

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.34>

Садуова Алия Талгатовна

ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ "ЭКЗОТИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИНИИ" В "КИТАЙСКОЙ СЮИТЕ" № 1 СЕРГЕЯ ВАСИЛЕНКО

В статье анализируется "Китайская сюита" № 1 композитора московской школы С. Н. Василенко. К произведению применено понятие "экзотико-романтической линии", введённое отечественным музыковедом Д. В. Житомирским. Основанием тому служит ориентированность С. Н. Василенко на особенности русской музыки начала XX века, не связанные с экспериментами отечественного авангарда, а сочетающие в себе яркий мелодизм, фоническую, темброво-красочную гармонию, жанровость, изобразительность, опору на песенный и танцевальный фольклор. Отчетливо проявлены традиции Н. А. Римского-Корсакова, тесно сопряжённые с русской музыкой второй половины XIX века.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/34.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(98). Ч. 2. С. 347-352. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

**“INTELLECTUALIZED LYRICS” IN CLASSICAL PIANISM OF THE XX CENTURY
(BY THE EXAMPLE OF FUGA IN F FROM “LUDUS TONALIS” BY P. HINDEMITH)**

Li Mengting
Linyi University, China
nngk.aspirantura@yandex.ru

In the article, by the example of Fuga in F from P. Hindemith's piano cycle “Ludus tonalis”, the phenomenon of “intellectualized lyrics”, which, according to the author's opinion, is a key to understanding the very essence of the classical pianism of the XX century, is commented. The author opposes the pianistic interpretation of Hindemith's polyphonic music as an entirely rational one, excluding the manifestation of a real feeling. The hypothesis that the pianist's psychological mood to identify the interval semantics of the Fuga expands the possibilities of interpretation by introducing subjectivity into the composer's extremely objective text without disturbing his intention is formulated.

Key words and phrases: piano music; Hindemith; “Ludus tonalis”; Fuga in F; classical pianism; neoclassicism; “intellectualized lyrics”.

УДК 785.11; 78.04

Дата поступления рукописи: 16.10.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.34>

В статье анализируется «Китайская сюита» № 1 композитора московской школы С. Н. Василенко. К произведению применено понятие «экзотико-романтической линии», введённое отечественным музыковедом Д. В. Житомирским. Основанием тому служит ориентированность С. Н. Василенко на особенности русской музыки начала XX века, не связанные с экспериментами отечественного авангарда, а сочетающие в себе яркий мелодизм, фоническую, темброво-красочную гармонию, жанровость, образительность, опору на песенный и танцевальный фольклор. Отчетливо проявлены традиции Н. А. Римского-Корсакова, тесно сопряжённые с русской музыкой второй половины XIX века.

Ключевые слова и фразы: «экзотико-романтическая линия»; Д. В. Житомирский; С. Н. Василенко; «Китайская сюита»; П. К. Козлов; Н. А. Римский-Корсаков.

Садуова Алия Талгатовна, к. искусствоведения

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
aliya_saduova@mail.ru

**ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ «ЭКЗОТИКО-РОМАНТИЧЕСКОЙ ЛИНИИ»
В «КИТАЙСКОЙ СЮИТЕ» № 1 СЕРГЕЯ ВАСИЛЕНКО**

«Китайская сюита» № 1 op. 60 С. Н. Василенко – показательное произведение в творчестве композитора. При самобытности музыкального языка в нём концентрированы традиции русской школы, которые можно объединить понятием «экзотико-романтическая линия». Целью настоящей статьи стало осмысление особенностей ранее специально не изучавшейся «экзотико-романтической линии» на примере названного сочинения.

