановка: на всей сцене только глициния у входа и в углу комнаты, т. е. две фиксированные декорации, остальные изменения связаны со сменой времен года – меняется освещение.

Второй, в вокальные номера периодически включаются мелодии из традиционной оперы. Например, в разделе «Лето» песня героини «Ожидание с радостью» имеет технические характеристики колоратурного сопрано, но в мелодии цитируется напев хуа дань (амплуа молодой кокетки) из пекинской оперы (Приложение I. Пример 44). В аккомпанементе используется ритмический рисунок уникальной мелодии хуа дань (黄丹). Это не только выражает счастливое и радостное состояние Цзыцзюнь, но и «сближает зрителей с персонажем» [291, с. 34]. Когда Цзыцзюнь сталкивается с трагедией, связанной с тем, что ее бросили, «зрители могут сопереживать ей сильнее» [253, с. 124]. Ритмический рисунок оркестрового сопровождения заимствован из ритмической формулы барабанов в пекинской опере, а вокальные паузы дополняются игрой на духовых или ударных инструментах.

Третий. В традиционной опере есть эпизод, когда на сцене находится только один актер, не поющий, а выполняющий физические действия, в то время как оркестр продолжает аккомпанировать ему. Актер ходит либо занимается боевыми искусствами, но все направлено на раскрытие сюжета или представление персонажа. В «Скорбь по ушедшей» также используется данный прием. После исполнения героиней Цзыцзюнь скорбной арии «Несчастливая жизнь» звучит четырехминутная оркестровая музыка, и Цзыцзюань не сразу уходит со сцены, а очень долго прощается с вещами и родным домом, в котором она жила, по очереди. В конце она снимает подаренный Цзюаньшэном белый шарф и в отчаянии уходит под «пронизывающий зимний ветер». Этот прием заимствован из традиционной

оперы. Трагический конец связан со сметрию героини и скорбным прощанием героя.

Трагическая опера Цзинь Сяна «*Равнина*» впервые была создана в 1987 году. «*Равнина*» (драматург Вань Фан) представляет жанр оперы серьезной, где показана жизнь старого китайского общества, противоборство народа старым порядкам и стремление его к новой идеологии. Написано сочинение в период открытости (1978) и имеет огромное значение для китайского оперного искусства. Молодые китайские авторы, исходя из личного опыта, стремятся показать духовный ущерб, с которым сталкиваются, возвращают к прошлой истории, переосмысливая ее, и создают трагическое произведение. Это классический образец оперы, в которой отражена борьба народа, стремящегося освободиться. Зритель размышляет о человеческой жизни, личности, а сюжет воплощает эстетические требования к трагедии, присущие современной эпохе. В либретто показана трагедия человеческих отношений, переживаний за поступки, дана оценка нравственности: совершена месть, и это составляет трагическую линию.

Созданные Вань Фанем образы яркие и самобытные: главный персонаж Цю Ху – очень мстительный и хитрый человек, Цзинь Цзы – любящая девушка, Цзяо Дасин – герой нерешительный, мать Цзяо Дасина – жестокая и коварная. Их личности в большой степени усиливаются драматическим эффектом музыки.

Для либретто «*Равнины*» была адаптирована театральная пьеса Цао Юя (1937), где автор показывает жизнь крестьян. Действие происходит на фоне сельской жизни, но трагизм ситуации заключается в том, что герои терзаются, так как должны совершить месть. Характеры их сложные, противоречивые, они претерпевают изменения в зависимости от ситуации на протяжении всего спектакля. Цзяо Дасин, персонаж отрицательный, влюблен в нежную девушку Цзинь Цзы, а Цю Ху дружит с главным героем, сохраняет дружеские отношения, и это заставляет Цю Ху сомневаться – стоит ли жестоко мстить, вызывает в нем внутренние противоречия. Тема

мести проходит через всю пьесу, благодаря чему драматический конфликт каждый раз вспыхивает с еще большей силой. Сюжет «Равнины» показывает глубокий трагизм человеческих взаимоотношений, символически выражает любовь-ненависть, добро-зло, мечту-реальность, нравственный конфликт героев. Эмоциональные конфликты подчеркиваются репликами героев, они возникают в поворотных этапах сюжета, обнажают противоречия и намекают на трагический финал. Потеря человечности – неизбежный результат, порожденный трагедией: из честного человека Цзю Ху перевоплотился в злого, агрессивного и мстительного. Убийство Цзяо Дасина символическое завершение мести Цзю Ху, его выбор в конфликте и результатом трагедии человека. Наделение героев трагическими чертами приводит к драматическому конфликту, всегда движущемуся в крайностях добра и зла. Мрак и жестокость социальной действительности, изменения человеческой натуры в сложных ситуациях сообщают опере черты, свойственные трагедии. Персонажи и сцены оживают благодаря музыке, что отличает ее от драмы, обогащает эмоциональное содержание. Действие происходит на фоне природы, жизни и быта крестьян, что отражает китайский колорит, но зловещая усадьба, от которой веет жестокостью, предвещает крах и трагическую развязку. Либретто «Равнины» представляет собой романтическую трагедию, в которой переплетены типичные для китайской трагедии мотивы: любовь-ненависть, добро-зло, мечта-реальность.

Музыка была создана автором в эпоху после «культурной революции». Создавая оперу, автор стремился усилить драматическую атмосферу и трагедийность сюжета, и трагическое в опере имеет много различных оттенков. «Эмоциональные конфликты выражаются в репликах персонажей и выступают в роли поворотных моментов в сюжете оперы», что намекает на трагический исход [212, с. 84].

В сочинении сопряжены китайский колорит, сюжет и западноевропейские композиционные приемы. Используя технику алеаторики в передаче жутких пронзительных воплей, композитор воссоздал

мощный пугающий звуковой эффект. Музыкальная ткань оркестра перенасыщена, метроритмика импровизационно-свободна, а в хоре сопряжены пение, речитатив и декламация – так создается взвинченная напряженность атмосферы. Четыре группы хора, переплетаясь, исполняют одновременно смех, крик, вопли, ропот – специфический звуковой ряд передает ужас трагической мести, плач и стенания отражают «страшные картины преисподней». Зритель «вживается» в сюжет оперы, а «диссонирующее взаимодействие участников хора создает еще более напряженную обстановку» [212, с. 86]. Такой принцип композитор использует и в четвертом действии, когда представляет мрачный лес: звучание скрипок в высоком регистре сочетается с низким звучанием виолончели, имитирующей «рыки хищников»; барабаны символизируют раскаты грома, «металлическое» звучанием треугольника и непрерывное вибрато обостряют и нагнетают напряжение.

Драматизм сюжета и музыки «позволяют зрителю не только насладиться эстетикой трагедии, но в то же время и задуматься над такими важными для общества концепциями, как любовь, нравственность и человеческая природа» [179, с. 86].

Опера «Степь широкая» («Юанье») Цзинь Сяна (либретто Вань Фана) – «первая музыкальная любовная трагедия в истории китайской оперы» [242, с. 15]. В основе сюжета – острый социально-психологический конфликт, отраженный в пьесе драматурга Цао Юй (1910–1996), которую либреттист переработал для оперы. История мести в опере разворачивается в Китае в феодальный период (1930-е годы), показывая неизбежный трагический конфликт, который происходит между четырьмя основными героями. Новые идеи, представленные в опере значительно отличаются от предыдущих – здесь отражена не героика революционеров, а сложная психологическая драма и непростые судьбы людей, их противостояние деспотичному помещику, драматизм взаимоотношений, и трагические мотивы предельно обострены. Цю Ху и Цзинь Цзы представляют людей, которые первыми

оказали сопротивление среди угнетенных людей. Они являют собой справедливую, прогрессивную силу, стремятся к свободе личности и мысли. Однако контраст между старыми и новыми силами слишком разрознен. Их личных усилий недостаточно, чтобы поколебать глубоко укоренившееся феодальное мышление, но они делали невозможное, и это обрекло историю на трагедию.

В Китае уделяется особое внимание кровному родству и нравственным представлениям, и концепция о том, что долги отца погашает сын, глубоко укоренилась в сердцах народа. Борьба Цю Ху за выбор сформировала ожесточенный внутренний конфликт, который в конечном итоге привел к разрушению его души. Глубокое идейное содержание, жестокие противоречия и конфликты человеческой натуры, шокирующая трагическая сила пьесы «Степь широкая» – все это стало важной предпосылкой и фундаментом для создания оперы. Исследователь Цзю Цихун, комментируя персонажей оперы, отмечал, что «четыре главных героя обладают своими собственными характеристиками, оригинальностью и неповторимостью» [238, с. 108]. В китайских оперных произведениях мало персонажей с таким объемным образом, сложной и многогранной личностью, как главный герой Цю Ху. Его трагедия проходит через всю оперу, начиная с разрушения его семьи, убийства родителей и сестер, похищения невесты, до финала, когда загнанный в угол, он решил совершить самоубийство. Весь его жизненный путь полон трагедии. Во-первых, социальная среда была трагической: это была эпоха угнетения народа. Во-вторых, семья Цю Ху также пережила трагедии: отец был похоронен заживо, сестра была отправлена в бордель и умерла. В-третьих, любовь Цю Ху также была полна трагедии: хотя Цю Ху и Цзинь Цзы воссоединились, все закончилось трагедией. Мечь Цю Ху свершилась – он убил своего друга и покончил с собой.

Цзинь Цзы, главная героиня, воплощение страданий и горя, ее жизнь также полна трагедии, которая отражена в любви, тем не менее, все сцены и эпизоды оперы окрашены в романтические тона. В конце происходит

самоубийство – даже после воссоединения с ней Цю Ху он не мог избавиться от ненависти, и их любовь закончилась трагедией.

Речитативная ария Цю Ху «Сейчас уже поздняя ночь» (3 действие), является трагическим поворотным моментом оперы. Данная ария – очень важная в опере, она является трагическим поворотным моментом. Именно в здесь главный герой укрепил свою веру в месть. Ария написана в технике алеаторики, важные слова выделены акцентами, острым ритмом, глиссандо (Приложение I. Пример 45). Композитор использует технику чтения нараспев, чтобы выразить внутренние противоречия главного героя (Приложение I. Пример 46). Показывая взволнованность Цю Ху, автор включает в вокальную партию ритмизованную речь, которая постепенно трансформируясь, становится даже распевной, захватывая все больший диапазон и поднимаясь до звука ми бемоль (Приложение I. Пример 47). Регистр становится все выше и выше, достигается высокая нота «соль», которая тянется почти 15 тактов и подводит к кульминации (Приложение I. Пример 48). Музыка данной сцены третьего действия отсылает к образам отчаяния в музыке композиторов XX века, но «национальный колорит» придает ей специфические краски.

Главная героиня Цзинь Цзы – также человек с горькой судьбой, у нее трагическая любовь и трагедия в семье. В «Речитативе матери Цзяо», видно, что мать настороженно относится к невестке, и композитор использует неожиданные эффекты: скачущий ритм в оркестре, хлопушки, технику полуговорения, атональность, много нетрадиционных музыкальных инструментов – саксофон, ударные – гонги, хлопушки, деревянные рыбки, малые барабаны, тамбурины, описывая ее гротескные черты (Приложение I. Пример 49). В ария Цзинь Цзы «О, снова темно!» повествует о жизни ее в семье Цзяо. Настроение Цзинь Цзы часто меняется, она то плачет, то жалуется, то слышны ее крики и стенания, и композитор включает в ее вокальную партию синкопированные ритмические формулы, триоли, прерывистые тридцать вторые длительности, сложные интонационные

обороты, глиссандирование и мелизматику, даже прерывистый шепот и речь, резкие вскрикивания, передавая негодование. Часто меняется размер (5/4, 4/4, $\frac{3}{4}$, $\frac{7}{4}$), а в смене ритмических рисунков выражено подражание всхлипыванию и плачу. Интонирование здесь весьма специфическое: в вокальной партии соединяется широкий распев, глиссандирование, «заикание», магическое пение. Интонационно-ритмические формулы отмечены их стремительной сменой, частая переменность указывает на резкие перепады настроения Цзинь Цзы (Приложение I. Пример 50). Ремарки композитора способствуют более тонкой и точной передаче нюансов настроения и эмоциональных состояний. Сочетание специфических инструментальных тембров, многообразные приемы интонирования и вокального звукоизвлечения способствуют воплощению мельчайших движений души героя, экспрессии. Цзяо Дасин – честный, трусливый, но глубоко влюбленный в Цзинь Цзы; он был невинно убит за грехи, совершенные давно его отцом при жизни. Вокальная партия героя эмоционально насыщенная, дышащая, с ясной и четкой артикуляцией. Ария из первого акта «О, женщина», звучащая в тональности *Des-dur* – это эмоциональное лирическое высказывание. В мелодии передана тоска и нежный трепет, она распевна, отличается широким диапазоном – голос неожиданно взлетает вверх и опускается, благодаря терцовым и секундовым окончаниям. Эта ария, пожалуй, самая «вокальная» в опере и напоминает «европейское» пение (Приложение I. Пример 51).

Партитура оперы говорит о высочайшем мастерстве композитора, умело соединяющего новации европейского оркестра и традиционные национальные приемы исполнения. В симфоническом оркестре сочетаются западные инструменты и традиционные китайские инструменты, в комплексе образующие яркое колористическое пространство. Фактура оркестра насыщенная и полнозвучная, композитор использует соло валторны, которая воспроизводит человеческий голос, а для выражения внутреннего волнения

Цзяо Дасина, применяет арпеджио арфы, специфическую вокальную артикуляцию.

Среди сочинений композитора опера «Чу-злодей» («楚为小人»), концерты для пипы с оркестром и для фортепиано с оркестром («Лотос»), эпическая симфоническая поэма «Та си ва и» (那斯瓦和, название города), мюзиклы и музыка к кинофильмам. В своей музыке композитор показал «деформацию человеческого характера и его возрождение», а также «истинный облик природы и перемены в ней». Он дает яркие характеристики всем героям оперы, применяя оригинальные выразительные средства. Представляя изменения характеров в процессе развития и резкие перемены в мире природы, он, например, применяет мелодии без голоса, шепот, включая, в том числе, и европейские техники композиции. Благодаря этому создается ощущение чего-то ирреального, таинственного, странного. Отражая духовное перерождение человека и природы, автор включает приемы романтической, импрессионистской и современной музыки. Вокальные оперные партии очень мелодичные с четкими построениями. Фрагменты оперы с драматическими кульминациями, монологами и диалогами сочетают лирическую напевность с декламацией, что создает эмоциональное напряжение и дает яркий психологический эффект. Композитор виртуозно сочетает национальные элементы, традиции китайской драмы и европейские новации, применяет специфические технические приемы ударных, невокальное звучание голосов, вводит звучание хора в пролог, усиливая роковое начало, подчеркивая тягостную и мрачную атмосферу, значительно трансформирует народные напевы. Различные музыкально-языковые сопряжения создают специфический колорит. Основная идея оперы – через трагедию любви выразить надежду на свободный и справедливый мир.

Выводы. Трагизм в китайской культуре восходит к древности. Его началом принято считать период династий Сун (960–1279), а этапом расцвета эпоху Юань (1271–1368). Основоположники трагического жанра – Ван Шифу

(опера «История западной палаты», 1295), Гуань Ханьцин (опера «Несправедливость Доу Э», 1582) и др. Во времена династий Мин (1368–1644) и Цин (1636–1911), трагический жанр развивался в Китае Тан Сяньцзу – опера «Павильон пионов» (1617), Хун Шэн – опера «Дворец вечной жизни» (1688), Конг Шанжэнь – опера «Веер цветов персика» (1699), поднявшими китайское драматическое искусство на новый качественный уровень. Философские идеи конфуцианства, буддизма и даосизма в значительной степени повлияли на древнекитайскую оперу, в связи с этим трагедия и комедия отличаются национальным эстетическим характером и закольцованным строением сюжета, где сопряжены веселье и скорбь, счастье и горечь. Все это провозглашает гармонию человека с обществом, природой, отодвигая конфликт. Именно поэтому в классической китайской драме присутствует счастье в скорби, горе в радости. Все идет от «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (梁山伯与祝英台), где влюбленные герои, превращаясь в финале в бабочек, представляют зрителям идею бессмертия, давая им духовное утешение.

