

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (доктор иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.

Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2024

Содержание

Статьи

Данила Любимов

«Марш Черномора» М. Глинки
в балетмейстерской разработке
М. Фокина: о работе хореографа
с партитурой **8**

Мэгуми Ханья

«Бах <...> стоит для меня в центре всего»:
диалог эпох и стилей в киномузыке
А. Г. Шнитке **28**

Наталья Яковлева

Роман Ильич Грубер и семья Гессенов:
к истории потерянных связей **52**

Нина Захарьина

Расшифровка и транслитерация
древнерусских песнопений в XIX —
начале XX века **66**

Дарья Еремина

«Икона Света» как образец «иконы
в звуках» Джона Тавенера **84**

Наталья Красикова

Музыка в романе Трумена Капоте
«Другие голоса, другие комнаты» **104**

Ян Цзиньпэн

Творческий портрет Ло Чжунжуна
в контексте музыкальной культуры Китая
второй половины XX века **124**

Артур Галухин, Александр Звонов

Роль мультиинструментализма в практике
военного дирижера **146**

Документы

Анастасия Войцешко

А. С. Ляпунова — публикатор
и комментатор писем А. Н. Серова **160**

Анастасия Ляпунова

Письма А. Н. Серова к А. А. Кирееву **170**

Владимир Гуревич

Пять писем Розины Левиной **188**

Рецензии

Михаил Сапонов

Круг открытий. Двухтомное издание
Татьяны Шабалиной в Германии **196**

Сведения об авторах **205**

Информация для авторов **211**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Dr. habil. in Art History, Assoc.
Prof., Astrakhan Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University
of Zurich*)
Catherine Doulova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia
University*)
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,
State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,
Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific
Journals in which major scientific results of theses for
academic degrees of doctor and candidate of sciences should
be published (recommended by the Higher Attestation
Commission of the Ministry of Science and Higher
Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot
be reproduced in printed or electronic form without
the permission of the publisher.*

Contents

Articles

Danila Lyubimov
M. Glinka's "Chernomor's March"
Choreographed by M. Fokine:
The Choreographer's Work with the Score **8**

Megumi Hanya
"Bach [...] Stands for Me at the Centre
of Everything": Dialogue of Epochs and Styles
in Alfred Schnittke's Film Music **28**

Natalia Iakovleva
Roman Ilyich Gruber and the Hessen Family:
Toward a History of Lost Ties **52**

Nina Zakharina
Deciphering and Transnotation
of Old Russian Church Chants
in the 19th — Early 20th Centuries **66**

Daria Eremina
"Icon of Light" as an Example
of John Tavener's "Icon in Sound" **84**

Natalia Krasikova
Music in Truman Capote's Novel
"Other Voices, Other Rooms" **104**

Yang Jinpeng
Portrait of Luo Zhongrong in the Context
of Chinese Musical Culture
in the Second Half of the 20th Century **124**

Artur Galukhin, Alexander Zvonov
The Purpose of Multi-Instrumentalism
in the Training and Practice of a Military
Conductor **146**

Documents

Anastasia Voitseshko
Anastasia Lyapunova as a Publisher
and a Commentator of Alexander Serov's
Letters **160**

Anastasia Lyapunova
Letters from Alexander N. Serov
to Alexander A. Kireev **170**

Vladimir Gurevich
Five Letters by Rosina Levinne **188**

Reviews

Mikhail Saponov
A Collection of Discoveries.
The Two-Volume Edition
by Tatjana Shabalina in Germany **196**

Contributors to this issue **205**

Directions to contributors **211**

Научная статья

УДК 78.01

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.007

Творческий портрет Ло Чжунжуна в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века

Ян Цзиньпэн

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия
yangjinpeng@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-1560-9018>

Аннотация. Ло Чжунжун (1924–2021) вошел в историю китайской музыки как композитор, выдающийся педагог и ученый. Он подготовил плодотворную почву для молодых композиторов течения «Новой волны», способствовал более активному освоению музыкальных традиций западноевропейской культуры, провел колоссальную работу по переводу основополагающих теоретических трудов Арнольда Шёнберга, Пауля Хиндемита и других значительных для мировой музыкальной культуры авторов. Всю свою жизнь Ло Чжунжун не переставал изучать новое, реализуя полученные знания на практике. Его педагогическая и композиторская деятельность стали органичным продолжением научных интересов.

В статье впервые в русскоязычном музыковедении представлен творческий портрет Ло Чжунжуна с характеристикой его многогранной деятельности в контексте музыкальной культуры Китая, в том числе освещены его собственные методико-педагогические труды. Предложена периодизация жизни и творчества музыканта, сопряженная с ключевыми событиями истории страны: время формирования эстетических и художественных ориентиров (до 1960-х гг.), период «культурной революции» и ограничения свободы в творчестве и жизни (начало 1960-х — 1970-е гг.), этап активных смелых экспериментов (конец 1970-х — 2010-е гг.).

Ключевые слова: Ло Чжунжун, «культурная революция», «политика реформ и открытости», «Новая волна», «китайская пентатоника», додекафонная система, Арнольд Шёнберг, Пауль Хиндемит, Тан Сяолин, Дин Шаньдэ

Для цитирования: Ян Цзиньпэн. Творческий портрет Ло Чжунжуна в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 124–145.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.007>

© Ян Цзиньпэн, 2024

Original article

doi: 10.26156/operamus.2024.16.3.007

Portrait of Luo Zhongrong in the Context of Chinese Musical Culture in the Second Half of the 20th Century

Yang Jinpeng

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia
yangjinpeng@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-1560-9018>

Abstract. Luo Zhongrong (1924–2021) went down in the history of Chinese music as a composer, outstanding teacher and scholar. He prepared a fertile ground for the young composers of the New Wave movement, promoted a more active assimilation of the musical traditions of Western European culture, and carried out a colossal work of translating the fundamental theoretical works of Arnold Schoenberg, Paul Hindemith and other important authors of world musical culture. Throughout his life, Luo Zhongrong never stopped learning new things and putting the knowledge he gained into practice. His pedagogical and compositional activities became an organic continuation of his scholarly interests. Regardless of the social and personal events that often interfered with his professional activities, Luo Zhongrong remained true to himself at every stage of his life in his endeavour to enrich Chinese culture.