Понятие «экзотико-романтическая линия» обозначено выдающимся отечественным музыковедом Д. В. Житомирским. К сожалению, оно высказано вскользь, практически без пояснений. Данная линия, по словам исследователя, объединяет сочинения русской музыки, в которых можно обнаружить наличие «чистой красочности, декоративности, изысканной стилизации» [5, с. 36]. В большей степени это относится к произведениям сказочно-фантастической и ориентальной направленностей. К их числу Д. В. Житомирский относит позднего Н. А. Римского-Корсакова («Золотой петушок»), А. К. Лядова («Волшебное озеро»), раннего И. Ф. Стравинского («Жар-птица», «Соловей»), Н. Н. Черепнина (балеты «Красная маска», «Нарцисс») и многих других [Там же]. В этом же ряду находится творчество С. Н. Василенко, в сочинениях которого Д. В. Житомирский видит проявление данной линии – это симфоническая сюита «В солнечных лучах», вокальная сюита «Заклинания», «Экзотическая сюита», балеты «Ноя», «Иосиф прекрасный» и некоторые другие [Там же].

Как видно из высказывания Д. В. Житомирского, «экзотико-романтическая линия» объединяет произведения, созданные в первой половине XX века в духе лучших традиций классики русской музыки XIX века. К их особенностям можно отнести общую тематику (в большинстве случаев сказочно-фантастическую), часто ориентализм, а также качества, способствующие красочности и декоративности. Так, исходя из примеров, приведённых Д. В. Житомирским, можно сделать вывод, что эти сочинения обладают ярким мелодизмом, фонической, темброво-красочной гармонией, жанровостью, опорой на фольклор, образительностью. Данные особенности прослеживаются и в «Китайской сюите» № 1 С. Н. Василенко. Особенно красочна оркестровка.

Следует отметить, что исследовательское внимание к «Китайской сюите» № 1 проявлено только Г. А. Поляновским в монографии, посвящённой жизни и творчеству С. Н. Василенко [7, с. 197-199]. Краткий обзор произведения даёт лишь самое общее представление о нём. Традиции русской школы Г. А. Поляновский не рассматривает. Между тем в «Китайской сюите» № 1 прослеживается влияние тембрового письма Н. А. Римского-Корсакова. Известно, что С. Н. Василенко после окончания консерватории тщательно изучал музыку выдающегося маэстро, особенно его приёмы оркестровки. После премьеры «Садко» в Москве М. М. Ипполитов-Иванов представил С. Н. Василенко Н. А. Римскому-Корсакову. Они несколько раз встречались, и встречи эти оказали весьма сильное воздействие на начинающего композитора, особенно на развитие его оркестрового мышления.

«Китайская сюита» № 1 была написана С. Н. Василенко в 1928 году для большого симфонического оркестра. Известно, что своими яркими впечатлениями о Поднебесной композитор обязан путешественнику, исследователю Центральной Азии – П. К. Козлову. В 1927 году П. К. Козлов посетил С. Н. Василенко и предоставил в его распоряжение богатый материал записанных им мелодий Монголии и Северного Китая, на основе которых и появилась «Китайская сюита» № 1 [4, с. 35].

В сюите шесть частей. Благодаря авторскому Предисловию к партитуре произведения [3, с. 3] известно следующее: «Все части сюиты написаны на оригинальные народные китайские мелодии. Гармонизация современная – европейская, вследствие отсутствия специфической китайской. Но зато пятитонная система построения мелодий, выдержанная во всех частях сюиты, дала мне возможность применить самые широкие контрапунктические формы: имитации, каноны и проч.» [Там же]. Из данного описания становится понятно, что сюита относится к ориентальным сочинениям, созданным в традициях русской музыки XIX века: когда тематизм является народным, с использованием специфических восточных ладов (в данном случае пентатоники), а гармонизация далека от ориентализма.

Каждая часть «Китайской сюиты» имеет название. Так, первая часть – «Шествие в храм предков», вторая – «Весенним вечером», третья – «Похоронное», четвёртая – «Весёлый танец», пятая – «Жалобы принцессы», шестая делится на два раздела – а) «Эхо золотых озёр» и б) «Китайский базар». В результате сюита охватывает разные стороны жизни и быта китайского народа. Как известно, программный симфонизм – визитная карточка русской музыки, особенно XIX века, и С. Н. Василенко продолжает эту традицию. В предисловии к партитуре композитор даёт более подробное программное пояснение каждой части (иногда характеризуя музыкально-тематическую, тембровую составляющие произведения).