Трагическое искусство в Китае является отражением противоречий жизни и эстетическим осмыслением действительности, поэтому трагические произведения «глубоко укоренены в сердцах людей», отражают различные стороны существования человека, личности и имеют реалистическое эстетическое значение. В большинстве китайских классических трагедий используется структурный метод «переплетения печали и радости», когда и комедии, и фарсовые интерлюдии включают горе, трагедии и несчастья, чтобы оттенить трагедию музыкой. Поскольку переплетение печали и радости является традиционным методом выражения китайской классической оперы, важно уметь идентифицировать трагичное и комичное в музыке и сюжетах.

Эмоциональная структура китайских трагедий представляет собой постоянную смену настроений, и пьесы отражают положение – «счастьем

или горечью нельзя пренебрегать». Во многих произведениях, первая часть основана на трагических конфликтах, вторая – на комедийных конфликтах. Китайскую трагедию можно охарактеризовать как «горечь-радость-печаль-радость» [235]. Композиторы используют специфические средства, выражая трагическое: вводят в симфонию человеческий голос, сочетают специфические инструментальные тембры и приемы интонирования, применяют вокальное глиссандирование, «заикание», «магическое» пение, полуговорение, ритмизованную речь, пение с закрытым ртом и другие особые приемы вокального звукоизвлечения, способствующие воплощению мельчайших душевных движений, экспрессии, усилению трагической атмосферы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Суть понятия «трагическое» уходит в далекие античные времена, в каждой эпохе присутствуют свои трагические коллизии в жизни, что находит свое отражение в искусстве. Трагическое обогащает исторический опыт, наполняет понятие «трагедия» новым содержанием», новыми особенностями и отражается по-разному, однако, и в XX столетии сопряжено с трагизмом жизни. «Сознание смерти заставляет человека острее переживать всю прелесть и горечь, всю радость и сложность бытия» [28]. Разное восприятие, звучание и понимание трагического связано с изменением сознания, социально-исторической ситуации, традиционных приемов выражения, с трансформацией музыкальной речи. Положительное влияние трагического на душевный мир человека заключается в том, что освобождаются эмоции, происходит очищение, нравственное возвышение. В музыкальных произведениях образно-символическая выразительность представлена в интонациях, метроритме, ладотональности, фактуре, тембре. Характер трагического отличается и зависит от личности и мироощущения художника, истории и судьбы нации. Существуют разные подходы к его пониманию, однако, в основе находятся общие принципы, связанные с бытием человека – наличие неподвластных ему стихийных сил. Эти скрытые основы трагического в русском искусстве проявляются явно и непосредственно, и выявление сути трагического связано с особым отношением русского человека к стихийным силам. Преодоление трагического устремлено к преобразованию мироустройства, основой которого является одухотворение. Особый склад русской души, борьба духовного и бездуховного, раздвоенность человека определяют особую чувственность к видению трагической разорванности существования. Творчество русских поэтов, писателей, художников, композиторов рассматривается исследователями как отражение трагического мировосприятия. Многие русские композиторы создавали музыку в трагическом жанре, выделяются в этом плане сочинения

М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, М. Вайнберга, Ю. Буцко, Б. Тищенко, А. Шнитке; они наполнены исповедальностью, вопрошанием, но одновременно и восхождением духа, прорывом к истине. Отражение трагического в музыке связано с образной его выразительностью – комплексом средств, которые являются семантически-устойчивыми.

Китайские драматурги описывают в своих произведениях «печальные и скорбные человеческие чувства», что идет от юаньской драмы. Темы печали и обиды являются основными эмоциями китайской литературы. Например, два основных литературных источника в Китае «Книга песен» и «Чуские строфы» были созданы *именно* на темы обиды и печали.

1. В древности скорбные и грустные народные песни были распространены в фольклоре, оригинальных нот и записей не было, а мелодии утеряны, осталось мало сведений. Некоторые мелодии все же были записаны и дошли до наших дней в виде театральных постановок. В процессе исторического развития сформировались жанры китайских народных песен и плачей, выражающих печаль: похоронные, элегические, плач о браке, душе, могиле и т. д. В китайских традиционных операх они использовались многократно, и художественная обработка мелодий привела к тому, что многие напевы становились обязательными, и на них были основаны арии. При исполнении печального напева певцы, сочетая различные уникальные особенности пения, представляли оригинальную мелодию в более специфическом виде, ярко выражая горе персонажа.

2. Имитация плача. В китайской инструментальной музыке трагического характера используются особые приемы исполнения, имитирующие звуки плача. Мелодии подражают реальному человеческому плачу, путем смены ритмического рисунка – «короткого ритма на длинный с понижением тона», характерного для плача в народных песнях. Инструментами имитируются различные состояния плача: рыдания, долгие всхлипывания, прерывистые всхлипывания, задыхания, удушья. Например,

неравномерные паузы показывают эффект неустойчивого дыхания во время горестного плача. Особые приемы игры, например, при исполнении трагических произведений на эрху, похожи на технику вибрато в западной струнной музыке, «чтобы заставить мелодию трепетать и дрожать».

3. Особые виды ритмического деления и синкопы часто используются в прологе опер, как предвещание трагической развязки. Синкопированный ритм, в основном, появляется в оркестровой музыке после увертюры, усиливая динамику и напряжение, привлекая внимание слушателя и создавая нужную атмосферу для разворачивания драмы.

4. Особый тембр инструментов. Среди китайских народных инструментов многие имеют более особый, «чувственный тон», и тембр этих инструментов подходит для выражения печальных звуков: тембр окарины сюнь (陶笛, древняя китайская глиняная флейта) скорбный, пустой; тембр сяо (簫, продольная флейта) густой, печальный; тембр били (簫簋, бамбуковый рожок) хриплый и глубокий, тембр гуцинь (古琴, щипковый инструмент) мрачный, а тембр эрху (二胡) превосходен в выражении нежных и печальных чувств. Композиторы вводят эти инструменты в симфонические и оперные сочинения, что усиливает их трагичность.

5. Метод «переплетения печали и радости». В большинстве китайских произведений трагедийного жанра используется метод «переплетения печали и радости», когда происходит постоянная смена настроения, но, как правило, используется одна сцена. Принцип развития в китайской трагедии можно охарактеризовать как «горечь-радость-печаль-радость».

Ключевыми факторами отличий воплощения трагического в музыке российских и китайских композиторов XIX–XX веков является путь исторического и нравственного прогресса. В силу различий культурных традиций китайская трагедия достигает единства, отрицая и отвергая злые силы, т. к. одна из важнейших установок Китая – чувство коллективизма, поэтому конфликт человека и социума ошутим в меньшей степени.

Персонажи китайских произведений оказываются в центре трагических событий, и причина заключается не только в том, что силы зла слишком сильны, но и в том, что герои стремятся к собственному совершенству и находятся под сильным влиянием традиционной концепции «добра и зла». Китайские герои жертвуют собой для счастья человечества, стремятся оберегать человека и народ, и считают целью борьбу со стихийными силами, даже отказавшись от собственных желаний, подавляют свои эмоции и посвящают жизнь реализации народных интересов. Идеология буддизма считает смерть не концом бытия, конец жизни является началом новой жизни, показывающей неосуществленные желания и борьбу, отражающей стремление человека вырваться из ограничений, реализуя свои идеалы — через страдание увидеть возвышенное, через крушение — надежду, через тело — душу. Умирая, человек переходит в другое состояние, и проблема трагизма снимается, поэтому китайские герои «играют» трагедию, создавая гармонию человека, природы и общества. В произведениях во многих случаях присутствует жанровый синтез — оно наполнено атмосферой трагизма, однако, почти всегда присутствуют комические или фарсовые сцены, еще более усиливающие трагическую атмосферу. Китайская философия говорит, что понятия жизни и смерти должны диалектически едиными.

Русская трагедия осуществляет единство, отрицая собственные недостатки и грехи людей. Русские персонажи также стремятся к собственному совершенству, но виноваты сами герои, и они искупают свои прошлые ошибки саморазрушением и самонаказанием. Происходит внутренний конфликт личности — конфликт чувства и долга. В жизни русского народа и отдельной личности трагические ситуации в жизни, одиночество и страдания человека, безысходность, неразрешимые конфликты всегда занимали большое место на протяжении всей истории. Все это правдиво отражено в живописи, поэзии, драматургии и музыке, где преобладают образы трагического и героико-трагического плана. Человек

вынужден жертвовать собой, подавлять себя во благо долга – это заложено в нравственной основе человека. Кроме того, русский человек способен ощущать реальность, находящуюся за пределами реального эмпирического мира, верит в существование потустороннего мира. Подобная «чувствительность» дает возможность душе русского человека ощущать воздействие скрытых сфер жизни. Такое измененное состояние сознания вызывает особые трагические переживания, что нашло воплощение в русской музыке.

Так, трагическое звучит по-разному на протяжении времени, и каждый из композиторов отражает его по-своему глубоко, разнообразно и, нередко, по-новому уникально. Трагическое для художников является особой тайной, тайной Бытия, и они представляют образно-символическое его выражение особым «лексиконом», сложным сопряжением специфических средств – интонационно-ритмических, ладогармонических, тонально-символических, темброво-фактурных.

Рубеж XX–XXI столетий — время великих кризисов, социальных потрясений, войн, перемен, которые создают огромное напряжение, и в музыке также выдержана трагическая тональность, однако происходит углубление сферы психологического в отражении темы страданий личности.

Перспективы развития представленной темы заключаются в дальнейшем исследовании многих вопросов, не рассмотренных в диссертации, но чрезвычайно значимых для постижения сути трагического. В этом отношении изучение жанровой палитры трагического в творчестве русских и китайских композиторов может быть связано с анализом оперных и симфонических партитур, специфики тембров и оркестра, интонационного, ладотонального, метроритмического и фактурного развития и т. д.

Подводя итог, заметим, что результаты диссертации не претендуют на всеобъемлющее постижение феномена трагического. Рассмотренные

музыкальные произведения обладают несомненными достоинствами, однако, представляют лишь часть художественного пространства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдоков, Ю. Б. Неизвестный Вайнберг: кантата «Хиросимские пятистишия». Тембровая поэтика / Ю. А. Абдоков // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2021. – № 3. – С. 42–60. – ISSN: 1998-8745.
2. Абдуллина, Г. В. Пассакалия и чакона в современной музыке. Метаморфозы жанров / Г. В. Абдуллина. – Санкт-Петербург : Композитор•Санкт-Петербург, 2019. – 116 с. – ISBN: 978-5-7379-0956-7.
3. Акишина, Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Акишина Екатерина Михайловна ; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Москва, 2003. – 268 с.
4. Андрущак, Т. С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века : к исследованию феномена : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Андрущак Татьяна Станиславовна ; [Место защиты : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова]. – Саратов, 2008. – 23 с.
5. Аникст, А. А. История учений о драме. [Т. 2]. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова / А. А. Аникст. – Москва : Наука, 1972. – 643 с.
6. Аотенегхуар. Аксиология и концепт — образы китайской музыкальной культуры : монография / Аотегенхуар, Адань, Сум Бэр, Г. Калинина. – ClobeEdit, 2020. – 96 с. – ISBN: 978-620-0-51613-8.
7. Аппалонова, И. В. «Остров мертвых» С. Рахманинова: к проблеме преломления драматургического канона симфонической поэмы

- / И. В. Аппалонова // Вестник Башкирского университета. – 2008. – Т. 13, № 2. – С. 343–345. – ISSN: 1998-4812.
8. Арановский, М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов : исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Ленинград : Советский композитор, 1979. – 287 с.
 9. Аристотель. Политика Аристотеля : [перевод с греческого языка] / с примечаниями Н. Скворцова. – 2-е изд. – Москва : Университетская типография, 1893. – XVI, 333, [2] с.
 10. Арьес, Ф. Человек перед лицом смерти / Филипп Арьес ; перевод с французского Ронина В. К. ; общая редакция Оболенской С. В. ; предисловие Гуревича А. Я. – Москва : Прогресс-академия, 1992. – 526, [1] с. – ISBN: 5-01-003636-3.
 11. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского : избранное / Б. В. Асафьев ; [вступительная статья Е. М. Орловой]. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1972. – 376 с.
 12. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [примечания С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова]. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 444, [1] с.
 13. Бекетова, Н. В. Восхождение к Чайковскому: истоки и смысл трагедийного мироощущения / Н. В. Бекетова // Спадщина П. І. Чайковського на шляху у ХХІ століття. – Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2004. – С. 21–41. – ISBN: 966-8779-99-2.
 14. Бекетова, Н. В. Концепция национального самосознания в русской музыке: к проблеме методологии / Н. В. Бекетова // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития : материалы Международной научной конференции : [в 2 ч]. – Астрахань : ДПО АИПКП, 2006. – Ч. I. – С. 196–205. – ISBN: 5-8087-0164-3.

15. Бекетова, Н. В. Метафизическая история музыки: методология самосознания / Н. В. Бекетова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 3. – С. 35–41. – ISBN: 978-5-222-12791-9.
16. Бекетова, Н. В. Метафизическая история музыки: наука и образовательная практика / Н. В. Бекетова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 2. – С. 83–88. – ISBN: 978-5-222-12791-9.
17. Бекетова, Н. В. О гротескной специфике трагедий-сатир С. Прокофьева и Д. Шостаковича / Н. В. Бекетова // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра. – Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1988. – С. 101–117. – (ГМПИ им. Гнесиных : сборник трудов ; вып. 96).
18. Бекетова, Н. В. От сатиры и трагедии — к трагедии-сатире / Н. В. Бекетова // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции : сборник статей / редакторы : Н. В. Бекетова, Г. Е. Калошина. – Ростов-на-Дону : Гефест, 1999. – С. 49–72. – ISBN: 5-87442-170-X.
19. Бекетова, Н. В. Рахманинов — Шостакович: этапы национального самосознания / Н. В. Бекетова // Д. Д. Шостаковичу посвящается : К 100-летию со дня рождения композитора / редактор-составитель Е. Б. Долинская. – Москва : Композитор, 2007. – С. 208–235. – ISBN: 5-85285-281-3.
20. Бекетова, Н. В. Рахманинов и Чайковский: экзистенциальная диалектика / Н. В. Бекетова // С. Рахманинов: на переломе столетий : материалы Международного научного симпозиума. – Харьков : СПДФО Носань В. А., 2010. – Т. 7, ч. 1. – С. 30–53. – ISBN: 966-8478-81-9.
21. Бекетова, Н. В. Русская музыкальная трагедия: к проблеме методологии / Н. В. Бекетова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 3. – С. 43–49. – ISBN: 978-5-222-12791-9.