The article is the first in Russian-language musicology to present a creative portrait of Luo Zhongrong, characterising his multifaceted activities in the context of Chinese musical culture, including his own methodological and pedagogical works. A periodization of the musician's life and work is proposed, connected with the historical context of the country: the period of formation of aesthetic and artistic guidelines (before the 1960s), the period of the “Cultural Revolution” and restriction of freedom of creativity and life (early 1960s — 1970s), the period of active, bold experiments (late 1970s — 2010s).

Keywords: Luo Zhongrong, “Cultural Revolution”, “reform and opening-up policy”, “New Wave”, Chinese pentatonic, dodecaphonic system, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Tang Xiaolin, Ding Shangde

For citation: Yang Jinpeng. Portrait of Luo Zhongrong in the Context of Chinese Musical Culture in the Second Half of the 20th Century. *Opera musicologica*. 2024. Vol. 16, no. 3. P. 124–145. (In Russ.).

<https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.007>

© Yang Jinpeng, 2024

Творческий портрет Ло Чжунжуна в контексте музыкальной культуры Китая второй половины XX века

Ло Чжунжун — знаковая фигура для композиторской школы Китая. Его творчество сыграло роль катализатора в процессе освоения китайскими авторами второй половины XX в. западноевропейских композиционных методов. Творчество Ло Чжунжуна в первую очередь ассоциируется с адаптацией серийной техники на национальной почве. Однако наследие композитора составляют не только музыкальные произведения, но и многочисленные переводы основополагающих трудов европейских теоретиков. Он также стал известен благодаря успешной педагогической деятельности.

Творческое наследие Ло Чжунжуна чрезвычайно разнообразно. Он — автор камерно-вокальных, камерно-инструментальных, симфонических произведений. В их числе две симфонии, две симфонические увертюры, два фортепианных концерта, четыре струнных квартета, а также многочисленные художественные песни и фортепианные произведения. Самыми репертуарными опусами до сегодняшнего дня остаются Второй струнный квартет, Вторая симфония «Вечная жизнь в бушующем огне», симфония «Шацзябан», Второй фортепианный концерт «Полет облаков», цикл «Мечты» и Сонатина для фортепиано, пьесы «Тонкий аромат» для шэна¹ и оркестра, «Мелодия циня» для циня и девяти инструментов и др. В большинстве перечисленных произведений композитор реализует индивидуальный метод работы с музыкальным материалом, органично соединяющий использование пентатонного звукоряда и принципов додекафонии. Данный метод позволил ему вывести свой собственный ряд, названный в китайском музыкознании «пентатонным додекафонным рядом» [Ли 2018, 146].

В настоящее время в российском и китайском музыкознании существует ограниченное число исследований о творчестве Ло Чжунжуна. Чаще всего это отдельные статьи узконаправленной тематики. Цикл «Пять прелюдий и фуг на основе пентатонных ладов» и песня «Соби-

¹ Шэн — древний китайский духовой инструмент.

рая цветы лотоса вдоль берега реки» стали объектами исследований Фань Юй [Фань 2018; Фань 2019], Ли Юнь [Ли 2018], П. О. Тончук². Главный акцент в этих публикациях сделан на особенностях творческого метода Ло Чжунжуна, который объединил «додекафонию с китайским фольклорным колоритом» [Фань 2018, 59]. Таким образом, в фокусе внимания оказываются отдельные написанные после 1970-х гг. опусы композитора, в которых претворяется серийный метод. Однако более глобальные вопросы (генезис творчества, особенности становления композиторского стиля) зачастую остаются вне поля зрения исследователей. Главная задача настоящей статьи — представить обобщенный творческий портрет Ло Чжунжуна, предложить периодизацию основных этапов его деятельности, а также определить место композитора в музыкальной культуре Китая.

Композитор родился в провинции Сычуань в 1924 г., в возрасте 18 лет он начал учиться игре на скрипке в Сычуаньском государственном музыкальном училище. В 1944 г. он поступил на исполнительский факультет Шанхайской консерватории, параллельно с 1946 по 1948 г. брал дополнительные уроки контрапункта у Дин Шаньдэ и композиции у Тань Сяолиня. Последний был учеником П. Хиндемита в Йельском университете; он возглавил кафедру теории и композиции, но сам преподавал не гармонию, а методы своего наставника, таким образом приобщая китайских студентов-композиторов к системе Хиндемита. Среди учеников, на становление которых значительно повлиял Тань Сяолинь, также были Сан Тонг, Цюй Сисянь, Цинь Сисюань.

Ло проявлял особый интерес к музыке современных западных авторов. Он стал одним из первых в Китае, кто подробно изучил технику Хиндемита. Музыка Хиндемита оказала огромное впечатление на Ло Чжунжуна и стала импульсом для перевода им ряда трудов немецкого композитора. Обе части «Руководства по композиции» были переведены с английского языка в 1942 году (он начал работу по переводу со второй части)³. К сожалению, переводы были изданы только в 1983 г. Первая часть «Краткого курса традиционной гармонии» была переведена в 1943 г., вторая — в 1948-м, однако публикация их состоялась также значительно позже (1980), по окончании «культурной революции».

² Тончук П. О. Фуга как универсальный художественный концепт: монография. Новосибирск: НГК им. Глинки, 2020. 267 с.

³ Музыкант получил доступ к теоретическим работам Хиндемита благодаря друзьям, привозившим книги из зарубежных поездок.

Во время обучения Ло Чжунжун также испытал влияние композиторов Юлиуса Шлосса и Вольфганга Френкеля — учеников Берга и Шёнберга. Ло Чжунжун тайно сохранял свой интерес к современной западной музыке и после 1949 г.

Периодизация творчества Ло Чжунжуна тесно связана с особенностями развития китайской музыки и закономерно переплетена с историческими событиями в стране. Его творческий путь можно разделить на следующие этапы:

1. До начала 1960-х гг. — период, когда складываются музыкальные и художественно-эстетические интересы Ло Чжунжуна.

В 1949 г. Ло Чжунжун начал преподавать гармонию в Шанхайской консерватории музыки. В 1951 г. он отправился в Пекин, где получил должность композитора-резидента⁴ в Центральном филармоническом обществе. В его задачи входило сочинение композиций для приема иностранных гостей, в которых использовался национальный музыкальный материал представляющей их страны

Его «официальная» карьера как композитора началась с популярной массовой песни «Земля прекрасна за горой» (1947). В числе репертуарных симфонических сочинений данного периода — Увертюра к церемонии открытия мемориального комплекса «Тринадцать усыпальниц» (1958) и Первая симфония (1959), исполненные под руководством Ли Дэлуня.