Открывает Сюиту первая часть «Шествие в храм предков». Как известно, храм предков – священное место в Китае. Он возводился к востоку от жилого дома, в виде помещения с двумя обращёнными на юг дверями. В пристройке к храму размещались специальная кухня и кладовая для хранения жертвенных сосудов, одежды и всевозможных ритуальных предметов. Непосредственно в храмовой комнате располагался алтарь с курильницами, свечами, жертвенной утварью, а также поминальными табличками, которые приносились с могил. Считалось, что именно в них переселяются души умерших после смерти. Перед поминальными табличками регулярно приносились жертвоприношения, что обеспечивало защиту рода предками. Это могли быть рис, мясо, фрукты, конфеты, «жертвенные деньги», шёлк и пр. На алтарях кроме табличек предков выставлялись также изображения божеств (например, богини милосердия Гуаньинь, бога домашнего очага, бога богатства, богов-покровителей данной местности) [12].

В программе первой части сказано, что «“Шествие в храм предков” имеет в основе старинную тему “гимн предкам”, насчитывающую несколько тысячелетий. К ней присоединяются: народная песня и перезвоны пагод» [3, с. 3]. Как видно из программы, основу части составляют две темы (гимн и народная песня). Они формируют тематизм двух разделов части (часть написана в простой двухчастной форме со вступлением).

Вступление вводит в атмосферу грандиозного шествия. Подобные шествия сопровождали перенос поминальных табличек с могил в храм предков [12]. Торжественность и степенность вступления сопровождается «прихрамывающими» форшлагами деревянных и медных духовых, а также челесты, словно это возгласы шествующих к небу.

Первый раздел включает три проведения темы, не случайно названной композитором «гимном предкам», – она призывна и торжественна. Этому во многом способствуют восходящая кварта, с которой начинается тема, пунктирный ритм, а также тембр солирующей трубы под аккомпанемент медных духовых, ударных и низких струнных инструментов. Тесситура инструментов родственна, что обеспечивает звучанию фоническую органичность. Постепенно звучание темы усиливается, причём не только за счёт динамики, но и за счёт прибавления новых тембров: второй трубы, третьей и четвёртой валторн, а также гобоев. Каждое новое проведение темы также проходит в более ярком нюансе: второе *f*, третье *ff*. Создаётся впечатление приближения шествующих.

Второе проведение темы композитор доверяет первым скрипкам и двум валторнам, что способствует созданию пространственного эффекта. На это направлено и звучание подголосочной темы у деревянных духовых и трубы. Подобная пространственность была свойственна и некоторым эпизодам музыки Н. А. Римского-Корсакова, когда «пышность, торжественность, нарядность... связываются с многоплановостью изложения» [13, с. 417]. Развитие «гимна» усиливает переключки подголосочной темы разными тембрами – флейт, гобоев, кларнетов, трубы удвоенные преимущественно в октаву, что привносит мягкость в верхнем регистре у флейт и в то же время торжественность в среднем благодаря тембру трубы. Завершает второе проведение вариантный «узорчатый» повтор темы у скрипок. «Раскрашивают» её короткие пассажи и форшлаг у флейты

(иногда подчёркиваемой флейты-пикколо), гобоя и кларнета в унисон (за исключением флейты пикколо, звучащей октавой выше). Такое сочетание приглушает флейтовый тембр, делая его более весомым. Такое сочетание инструментов рекомендует Н. А. Римский-Корсаков для создания густой краски [9, с. 43].

Третье проведение композитор доверяет двум валторнам и двум трубам. Им аккомпанируют два тромбона и низкие струнные. Общий тёмный колорит способствует созданию соответствующей образности приближающегося шествия. Василенко дополняет аккомпанемент красочными разложенными восходящими и нисходящими аккордами в *Es-dur*: T–VII–II–T (особенно близкая русскому романтизму последовательность: не T–S–D–T, а наоборот – T–D–S–T) у флейты-пикколо, флейт, гобоев, кларнетов, колокольчиков, челесты и фортепиано, что создаёт эффект перезвона, который в большей степени представлен во втором разделе.