22. Бекетова, Н. В. Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Бекетова Наталья Викторовна ; ВНИИ искусствознания. – Москва, 1991. – 24 с.
23. Белова, О. П. Валерий Гаврилин / О. Белова // Композиторы Российской Федерации : сборник статей. Вып. 3 / Союз композиторов РСФСР ; составитель Казенин В. И. – Москва : Советский композитор, 1984. – С. 3–39.
24. Бершадская, Т. С. Лекции по гармонии : учебное пособие / Т. Бершадская. – Изд. 3-е, доп. – Санкт-Петербург : Композитор, 2003. – 268 с. – ISBN 5-7379-0069-X.
25. Бобровский, В. П. Статьи. Исследования / В. П. Бобровский ; редакторы-составители : Е. Р. Скурко, Е. И. Чигарева ; [вступительные статьи М. Тараканова и др]. – Москва : Советский композитор, 1990. – 293 с. – ISBN: 5-85285-003-9.
26. Боннар, А. Греческая цивилизация / Андрэ Боннар ; перевод с французского О. В. Волкова ; редакция профессора В. И. Авдиева и профессора Ф. А. Петровского ; предисловие профессора В. И. Авдиева. – Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. – 195 с.
27. Бонфельд, М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Ш. Бонфельд. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 648 с. – ISBN 5-7379-0295-1.
28. Боров, Ю. Б. Эстетика : учебное по курсу «Эстетика» для студентов вузов / Юрий Боров. – Москва : Высшая школа, 2002. – 511 с. – ISBN: 5-06-004105-0.
29. Брянцева, В. Н. С. В. Рахманинов / В. Н. Брянцева. – Москва : Советский композитор, 1976. – 643 с.

30. Бычков, В. В. Эстетика : учебник для гуманитарных направлений и специальностей вузов России / В. В. Бычков. – Москва : Гардарики, 2002. – 556 с. – ISBN: 5-8297-0116-2.
31. Валерий Александрович Гаврилин. «Военные письма» // Музыкальные сезоны : информационно-аналитический портал. – URL : <https://musicseasons.org/gavrilin-voennye-pisma/?ysclid=lt3fzw7oo2263150577> (дата обращения : 23.02.2023). – Режим доступа : открытый.
32. Валиева, Т. А. Образный мир музыки Дмитрия Шостаковича / Татьяна Валиева // Gospodarka i innowacje. – 2022. – Vol. 22. – P. 521–525. – ISSN: 2545-0573.
33. Валькова, В. Б. «Рыдать над смешным»: традиции русского юродства в творчестве Шостаковича / В. Б. Валькова // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры : сборник трудов конференции (Нижний Новгород, 16–20 октября 1998 г.). – Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2001. – С. 229–239.
34. Валькова, В. Н. Трагический балаган: К вопросу о концепции Четвертой симфонии / Вера Валькова // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 78–84.
35. Вершинин, А. А. Симфонические танцы Сергей Рахманинова: авторская интерпретация как стилевой ориентир для исполнителей / А. А. Вершинин // Вестник музыкальной науки. – 2018. – № 4. – С. 5–13. – ISSN: 2308-1031.
36. Вобликова, А. Б. Симфонические концепции А. Шнитке как явление современной художественной культуры : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Вобликова Алла Брониславовна ; ВНИИ искусствознания. – Москва, 1989. – 25 с.

37. Волкова, П. С. М. П. Мусоргский. «Картинки с выставки» / Волкова П. С., Невская П. В. // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии : сборник статей по материалам XXXI Международной научно-практической конференции, декабрь 2013 г. – Новосибирск : СибАК, 2013. – Т. 2013, № 12. – С. 52–62.
38. Волонт, И. И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX–XX веков : трагедийно-сатирический аспект : автореферат диссертации...кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Волонт Ирина Игнатьевна ; [Место защиты : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки]. – Новосибирск, 2008. – 26 с.
39. Воскресенская, М. А. Символизм как мировидение серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков / М. А. Воскресенская. – Томск : Издательство Томского университета, 2003. – 224 с. – ISBN: 575111633X.
40. Выготский, Л. С. Искусство как катарсис / Л. С. Выготский // Человек: образ и сущность : (Гуманитарные аспекты) : ежегодник. – 2001. – № 1. – С. 201–225. – ISSN: 1728-9319.
41. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; общая редакция В. Иванова ; [предисловие А. Н. Леонтьева] ; комментарии Л. С. Выготского, В. В. Иванова. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Искусство, 1968. – 576 с.
42. Галиева, А. М. Феномен трагического: культурно-исторические типы : Социально-философский анализ : автореферат диссертации ... кандидата философских наук : 09.00.11 / Галиева Альфия Макаримовна ; [Место защиты : Казанский государственный университет]. – Казань, 2002. – 23 с.
43. Головинский, Г. Л. Мусоргский и Чайковский : Опыт сравнительной характеристики / Г. Л. Головинский ;

- Государственный институт искусствознания. – Москва : Летний сад : Индрик, 2001. – 143 с. – ISBN: 5-85759-175-9.
44. Гончаренко, С. С. Доклассические жанры в инструментальных циклах М. Вайнберга / С. С. Гончаренко, М. Н. Останина // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8, № 4. – С. 5–13. – ISSN: 2308-1031.
 45. Громов, Е. С. Палитра чувств : О трагическом и комическом : книга для учащихся старших классов / Е. С. Громов. – Москва : Просвещение, 1990. – 189,[2] с. – ISBN: 5-09-001734-4.
 46. Гура, И. С. М. П. Мусоргский: метафизика трагедийности : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Гура Инесса Сергеевна ; Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Красноярск, 2003. – 161 с.
 47. Гуренко, Е. Г. Трагическое и комическое : лекция III // Гуренко Е. Г. Эстетика : учебный курс. – Новосибирск : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2000. – С. 113–153. – ISBN: 978-5-9294-0081-0.
 48. Дай, Тяньи. Влияние романа-эпопеи «Отверженные» В. Гюго на китайские мюзиклы / Дай Тяньи // Искусство и образование. – 2021. – № 4 (132). – С. 115–120. – ISSN: 2072-0432.
 49. Дай, Тяньи. Воплощение трагического в циньской и пекинской операх / Дай Тяньи // Университетский научный журнал: филологические, исторические науки, археология и искусствоведение. – 2024. – № 78. – С. 192–198. – ISSN: 2222-5064.
 50. Дай, Тяньи. Трагическая тема в творчестве Д. Шостаковича / Дай Тяньи // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении : сборник научных статей. – Вып. 10. – Кемерово : Кемеровский государственный институт культуры, 2023. – С. 36–40. – ISBN: 978-5-8154-0277-5.

51. Дай, Тяньи. Влияние европейской эстетики на китайскую современную трагическую музыку / Дай Тяньи // Успехи гуманитарных наук. – 2022. – № 9. – С. 254–257. – ISSN: 2618-7175.
52. Данилевич, Л. В. Наш современник: Творчество Шостаковича / Л. В. Данилевич. – Москва : Музыка, 1965. – 330 с.
53. Демидова, И. А. Фольклорные прообразы «Военных писем» Валерия Гаврилина / И. А. Демидова // Валерию Гаврилину посвящается... : сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции, 12 марта 2014 г., Санкт-Петербург / редактор-составитель И. С. Воробьев. – Санкт-Петербург : Композитор•Санкт-Петербург, 2014. – С. 44–57. – ISBN: 978-5-7379-0798-3.
54. Демченко, А. И. К проблеме взаимодействия личности и среды в последних инструментальных концертах Д. Д. Шостаковича / А. И. Демченко // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 4. – С. 48–57. – ISSN: 2782-358X.
55. Демченко, А. И. Эпицентр творческой эволюции / А. И. Демченко // Музыкальное искусство. – 2016. – № 15. – С. 7–23. – ISSN: 2519-4615.
56. Дзюн, Т. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: Опыт интертекстуального анализа / Дзюн Тиба. – Москва : Композитор, 2004. – 157 с. – ISBN: 5-85285-784-X.
57. Долматова, М. В. Программная отечественная симфония последней трети XX – начала XXI столетия в аспекте музыкальной семантики : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Долматова Мария Валерьевна ; [Место защиты : ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»]. – Воронеж, 2021. – 234 с.
58. Екимова, К. Н. Возрождение инструментальных жанровых моделей эпохи барокко в творчестве Альфреда Шнитке

- / К. Н. Екимова // Культурная жизнь юга России. – 2019. – № 4. – С. 115–118. – ISSN: 2070-075X.
59. Ермилова, Е. В. Теория и образный мир русского символизма / Е. В. Ермилова. – Москва : Наука, 1989. – 176 с.
 60. Ефименко, А. Г. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти (реквием эпохи романтизма) : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Ефименко Аделаида Гелиевна ; [Место защиты : Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского]. – Киев, 1996. – 26 с.
 61. Житомирский, Д. В. Фортепианное творчество Рахманинова / Д. Житомирский // Музыкальная академия. – 1945. – № 4. – С. 80–103.
 62. Жуйкова-Миненко, Л. А. Трагическое и комическое в творчестве М. Мусоргского / Л. А. Жуйкова-Миненко // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14 / редколлегия : А. А. Гозенпуд, А. И. Климовицкий [и др.]. — Ленинград : Музыка, 1975. – С. 39–64.
 63. Заозерских, А. В. Музыка «памяти» в творчестве композиторов Сибири / Заозерских А. В., Чихачева М. М. // Вестник музыкальной науки. – 2019. – № 1. – С. 98–104. – ISSN: 2308-1031.
 64. Захарова, Е. Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Захарова Елена Геннадьевна ; [Место защиты : Российская академия музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2008. – 26 с.
 65. Зварич, М. А. Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича контексте эволюции жанра : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Зварич Мария Александровна ; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2011. – 19 с.

66. Ивашкин, А. В. Второй Виолончельный концерт Д. Д. Шостаковича / А. Ивашкин // Research Online / Goldsmiths : University of London. – URL : <http://research.gold.ac.uk/7230/1/Shostakovich%20Volume%2049.pdf> (дата обращения : 01.05.2019). – Режим доступа : открытый.
67. Исупов, К. Г. Комическое и трагическое в аспектах исторической эстетики / К. Г. Исупов // В диапазоне гуманитарного знания : сборник к 80-летию профессора М. С. Кагана / ответственный редактор Дорохова Т. А. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 71–79. – (Серия : «Мыслители» ; вып. 4).
68. «...Как слово наше отзовется..» : П. И. Чайковский в современном мире : коллективная монография / [Н. А. Бергер и др. ; научные редакторы и составители : Г. П. Овсянкина, Р. Г. Шитикова] ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена [и др.]. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. – 252 с. – ISBN 978-5-8064-2026-9.
69. Каган, М. С. Лекция VII. Комическое и трагическое / М. С. Каган // Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова. – 2-е изд., расшир. и перераб. – Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1971. – С. 182–211.
70. Кандинский, А. И. О трагическом в «Борисе Годунове» Мусоргского // Кандинский А. И. Статьи о русской музыке / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра истории русской музыки. – Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. – С. 372–387. – ISBN 978-5-89598-246-4.

71. Караев, К. К. Несколько мыслей о трагическом в музыке / Караев // Музыкальная академия. – 1957. – № 4. – С. 62–65.
72. Кизин, М. М. Страдание как основа песенного искусства / М. М. Кизин // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2013. – № 3. – С: 222–226. – (Серия «Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология»). – ISSN: 2410-3691.
73. Китаева, Е. О. Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Китаева Елена Олеговна ; [Место защиты : Российская академия музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2010. – 193 с.
74. Климовицкий, А. И. Петр Ильич Чайковский: культурные предчувствия, культурная память, культурные взаимодействия / А. И. Климовицкий ; Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург : Петрополис, 2015. – 421, [2] с. – ISBN 978-5-9676-0665-6.
75. Консон, Г. Р. Психология трагического в картинах Иеронима Босха и Питера Брейгеля старшего / Г. Р. Консон // Системная психология и социология. – 2011. – № 4. – С. 50–60. – ISSN: 2223-6880.
76. Консон, Г. Р. Трагический конфликт в ораториях Генделя : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Консон Григорий Рафаэлевич ; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2007. – 261 с.
77. Коптелова, Т. И. Музыка как отражение жизни: органическая методология изучения музыкального искусства / Т. И. Коптелова // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2016. – № 3. – С. 13–20. – ISSN 2309-1428.

78. Коптелова, Т. И. Органический принцип евразийства и предпосылки изменения господствующего в современной науке стиля мышления / Т. И. Коптелова // Российский гуманитарный журнал. – 2015. – Т. 4, № 6. – С. 524–533. – ISSN 2305-8420 (Print) ; ISSN 2312-6442 (Online).
79. Кормин, Н. А. Онтология эстетического / Н. А. Кормин ; Академия Наук СССР, Институт философии. – Москва : Наука, 1992. – 113,[2] с. – ISBN: 5-02-008177-9.
80. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания : художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / А. Ю. Кудряшов. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 427, [1] с. – ISBN: 978-5-8114-0600-5.
81. Кудряшов, И. К. Искушения по Шнитке / Иван Кудряшов // ЛитБук. – URL : <https://litbook.ru/article/1312/?ysclid=lt8kn8egr1889634993> (дата обращения : 21.02.2023). – Режим доступа : открытый.
82. Кузнецова, Т. В. Эстетика трагического и комического (категория философского осмысления истории) / Т. В. Кузнецова // Философия и общество. – 2012. – № 4. – С. 125–141. – ISSN: 1681–4339.
83. Кулагина, Н. В. Символ и символическое сознание / Н. В. Кулагина // Культурно-историческая психология. – 2006. – № 1. – С. 3–10. – ISSN: 1816-5435 (Print) ; ISSN: 2224-8935 (Online).
84. Кулагина, Н. В. Символ как средство мировосприятия и миропонимания : автореферат диссертации ... кандидата философских наук : 09.00.01 / Н. В. Кулагина ; [Место защиты : Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова]. – Москва, 2003. – 29 с.

85. Куреляк, А. А. Религиозная символика в инструментальной музыке Ю. Буцко : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Куреляк Анна Александровна ; [Место защиты : Российская академия музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2006. – 26 с.
86. Кухарский, В. Ф. Традиционная китайская музыкальная драма / В. Ф. Кухарский // Кухарский В. Ф. О музыке и музыкантах наших дней : статьи, выступления. – Москва : Советский композитор, 1979. – С. 392–469.
87. Лазутина, Т. В. Процесс символизации в музыке : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.01 / Лазутина Татьяна Владимировна ; [Место защиты : Тюменский государственный университет]. – Тюмень, 2003. – 159 с.
88. Лазутина, Т. В. Символотворчество в музыке И. С. Баха / Т. В. Лазутина // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 300. – С. 55–61. – ISSN: 1561-7793 (Print) ; ISSN: 1561-803X (Online).
89. Лемер, Ф. Тема смерти в музыке Дмитрия Шостаковича / Франс Лемер // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2009. – № 1. – С. 208–223. – ISSN: 2071-6818.
90. Лосев, А. Ф. Строеие художественного мироощущения // Лосев А. Ф. Форма–Стиль–Выражение / Алексей Федорович Лосев ; [послесловие В. В. Бычкова, М. М. Гамаюнова]. – Москва : Мысль, 1995. – С. 297–320. – ISBN: 5-244-00795-5.
91. Лукина, Г. У. Замысел С. И. Танеева православной кантаты и его реализация: «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» / Г. У. Лукина // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 6. – С. 299–304. – ISSN: 1997-0803.
92. Лю, Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Лю Цзинь // Известия Российского государственного

- педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 117. – С. 277–285. – ISSN: 1992-6464.
93. Любимова, Т. Б. Трагическое как эстетическая категория / Т. Б. Любимова. – Москва : Наука, 1985. – 128 с.
94. Ляхович, А. К. Программность Симфонических танцев Рахманинова: тайнопись или мистификация? / Артём Ляхович «Музыкальная карта» : академическая наука. – : <https://muzkarta.ru/statya/a-lyakhovich-programmnost-simfonicheskikh> (дата обращения : 21.01.2023). – Режим доступа : открытый.
95. Ма, Шухао. Музыкально-театральное творчество Го Вэнцзина в контексте искусства Китая : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 5.10.3. / Ма Шухао ; [Место защиты : Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки]. – Новосибирск, 2023. – 23 с.
96. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – Москва : Музыка, 1976. – 253 с.
97. Медушевский, В. В. Творчество Рахманинова: подвиг несения традиции / В. В. Медушевский // С. Рахманинов: на переломе столетий : материалы Международного научного симпозиума. – Харьков : СПДФО Носань В. А., 2005. – Т. 2. – С. 15–21. – ISBN: 966-8478-81-9.
98. Мин, Мин Лян. Черты трагедии в опере Цзинь Сяна «Равнина» / Мин Мин Лян, Пенфей Сунь // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 81–87. – ISSN: 2078-1768.
99. Михайлова, Е. А. «Борис Годунов»: первоначальный план трагедии Пушкина и первая версия оперы Мусоргского / Е. А. Михайлова // Известия Российского государственного

- педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 93. – С. 249–255. – ISSN: 1992-6464.
100. Михеева, Л. В. Гаврилин. «Военные письма» / Л. Михеева // Belcanto.ru : Классическая музыка, опера и балет. – URL : <https://www.belcanto.ru/or-gavrilin-pisma.html> (дата обращения : 23.02.2023). – Режим доступа : открытый.
 101. Михеева, Ю. В. Проблема трагического в русской музыке XX века : на материале творчества Д. Шостаковича и А. Шнитке : автореферат диссертации ... кандидата философских наук : 09.00.04 / Михеева Юлия Всеволодовна ; [Место защиты : Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова]. – Москва, 1999. – 26 с.
 102. Нагин, Р. А. Иван Сусанин в опере Глинки: сюжетные мотивы «Жизни за царя» в контексте европейской либреттистики XVIII – первой половины XIX века / Р. А. Нагин // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – № 2. – С. 158–166. – ISSN: 1998-8745.
 103. Нагин, Р. А. Оперное творчество М. И. Глинки в контексте западноевропейского музыкального театра XVIII – первой половины XIX веков : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Нагин Роман Александрович ; [Место защиты : Российская академия музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2011. – 25 с.
 104. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1972. – 383 с.
 105. Невская, Н. Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века : проблемы жанра : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Невская Наталья Геннадьевна ; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2011. – 199 с.