Стиль Ло Чжунжуна в конце 1950-х и начале 1960-х гг. отличают романтическая ориентация и принципы работы с фольклорными источниками, аналогичные тем, что встречаются в ранних сочинениях Бартока.

Однако главным направлением на данном этапе, к разработке которого Ло Чжунжун подошел с большим энтузиазмом, стал жанр художественной песни⁵. В наследии композитора их всего 21: из них 13 написаны на древние китайские тексты, в остальных представлена поэзия современников. Как отмечает У Хунюань, обращение к классике

усиливало внутренние связи с китайской традиционной музыкой, в результате чего сформировался национальный музыкальный стиль композитора [У 2016, 134].

⁴ Пост, подразумевающий написание и исполнение произведений по специальному заказу для конкретных исполнительских коллективов, театров, фестивалей, учебных заведений.

⁵ Жанр художественной песни сформировался в Китае в 1920-е гг. и унаследовал традиции европейской романтической песни. Однако, в отличие от европейской песни или романа, китайские художественные песни создавались в основном на тексты древнекитайских поэтов.

В 1962 г. из-под пера композитора вышел вокальный цикл «Осенние песни» на стихи Тан Ду Му, получивший известность спустя несколько десятилетий после создания. Звуковысотная организация песен, написанных за четыре года до начала «культурной революции», имеет определенные ладовые центры, однако на примере миниатюр можно проследить эволюцию мышления композитора. Мелодии песен опираются на интонации китайской пентатоники, а в инструментальной партии проявляются черты фортепианного стиля К. Дебюсси. Так, в первой песне «Горный путь» пентатонная мелодия разворачивается на фоне нисходящих параллельных трезвучий (ил. 1):

Ил. 1. Ло Чжунжун. Песня «Горный путь», тт. 19–28

Fig. 1. Luo Zhongrong. Song *Mountain Way*, meas. 19–28

The image shows a musical score for the song "Mountain Way" (山径) by Luo Zhongrong. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system shows measures 19-24, and the second system shows measures 25-28. The vocal line is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in Chinese: 晚, 霜 叶 红 予 二 月 花. The piano part features descending parallel chords in the bass and arpeggiated figures in the right hand. Dynamics include p, pp, and ppp.

Аккомпанемент второй песни «На озере Нанлинь» сочетает хроматическое нисходящее движение параллельными квартами в басу с квартовыми комплексами в более высоком регистре (ил. 2).

В заключительной песне «Доверяясь Хань Чуо из Янчжоу» в вертикали преобладают нетерцовые созвучия. Такая организация музыкальной ткани обусловлена стремлением подражать звучанию щипкового инструмента гуцинъ (ил. 3).

Ил. 2. Ло Чжунжун. Песня «На озере Нанлинь», тт. 5–11

Fig. 2. Luo Zhongrong. Song *On Nanlin Lake*, meas. 5–11

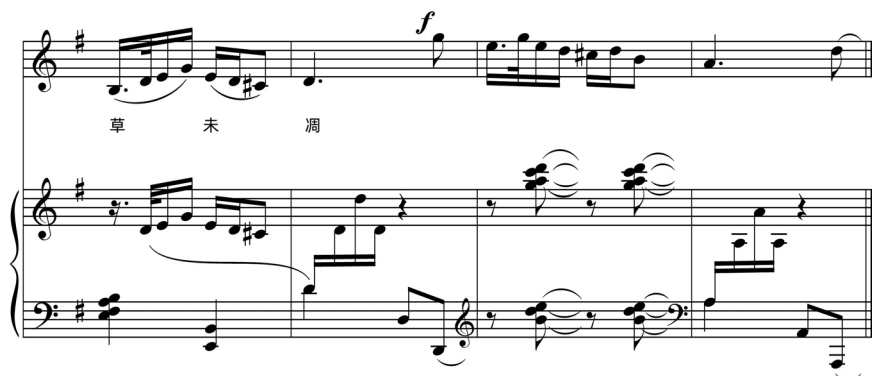
南陵水面

漫悠悠, 风紧云轻欲变

Ил. 3. Ло Чжунжун. Песня «Доверяясь Хань Чуо из Янчжоу», тт. 22–29

Fig. 3. Luo Zhongrong. Song *Trusting Han Chuo of Yangzhou*, meas. 22–29

水迢迢, 秋尽江南



В целом музыкальный стиль вокальных опусов Ло Чжунжуна первого периода соединяет черты импрессионистской гармонии с опорой на пентатонный лад. Однако его песни практически не повлияли на становление жанра в творчестве современников. Только в 1980-е гг. вокальная музыка композитора обрела заслуженную популярность. Среди самых репертуарных опусов — песни «Гордый рыбак», «Мелодия „Майхуашэн“», «Посвящение Юэянской башне», «Путешествие на север», «Ипомея», «Сумерки», «Продавец цветов», «Чан Э».

2. Начало 1960-х — 1970-е гг. — сложный период в биографии композитора: творчество Ло Чжунжуна в это время не вписывалось в общую картину китайской культуры.

Его стиль раздвоился: с одной стороны композитор вынужденно следовал тенденциям времени, с другой — продолжал поиски собственного стиля, отражающего его интересы и представления о современной китайской музыке.

Будучи принужден учитывать условия социального заказа, он совместно с творческой группой композиторов (в нее входили Ян Муюнь, Дэн Цзянь, Тань Цзюньминь) написал революционную симфонию «Шацзябан» (1967). Однако это не спасло композитора от «идеологического перевоспитания» — Ло Чжунжун был обвинен в подрывной деятельности против «образцовых» театральных спектаклей и был заключен в тюрьму, из которой вышел только в 1978 г.

К этому же периоду относится создание Второй симфонии (закончена незадолго до «культурной революции»), «Сычуаньской сюиты» (1963), «Пяти прелюдий и фуг на основе пентатонных ладов» и др.

Цикл «Пять прелюдий и фуг на основе пентатонных ладов» относится к 1962–63 гг. Он был написан в дидактических целях для дочери композитора, которая в это время училась игре на фортепиано. В прелюдиях и фугах Ло Чжунжун использовал в качестве

ведущего интегрирующего фактора пентатонно-ладовую основу музыкального языка [Сунь 2013, 58].

Композитор обратился ко всем пяти звукорядам пентатонных китайских ладов⁶, посвятив каждому из них особый полифонический субцикл в рамках многочастного циклического целого. Большой полифонический цикл содержит пять циклов: Прелюдию и фугу в ладе *g-гун*; Прелюдию и фугу в ладе *as-шан*; Прелюдию и фугу в ладе *h-цзюе*; Прелюдию и фугу в ладе *g-чжи*; Прелюдию и фугу в ладе *a-юй*. Методы работы с пентатоникой постепенно подводят композитора к будущим опытам в додекафонной технике.