Второй раздел, как пишет композитор в Предисловии [3, с. 3], основан на народной песне, к которой присоединяется перезвон пагод (как известно, пагоды в Китае часто украшаются колокольчиками). Раздел включает два проведения: в первом мы слышим народную песню, а во втором одновременно звучат народная тема и «гимническая» тема первого раздела. В этом видна традиция М. Глинки, который, как известно, соединил две различные темы в «Камаринской».

В первом проведении народная песня звучит поочерёдно у кларнета и ксилофона, флейты, трубы. Фон составляет оstinатное повторение секундовых попевок у альты и пентатонный восходящий мотив у арфы, первой валторны и второго гобоя. Они создают атмосферу перезвона пагод.

Между первым и вторым проведением имеется связующий эпизод. Он идёт на *accelerando* и в основе содержит начальный элемент народной темы в ритмическом уменьшении (у струнной группы). В дальнейшем этот элемент преобразуется в секундовую попевку перезвонов. Акценты сильных и относительно сильных долей подчёркивают тембры других инструментов – кларнетов, валторн, альтов. В процессе развития шестнадцатые в секундовой попевке преобразуются в триольный ритм. В то же время сильные и относительно сильные доли такта подчёркнуты валторнами и трубами.

Совместное проведение народной песни с гимном является кульминацией части. Они звучат *tutti ff*. Народная песня поручается флейте-пикколо, флейтам, гобоям, кларнетам, альтам, колокольчикам, ксилофону, челесте, фортепиано и арфе. Красочные тембры (колокольчики, ксилофон, челеста, фортепиано, арфа) передают перезвон колокольчиков на коньках крыш пагод. «Гимническая» тема первого раздела передана более «глубоким» тембрам – английскому рожку, фаготам, двум валторнам, трубам. Сложность образного сочетания гимна и народной песни демонстрирует «многообразную дифференциацию фактуры и тембра», столь свойственную многим страницам музыки Н. А. Римского-Корсакова [13, с. 414]. Кода в завершении части основана на начальном обороте народной песни. Она звучит величественно и ярко.

Вторая часть – «Весенним вечером» – представляет собой своеобразный пейзаж и танец. Согласно программе, это «небольшой ноктюрн и танцевальная мелодия» [3, с. 3]. Ноктюрн звучит во вступлении, а танцевальная мелодия – в основной части.

Вступление состоит из трёх периодов. В основе первого – спокойная, неторопливая, напоминающая лесной зов тема. Она звучит у солирующего гобоя на фоне выдержанного баса валторн (в квинту), которому «отвечает» кларнет на фоне квинты фагота. Во втором периоде дан вариант темы у флейты-пикколо и вторящего ей кларнета. Третий – представляет собой ещё один вариант темы у солирующей флейты. Темы, исполняемые чистыми тембрами деревянных духовых, постепенно перемещаются из среднего в верхний регистр, создавая тем самым пространственный эффект. Словно играющие наслаждаются вечерним воздухом и созывают друзей на танец. Эти звукоизобразительные темы были бы неполными для создания пейзажа без глубоких выдержанных квинт сопровождения. Данный момент очень свойственен произведениям Н. А. Римского-Корсакова. Как отмечает В. А. Цуккерман, «протянутая гармония в изобразительной музыке имеет большое значение» [13, с. 435]. Подобная склонность свойственна, например, таким операм, как «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Садко» [Там же, с. 436].

Основой раздел (в жанре танца) написан в вариантной форме: $a_1 a_2 a_3 a_4$. Почти все построения в конце завершаются небольшим ускорением (*poco accelerando*, *sempre accelerando*). Первое построение открывается грациозной темой у кларнета под аккомпанемент квинтового остинато у струнных *col legno*, деревянного барабана и фагота. Столь необычная инструментовка словно иллюстрирует танцоров в деревянной обуви. Иногда тема прерывается призывными звучаниями (параллельные квинты у труб и первых скрипок), которые «раскрашиваются» своеобразным свистом (форшлаги у флейты-пикколо и флейт), будто танцующие привлекают в свой танец все больше людей.