106. Немировская, И. А. Еще раз о теме зла и проблеме контрдействия в симфониях Шостаковича / И. А. Немировская // Д. Д. Шостаковичу посвящается : К 100-летию со дня рождения композитора / редактор-составитель Е. Б. Долинская. – Москва : Композитор, 2007. – С. 369–391. – ISBN: 5-85285-281-3.
107. Немировская, И. А. О трагическом в творчестве С. В. Рахманинова / Иза Немировская // Евразийский Союз Ученых. – 2018. – Т. 8, № 5. – С. 8–11. – ISSN: 2411-6467.
108. Нестеров, С. И. Драматургические и композиционные особенности миниатюры для скрипки соло последней трети XX века / С. И. Нестеров // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2017. – № 1. – С. 169–178. – ISSN 2410-3691.
109. Никитина, Л. Д. Симфонии М. Вайнберга / Л. Д. Никитина. – Москва : Музыка, 1972. – 209 с.
110. Ницше, Ф. Казус Вагнера : эссе / Фридрих Ницше ; [перевод с немецкого Н. Полилова, Я. Бермана]. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2007. – 189, [2] с. – ISBN: 978-5-91181-464-9.
111. Ницше, Ф. Несвоевременные размышления / Ф. Ницше ; перевод А. и Е. Герцык. – Москва : Д. П. Ефимов, 1905. – 367 с.
112. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Фридрих Ницше ; [перевод с немецкого Г. А. Рачинского]. – Санкт-Петербург : Азбука, 2014. – 219, [3] с. – ISBN 978-5-389-08489-6.
113. Ницше, Ф. Человеческое, слишком человеческое : [быть великим — значит давать направление : перевод с немецкого] / Фридрих Ницше. – Москва : Эксмо, 2016. – 350 с. – (Фридрих Ницше. Самые лучшие произведения самого незаурядного философа всех времен). – ISBN: 978-5-699-86991-6.
114. Носина, В. Б. Символика музыки И. С. Баха / В. Носина. – Тамбов : [б. и.], 1993. – 104 с.

115. Обломиевский, Д. Д. Французский символизм / Д. Обломиевский. – Москва : Наука, 1973. – 301 с.
116. Овсянкина, Г. П. Творчество Д. Д. Шостаковича в первые годы Великой Отечественной войны : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Овсянкина Галина Петровна ; Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1984. – 268 с.
117. Орлов, Г. А. Русский советский симфонизм: Пути. Проблемы. Достижения / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. – 332 с.
118. Матвеева, Е. В. Пессимизм в философии А. Шопенгауэра / Е. В. Матвеева // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания. – 2014. – № 21. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/pessimizm-v-filosofii-a-shopengauera> (дата обращения : 29.03.2023). – Режим доступа : открытый.
119. Орлов, Г. А. Симфонии Шостаковича / Г. Орлов. – Ленинград : Музгиз, 1961. – 324 с.
120. Павлинова, В. П. Музыкальные драмы М. П. Мусоргского в свете русских литургических и античных театральных координат / В. П. Павлинова // Вестник ПСТГУ. – 2019. – Вып. 33. – С. 114–133. – (Серия V : Вопросы истории и теории христианского искусства). – ISSN: 2220-5098 (Print) ; ISSN: 2409-5098 (Online).
121. Пикалова, А. Н. Знак – символ – образ как составляющие когнитивной национальной картины мира : [Материалы VII Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум»] / Пикалова А. Н. // Международная ассоциация ученых, преподавателей и специалистов (Российская Академия Естествознания). – URL :

- <https://scienceforum.ru/2015/article/2015011566> (дата обращения : 16.02.2023). – Режим доступа : открытый.
122. Плутарх. О музыке : с приложением биографии Плутарха А. И. Малеина / Плутарх ; перевод с греческого Н. Н. Томасова ; с пояснительными примечаниями и вступительной статьей Е. М. Браудо. – Петроград : Государственное издательство, 1922. – 88, [3] с. – (Мыслители о музыке / под редакцией Е. М. Браудо ; № 1).
 123. Полуяхтова, И. К. Категория трагического в древнегреческой эстетике и музыкальной драматургии Джузеппе Верди / И. К. Полуяхтова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2013. – № 6. – С 429–434. – ISSN: 1993-1778.
 124. Предвечнова, Е. О. Семантика образа-символа Времени в «Трагической сонате» op. 39 c-moll Н. К. Метнера / Е. Предвечнова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2017. – № 26. – С. 37–43. – ISSN: 2222-0836.
 125. Протопопов, В. В. Некоторые вопросы музыкального языка М. П. Мусоргского // Протопопов В. В. Избранные исследования и статьи / составитель Н. Н. Соколов. – Москва : Советский композитор, 1983. – С. 35–60.
 126. Радченко, А. Четвертая симфония А. Г. Шнитке в аспекте драматургической концепции / Александр Радченко // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2021. – № 2. – С. 92–98. – ISSN: 2227-9997.
 127. Рау, Е. Р. Жанр пассиона в музыкальном искусстве : общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв. : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Рау Евгения Робертовна ; [Место защиты : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2018. – 22 с.

128. Сабина, М. Д. Шостакович — симфонист: Драматургия, эстетика, стиль / М. Д. Сабина ; [Институт истории искусств]. — Москва : Музыка, 1976. — 477 с.
129. Савенко, С. И. Музыка Шнитке как язык современности / С. И. Савенко // Музыка — культура — человек : сборник статей. Вып. 2 / редактор М. Мугинштейн. — Свердловск : Издательство Уральского университета, 1991. — С. 144–152. — ISBN 5-7525-0147-4.
130. Сагдединова, И. Н. Категория трагического в эстетике Г. В. Ф. Гегеля : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.04 / Сагдединова Ирина Николаевна ; [Место защиты : Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова]. — Москва, 1984. — 145 с.
131. Самойленко, А. И. Катарсис как эстетическая проблема : автореферат диссертации ... кандидата философских наук : 09.00.04 / Самойленко Александра Ивановна ; ВНИИ искусствознания. — Москва, 1987. — 21 с.
132. Серов, Ю. Э. «Ленинградская» симфония Бориса Тищенко / Ю. Э. Серов // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2021. — № 1. — С. 18–24. — ISSN: 2076-4766.
133. Серов, Ю. Э. Симфонии Б. Тищенко: в ногу со временем, наперекор безвременью. Ч. 1 / Ю. Э. Серов // Philharmonica : International Music Journal. — 2021. — № 4. — С. 11–21. — ISSN: 2453-613X.
134. Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.) / С. А. Серова ; Академия Наук СССР, Институт востоковедения. — Москва : Наука, 1990. — 276, [2] с.
135. Серова, С. А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX — 40-е годы XX в.) / Светлана Серова. — Москва : Наука, 1970. — 195 с.
136. Синельникова, О. В. Страницы русской истории сквозь призму жизни и творчества Родиона Щедрина / О. В. Синельникова

- // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 26. – С. 134–141. – ISSN: 2078-1768.
137. Скафтымова, Л. А. Поздний период творчества Рахманинова: к проблеме эволюции музыкального мышления / Л. А. Скафтымова // Памяти Михаила Кесаревича Михайлова : сборник материалов и статей к 100-летию со дня рождения (1904–2004) / составитель и ответственный редактор Г. А. Некрасова. – Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2005. – С. 205–217. – ISBN 5-7422-0980-0.
138. Скрябина, А. С. «Картинки с выставки» М. Мусоргского в стилевых диалогах с современностью / А. С. Скрябина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 1. – С. 74–79. – ISSN: 2076-4766.
139. Слонимский, С. М. Трагедия разобщенности людей / Сергей Слонимский // Советская музыка. – 1989. – № 3. – С. 20–30.
140. Стогний, И. С. Процессы смыслообразования в музыке : семиологический аспект : автореферат диссертации ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Стогний Ирина Самойловна ; [Место защиты : Российская академия музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2013. – 54 с.
141. Студенникова, С. В. Жанр реквиема в отечественной музыке: история, традиции, современность : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Студенникова Светлана Владимировна ; [Место защиты : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова]. – Саратов, 2010. – 22 с.
142. Супоницкая, К. А. Вокальные циклы В. Гаврилина: особенности стиля : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Супоницкая Ксения Аркадьевна ; [Место защиты : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2011. – 26 с.

143. Сюй, Цзыдун. Опера Го Вэнцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Сюй Цзыдун ; [Место защиты : Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки]. – Новосибирск, 2018. – 24 с.
144. Тараканов, М. Е. Русская советская симфония : (Истоки и перспективы) / М. Е. Тараканов. – Москва : Знание, 1983. – 56 с.
145. Тевосян, А. Т. Концерт в трех частях памяти В. А. Гаврилина / А. Т. Тевосян // Музыкальная академия. – 2000. – № 1. – С. 184–190.
146. Тетерина, Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского (от источниковедения и текстологии к драматургическим концепциям и философии истории) : автореферат диссертации...кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Тетерина Надежда Ивановна ; Государственный институт искусствознания. – Москва, 2007. – 40 с.
147. Тимошенко, А. А. Символы вечности. О хоровых сочинениях Альфреда Шнитке / А. А. Тимошенко // Общество. Среда. Развитие. – 2019. – № 1. – С. 50–56. – ISSN: 1997-5996.
148. Токарева, Г. А. О жанре элегии и элегическом модусе / Г. А. Токарева // Вестник КРАУНЦ. – 2017. – № 1. – С. 7–11. – (Серия «Гуманитарные науки»). – ISSN: 1816-8280.
149. Фаритов, В. Т. Философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке (музыка и философия) / В. Т. Фаритов // Культура и искусство. – 2017. – № 4. – С. 130–141. – ISSN: 2454-0625.
150. Фрид, Э. Л. М. П. Мусоргский: Проблемы творчества : исследование / Э. Фрид. – Ленинград : Музыка, 1981. – 181 с.
151. Фролов, Б. А. Предыстории символа / Б. А. Фролов // Этнознаковые функции культуры / ответственный редактор

- Ю. В. Бромлей. – Москва : Наука, 1991. – С. 86–128. – ISBN: 5-02-009994-5.
152. Фрумкин, В. А. Особенности сонатной формы в симфониях Шостаковича / В. Фрумкин // Вопросы музыкознания : сборник статей / ответственный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Музгиз, 1960. – Т. 3. – С. 3–38.
 153. Хентова, С. М. Шостакович в Петрограде-Ленинграде / С. М. Хентова. – Ленинград : Лениздат, 1979. – 272 с.
 154. Холокост на территории СССР : материалы XIX Международной ежегодной конференции по иудаике / [редколлегия : И. Альтман, А. Зельцер (ответственный редактор), А. Шнеер]. – Москва : Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», 2012. – Т. 1. – 155, [4] с. – ISBN 978-5-98604-350-0.
 155. Холопов, Ю. Н. Мусоргский как мастер музыкальной формы («Картинки с выставки») / Ю. Холопов // Онлайн-библиотека Ю. Н. Холопова. – URL : <http://www.kholopov.ru/hol-musorg-form.pdf> (дата обращения : 02.01. 22). – Режим доступа : открытый.
 156. Холопова, В. Н. Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – Москва : Советский композитор, 1990. – 346,[3] с. – ISBN: 5-85285-085-3.
 157. Холопова, В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / Валентина Холопова. – Москва : Композитор, 2022. – 542 с. – ISBN: 978-5-6047149-9-7.
 158. Холопова, В. Н. Три стороны музыкального содержания / В. Н. Холопова // Philharmonica : International Music Journal. – 2014. – № 2. – С. 261–271. – ISSN: 2453-613X.
 159. Хубов, Г. Н. Мусоргский / Г. Хубов. – Москва : Музыка, 1969. – 803 с.
 160. Художественные и технические задачи пианиста в контексте исполнительского анализа «Картинок с выставки»

- М П Мусоргского : учебно-методическое пособие / автор-составитель П. Г. Шинкевич. – Томск : Издательство Томского университета, 2010. – 35 с.
161. Ценова, В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Ценова Валерия Стефановна ; [Место защиты : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2000. – 225 с.
162. Чжан, Лижжэнь. «Седая девушка» — первая китайская национальная опера / Чжан Личжэнь // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 80. – С. 361–365. – ISSN: 1992-6464.
163. Чжан, Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения ... / Чжан Личжэнь ; [Место защиты : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.
164. Чжан Чэнь, Смагина Е. В. «Скорбь об ушедшей» Ши Гуаннаня: художественная концепция оперы в контексте национальных и европейских традиций// Культурная жизнь юга России. – 2024. – №1 (92). – С. 120–132.
165. Ширинян, Р. К. Оперная драматургия Мусоргского / Р. К. Ширинян. – Москва : Музыка, 1981. – 285 с.
166. Шопенгауэр, А. Инстинкт и художественная склонность ; Жизнь рода ; Наследственность качеств ; Метафизика любви ; Познание идей ; Чистый субъект познания ; О гении ; О безумии ; Внутренняя сущность искусства ; Об архитектуре ; Заметки о скульптуре и живописи ; К эстетике поэзии ; К метафизике музыки ; Об истории / Артур Шопенгауэр. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : В. И. Губинский, 1886. – [4], 187 с. – (Библиотека европейских писателей и мыслителей / под редакцией В. В. Чуйко).