Несмотря на то, что в произведении отсутствует конкретная программа, здесь все же есть «образно-семантическая концентрация» другого типа: каждый из пяти циклов многогранно раскрывает выразительные возможности «своего» пентатонного лада, его

национальную интонационность, накапливаемую веками китайской песенностью и традиционным инструментальным музицированием [Сунь 2020, 174].

Так, в прелюдии *h-цзюе* наблюдается «разлив инструментальной импровизации в духе проникновенных лирико-пасторальных флейтовых наигрышей» [Сунь 2020, 181] (ил. 4). Ладовое движение пьесы в первой половине интенсивное и перемещается от белоклавишного *h-цзюе* через *d-чжи* — *b-цзюе* в диззную сферу: *h-цзюе* — *fis-цзюе* — *cis-цзюе* — *gis-цзюе* — *dis-цзюе* к *es-юй*. Во второй половине прелюдии — от *b-юй* — *c-юй* — *c-чжи* — *a-чжи* — *d-чжи* к *h-цзюе*.

⁶ В китайской музыке сложилось пять традиционных пентатонных ладов со следующей структурой:

- лад Gong (гун) — 1т-1т-1½т-1т;
- лад Shang (шан) — 1т-1½т-1т- 1½т;
- лад Jiao (цзюе) — 1½т-1-т-1½т-1т;
- лад Zhi (чжи) — 1т-1½т-1т-1т;
- лад Yu (юй) — 1½т-1т-1т-1½т.

Ил. 4. Ло Чжунжун. Тема *h-цзюе*, тт. 1–4

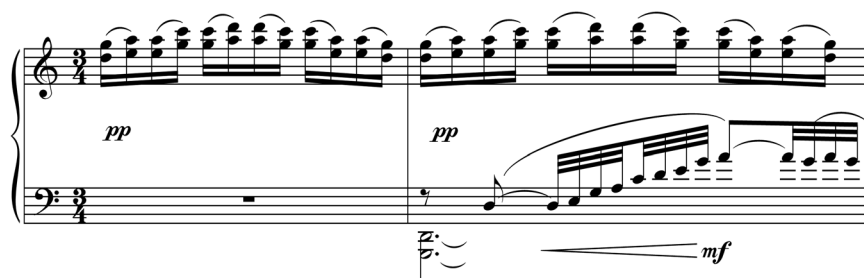
Fig. 4. Luo Zhongrong. Theme *h-jiao*, meas. 1–4



Основной тематизм прелюдии представлен в ладе *g-чжи* в первых пяти тактах (ил. 5). Материал разворачивается в квазиимпровизационном характере. Прелюдию отличает плотная фактура, состоящая из четырех пластов. Примечательно, что нижний пласт в правой руке, являющийся тематической основой всей прелюдии, представляет собой параллельное движение квартами строго в ладу *g-чжи*. С шестого такта начинаются полиладовые «наслоения» в *b-юй*, *as-шан*, *f*- и *d-цзюе*:

Ил. 5. Ло Чжунжун. Прелюдия *g-чжи*, тт. 1–6

Fig. 5. Luo Zhongrong. Prelude *g-zhi*, meas. 1–6



(Продолжение см. на след. стр.)

(Окончание)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment, each written on a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a melodic line in the right hand marked *mf* and a bass line marked *pp*. The second system continues the piece, with the right hand marked *sf* and the bass line marked *f*. Both systems feature a melodic line in the right hand with a '8va.....' marking above it, indicating an octave shift. The score is written in a baroque style with many sixteenth and thirty-second notes.

Двухголосная fuga в ладе *g-чжи* написана в барочном духе. Для темы свойственны широкие интервальные ходы, «воздушная» мелодия. Реальный ответ и противосложение (тт. 7–12) строятся в ладе *d-чжи*. Тональный план интермедии выглядит следующим образом: *c-чжи* — *g-юй* — *c-юй* — *f-чжи* (ил. 6). Вторая интермедия содержит в себе активное ладовое движение: *c-шан* — *b-чжи* — *f-шан* — *b-шан* — *в-юй*.

Невзирая на сложность периода создания, композитор находил возможность обращаться к европейским музыкальным формам, переосмысливая их сквозь призму национальной традиции. Полифонический цикл из 24 пар прелюдий и фуг, сложившийся в творчестве И. С. Баха, у Ло Чжунжуна превратился в цикл из пяти субциклов — таким образом он манифестировал теоретический посыл всего своего творчества, подготовив плацдарм для будущего освоения додекафонной техники в «китайском стиле».

Илл. 6. Ло Чжунжун. Фуга *g-чжи*: тема, противосложение, интермедия, тт. 1–15

Fig. 6. Luo Zhongrong. Fugue *g-zhi*: theme, counter-composition, interlude, meas. 1–15



3. Конец 1970-х — 2010-е гг. — период адаптации серийной техники на почве национальных традиций.

С конца 1970-х Китай вел «политику реформ и открытости», которая способствовала активному взаимному культурному обмену с другими государствами, в том числе в сфере музыкального искусства. В целом музыкальная педагогика данного периода «нагоняет» упущенное время, приобретая системный характер. При университетах Чучжоу, Тяньцзиня, Сучжоу, Чжаоцина, Ланьчжоу и др. открываются новые факультеты, среди них музыкальные. Девять крупных консерваторий Китая, а также институты Наньцзиня, Цзилиня, Юньнани, Гуанси, Шаньдуна возобновили набор абитуриентов. К 1990-м гг. количество принятых студентов достигло 10 тысяч человек. С 1978 г. вновь функционирует Шанхайская консерватория: в ее составе теперь присутствует факультет теории музыки и композиции, а также факультет музыковедения.

Кроме того, начиная с 1978 г. вузы приглашали для выступлений и проведения лекций и мастер-классов профессоров из Европы, США, Японии и других государств, в их числе Юнь Исан, Чоу Вэнь-Чан, Александр Гёр, Джордж Крам, Тору Такэмицу, Ханс Вернер Хенце и т. д.