Последующие четыре построения вариантно повторяют основную тему. Как известно, вариантность, присущая фольклору, была близка русским композиторам и часто использовалась. Вначале тема варьируется интонационно, затем к интонационному варьированию добавляется каноническое её проведение. Тема меняет и тембральную окраску. К кларнету добавляется гобой, флейта, скрипка (им вторит имитация у английского рожка, альтов и виолончели), а последнее проведение представляет собой канон у гобоя и флейты. Аккомпанемент также трансформируется. Квинтовые остинато сменяются септимо-секундовыми арпеджированными аккордами, октавными удвоениями. Заканчивается часть умиротворённо, словно все расходятся, храня в себе атмосферу танцевального вечера.

Третья часть – «Похоронное». Согласно программе – это шествие, «сопровожаемое стенаниями сопровождающих и характерными воплями медных инструментов, исполняемыми в Китае во время похоронного ритуала на громадных трубах (*таре*)» [3, с. 3].

Форма этой части – сложный период. Она открывается пятитактовым вступлением, которое вводит в атмосферу похоронного шествия, безмолвного и унылого. Этому способствуют мерные, трагические неразрешаемые тритоновые аккорды и выдержанный звук *e* в басу, звучащие на протяжении всей части.

Основная тема небольшого диапазона у глубоких тембров гобоя, английского рожка и альтов, с часто повторяющимися восходящими и нисходящими форшлагами-всхлипываниями. Второе проведение темы у струнной группы сопровождается мотивом всхлипывания валторн. Согласно программе, валторны подражают игре на тарах.

Третье проведение темы звучит у флейт, гобоев, английского рожка и труб. Вместо валторн её сопровождают «стоны» тромбонов, а также остигато повторяющаяся фигура у струнной группы, построенной на верхнем и нижнем разрешении вводных тонов в *h*.

Четвёртое проведение поручено альтам, виолончелям и трубам. Мотив всхлипывания звучит у гобоя, которому вторят валторны. Своеобразное причитание поручено английскому рожку (остинато повторяющиеся восходящие хроматизмы).

Преобладание в основном грудных тембров нивелирует звучание флейт и струнных в высоких регистрах, что в целом соответствует образу, создаваемому в данной части. Кажется, что подобная оркестровка четырёх проведений темы многообразными тембровыми сочетаниями в октавные унисоны передаёт плач различных групп людей похоронного шествия.

Как известно, подобное шествие – один из обязательных обрядов каждого народа. Притом, пожалуй, это единственный образ сюиты (похоронного шествия), который не очень свойственен произведениям русских классиков. В то же время подражания плачу и причету, которые широко использованы в данной части, весьма распространены (например, хор «Ах, ты, свет Людмила...» из оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки или хор «На кого ты нас покидаешь, отец наш» из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского).

Четвёртая часть – «Весёлый танец» – рисует картину праздника, яркого и запоминающегося события. Как отмечает композитор в Предисловии, он написан «в бойком трёхдольном ритме, чрезвычайно редком у китайцев» [Там же]. «Весёлый танец» написан в простой двухчастной форме со вступлением.

Часть открывается мощным вступлением у струнной, медной групп и барабана, словно собирающим в круг танцующих. Основная тема весёлая, задорная первоначально звучит у кларнета. Аккомпанемент исполняет струнная группа (без контрабасов) с бубном. Данная часть перекидывает своеобразную арку к основному разделу «Весеннего вечера» (в ней также начинал солировать кларнет под аккомпанемент струнных, барабана).

Второе проведение темы звучит каноном. Начинают флейты и первые скрипки в унисон. С отставанием в такт к ним подключаются две трубы и альты, позднее флейты-пикколо и первая труба. Во втором проведении темы, как отметил бы Н. А. Римский-Корсаков, представлены довольно удачные тембровые сочетания, поскольку тесситуры флейт и скрипок, труб и альтов совпадают [9, с. 51]. Тембры же флейты-пикколо и первой трубы менее сочетаются, однако их звучание накладывается на ещё не отзвучавшие темы струнных и двух флейт, что уравнивает общий тембральный колорит.