167. Яруллина, Г. А. Симфонические прочтения трагедий Шекспира композиторами XIX столетия : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Яруллина Гузель Ахтамовна ; [Место защиты : Магнитогорская государственная консерватория им М. И Глинки]. – Уфа, 2009. – 24 с.
168. Ярустовский, Б. М. «Игрок»: трагедия-сатира : опера Прокофьева // Ярустовский Б. М. Избранное. – Москва : Музыка, 1988. – С. 160–195. – ISBN: 5-7140-0130-3.
169. Ярустовский, Б. М. Симфонии о войне и мире / Б. М. Ярустовский ; [Академия Наук СССР. Институт истории искусств Министерства культуры СССР]. – Москва : Наука, 1966. – 368 с.
170. Аристотель, Гораций. Поэтика и поэзия / перевод Луо Няньшэн, Ян Чжоухан. – Пекин : Издательство народной литературы, 1997. – 299 с. 亚里士多德, 霍勒斯。诗学与诗歌 / 罗念生译, 杨周涵。 – 北京 : 民间文学出版社, 1997年。 – 299页。
171. Аристотель. Астрономия и космология / Аристотель ; перевод Ву Шоупэн. – Пекин : Коммерческое издательство, 2009. – 294 с. 亚里士多德。天文学与宇宙学 / 亚里士多德 ; 吴寿鹏译。 – 北京 : 商业出版社, 2009年。 – 294页。
172. Ван, Вэй. Обзор развития русской музыки в XIX веке / Ван Вэй // Материалы профессионального комитета по инновациям в образовании и преподавании Китайского общества стратегий развития образования. – Пекин, 2019. – С. 341–342. 王威。
浅述19世纪俄罗斯音乐的发展 / 王威
// 中国教育发展战略学会教育教学创新专业委员会中国教育发展战略

学会教育教学创新专业委员会论文集卷四。 – [出版者不详], 2019年。
– 341–342页。

173. Ван, Говэй. Рецензия на «Сон в Красном тереме» / Ван Говэй. – Шанхай : Шанхайское издательство древних книг, 2010. – 118 с.
王戈伟。 回顾"红楼梦" / 范古维。 – 上海 : 上海古籍出版社, 2010年。 – 118页。
174. Ван, Ень. Кросс-культурное осмысление музыкального обмена между Китаем и Россией / Ван Ень, Лю Ин // Художественное обозрение. – 2022. – № 650 (03). – С. 5–7. 王晔。
中俄音乐交流的跨文化反思 / 王晔, 刘莹 // 艺术评鉴。 – 2022年。 – 第650 (03)册。 – 5–7页。
175. Ван, Фэйфэй. Китайская трагедия и дух трагедии / Ван Фэйфэй // Журнал Чунцинского института науки и техники. – 2013. – № 9. – С. 127–129. 王菲菲。 中国悲剧与悲剧精神 / 王菲菲 // 重庆科技学院学报。 – 2013年。 – 第9册。 – 第127–129页。
176. Ван, Юйхэ. История современной китайской музыки / Ван Юйхэ. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – 324 с.
汪毓合。 中国近现代音乐史 / 汪毓合。 – 北京 : 人民音乐出版社, 1994年。 – 324页。
177. Ван, Ян Сюэфэн. Исследование теории оперного контекста Ван Говэя в межкультурном контексте : диссертация магистра искусствоведения / Ван Ян Сюэфэн ; Аньхойский университет. – Хэфэй, 2021. – 80 с. 汪洋雪芬。

跨文化语境下王国维的戏曲意境论探析：硕士学位论文 / 汪洋雪芬。

— 安徽大学, 2021年。— 80页。

178. Ван, Юнкай. Исследование оперы-оратории Стравинского «Царь Эдип» : диссертация магистра искусствоведения / Ван Юнкай ; Тяньцзиньская консерватория музыки. — Тяньцзинь, 2015. — 53 с.

王永锴。斯特拉文斯基歌剧—清唱剧《俄狄浦斯王》研究：——

天津音乐学院 / 王永锴。— 硕士学位论文，2015年。— 53页。

179. Ван, Ян. Культурная интерпретация «трагических» музыкальных произведений на Западе / Ван Ян // Симфония (журнал Сианьской консерватории). — 2018. — № 37 (04). — С. 46–50. 王杨。

西方“悲剧性”音乐作品的文化阐释 / 王杨

// 交响(西安音乐学院学报)。— 2018年。— 第37 (04)册。— 46–50页。

180. Ву, Юйцзе. Музыка и образ в «Рождении трагедии» Ницше / Ву Юйцзе // Сычуаньская драма. — 2017. — № 202 (06). — С. 74–77.

吴雨洁。尼采《悲剧的诞生》中的音乐与形象 / 吴雨洁 // 四川戏剧。—

2017年。— 第202 (06)册。— 74–77页。

181. Гань, Юаньфань. Отчаяние и сопротивление : исследование философии трагедии у Шерстова : диссертация на соискание степени доктора филологических наук / Гань Юаньфань ; Хэйлунцзянский университет. — Хэйлунцзян, 2012. — 310 с. 甘远璠。绝望与抗争：

舍斯托夫悲剧哲学研究 博士学位论文 / 甘远璠。——

黑龙江大学出版社, 2012年。— 310页。

182. Гао, Сици. Исследование творческой основной идеи «Четырех звучащих обезьян» Сюй Вэя / Гао Сици // Masterpieces. — 2021. — № 5.

– С. 60–61. 高锡庆。探索徐伟《四声猴子》的创作核心思想 / 高西青 // 代表作。– 2021年。– 第5册。– 第60–61页。

183. Гао, Яньсун. Вклад и влияние русских музыкантов на китайскую музыку в XIX и середине XX веков : диссертация магистра искусствоведения / Гао Яньсун ; Харбинский университет. – Харбин, 2011. – 46 с. 高延松。

19至20世纪中叶俄侨音乐家对中国音乐的贡献和影响 : 硕士学位论文 / 高延松。– 哈尔滨师范大学, 2011年。– 46页。

184. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика / Гегель Георг Вильгельм Фридрих ; перевод Чжу Гуанцянь. – Пекин : Коммерческое издательство, 2008. – 675 с. 黑格尔格奥尔格*威廉*弗里德里希。美学 / 朱光潜译。– 北京 : 出版社《商务印书馆》, 2008年。– 675页。

185. Го, Минхуэй. Исследование эстетики китайской трагедии и ее вокальных эмоций : диссертация магистра искусствоведения / Го Минхуэй ; Центральная консерватория музыки. – Пекин, 2011. – 60 с. 郭明慧。中国悲剧美学及其声情研究 : 硕士学位论文 / 郭明慧。– 中央音乐学院, 2011年。– 26页。

186. Гун, Бин. Исследование песни «Жалоба Желтой реки» : диссертация магистра искусствоведения / Гун Бин ; Нанкинский институт искусств. – Нанкин, 2007. – 63 с. 龚斌。歌曲《黄河怨》研究.硕士学位论文 / 龚斌。– 南京艺术学院, 2007年。– 63页。

187. Дай, Чиюань. Интерпретационное исследование произведений трагического художественного стиля — с обсуждением композиции

- и эстетических последствий Фантазии c-moll Моцарта / Дай Чиюань // Художественное образование. – 2005. – № 5. – С. 91–93. 戴起源。
对悲剧性艺术风格作品的演绎探寻—
兼谈莫扎特《C小调幻想曲》的创作与美学意蕴 / 戴起源 // 艺术教育。
– 2005年。– 第5册。– 91–93页。
188. Дай, Чиюань. Ноктюрн глубокой скорби о судьбе Родины / Дай Чиюань // Художественное образование. – 2006. – № 7. – С. 30–31. 戴起源。— 一首对祖国命运深情怀忧的夜曲 / 戴起源 // 艺术教育。— 2006年。– 第7册。– 30–31页。
189. Жэнзин, Ваньм. Анализ трагической красоты в музыке эрху Лю Тяньхуа / Жэнзин Ваньм // Музыкальные перспективы. – 2011. – № 339 (07). – С. 33–34. 仁增旺姆。
浅析刘天华二胡音乐中的悲剧美特征 / 仁增旺姆 // 音乐大观。— 2011年。– 第339 (07)册。– 33–34页。
190. Зан, Ибин. История китайской музыки. Вып. 3 / Зан Ибин. – Ухань : Издательство Уханьского университета, 1999. – 279 с. 赞伊宾。中国音乐史。第3期 / 赞伊宾。– 武汉 : 武汉大学出版社, 1999年。– 279页。
191. Ёе, Ланг. Принципы эстетики / Ёе Ланг. – Пекин : Издательство Пекинского университета, 2009. – 347 с. 一郎。美学原理 / 一郎。– 北京 : 北京大学出版社, 2009年。– 347页。
192. Кан, Шуан. Эстетическая репрезентация героизма и трагедии в песнях пипи : диссертация магистра искусствоведения / Кан Шуан ;

Шанхайская консерватория. – Шанхай, 2011. – 60 с. 亢爽。

琵琶曲中英雄性、悲剧性的审美表现：硕士学位论文 / 亢爽。 – 上海音乐学院, 2011年。 – 60页。

193. Куан, И. Анализ социально-исторического фона и методов пения китайской музыки 1920-х и 1930-х годов / Куан И // Журнал культуры. – 2009. – № 17 (03). – С. 73–76. 匡祎。

20世纪二三十年代中国音乐的社会历史背景及演唱方法分析 / 匡祎 // 文化学刊。 – 2009年。 – 第17 (03)册。 – 73–76页。

194. Лао, Пэнсян. Выковывание «трагического духа» в музыке — о симфонической композиции Ван Силиня : диссертация на соискание степени доктора искусствоведения / Лао Пэнсян ; Центральная консерватория музыки. – Пекин, 2016. – 401 с. 雒鹏翔。

用音乐铸造的“悲剧精神”——论王西麟的交响乐创作 / 雒鹏翔 ; 博士学位论文。 – 中国音乐学院, 2016年。 – 401页。

195. Лау, Цзин. Драма Гао Синцзяня : теория и практика / Лау Цзин. – Гонконг, 2006. – 26 с. 刘静。高行健的戏剧：理论与实践 / 刘静。 – 香港, 2006年。 – 26页。

196. Ли, Жуйна. Исследование искусства оперы Хуанлун : диссертация на соискание степени доктора искусствоведения / Ли Жуйна ; Университет Цзилинь. – Цзилинь, 2022. – 343 с. 李瑞娜。黄龙戏艺术研究：博士学位论文 / 李瑞娜。 – 吉林大学, 2022年。 – 343页。

197. Ли, Лушань. Влияние древнегреческой трагедии на развитие западной оперной музыки / Ли Лушань // Северная музыка. – 2015. – № 35 (14). – С. 2–4. 李璐珊。古希腊悲剧对西方歌剧音乐发展的影响 / 李璐珊 // 北方音乐。 – 2015年。 – 第35 (14)册。 – 2–4页。
198. Ли, Сюэ. О чувстве радости в трагедии в классической китайской опере / Ли Сюэ // Филологический журнал. – 2011. – № 362 (24). – С. 48–120. 李秀娥。论中国古典戏曲悲剧中的喜感 / 李秀娥 // 语文学刊。 – 2011年。 – 第362 (24)册。 – 48–120页。
199. Ли, Шиуцзянь. Печаль как красота : исследование трагического сознания в музыке шести династий / Ли Шиуцзянь // Китайские эстетические исследования. – 2015. – № 1. – С. 192–203. 李修建。以悲为美 : 六朝音乐的悲剧意识探析 / 李修建 // 中国美学研究。 – 2015年。 – 第1册。 – 192–203页。
200. Линь, Хуацун. Предварительное исследование музыкальной трагедии в «Песне долгой ненависти» Хуан Цзы : диссертация магистра искусствоведения / Линь Хуацун ; Фуцзяньский педагогический университет. – Фучжоу, 2007. – 51 с. 林花琼。黄自《长恨歌》音乐悲剧性初探 / 林花琼 ; 硕士学位论文。 – 福建师范大学, 2007年。 – 51页。
201. Ло, Ифэн. Эстетика китайской музыки первой половины XX века в перспективе истории идей / Ло Ифэн // Журнал Синхайской музыкальной консерватории. – 2001. – № 4. – С. 1–10. 罗艺峰。

思想史视野中的20世纪上半叶中国音乐美学 / 罗艺峰

// 星海音乐学院学报。— 2001年。— 第4册。— 1—10页。

202. Ло, Няньшэн. О древнегреческом театре / Ло Няньшэн. — Пекин : Китайское театральное издательство, 1985. — 128 с. 罗念生。

关于古希腊戏剧 / 罗念生。— 北京 : 中国戏剧出版社, 1985年。— 128页。

203. Лу, Чяочу. Введение в эстетику традиционной трагедии в опере / Лу Чяочу // Исследование коммуникационной мощности. — 2019. — № 3 (34). — С. 197–198. 卢翹楚。浅谈戏曲中的传统悲剧美学 / 卢翹楚 // 传播力研究。— 2019年。— 第3 (34)册。— 197–198页。

204. Луй, Линчжи. О нейтральной красоте оперной трагедии / Луй Линчжи // Литература и образование. — 2010. — № 491 (03). — С. 88–89. 吕灵芝。论戏曲悲剧的中和美 / 吕灵芝 // 文教资料。— 2010年。— 第491 (03)册。— 88–89页。

205. Лю, И. Трагическая природа китайской классической трагедии в свете десяти классических трагедий : диссертация магистра искусствоведения / Лю И ; Университет Ланьчжоу. — Ланьчжоу, 2007. — 73 с. 刘怡。从十大古典悲剧看中国古典悲剧的悲剧性 : 硕士学位论文 / 刘怡。— 兰州大学, 2007年。— 73页。

206. Лю, Цинсу. Драматическое музыкальное искусство — опера / Лю Цинсу. — Ланьчжоу : Издательство «Дуньхуан», 2000. — 471 с. 柳青素。戏剧音乐艺术 — 戏曲 / 刘庆素。— 兰州 : 敦煌出版社, 2000年。— 471页。

207. Лян, Вэй. Трагический дух западной музыки / Лян Вэй
// Литература и образование. – 2007. – № 391 (11). – С. 90–92. 梁伟。
西方音乐的悲剧精神 / 梁伟 // 文教资料。 – 2007年。 – 第391
(11)册。 – 90–92页。
208. Лян, Чэнцзин. Эстетическое мышление Тан Сяньцзу об опере
через трагическое сознание «Пионового павильона» / Лян Чэнцзин,
Вэнь Вэйцзя, Ван Пинъин // Мир комедии. – 2020. – № 631 (01). –
С. 74–76. 梁澄静。
透过《牡丹亭》的悲剧意识看汤显祖的戏曲美学思想 / 梁澄静, 文伟嘉,
王屏迎 // 喜剧世界(下半月)。 – 2020年。 – 第631 (01)册。 – 74–
76页。
209. Ми, Гаохуэй. О трагедии в музыке Шостаковича : диссертация
магистра искусствоведения / Ми Гаохуэй ; Северо-Восточный
педагогический университет. – Чанчунь, 2008. – 58 с. 米高慧。
论肖斯塔科维奇音乐中的悲剧性 : 硕士学位论文 / 米高慧。 –
东北师范大学, 2008年。 – 58页。
210. Музыкальный справочник. – Шанхай : Шанхайское
музыкальное издательство, 2004. – 700 с. 音乐参考书。 – 上海 :
上海音乐出版社, 2004年。 – 700页。
211. Пан, Сижунг. Краткое обсуждение трагедии брака и
интерпретация духа ученых в древней опере : на примере Вутун Ю,
Хань Гун Цю и Пипа Цзи / Пан Сижунг // Новая хроника. – 2021. –
№ 6. – С. 29–31. 潘思蓉。浅论古代戏曲婚恋悲剧与士人精神阐释—