По инициативе Чоу Вэнь-Чана в целях оживления взаимного культурного диалога на базе Колумбийского университета был открыт Центр американо-китайского культурного обмена (Center for US-China Arts Exchange, 1978). Благодаря деятельности Центра концертная жизнь Китая приобретает международный статус. В 1979 г. американский скрипач Исаак Стерн посетил страну как официальный гость правительства КНР. В 1980 г. Дэвид Гилберт, музыкальный руководитель и дирижер Гринвичской филармонии, приступил к прохождению годовой стажировки в качестве приглашенного дирижера Центрального филармонического оркестра в Пекине. В это же время колоратурное сопрано Метрополитен-опера Роберта Питерс провела десять дней в Китае по приглашению Министерства культуры Китая. Беверли Силлс, всемирно известная оперная певица и генеральный директор Нью-Йоркской оперы, также посетила Китай с лекциями и выступлениями в 1981 г. Среди проводивших лекции для китайских студентов — американский композитор Джейкоб Дракман, филиппинский этномузыколог и композитор Хосе Маседа и др.

По окончании «культурной революции» активизировалось издание теоретических исследований, посвященных вопросам современной китайской музыки, — это «Курс сочинения серийной музыки» Чжэн Инле⁷, «Очерк о китайской музыке „Новой волны“» Ван Аньго⁸, «Судьба модернистской музыки в Китае» Ван Шэньшэня⁹ и другие.

В композиторском творчестве также происходили значительные события, вектор которых определяла общая тенденция освоения западноевропейской культуры. Экспериментальная база по использованию европейских музыкальных традиций была заложена еще в 1930–40-е гг. в творчестве Сяо Юмэя, Чжао Юаньчжуна, Хуан Цзы и других композиторов. Период «культурной революции» несколько притормозил запущенный процесс; но уже с конца 1970-х гг. тенденция взаимодействия традиционного музыкального искусства с определенными направлениями и течениями в европейском искусстве XX в. стала развиваться с новой силой.

⁷ 郑英烈, 序列音乐写作教程, 上海音乐出版社, 2007年, 共334页。[Чжэн И. Курс сочинения серийной музыки. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство. 2007. 334 с.].

⁸ 王安国, 我国音乐创作“新潮”纵观, 中国音乐学杂志, 1986年01期4–15页 [Ван А. Очерк о китайской музыке «Новой волны» // Китайское музыковедение. 1986. № 1. С. 4–15].

⁹ 汪申申. 现代主义音乐在中国的命运. 人民音乐, 1995 (12), 27–29. [Ван Ш. Судьба модернистской музыки в Китае // Народная музыка. 1995. № 12. С. 27–29].

Период конца 1970–80-х гг. в музыкальной культуре Китая связан с активным теоретическим и практическим познанием европейской и американской композиторских школ. Пристальное внимание китайских музыкантов было направлено на изучение творчества Б. Бартока, И. Ф. Стравинского, нововенцев, представителей послевоенного авангарда. В стремлении интегрировать опыт западноевропейских коллег в своем творчестве композиторы Китая столкнулись с проблемой адаптации современных приемов на национальной музыкальной почве. Указанный период в значительной степени связан с деятельностью молодого поколения авторов, осознающих необходимость интеграции китайской музыкальной культуры в общемировом культурном пространстве. Данное положение становится определяющим в эстетике музыкальной культуры Китая. В этом контексте огромную роль сыграло течение «Новой волны» — именно так в китайском музыкознании была обозначена деятельность молодых композиторов 1970–90-х гг. Ниже приводятся основные эстетические позиции «Новой волны» в контексте музыкального искусства:

1. Ориентация на творчество композиторов европейского музыкального авангарда 1950–60-х гг., композиционные методы которых применялись китайскими авторами в органичной связи с национальными музыкальными традициями;
2. Интерес к региональным фольклорным традициям и освоение различных методов работы с народным материалом — использование цитат, аллюзий, обращение к аутентичному звучанию традиционных инструментов и т. д.
3. Близость эстетики композиторов «Новой волны» к религиозным и философским традициям Китая.

В числе самых заметных представителей «Новой волны» — Тан Дун, Сюй Шу, Чэнь И, Чэнь Циган, Го Вэньцин, Е Сяоган и Сюй Чанцзюнь. В контекст общей направленности поисков композиторов «Новой волны» гармонично вписывается и деятельность Ло Чжунжуна — одного из пионеров китайского авангарда. Отметим, что по окончании «культурной революции» фокус его внимания переключился с творчества Хинде-мита на музыку Шёнберга.

С 1985 г. Ло занимал должность профессора Китайской консерватории, читая там лекции по композиции и гармонии. Он также преподавал композицию в Центральной консерватории. В том же году Немецкой комиссией по академическим обменов (German Academic Exchange Commission) ему была присвоена стипендия, которая позволила компо-

зитуру провести год в Западном Берлине, где концерт из его произведений привлек внимание музыкантов и общественности.

В 1988 г. Ло Чжунжун организовал Общество современной музыки в Пекине — главным образом, с целью присоединиться к Международному обществу современной музыки. Однако его план так и не осуществился по причине недостаточности финансирования.

Ло Чжунжуну удалось «привить» додекафонию на плодотворную почву китайской ладовой системы. Наиболее последовательно самобытный метод адаптации воплотился в миниатюре «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» для сопрано и фортепиано (1979).

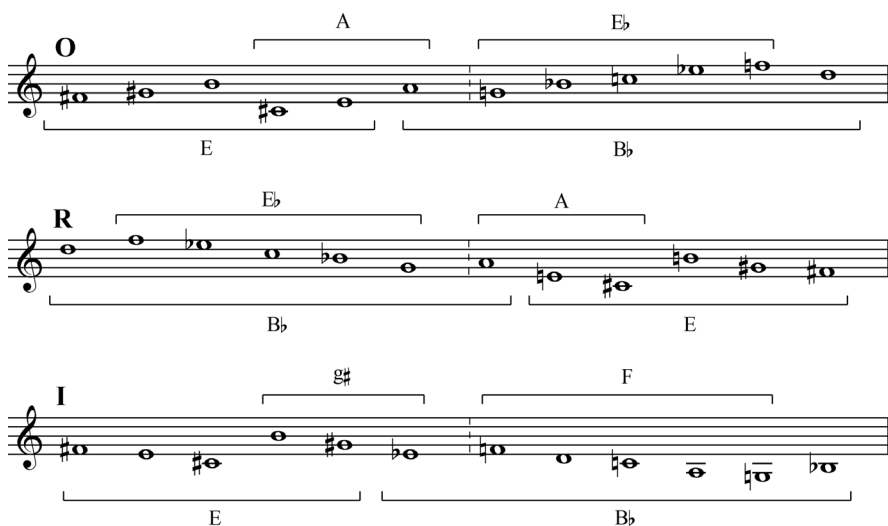
Песня основана на стихотворении из антологии «Девятнадцать древних стихотворений». Здесь применены все виды додекафонного преобразования темы — поначалу проводимая в вокальной партии, серия идет в основном виде, затем — в ракоходе, в инверсии, в инверсии ракохода (ил. 7). Серия распадается на два равных сегмента. В основе первого лежит пентатоника, соответствующая ладу *е-гун* (*e-fis-gis-h-cis*). Второй сегмент состоит из диатонического звукоряда (*b-c-d-es-f-g-a*) (ил. 8).