Сочетание певучести и моторности, присутствующее в данной части, – ещё одна традиция, к которой прибегает С. Н. Василенко. Как отмечает В. А. Цуккерман, это «распространённое в музыке Римского-Корсакова явление» [13, с. 415]. Завершает первый раздел дробление темы. Первый раздел (включая вступление) полностью повторяется с небольшими вариантными изменениями (повтор новой формы не образует).

Второй раздел построен на новой теме в двудольном метре. Она яркая, в облегчённой фактуре, звучит у гобоя и кларнета (второе проведение у флейты-пикколо, флейт, ксилофона и скрипок) в высоком регистре. Аккомпанируют ей струнные (без контрабасов), фаготы и ударные, которые выстраиваются в квинтовые созвучия, остигато звучащие на протяжении всего раздела.

В завершении пьесы звучит канон на основе первой темы: начинают гобои со скрипками и, отставая в такт, кларнеты и альты.

Пятая часть – «Жалобы принцессы» – погружает в атмосферу печали, плача. Будто принцесса делится своими переживаниями с близкими. Согласно авторскому Предисловию, «в основу пятой части положена старинная мелодия XIV века» [3, с. 3].

Пятая часть состоит из двух разделов. В основе первого – неторопливая тема-размышление. Она написана в форме периода с расширением и дополнением. Тема поручена кларнету, фаготу, колокольчикам, челесте и фортепиано. Она часто прерывается жалобными кварто-квинтовыми созвучиями с внедрённым тоном (образующим малую секунду). Эти жалобные созвучия ассоциируются с ощущением всхлипываний принцессы.

Второй раздел строится на новой песенной теме («старинная мелодия»). Она поручена солирующему гобою и имеет признаки плача-причета. На это, в частности, указывают многочисленные форшлагги (секундовые, квинтовые). Тема звучит на фоне выдержанных аккордов в *g-moll* ($t - d - t - s65 - П6 - t - III$ (Т В-dur) – S (Пмаж. В-dur) – III (Т В-dur) – П65 – t). Второе её проведение вариантно изменяется и звучит у флейт, английского рожка, скрипок и альтов. В качестве аккомпанемента – мелодизированный подголосок у кларнетов, скрипок и виолончелей. Третье проведение репризно повторяет первое. Данный раздел создан в лучших традициях русской романтической музыки с ярким мелодизмом, напоминая такие страницы, как ноктюрн «Разлука» М. И. Глинки, симфоническая сюита «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова.

Последняя часть сюиты делится на два раздела – «Эхо золотых озёр» и «Китайский базар», идущие без перерыва. К «Эху золотых озёр» композитором предпослан следующий комментарий: «...нежный перезвон

колокольчиков и священных камней» [Там же]. Несмотря на то, что восточный колорит этого раздела (как и сюиты в целом) носит обобщённо-условный характер, создаётся ощущение, что С. Н. Василенко путешествует по Китаю и делится с нами своими впечатлениями от садово-парковых ансамблей, храмовых комплексов и павильонов этой страны [11, с. 106]. Возможно, на замысел повлияла известная китайская традиция украшать пагоды колокольчиками, которые от любого дуновения ветра наполняют атмосферу перезвоном. Идея пьесы близка «Светлому празднику» из Фантазии (Первой сюиты) для двух фортепиано С. В. Рахманинова. Однако в отличие от последней «Эхо золотых озёр» не имеет символического «подтекста» [Там же].

Пьеса написана в форме сложного периода. Вступление открывается остигнутым повторением фигураций по отдельным звукам пентатонного звукоряда у арфы и фортепиано. Они становятся фоном и сохраняются на протяжении всей пьесы. Изменению фон подвергается только в коде: здесь он усиливается тембром флейт и меняет свою звуковысотность, смещаясь на секунду вниз.