以《梧桐雨》《汉宫秋》《琵琶记》为例 / 潘思蓉 // 新纪实。 – 2021年。 – 第6册。 – 29–31页。

212. Сонг, Дэни. Трагическая интерпретация от текста к музыке : диссертация магистра искусствоведения / Сонг Дэни ; Шанхайская консерватория. – Шанхай, 2014. – 250 с. 宋丹妮。
从文字到音乐的悲剧阐释 : 硕士学业论文 / 宋丹妮。 – 上海音乐学院, 2014年。 – 250页。
213. Су, Го Жон. Смысл, конфликт и персонажи в традиционной оперной трагедии / Су Го Жон // Театральное искусство. – 1984. – № 4. – С. 53–61. 苏国荣。传统戏曲悲剧的含义、冲突和人物 / 苏国荣 // 戏剧艺术。 – 1984年。 – 第4册。 – 53–61页。
214. Сун, Янбин. О трагедии в фортепианных произведениях Рахманинова : диссертация магистра искусствоведения / Сун Янбин ; Хунаньский педагогический университет. – Чанша, 2011. – 131 с. 宋彦斌。论拉赫玛尼诺夫钢琴作品中的悲剧性 : 硕士学业论文 / 宋彦斌。 – 湖南师范大学, 2011年。 – 131页。
215. Сун, Дань. Превращение печали в красоту. О трансценденции трагедии в классической китайской опере и ее причинах / Сун Дань, Ван Шань // Журнал колледжа Хэчи. – 2017. – № 37 (06). – С. 12–17. 宋丹。化悲为美—论中国古典戏曲对悲剧的超越及其原因 / 宋丹, 王姗 // 河池学院学报。 – 2017年。 – 第37 (06)册。 – 12–17页。
216. Сунь, Дэчуань. Анализ китайского и западного трагического сознания путем сравнения ницшеанского музыкального духа и конфуцианского музыкального духа / Сунь Дэчуань // Исследование

- искусства. – 2019. – № 83 (02). – С. 60–61. 孙得川。
以尼采音乐精神与孔子音乐精神对比分析中西悲剧意识 / 孙得川
// 艺术研究。– 2019年。– 第83 (02)册。– 60–61页。
217. Сюнь, Юань И. Счастливый конец и трагический взгляд
в китайской опере / Сюнь Юань И // Драма и литература. – 1995. –
№ 12. – С. 42–43. 熊元义。大团圆与中国戏曲悲剧观 / 熊元义
// 戏剧文学。– 1995年。– 第12册。– 42–43页。
218. Тан, Чжаньянь. Душа трагедии: дух Дионис / Тан Чжаньянь
// Журнал языка и литературы (образование и преподавание
иностраных языков). – 2009. – № 291 (01). – С. 93–95. 唐章燕。
悲剧之魂—酒神精神 / 唐章燕 // 语文学刊 (外语教育与教学)。–
2009年。– 第291 (01)册。– 93–95页。
219. Тун, Чжибэй. Предварительное исследование трагического духа
и трансцендентального сознания в музыкальном изображении Пипа
Синь / Тун Чжибэй // Журнал Профессионального университета. –
2018. – № 123 (02). – С. 33–35. 仝智倍。
《琵琶行》音乐描写的悲剧精神与超越意识初探 / 仝智倍 // 职大学报。
– 2018年。– 第123 (02)册。– 33–35页。
220. Тянь, Чжун Ичэн. Эстетика китайской оперной литературы —
от юаньских пьес до оперы «Чао» / Тянь Чжун Ичэн // Журнал
Ханьшаньского педагогический колледжа. – 2016. – № 37 (05). –
С. 1–8. 田仲一成。中国戏曲文学的美感—从元杂剧到潮剧

/ 田仲一成 // 韩山师范学院学报。 – 2016年。 – 第37 (05)册。 – 1–8页。

221. У, Яменг. О наследовании и развитии русского изобразительного пения и тренировки слуха в Китае в первой половине XX века : диссертация магистра искусствоведения / У Яменг ; Центрально-Китайский педагогический университет. – Ухань, 2020. – 137 с. 伍娅萌。

二十世纪上半叶俄罗斯视唱练耳在中国的传承与发展研究硕士 : 学位论文 / 伍娅萌。 – 华中师范大学, 2020年。 – 137页。

222. У, Шуюань. Экспериментальное обсуждение трагической красоты китайских классических музыкальных произведений / У Шуюань // Журнал Хунаньского административного колледжа. – 2012. – № 76 (04). – С. 99–102. 吴淑元。

试论中国古典音乐作品的悲剧美 / 吴淑元 // 湖南行政学院学报。 – 2012年。 – 第76 (04)册。 – 99–102页。

223. Фань, Миншэн. Всеобщая история западной эстетики / Фань Миншэн. – Шанхай : Шанхайское издательство литературы и искусства, 1999. – 93 с. 范明生。西方美学的普世史 / 范明生。 – 上海 : 上海文艺出版社, 1999年。 – 93页。

224. Фу, Джинь. Китайская опера, «комедия» и «трагедия» в западном понимании / Фу Джинь // Драма и литература. – 1993. – № 8. – С. 32–36. 傅谨。中国戏曲与西方意义上的“喜剧”、“悲剧” / 傅谨 // 戏剧文学。 – 1993年。 – 第8册。 – 32–36页。

225. Фэн, Ни. О музыкальном мышлении Ницше : диссертация магистра искусствоведения / Фэн Ни ; Восточно-Китайский педагогический университет. – Шанхэ, 2009. – 54 с. 冯妮。
论尼采的音乐思想.硕士学位论文 / 冯妮。 – 华东师范大学, 2009年。 – 54页。
226. Хань, Липин. Конфликт и гармония: отношения между трагедией и музыкой / Хань Липин // Журнал Хэбэйского университета радио и телевидения. – 2020. – № 25 (03). – С. 105–108.
韩立平。 冲突与和谐 : 悲剧与音乐的关系 / 韩立平
// 河北广播电视大学学报。 – 2020年。 – 第25 (03)册。 – 105–108页。
227. Хуан, Имин. Дилемма выбора : исследование конфликта между традиционной оперой «Цинь Сянлянь» и юаньской мизансценой «Сирота из Чжао» со ссылкой на древнегреческую трагедию «Антигона» / Хуан Имин, Ли Юхуэй // Журнал Юньнаньского колледжа искусств. – 2020. – № 104 (01). – С. 24–29. 黄意明。
选择的困境 : 传统戏曲《秦香莲》、元杂剧《赵氏孤儿》之冲突研究 —
以古希腊悲剧《安提戈涅》为参照 / 黄意明, 李玉辉
// 云南艺术学院学报。 – 2020年。 – 第104 (01)册。 – 24–29页。
228. Хун, Вэньцян. Струны Ницше за пределами струн — диалог между музыкой и философией / Хун Вэньцян // Журнал Университета Тунцзи : (издание по общественным наукам). – 2017. – № 28 (01). – С. 22–29. 洪雯倩。尼采的弦外之音—音乐与哲学的对话

/ 洪雯倩 // 同济大学学报 : (社会科学版)。 – 2017年。 – 第28 (01)册。
– 22–29页。

229. Хэ, Йижонг. Сравнительное исследование музыкальных образов китайских и зарубежных женских трагических персонажей «Тоска» и «Цзыцзюнь» : диссертация магистра искусствоведения / Хэ Йижонг ; Южно-Китайский технологический университет. – Гуанчжоу, 2016. – 69 с. 贺艺戎。

中外女性悲剧角色“托斯卡”与“子君”音乐形象的比较研究 :
硕士学位论文 / 贺艺戎。 – 华南理工大学, 2016年。 – 69页。

230. Цай, Бэй. Печаль и гармония : исследование эстетических характеристик южной оперы : диссертация магистра искусствоведения / Цай Бэй. – Циндао : Университет Циндао, 2022. – 72 с. 蔡贝。 悲情与和合 : 南戏审美特征研究 : 硕士学位论文 / 蔡贝。 – 青岛大学, 2022年。 – 72页。

231. Цай, Мэн. Обзор развития китайской музыки в XX веке : Просвещение и раннее развитие «новой музыки» / Цай Мэн // Китайское музыкальное образование. – 2000. – № 7. – С. 22–25. 蔡梦。 20世纪中国音乐发展概貌 (一)

“新音乐”的启蒙和发展初期. 中国音乐 / 蔡梦。 – // 教。 – 2000年。 – 第7册。 – 22–25页。

232. Цзи, Синь. Исследование пьес о вдовах в юаньских пьесах : диссертация магистра искусствоведения / Цзи Синь ; Китайская академия музыки. – Пекин, 2021. – 86 с. 季鑫。

- 元杂剧中的寡妇戏研究：硕士学位论文 / 季鑫。－中国戏曲学院，2021年。－86页。
233. Цзинь, Сян. Сборник музыкальных работ / Цзинь Сян. – Пекин, 2001. – 209 с. 金香。金翔音乐作品集 / 金香。－北京，2001年。－209页。
234. Цзун, Байхуа. Искусство и китайское общество / Цзун Байхуа // Наука. – 1947. – № 1. – С. 12. 宗白华。艺术与中国社会 // 宗白华 // 科学。－1947年。－卷数1。－12页。
235. Цзун, Байхуа. Национальный дух, выраженный в стихах династии Тан / Цзун Байхуа // Ежемесячник Цзянго. – 1935. – Т. 12, № 13. – С. 53–58. 宗白华。唐诗中的民族精神 / 宗白华 // 建国月刊。－1935年。－卷数12, 第13号。－53–58页。
236. Цзун, Байхуа. Постскрипtum редактора к разговору о поэзии и декламации / Цзун Байхуа // Новости текущих дел. – 1939. – № 3. – С. 12–16. 宗白华。编辑后记关于诗歌和朗诵的谈话 / 宗白华 // 时事新闻。－1939年。－第3册。－12–16页。
237. Цзуо, Сяоцин. Трагедия «Дворца вечной молодости» и его распад: обсуждение императорских любовных трагедий в классической китайской опере / Цзуо Сяоцин, Чжан Шуаньюань // Закон и общество. – 2009. – № 6. – С. 298–299. 左小清。《长生殿》的悲剧性及其消解—兼论中国古典戏曲中的帝王爱情悲剧 / 左小清, 张爽媛 // 法制与社会。－2009年。－第6册。－298–299页。

238. Цзю, Цихун. История китайской музыки, 1949–2000 / Цзю Цихун. – Хунань : Издательство «Хунаньское изобразительное искусство», 2002. – 238 с. 居其宏。新中国音乐史, 1949–2000 / 居其宏。– 湖南美术出版社, 2002年。– 238页。
239. Цзю, Цихун. Сто лет истории китайской музыки (1900–2000 г.) / Цзю Цихун. – Хунань : Издательство «Хунаньское изобразительное искусство», 2014. – 462 с. 居其宏。百年中国音乐史 (1900–2000) / 居其宏。– 湖南美术出版社, 2014年。– 462页。
240. Цзян, Мин. О различиях между китайской оперой и западными формами оперного искусства / Цзян Мин // Популярная литература и искусство. – 2016. – № 401 (23). – С. 149–150. 蒋明。论中国戏曲与西方歌剧艺术形式的差异 / 蒋明 // 大众文艺。 – 2016年。– 第401 (23)册。– 149–150页。
241. Цинь, Цинь. Трагический цвет симфонии Чайковского — трагедия во «Франческе да Римини» / Цинь Цинь // Популярная литература и искусство (теория). – 2009. – № 11. – С. 102–103. 秦芹。柴可夫斯基交响乐之悲剧色彩—《里米尼的弗兰切斯卡》中的悲剧性 / 秦芹 // 大众文艺 (理论)。– 2009年。– 第11册。– 102–103页。
242. Цянь, Юань. Современная китайская опера / Цянь Юань. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2003. – 362 с. 钱元。中国现代戏曲 / 钱元。– 上海 : 上海音乐出版社, 2003年。– 362页。
243. Чжан, Цянь. Основы музыкальной эстетики / Чжан Цянь, Ван Цичжао. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1992. –

- 319 с. 张骥。 音乐美学基础 / 张骥, 王启钊。 – 北京 : 人民音乐出版社, 1992年。 – 319页。
244. Чжан, Цзин. От «Великой трагедии» к «Великому Юэчжу»: эстетическая интерпретация «Жалобы Дое» Юэчжу / Чжан Цзин // Китайская пекинская опера. – 2020. – № 278 (08). – С. 83–85. 张婧。从“大悲剧”到“大越剧”的探索创新—越剧《窦娥冤》的戏曲美学解读 / 张婧 // 中国京剧。 – 2020年。 – 第278 (08)册。 – 83–85页。
245. Чжан, Цзинвэй. Современная музыка Китая / Чжан Цзинвэй. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 439 с. 詹金伟。 中国当代音乐 / 张经纬。 – 上海 : 上海音乐出版社, 2004年。 – 439页。
246. Чжао, Сяоя. Концепция «трагедии» в Китае (1904–1949) : диссертация магистра искусствоведения / Чжао Сяоя ; Цзинаньский университет. – Цзинань, 2019. – 176 с. 赵晓霞。“悲剧”概念在中国(1904–1949) : 硕士学位论文 / 赵晓霞。 – 济南大学, 2019年。 – 176页。
247. Чжао, Цзинся. Восприятие красоты трагедии в музыкальных произведениях / Чжао Цзинся // Музыкальное время. – 2014. – № 475 (20). – С. 188. 赵晶霞。 感悟音乐作品中的悲剧美 / 赵晶霞 // 音乐时空。 – 2014年。 – 第475 (20)册。 – 188页。
248. Чжао, Цзымэн. Очарование хорового искусства с точки зрения оперы «Скорбь по ушедшей» / Чжао Цзымэн // Популярные песни. – 2016. – № 2. – С. 27–32. 赵子萌。

从歌剧《为逝者哀悼》角度看合唱艺术的魅力 / 赵子萌 // 流行歌曲。 – 2016年。 – 第2册。 – 第27–32页。

249. Чжоу, Илин. Современная интерпретация китайской трагедии «Великая месть сирот из Чжао» — исследование на примере мюзикла «Сироты из Чжао» 2021 года / Чжоу Илин // Популярная литература и искусство. – 2022. – № 22. – С. 211–213. 周逸灵。

《赵氏孤儿大报仇》中式悲剧的现代演绎——

以2021音乐剧《赵氏孤儿》为例 / 周逸灵 // 大众文艺。 – 2022年。 – 第22册。 – 211–213页。

250. Чжоу, Хун. Трагическое сознание и трагический дух русского балета / Чжоу Хун, Су Чжунни // Современная музыка. – 2016. – № 583 (23). – С. 15–17. 周宏。 俄罗斯芭蕾的悲剧意识与悲剧精神 / 周宏, 苏仲霓 // 当代音乐。 – 2016年。 – 第583 (23)册。 – 15–17页。

251. Чжу, Гуанцянь. Психология трагедии / Чжу Гуанцянь. – Цзянсу : Издательство литературы и искусства Цзянсу, 2009. – 193 с. 朱光潜。 悲剧心理学 / 朱光潜。 – 江苏 : 江苏文艺出版社, 2009年。 – 193页。

252. Чжу, Дунлинь. О трагическом искусстве Цао Юя / Чжу Дунлинь // Журнал современной китайской литературы. – 1982. – № 1. – С. 131–142. 朱东林。 论曹丕的悲剧艺术 / 朱万林 // 中国现代文学杂志。 – 1982年。 – 第1册。 – 第131–142页。

253. Чжэн, Бинъи. Историческая концепция китайской музыки / Чжэн Бинъи. – Чунцин, 2002. – 396 с. 郑冰。中国音乐的历史概念 / 郑冰。– 重庆, 2002年。– 396页。
254. Чжэн, Яньцзинь. От «О трагедии» Ницше до «печальной красоты» музыки Шопена — чтение «Рождения трагедии» Ницше и «Печального Шопена» Юй Жунъяна / Чжэн Яньцзинь // Популярная литература и искусство. – 2016. – № 409 (07). – С. 167. 郑雁津。从尼采“论悲剧”看肖邦音乐的“悲情美”——读尼采《悲剧的诞生》与于润洋《悲情肖邦》有感 / 郑雁津 // 大众文艺。– 2017年。– 第409 (07)册。– 167页。
255. Чжэнь, Сааса. Исследование эстетики юаньских пьес : диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения / Чжэнь Сааса ; Шаньдунский университет. – Цзыбо, 2015. – 317 с. 甄飒飒。元杂剧美学研究 : 山东大学 / 甄飒飒。– 博士学位论文, 2015年。– 317页。
256. Чэнь, Вэньпэй. Выражение трагического сознания и философии жизни в музыке Вагнера / Чэнь Вэньпэй // Оценка произведений искусства. – 2017. – № 3. – С. 270–275. 陈文佩。瓦格纳音乐悲剧意识的表现与人生哲学的表达 / 陈文佩 // 艺术品鉴陕西。– 2017年。– 第3册。– 270页。
257. Чэнь, Ронггу. История и значение межкультурной театральной практики в древнегреческой трагедии: фокус на китайских оперных адаптациях и переложениях / Чэнь Ронггу // Китайские культурные исследования. – 2018. – № 2. – С. 168–180. 陈戎女。

古希腊悲剧跨文化戏剧实践的历史及其意义

:

以中国戏曲改编和搬演为中心 / 陈戎女 // 中国文化研究。 – 2018年。

–第100册。 – 168–180页。

258. Чэнь, Юфэн. О современной трансформации художественной мысли в опере — одновременное обсуждение роли Лян Цичао и Ван Говэя в трансформации художественной мысли в опере / Чэнь Юфэн // Оперное искусство. – 2014. – № 35 (01). – С. 25–33. 陈友峰。

论戏曲艺术思想的近代转型—兼论梁启超、

王国维在戏曲艺术思想转型中的作用 / 陈友峰 // 戏曲艺术。 –

2014年。 – № 35 (01)。 – 25–33页。

259. Юй, Цююй. История китайской драмы / Юй Цююй. – Шанхай : Шанхайское образование, 2006. – 293 с. 余秋雨。 中国戏剧史 / 余秋雨。 – 上海 : 上海教育, 2006年。 – 293页。

260. Bottenberg, W. Nowe nagrania kompozycji Friedricha Nietzschego / Bottenberg Wolfgang // Zeszyty naukowe Akademii Muzycznej im. F. Chopina. – 1994. – № 28. – S. 80–88.