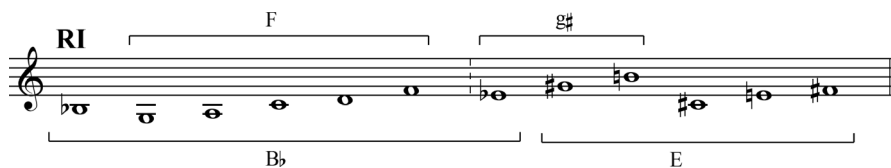
Ил. 7. Ло Чжунжун. Песня «Собирая цветы лотоса вдоль реки».

Преобразование темы (прямое проведение, ракоход, инверсия, инверсия ракохода)

Fig. 7. Luo Zhongrong. Song *Picking Lotus Flowers along the River*.

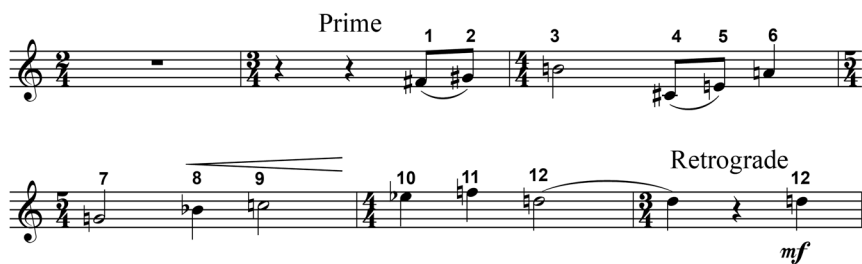
Theme transformation (original form, retrograde form, inversion, inversion of the retrograde)





Ил. 8. Ло Чжунжун. Песня «Собирая цветы лотоса вдоль реки». Вокальная партия

Fig. 8. Luo Zhongrong. Song *Picking Lotus Flowers along the River*. Vocal part



Примечательным с точки зрения использования двенадцатитоновой техники является Второй струнный квартет (1985). Так, в первой части серия представляет собой три одинаковых по структуре пентатонных сегмента, отделенных друг от друга большой терцией: *e-fis-a-h*, *c-d-f-g*, *as-b-des-es* (ил. 9).

Квартет — одно из первых китайских сочинений, в котором наряду с адаптацией звуковысотных принципов построения серии предпринята попытка реализации ее закономерностей на ритмической и тембровой составляющих произведения. Становится очевидным, что композитор в этом сочинении подходит очень близко к сериализму.

В качестве стиливого ориентира квартета выбрана форма традиционного инструментального музицирования «Ши фань ло гу» — ансамбля, основу которого составляют ударные инструменты, реже входят инструменты струнной и духовой групп. Как отмечает Фань Юй, самыми трудными с точки зрения ритмики являются партии гонгов и барабанов:

Участники фольклорного ансамбля ударных инструментов «просчитывают» ритм партий гонгов и барабанов, опираясь на четыре основных ритмических последовательности, содержащих нечетное количество звуков — один, три, пять, семь [Фань 2019, 120].

На протяжении многих веков формирования традиций ансамбля определились

особенности структуры, проявляющие себя в соотношении целого и частей, а также определенные правила тембрового озвучивания паттерна и его отдельных сегментов [Фань 2019, 122].

В результате образовывались возможные варианты так называемых «мелодий».

В частности, в четвертой части квартета композитор ориентируется на ритмическую схему «юй хэ ба», состоящую из четырех ритмических последовательностей. Каждая последовательность состоит из двух сегментов:

они «взаимодополняют друг друга и в сумме всегда составляют восемь ударов. При этом один сегмент (B) постепенно разрастается (1-3-5-7), а второй (A), соответственно, сжимается (7-5-3-1)» [Фань 2019, 128].

Кроме остиной ритмической организации, паттерн подразумевает «перекрашивание» путем смены тембра. Как и в традиционном ансамбле, Ло Чжунжун выбирает в качестве базовой единицы ритмическую ячейку. Так, например, в седьмой части Квартета каждую из четырех ячеек, составляющих ряд, композитор темброво перекрашивает. Первая исполняется первой скрипкой приемом *col legno*, вторая — альтom *détaché*, третья — второй скрипкой *pizzicato*, четвертая — виолончелью *pizzicato*.

Ил. 9. Ло Чжунжун. Второй струнный квартет, I часть. Серия

Fig. 9. Luo Zhongrong. Second String Quartet, I part. Series



Метод Ло Чжунжуна неоднозначен и во многом противоречив. Как отмечает Фань Юй, добавление в двенадцатитоновую серию пентатонных интонаций

рождает ощущение натурально-ладовой организации, чувство устоя, к которому тяготеют окружающие его звуки, что в корне противоречит правилам «классической» додекафонии А. Шёнберга [Фань 2019, 48].

Но в этом и заключается индивидуальность композиторского стиля Ло Чжунжуна и его творческий подход к освоению западноевропейских музыкальных традиций. Его метод оказал колоссальное влияние на многих композиторов. Ло Чжунжун имел большое количество последователей, которые также стремились ассимилировать на национальной почве додекафонию. В их числе — Чэнь Минчжи, Чжу Цзяньэр, Чжао Сяошэн, Ван Силян, Пэн Чжиминь, Ян Хенчжань, Лу Шилинь и др.