Первое и второе проведения темы звучат завораживающе, мягко и нежно в светлом колорите у кларнета, колокольчиков, челесты и альты. За вторым проведением появляется новая тема у солирующих гобоев – параллельные нисходящие чистые кварты. На их фоне звучит основная тема у двух скрипок. Обе темы подвергаются каноническому развитию. В кодовом разделе благодаря одновременному соединению мажорного трезвучия от F и малого мажорного септаккорда от d (в фигурациях флейт, арфы и фортепиано), а также тритоновой интонации в теме возникает ладовая переменность лидийского F и дорийского d [Там же, с. 108]. Заканчивается раздел нисходящими квартами у гобоев, затем кларнетов.

По замыслу композитора в следующей пьесе передаётся «китайский базар с выкриками торговцев и со всем шумом уличной жизни» [3, с. 3]. Это кульминация всей сюиты. Монтажный принцип «Китайского базара», лежащий в основе как композиции, так и музыкально-тематического развития пьесы напоминает эпизоды русской музыки, связанные с темой масленичных гуляний (например, «Сцена гулянки» и «Поезд проводов Масленицы» из четвёртого действия оперы «Вражья сила» А. Н. Серова).

Пьеса имеет трёхчастную форму. Основная тема звучит у скрипок и имеет пентатонный звукоряд. Особенностью развития первого раздела формы является вариантный принцип. Из темы вычлениются многочисленные мотивы; тема неоднократно проводится каноном; происходят её ритмические изменения.

Кроме главной пентатонной темы и образованных на её основе бесполутоновых мотивов и темы второго раздела, в пьесе присутствуют мотивы, остои которых составляют уменьшённые интервалы (например, уменьшённая секста или секунда). Они звучат у медных инструментов (сигнал и нисходящий пассаж), словно характеризуют выкрики торговцев. Фон всех разделов – остигнутые восьмые у струнных, которые «раскрашиваются» разными тембрами (фортепиано, арфа, треугольник, удары бубна, тарелок и барабана), что создаёт ощущение суетливости событий, происходящих на базаре.

Подводя итог, можно сказать, что в «Китайской сюите» № 1 С. Н. Василенко претворена «экзотико-романтическая линия» русской музыки. Основу всего тематизма составляет яркий мелодизм. Мелодии опираются на песенный и танцевальный китайский фольклор, визитной карточкой которого стала пентатоника. Многообразно используется вариантность, столь свойственная фольклору.

Фактура частей «Китайской сюиты» № 1 разнообразна. В ней сочетаются как гомофонно-гармонические эпизоды, так и полифонические. Из методов полифонического развития С. Н. Василенко выбирает только подголосочность и канон, что свойственно фольклору и часто используется отечественными композиторами (особенно подголосочность). Гомофонно-гармоническая фактура разнообразна. Здесь и квинтовые остигнато, и арпеджированные аккорды, и звучание педали основного тона. Переменная мажоро-минорная игра фона перемежается у С. Н. Василенко с тритоновыми созвучиями, пентатоникой, натуральными ладами (например, лидийским). Гармония усложняется и обогащается функциональными связями, что в целом характеризует музыку «экзотико-романтической линии» первой половины XX века.

Особенно показательна инструментовка сюиты. Как писал Г. А. Поляновский о музыке С. Н. Василенко, «красочность и мастерство оркестровой звукозаписи были наиболее сильными сторонами его произведений» [8, стб. 684]. Именно инструментовка «Китайской сюиты» № 1 демонстрирует наиболее последовательное движение «экзотико-романтической линии» в русской музыке. Доказательством тому служит использование приёмов оркестровки в духе традиций Н. А. Римского-Корсакова, которые, в частности, изложены в книге «Основы оркестровки» великого предшественника С. Н. Василенко.

Важнейшим показателем этих традиций служит обращение к чистым тембрам. Именно чистые тембры струнной, деревянно-духовой или медной группы инструментов подчёркивают красоту мелодий. Приверженность чистым тембрам свойственна огромному количеству произведений русских композиторов XIX века, в том числе и сочинениям Н. А. Римского-Корсакова.