261. Dahlhaus, C. The idea of absolute music / by Carl Dahlhaus. – Chicago : University of Chicago Press, 1989. – 176 p.

262. Gale, H. Schopenhauer's Metaphysics of Music / H. Gale // New Englander and Yale Review. – 2004. – Vol. 48. – P. 362–368.

263. Gombrowicz, W. Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans / Witold Gombrowicz. – Kraków : Znak, 1995. – 147 S.

264. Nietzsche, F. Beyond Good And Evil Trelude : To Thilosopht Of The Futh're / Friedrich Nietzsche ; Translated By Helen Zimmern. – Edinburgh And London : T. N. Foulis, 1909. – 268 p.

265. Nussbaum, M. The Fragility of Goodness / Martha C. Nussbaum. – The 2nd Edition. – Cambridge University Press, 2013. – 390 p. – ISBN: 9780511817915 (Online).
266. Parker, D. The Principles of Aesthetics / by DeWitt H. Parker. – Alpha Editions, 2018. – 310 p. – ISBN-10: 9386874350.
267. Plato. Symposium / Plato ; Transleyted with an introd. a. notes by Robin Waterfield. – Reiss. – Oxford ; New York : Oxford univ. press, 1998. – XLV, 104 с. – (Oxford World's classics). – ISBN 0-19-283427-4.

Нотные источники

268. Dies irae, диес ире // Бельканто.ру : Классическая музыка, опера и балет. – URL : https://www.belcanto.ru/dies_irae.html (дата обращения : 12.06.2023). – Режим доступа : открытый.
269. Вайнберг, М. С. Первая соната : для альты соло : соч. 107 / М. Вайнберг ; редакция Ф. Дружинина. – Москва : Советский композитор, 1979. – 19 с.
270. Мнацаканян, А. Д. Пассакалья : для органа / А. Мнацаканян. – Ленинград : Советский композитор, 1980. – 23 с.
271. Мусоргский, М. П. Картинки с выставки : для фортепиано / М. П. Мусоргский ; автор вступительной статьи Э. Фрид. – Москва : Музыка, 1975. – 27 с.
272. Мусоргский, М. П. Полководец = Грохочетъ битва : для среднего голоса с фортепиано / М. Мусоргский ; автор слов А. Голенищев-Кутузов. – Москва ; Ленинград : Государственное издательство. Музыкальный сектор, 1925. – 7 с.
273. Рахманинов, С. В. Остров мертвых : симфоническая поэма : партитура / С. Рахманинов. – Москва : Музыка, 1973. – 88с.
274. Рахманинов, С. В. Третий концерт d-moll : для фортепиано с оркестром : соч. 30 : переложение для 2-х фортепиано / С. Рахманинов. – Москва : Музгиз, 1946. – 79 с.

275. Слонимский, С. М. Симфония [№ 1] : партитура / С. Слонимский. – Ленинград : Советский композитор, 1963. – 164 с.
276. Танеев, С. И. Иоанн Дамаскин : кантата : для смешанного хора и оркестра : соч. 1 : Памяти Николая Григорьевича Рубинштейна / С. Танеев ; слова А. К. Толстого из поэмы «Иоанн Дамаскин». – Москва : Музыка, 1979. – 50 с.
277. Цытович, В. И. Концерт для альты и камерного оркестра / В. Цытович. – Ленинград : Музыка, 1967. – 70 с.
278. Чайковский, П. И. Новое полное собрание сочинений. Т. 39б. Симфония № 6 : «Патетическая». Соч. 74 (ЧС 27) : партитура / П. И. Чайковский ; научный редактор Т. Кольхазе. – Москва : Музыка ; Майнц : Шотт, 1993. – 228, XIII с.
279. Шнитке, А. Г. Concerto grosso : для двух скрипок, клавесина, фортепиано и струнного оркестра : партитура / А. Шнитке. – Москва : Советский композитор, 1979. – 100 с.
280. Шнитке, А. Г. Второй концерт для скрипки и камерного оркестра : партитура с клавиром и партией скрипки / А. Шнитке. – Москва : Советский композитор, 1970. – 95, 12 с.
281. Шнитке, А. Г. Импровизация и fuga : для фортепиано / А. Шнитке. – Москва : Музыка, 2017. – 16 с.
282. Шостакович, Д. Д. Восьмой квартет : для двух скрипок, альты и виолончели : соч. 110 : Памяти жертв фашизма и войны / Д. Шостакович. – Москва : Советский композитор, 1961. – 56 с., 4 парт.
283. Шостакович, Д. Д. Новое собрание сочинений. Т. 8. Симфония № 8. Соч. 65 / Дмитрий Шостакович ; общая редакция и пояснительная статья М. Якубова. – Москва : DSCH, 2009. – 238, [1] с.

284. Шостакович, Д. Д. Пятая симфония : соч. 47 / переложение для фортепиано в 4 руки Л. Атовмьяна. – Москва : Советский композитор, 1960. – 112 с.
285. Шостакович, Д. Д. Седьмая симфония : для оркестра : соч. 60 / Д. Шостакович. – Москва ; Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1942. – 177 с.
286. Schnittke, A. Praeludium in memoriam Dmitri Schostakowitsch : For 2 Violins / Alfred Schnittke. – Hamburg : Hans Sikorski, cop. 1978. – 15 с.
287. Ван, Силинь. Симфония № 4 : ор. 38 : партитура / Ван Силинь. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2007. – 96 с. 王锡林。
第四交响曲 : 作品38 : 乐谱 / 王锡林。 – 北京 : 民间音乐出版社, 2007年。 – 96页。
288. Го, Вэнцзин. Деревня Волчья : опера в 4-х действиях : издание для голоса с фортепиано / Го Вэнцзин. – Шанхай : Издательство научно-технической литературы, 2016. – 189 с. 郭文静。
沃尔奇亚村 : 歌剧 : 声音和钢琴版 / 郭文静。 – 上海 : 科学技术文献出版社, 2016年。 – 189页。
289. Избранные партитуры и клавиры китайских опер. Т. 2. Цзинь Сян. Степь широкая. Клавир / под редакцией Чжэн Цзинсюаня. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. – 221 с. – (Произведения различных композиторов). 中国戏曲精选乐谱。卷2。
金相。大草原很宽 / 郑景轩编辑。 – 北京 : 民间音乐出版社, 2005年。 – 221页。 – (各种作曲家的作品)。

290. Сань, Бао. Когда-нибудь : ария из мюзикла «Цзиньша» : для голоса с фортепиано / Сань Бао // Китайские ноты : сетевая электронная библиотека. – URL : <https://www.qupu123.com/meisheng/sizi/p273774.html> (дата обращения : 23.02.2024). – Режим доступа : открытый. 三保。有一天 : 音乐《金沙江咏叹调 : 为声音和钢琴 / 三宝 // 中文笔记 : 网络图书馆。 – URL : <https://www.qupu123.com/meisheng/sizi/p273774.html>。
291. Сань, Бао. Цзиньша : мюзикл : издание для голоса с фортепиано / Сань Бао. – Пекин : Китайская музыкальная консерватория, 2007. – 43 с. 三保。金沙 : 音乐剧 : 声音和钢琴版 / 三宝。 – 北京 : 中国音乐学院, 2007年。 – 43页。
292. Цзинь, Сян. Ария «О, женщина» из оперы «Степь широкая» / Цзинь Сян // Онлайн-библиотека Baidu. – URL : https://wenku.baidu.com/view/5822786cb8d528ea81c758f5f61fb7360a4c2b03.html?_wkts_=1723204052575&bdQuery=%E6%AD%8C%E5%89%A7%E3%80%8A%E5%8E%9F%E9%87%8E%E3%80%8B%E5%94%B1%E6%AE%B5+%E8%B0%B1%E5%AD%90 (дата обращения : 21.03.2023). – Режим доступа : открытый. 金祥。咏叹调"哦, 一个女人"来自歌剧"宽阔的草原" / 金香 // 百度在线图书馆。 – URL : https://wenku.baidu.com/view/5822786cb8d528ea81c758f5f61fb7360a4c2b03.html?_wkts_=1723204052575&bdQuery=%E6%AD%8C

%E5%89%A7%E3%80%8A%E5%8E%9F%E9%87%8E%E3%80%8B%E5%94%B1%E6%AE%B5+%E8%B0%B1%E5%AD%90。

293. Цзинь, Сян. Степь широкая : опера : партитура / Цзинь Сян. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2001 – 209 с. – (Избранные музыкальные произведения). 金祥。 宽阔的草原 : 歌剧 : 乐谱 / 金相。 – 北京 : 民族音乐出版社, 2001年。 - 209页。 - (音乐作品选编)。
294. Ши, Гуаннань. Скорбь по ушедшей : опера : издание для голоса с фортепиано / Ши Гуаннань. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2011. – 61 с. 施光男。 为逝者哀悼 : 歌剧 : 声音与钢琴版 / 施光南。 – 北京 : 民间音乐出版社, 2011年。 – 61页。

Приложение I

Музыкальные примеры

Пример 1. М. Мусоргский. Картинки с выставки. Быдло [270, с. 10]



Пример 2. М. Мусоргский. Песни и пляски смерти. Полководец [271, с. 3]



Пример 3. П. Чайковский. Шестая симфония. 1-я ч., соло фагота [277, с. 19]



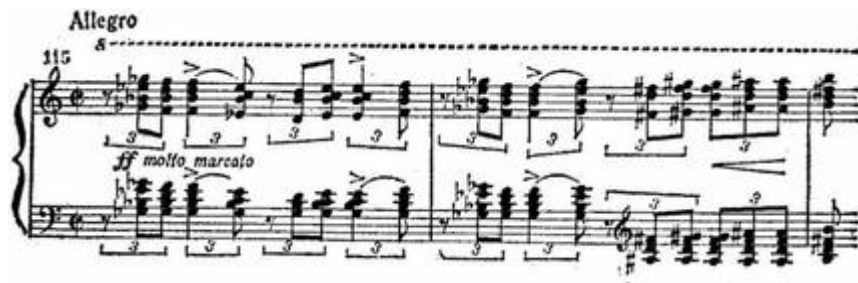
Пример 4. П. Чайковский. Шестая симфония. 1-я ч. [277, с. 12]



Пример 5. С. Танеев. Иоанн Дамаскин. 1-я ч. [275, с. 44]



Пример 6. С. Рахманинов. Третий концерт для фортепиано с оркестром. 1-я ч. [273, с. 4]



Пример 7. Нанев «Dies irae» [267]



Пример 8. С. Рахманинов. «Остров мертвых», звучание валторн [272, с. 15]



Пример 9. Д. Шостакович. Седьмая симфония. 1-я ч. Тема нашествия [284, с. 21]



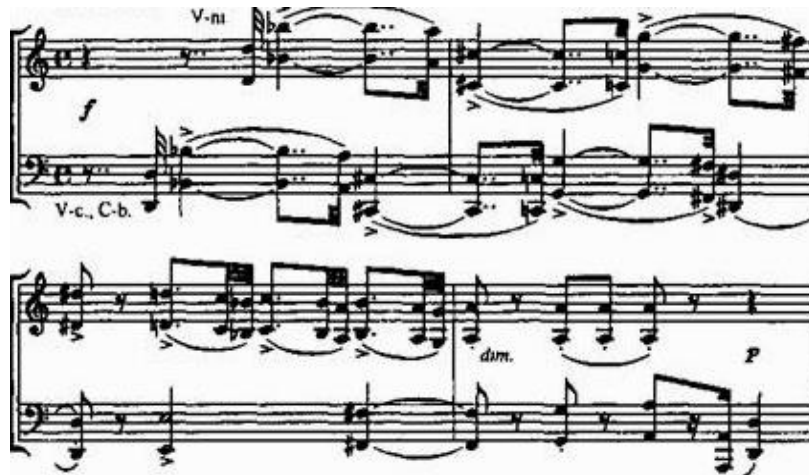
Пример 10. Д. Шостакович. Восьмая симфония. Тема пассакалии [282, с. 112]



Пример 11. Д. Шостакович. Восьмой квартет. 1-я ч., побочная партия [281, с. 1 партии]



Пример 12. Д. Шостакович. Пятая симфония. 1-я ч., главная партия [283, с. 3]



Пример 13. А. Шнитке. Второй концерт для скрипки и камерного оркестра [279, с. 4 партии]



Пример 14. А. Шнитке. Импровизация и фуга [280, с. 3]



Пример 15. А. Шнитке. Concerto grosso № 1. 5-я ч. (танго) [278, с. 88]





Пример 16. А. Шнитке. Прелюдия памяти Д. Шостаковича [285, с. 3]



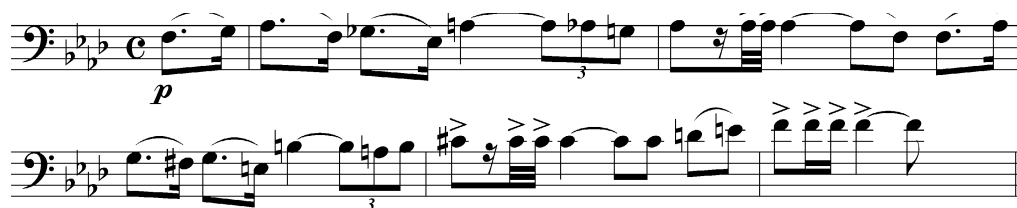
Пример 17. В. Цытович. Концерт для альта и камерного оркестра. 2-я ч. [276, с. 42]



Пример 18. А. Мнацаканян. Органная пассакалия [269, с. 12]



Пример 19. С. Слонимский. Первая симфония. 3-я ч. [274, с. 130]



Пример 20. М. Вайнберг. Соната для альт-сола. 1-я ч. [268, с. 6]



Пример 21. Ван Силинь. Симфония № 4. Тема фуги [286, с. 3]

Adagio (♩ ≈ 54-56) 主题动机

a 素材 (级进) 咬尾展衍 变化展衍 a1 移位 a2 a3

b 素材 (跳进) b1 b2 b3

7 a4 a5 a6 a7

b4 b5 b6 p b7

13 a8 a9

b9 b10

派生展衍 咬尾展衍 咬尾展衍 变奏展衍

Пример 22. Ван Силинь. Симфония № 4. 1-я ч. [286, с. 15, т.т. 169–174]

169 ♩ = ♩ (54-56) (muted in Fl. 2, 3.)