Как уже было сказано, Ло Чжунжун вошел в историю китайской музыкальной культуре не только как композитор. Он сыграл важную роль в процессе развития национальной композиторской школы. Будучи профессором Шанхайской, Центральной и Китайской консерваторий, он воспитал плеяду учеников — Мо Вупина, Ли Баошу, Чэнь Цигана, Вэнь Дэцина и др., которые, как и Ло Чжунжун, прибегают к современным техникам композиции при опоре на национальные традиции. Так, Ли Баошу в музыке к документальному фильму «Фантазия Цзючжайгоу» (1984) соединил додекафонию с колористикой музыкального импрессионизма с целью придать загадочный, волшебный характер киноленте; серия гармонично соединяет интонации пентатоники и красочность аккордовых параллелизмов. Вэнь Дэцин, являясь основателем и руководителем «Шанхайской недели современной музыки», профессором композиции и анализа современной музыки в Шанхайской консерватории, в своем творчестве широко применяет минималистские методы письма, спектральную технику, также опираясь на традиции китайской музыки. В произведениях Чэнь Цигана органично преломились фольклорные интонации и техника письма современных западноевропейских композиторов (в частности Мессиана). Таковы Концертная сюита “*Iris dévoilée*” для трех женских голосов, трех традиционных инструментов и большого оркестра, балет «Зажги красный фонарь», Концерт для фортепиано с оркестром «Эр Хуан», Симфонические вариации “*Luan Tan*” и др.

Многие другие композиторы — ученики Ло Чжунжуна — в той или иной мере наследовали его опыт. Как писал Бао Юанькай,

я думаю, что в нашем поколении нет ни одного студента-композитора, на которого прямо или косвенно не повлиял бы господин Ло Чжунжун [цит. по: Ву 2021].

Ло Чжунжун не ограничивался рамками национальной традиции, он постоянно расширял горизонты научных взглядов и претворял их в композиторской практике. Обаятельная натура и пылкое любопытство музыканта способствовали формированию его авторитета как педагога.

Педагогический метод Ло Чжунжуна базировался на жадном познании достижений национальной и мировой музыкальных культур. Свой главный принцип Ло Чжунжун определил так:

...студентам очень трудно и даже невозможно освоить много различных музыкальных стилей за короткий промежуток времени. Так что они должны скромно учиться у профессоров! В обучении подражание — это не недостаток, а совершенная необходимость. С древних времен до наших дней хоть один молодой композитор не начинал с подражания предшественникам?¹⁰ [Jincheng 2016, 426].

По мнению профессора, способность копировать композиторские приемы своих коллег может быть развита путем тщательного анализа музыкальных партитур.

Кроме того, признанный мастер внес значительный вклад в теоретические основы китайской педагогической мысли, обобщив и структурировав большой пласт методических материалов. Являясь автором нескольких трудов, он заложил основы преподавания современной техники композиции в Китае. Так, работа «Предварительные упражнения в композиции» была создана на основе системы Шёнберга в соответствии с его «Основными принципами композиции» и «Упражнениями по композиции для начинающих». Она служит дополнением к теоретическому курсу «Лекций по гармонии», также составленному Ло Чжунжуном с опорой на работы Шёнберга «Учение о гармонии» и «Структурные функции гармонии». Положив в основу труда принципы Шёнберга, Ло Чжунжун адаптировал их с учетом специфики обучения студентов китайских вузов.

Ло Чжунжун получил известность как исследователь широкого круга музыковедческих проблем. Несмотря на ограничения и запреты, он перевел ряд важнейших для музыкальной науки работ с английского на китайский язык. Помимо уже упомянутых трудов Хиндемита, были также выполнены переводы книг американских апологетов сериализма: Джорджа Перла («Серийная композиция и атональность»; переведена в 1976, издана в 2006), Аллена Форта («Структура атональной музыки» переве-

¹⁰ Перевод с кит. автора статьи. — Я. Ц.

дена в 1973, издана в 2009), а также Арнольда Шёнберга («Учение о гармонии», переведена в 1978, издана в 2007) и Чарльза Вуоринена («Простая композиция» — учебное пособие по двенадцатитоновой технике). Научная деятельность Ло Чжунжуна не останавливалась даже в годы «культурной революции», в условиях ссылки и тюрьмы.

Помимо переводов композитор оставил значительный пласт собственных работ по теории музыки и композиции. В их числе — труды «Анализ гармонии художественных песен Тан Сяолиня», «Анализ прелюдии „Вне себя от радости“ из цикла „4 маленькие прелюдии и фуги“ Динь Шаньдэ», «Словарь современной музыки». В издании словаря, выпущенного издательством “Higher Education Press” (1997), Ло Чжунжун принял участие как главный редактор. В словарь вошла информация о 158 известных композиторах из 29 стран, в том числе из Китая. Творческий портрет каждого композитора включает биографические сведения, а также характеристику музыкальных произведений.

Широчайший круг интересов Ло Чжунжуна-исследователя в первую очередь касается новой музыки — китайской и европейской. Его увлечения в научной сфере тесно переплелись с поисками стиля в музыке и обобщениями основополагающих принципов в педагогике. В историю китайской музыки, по словам Ван Юхэ, он вошел как «композитор, который постоянно исследует художественные инновации» [Ву 2021]. Чжан Чжэнтао образно сравнил деятельность Ло Чжунжуна с «человеком, который „вкушает запретный плод“» [Ву 2021].

Изучение зарубежных трудов, скрупулезная работа по их переводам, активное теоретическое освоение современной музыки — вся эта деятельность полностью отвечала эстетическим устремлениям и композиторским интересам Ло Чжунжуна и характеризовала его как универсального музыканта. Он был в авангарде самых заметных событий музыкальной культуры страны, подготовив крепкий теоретический и практический фундамент для многих композиторов Китая. Можно сказать, что историческое значение композитора сопоставимо по масштабам с вкладом М. И. Глинки в русскую музыкальную культуру: Ло Чжунжун так же определил вектор развития национальной композиторской школы и сделал огромный шаг к сближению китайских и европейских музыкальных традиций.