Словно следуя рекомендациям Н. А. Римского-Корсакова, С. Н. Василенко использует сочетания тембров, обращая внимание на близость тесситуры инструментов, окраску звучания (тёмный или светлый колорит), применяя особые приёмы исполнения (например, форшлаги), связанные с иллюстративностью в передаче содержания. Использование колоритных тембров (таких, в частности, как треугольник, колокольчики, челеста, ксилофон, арфа) также способствует созданию особой атмосферы изобразительности.

Безусловно, С. Н. Василенко идёт дальше Н. А. Римского-Корсакова, используя гораздо более широкий, чем указано в труде «Основы оркестровки», спектр сочетаний инструментов и их возможностей. Так, С. Н. Василенко воспроизводит звучание китайских народных медных духовых инструментов («стоны» валторн, тромбон), изображает танец в деревянной обуви (редкий приём *col legno* у струнных, усиленных деревянным барабаном),

передаёт интонации плача и причета (остинатно повторяющиеся восходящие хроматизмы у английского рожака) и пр. В то же время очевидна цель подобных звукоподражаний – это стремление к максимально красочному раскрытию образного содержания. Именно эта цель становится определяющей во всей сюите. И она же является ярким показателем следования «экзотико-романтической линии» русской музыки.

Список источников

1. **Василенко Сергей Никифорович** [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=33781> (дата обращения: 05.10.2018).
2. **Василенко С. Н.** Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. 374 с.
3. **Василенко С. Н.** Китайская сюита. Для большого оркестра. Ор. 60. Вена – М.: Универсальное изд-во; Музсектор Госиздата, 1930. 109 с.
4. **Василенко С. Н.** Страницы воспоминаний. М. – Л.: Музгиз, 1948. 188 с.
5. **Житомирский Д. В.** К истории «современничества» // Советская музыка. 1940. № 9. С. 31-48.
6. **Келдыш Ю. В.** С. Н. Василенко // История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1997. Т. 10А. С. 228-234.
7. **Поляновский Г. А.** С. Н. Василенко. М.: Музыка, 1964. 274 с.
8. **Поляновский Г. А.** С. Н. Василенко // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. А – ГОНГ. Стб. 683-684.
9. **Римский-Корсаков Н. А.** Основы оркестровки: в 2-х т. М. – Л.: Музгиз, 1946. Т. 1. 123 с.
10. **Рогаль-Левицкий Д. Р.** Творческий путь С. Н. Василенко // Советская музыка. 1947. № 2. С. 7-19.
11. **Садуова А. Т.** Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX-XX веков: истоки, тенденции, стилевые особенности: монография. Уфа: БАГСУ, 2014. 202 с.
12. **Сидихменов В. Я.** Культ предков [Электронный ресурс]. URL: <http://litresp.ru/chitat/ru/C/sidihmenov-vasilij-yakovlevich/kitaj-stranici-proshlogo/3> (дата обращения: 05.10.2018).
13. **Цуккерман В. А.** Музыкально-теоретические очерки и этюды: в 2-х вып. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 2. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. 464 с.

**SPECIFICITY OF IMPLEMENTING “EXOTIC AND ROMANTIC LINE”
IN THE “CHINESE SUITE” № 1 BY SERGEI VASILENKO**

Saduova Aliya Talgatovna, Ph. D. in Art Criticism
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
aliya_saduova@mail.ru

The article analyses the “Chinese Suite” № 1 by Moscow school composer Sergei Vasilenko. The composition can be interpreted within the term “exotic and romantic line” introduced by the domestic musicologist D. V. Zhitomirsky. The thesis is motivated by the fact that S. N. Vasilenko tended to stay in tune with the traditions of the Russian music of the beginning of the XX century, which were not involved into domestic avant-garde experiments but combined such features as brilliant melodiousness, phonic, tone and colour harmony, genre nature, figurativeness, inclusion of vocal and dance folklore. The suite is a clear manifestation of N. A. Rimsky-Korsakov’s traditions closely associated with the Russian music of the second half of the XX century.

Key words and phrases: “exotic and romantic line”; D. V. Zhitomirsky; S. N. Vasilenko; “Chinese Suite”; P. K. Kozlov; N. A. Rimsky-Korsakov.