Picc. I

Fl. I

Ob. I

Cl. I

Fag. II

C.f.

169 $\text{♩} = \text{♩}$ (54-56)

VI. I 2

VI. II 2

Vle. 1 2

Vc. 1 2

Cb. 1 2

div. mf

1 2 3 4 5 1 2 III 4 5 1 2 III 4 5

1 2 3 4 5 1 2 III 4 5 1 2 III 4 5

1 2 3 4 5 1 2 III 4 5 1 2

non p

non p

Пример 23. Ван Силинь. Симфония № 4. 1-я ч. [286, с. 20, т.т. 199–204]

1-7 ff

VI. I 8-14 ff

1-6 ff

VI. II 7-12 ff

1-5 ff

Vle. 6-10 ff

1-5 ff

Vc. 6-10 ff

1-4 ff

Cb. 5-6 ff

div. mf

1 2 3 4 5 1 2 III 4 5 1 2 III 4 5

1 2 3 4 5 1 2 III 4 5 1 2 III 4 5

1 2 3 4 5 1 2 III 4 5 1 2

non p

non p

Пример 24. Ван Силинь. Симфония № 4. 1-я ч., тема ужаса [286, с. 22, т.т. 211–216]

III ff

Tub. ff

div. mf

1 2 3 4 5 1 2 III 4 5 1 2 III 4 5

1 2 3 4 5 1 2 III 4 5 1 2 III 4 5

1 2 3 4 5 1 2 III 4 5 1 2

non p

non p

Пример 25. Ван Силинь. Симфония № 4. 1-я ч., тема ужаса [286, с. 23, т.т. 217–222]

Пример 26. Ван Силинь. Симфония № 4. 1-я ч., тема разрушения [286, с. 24, т.т. 229–234]

Пример 27. Ван Силинь. Симфония № 4. 2-я ч. [286, с. 40, т.т. 343–354]

Пример 28. Ван Силинь. Симфония № 4. 3-я ч. [286, с. 61, т.т. 496–525]



Пример 29. Ван Силинь. Симфония № 4. 4-я ч., двойной канон [286, с. 75, т.т. 641–659]

Cor. I and Cor. III score, Fourth Movement of Symphony No. 4 by Wang Silin, featuring a double canon. The score is in 2/4 time and includes a solo section marked "solo. 第二主题" and "第三主题 solo". The music features various dynamic markings including mf and f.

我，各族人民，怎样的生活，怎样的生活。

10 **A**

我常 常想, 在几千米那以下的地球, 那里究竟藏着
 15 在想, 在几千年那无尽的岁月, 到底曾经发生
 些什么? 一些什么? 如同事我的沉默, 那岩浆奔涌着, 血液
 20 过什么? 一些什么? 往事起伏错落, 三叶虫的呢喃, 恐龙
 流淌着, 就在不为人知的角落, 到了深夜 你就会听见, 那
 25 的寂寞, 藏在石头缝里的传说, 闭上眼睛 你就会听见, 那
 33 无言的歌。 我常 常

Пример 32. Сань Бао. Цзиньша. Ария «Когда-нибудь» [289, т.т. 35–44]

谁在那里温柔地呼吸? 是谁的手把谁的手紧握? 是谁在荒野中点亮灯

火? 再去将夜色轻轻地触摸? 美丽的花纹是谁绣刻, 为

Пример 33. Сань Бао. Цзиньша. Ария. «Когда-нибудь», начало [289]

(沙) 1.2 我常常想, 在几千米以下的地核, 在几千年那无尽的岁月,

那里究竟藏着些什么? 一些什么? 如同我的沉默, 那岩家
到底曾经发生过什么? 一些什么? 往事起伏错落, 三叶虫

Пример 34. Сань Бао. Цзиньша. Ария «Когда-нибудь» [289, т. 13]



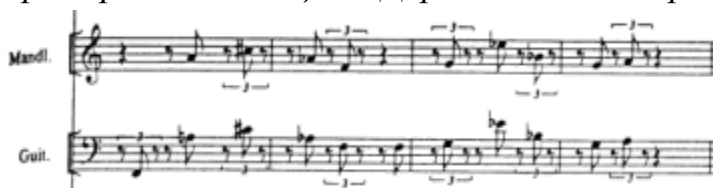
Пример 35. Го Вэнцзин. Деревня Волчья. Уличная сценка [287, с. 3, т.т. 26–30]



Пример 36. Го Вэнцзин. Деревня Волчья. Кульминация [287, с. 17]



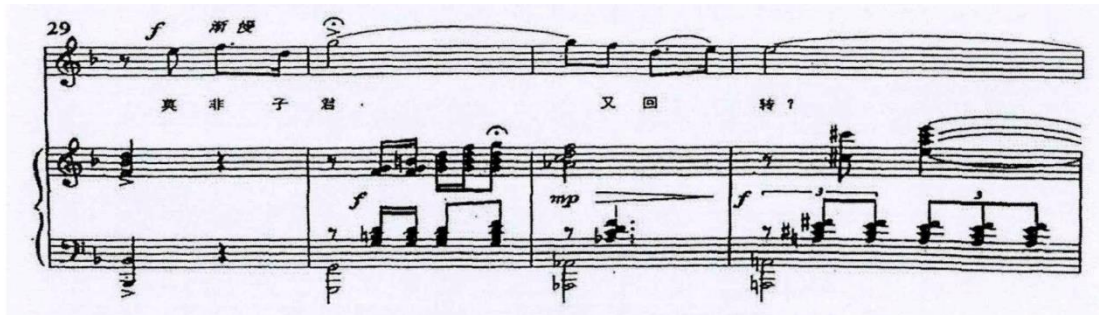
Пример 37. Го Вэнцзин. Деревня Волчья. Ариозо Брата [287, с. 20]



Пример 38. Го Вэнцзин. Деревня Волчья. Сцена 2. [287, с. 67, т.т. 30–50]



Пример 39. Ши Гуаннань. Скорбь по ушедшей. Ария Цзюаньшэна «Острый меч в мое сердце» [293, с. 5, т.т. 29–32]



Пример 40. Ши Гуаннань. Скорбь по ушедшей. Ария Цзюаньшэна «Острый меч в мое сердце» [293, с. 6, т.т. 101–108]



Пример 41. Ши Гуаннань. Скорбь по ушедшей. Ария Цзюаньшэна «Острый меч в мое сердце» [293, с. 7, т.т. 129–143]

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It consists of four systems of music, each with a vocal line (labeled '洞生' on the left) and a piano accompaniment (labeled 'Pno.' on the left). The score is written in Western staff notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are in Chinese characters.

System 1 (Measures 129-132): The vocal line begins with a circled '洞生' and a checkmark. The lyrics are '它不是小同 随, 是 刺 向 我 心 头 的'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

System 2 (Measures 133-136): The vocal line has the lyrics '一 把 利 剑.'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, featuring some dynamic markings like 'f'.

System 3 (Measures 137-140): The vocal line has the lyrics '啊!'. The piano accompaniment becomes more complex with triplets and sixteenth notes in the right hand, and a strong bass line in the left hand. There are handwritten annotations above the vocal line.

System 4 (Measures 141-143): The vocal line has a long note. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The system ends with a double bar line.

Пример 42. Ши Гуаннань. Скорбь по ушедшей. Ария Цзыцзюнь
«Несчастливая жизнь» [293, с. 55, т.т. 10–18]

10
冷。我的心啊，被撕裂得阵阵剧痛斑斑伤痕。

15
也许他是对的我们该分开了。这求生的道路充满酸辛，满

tr

Пример 43. Ши Гуаннань. Скорбь по ушедшей. Ария Цзыцзюнь
«Несчастливая жизнь» [293, с. 58, т.т. 64–73]

64
我得回去。我得回去。我得回去。啊

Пример 44. Ши Гуаннань. Скорбь по ушедшей. Ожидание с радостью [293, с. 31]

Example 44 shows a musical score for a piece by Shi Guannan. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (two staves, treble and bass clefs). The lyrics are in Chinese characters. The first system has lyrics: 哦 哦 哦 哦 哦 哦 哦 哦 哦 哦 哦 哦. The second system has lyrics: 哦 哦 哦 哈哈 哈哈 哈哈 哈哈 哈哈 哈哈. The third system has lyrics: 哈哈 哈哈 哈哈 哈哈 哈哈 哈哈 哈哈.

Пример 45. Цзинь Сян. Степь широкая. 3-е д. Ария «Сейчас уже поздняя ночь» [292, с. 131]

Example 45 shows a musical score for a piece by Jin Xiang. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (two staves, treble and bass clefs). The lyrics are in Chinese characters. The first system has lyrics: 她 犹 打 开 了, 黑 色 的 人 们! 首 面 小 鬼 拿 着 勾. The second system has lyrics: 魂 的 牌, 把 那 妖 鬼 引! 该 动 手 了.

Пример 46. Цзинь Сян. Степь широкая. 3-е д. Ария «Сейчас уже поздняя ночь» [292, с. 134, т.т. 30–35]

Example 46 shows a musical score for a piece by Jin Xiang. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (two staves, treble and bass clefs). The lyrics are in Chinese characters. The first system has lyrics: 不 是 我 仇 虎 心 奇, 我 的 心 在 颤, 菩 萨 啊 菩 萨, 不 是 我 仇 虎 手 颤, 我 的 手 在 抖!

Пример 47. Цзинь Сян. Степь широкая. 3-е д. Ария «Сейчас уже поздняя ночь» [292, с. 135, т.т. 38–43]



Пример 48. Цзинь Сян. Степь широкая. 3-е д. Ария «Сейчас уже поздняя ночь» [292, с. 137, т.т. 54–60]



Пример 49. Цзинь Сян. Степь широкая. 1-е д. Речитатив матери Цзяо. Фрагмент, исполняемый на ударных инструментах [292, с. 28, т.т. 10–20]

梆子

卜瓦鼓
七厘鼓

三角铁

大锣

小军鼓

梆子

小堂鼓
大堂鼓

三角铁

大锣

Пример 50. Цзинь Сян. Степь широкая. 1-е д. Ария «О, снова темно!» [288, с. 51, т.т. 25–28]

漫 漫 的 夜 啊—
The end- less night

啊
ah

闷 得 像 坟 墓 一 样,
op- pres- sive as a grave.

470

Vle.

Fg.

mf

Hn.

mp

Пример 51. Цзинь Сян. Степь широкая. 1-е д. Ария «О, женщина» [291, с. 36, т.т. 1–7]

大 星,
Da Xing:

我 的 好 金 子 啊), 我 是 多
My - - love-ly Jin Zi (Ah), I - - love

么 爱 你,
you- so -

Приложение II

Таблицы и рисунки

Рисунок 1. Иерархия ключевых понятий настоящего исследования



Рисунок 2. Структурная методологическая модель исследования символа и образа (сост. по Кулагиной [83].)

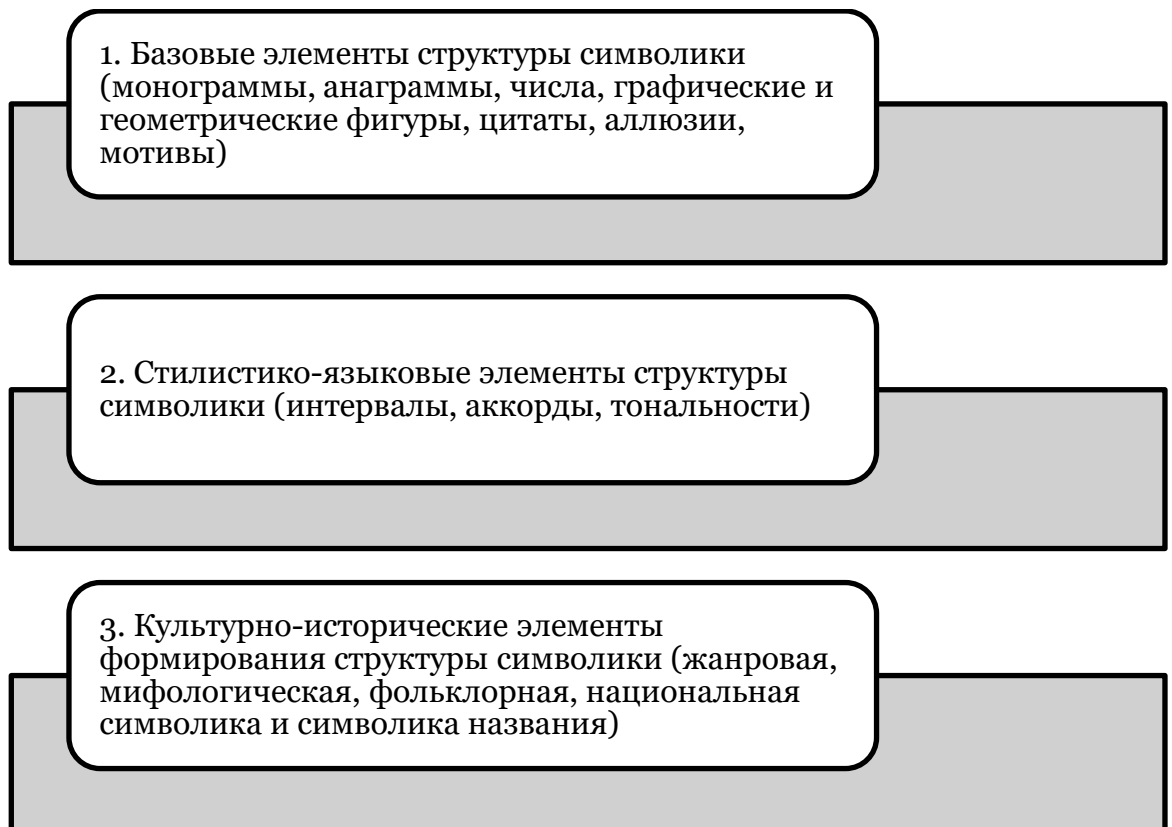


Рисунок 3. В помещении: зритель видит, что позади героя есть занавеска, тогда как занавески и портьеры обычно весят только в помещениях. На бутафорском столе стоит посуда, рассчитанная на двух человек, и ссылка на эпизод, где герой в одиночестве наблюдает за танцем героини с мечом. Таким образом, зрители могут понять, что это сцена в помещении, где присутствуют только герой и героиня.



Рисунок 4. На улице: Зрители видят солдат в синей одежде и красный флаг, а стиль этого флага - военный, потому что на флаге написана фамилия героя, так что мы можем узнать, что это открытое место в военном лагере.



Рисунок 5. В императорском доме: в театре эмблемой, ассоциирующей с королевской властью, является дракон. Мотив дракона появлялся на одежде, костюмах, реквизите императора или королевских родственников. На этой картине изображена дама, ее место на самом высоком месте, позади нее экран с драконьими мотивами, а перед ней стол, расшитый драконьими мотивами. Мы можем узнать, что она – император. В отличие от Рис. 2. в помещении под столом находятся высокие и искусно украшенные ступени, что говорит о том, что интерьер комнаты, в которой они находятся, является великолепным и красиво оформленным местом. Таким образом, мы можем сказать, что это интерьер дворца.



Рисунок 6. В храме: Храмы - это торжественные места, все убранство должно быть простым, но не слишком обыденным. Традиционные одеяния монахов - желтые и черные. Поэтому в традиционном китайском театре храм обставлен желтой мебелью и украшен черным.