Список источников

- [1] Ли 2018 — *Ли Юнь*. Применение додекафонии в творчестве китайских композиторов XX — начала XXI века // *Культура и цивилизация*. 2018. Т. 8. № 1 А. С. 142–150.
- [2] Сунь 2013 — *Сунь Вэйбо*. Большой полифонический цикл в творчестве китайских композиторов // *Культура. Наука. Творчество: сборник научных статей*. Вып. 7 / Белорусский государственный университет культуры и искусств. Минск: БГУКИ, 2013. С. 57–60.
- [3] Сунь 2020 — *Сунь Вэйбо*. Черты новаторства в композиции большого полифонического цикла Ло Чжун-жуна // *Музыкальная педагогика. Исполнительство: сборник научных трудов*. Вып. XII / научные редакторы Л. С. Зорилова, М. Б. Сидорова. Москва: Академический Проект, 2020. С. 172–189.
- [4] У 2016 — *У Хунюань*. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков: [б. и.], 2016. 231 с.
- [5] Фань 2018 — *Фань Юй*. Из истории китайской серийной техники: Ло Чжунжун // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2018. № 1 (47). С. 59–63.
- [6] Фань 2019 — *Фань Юй*. Серийная техника в китайской камерно-инструментальной музыке 1980–1990-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Нижний Новгород: [б. и.], 2019. 243 с.
- [7] Ву 2021 — 吴桐. 97岁作曲家罗忠镕去世, 龚琳娜说他的作品“超级难唱”但会“一直唱下去” [Ву Т. Скончался 97-летний композитор Ло Чжунжун] // *上观新闻 [Шангуань Новости]*, ?–2024. URL: <https://export.shobserver.com/quitt/html/401800.html> (дата обращения: 20.06.2024).
- [8] Jincheng 2016 — *Jincheng Huang*. Discussion on Importance and Entry Point of Imitation Writing in Composition Instruction // *International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities*. Chengdu: Atlantis Press, pp. 426–428.

References

- [1] Li Yun (2018). “Primenenie dodekafonii v tvorchestve kitayskikh kompozitorov XX — nachala XXI veka” [“Application of dodecaphony in the works of Chinese composers of the twentieth and early twenty-first centuries”]. In *Kul'tura i tsivilizatsiya*. 2018. Vol. 8, No. 1 A, pp. 142–150 (in Russian).
- [2] Sun WeiBo (2013). “Bol'shoy polifonicheskiy tsikl v tvorchestve kitayskikh kompozitorov” [“Large polyphonic cycle in the work of Chinese composers”]. In *Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo: collection of scientific articles*. Iss. 7. Minsk: Belorusskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv, pp. 57–60 (in Russian).
- [3] Sun WeiBo (2020). “Cherty novatorstva v kompozitsii bol'shogo polifonicheskogo tsikla Luo Zhongronga” [“Traits of innovation in the composition of Luo Zhongrong's large polyphonic cycle”]. In *Muzykal'naya pedagogika. Ispolnitel'stvo [Musical peda-*

- gogy. *Performing art*]: collection of scientific papers. Iss. XII / scientific editors Larissa S. Zorilova, Margarita B. Sidorova. Moscow: Akademicheskii Proekt, pp. 172–189 (in Russian).
- [4] Wu Hongyuan (2016). *Kitayskaya khudozhestvennaya pesnya: istoriya i teoriya zhanra* [*Chinese art song: history and theory of the genre*]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Kharkiv, 231 p. (in Russian, unpublished).
- [5] Fan Yu (2018). “Iz istorii kitayskoy seriynoy tekhniki: Luo Zhongrong” [“From the History of Chinese Serial Technology: Luo Zhongrong”]. In *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya*. 2018. No. 1 (47), pp. 59–63 (in Russian).
- [6] Fan Yu (2019). *Seriynaya tekhnika v kitayskoy kamerno-instrumental'noy muzyke 1980–1990-kh godov* [*Serial technique in Chinese chamber instrumental music of the 1980s–1990s*]: Cand. Sci. (Arts) dissertation: 17.00.02, Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka. Nizhny Novgorod, 243 p. (in Russian, unpublished).
- [7] Wu Tong (2021). 97 Sui zuòqǔ jiā luō zhōng róng qùshì, gōnglínà shuō tā de zuòpǐn “chāojí nán chàng” dàn huì “yīzhí chàng xiàqù” [97-year-old composer Luo Zhongrong has passed away]. Available at: <https://export.shobserver.com/quitt/html/401800.html> (accessed: 20.06.2024) (in Chinese).
- [8] Jincheng Huang (2016). “Discussion on Importance and Entry Point of Imitation Writing in Composition Instruction”. In *International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities*. Chengdu: Atlantis Press, pp. 426–428.

Статья поступила в редакцию: 24.12.2023; одобрена после рецензирования: 21.01.2024; принята к публикации: 20.06.2024; опубликована: 10.09.2024.

The article was submitted: 24.12.2023; approved after reviewing: 21.01.2024; accepted for publication: 20.06.2024; published: 10.09.2024.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

опубликовал ряд ранее неизвестных писем Вагнера и Малера из московских архивов, комментированные переводы всех статей Жана Кокто о музыке, русских дневников и стихотворений Р. Шумана, вокальных текстов И. С. Баха и др. материалы.

tionally, he has published a number of previously unknown letters by Wagner and Mahler, which were discovered in archives in Moscow. He is the author of the Russian translation (with commentary) of all of Jean Cocteau's musical articles, Robert Schumann's Russian diaries and poems, as well as J. S. Bach's vocal texts and other materials.

Мэгуми Ханья — музыковед, магистр искусств (2021), докторант Токийского университета, аспирант Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (кафедра истории зарубежной музыки, научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Т. В. Шабалина). Автор ряда статей о жизни и творчестве А. Г. Шнитке, среди них: «Музыка А. Г. Шнитке для фильма А. Ю. Хржановского „В мире басен“: К проблеме полистилистики» (2023); «Минао Сибата и Альфред Шнитке: Композиторы-„шестидесятники“» (2022). Область научных интересов связана также с изучением творчества И. С. Баха российскими и советскими музыковедами; на данную тему опубликована статья: «Б. Л. Яворский и А. Швейцер в баховедении: На основе записей С. Н. Рязова» (2021).

Megumi Hanya is a musicologist, she holds a Master of Arts degree (2021) and is currently pursuing a PhD at the University of Tokyo. Additionally, she is a postgraduate student at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (Department of Foreign Music History, her research is supervised by Professor Tatjana V. Shabalina, Dr. habil. in Art Studies). Her contributions to the field include numerous articles on the life and work of Alfred Schnittke, among which: "Alfred Schnittke's Music for Andrey Khrzhanovsky's In the World of Fables: To the Problem of Polystylism" (2023); "Minao Shibata and Alfred Schnittke: Composers of the 'Sixties'" (2022). Her research interests also encompass the study of the work of Johann Sebastian Bachs by Russian and Soviet musicologists. On this topic, she has published the article: "B. L. Yavorsky and A. Schweitzer in Bach Studies: On the basis of notes of S. N. Ryauzov" (2021).

Ян Цзиньпэн — композитор из Китая. Ранее работал в китайском военном оркестре; затем для дальнейшего обучения приехал в Россию. В 2019 окончил Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по специальности «Композиция» (класс профессора С. В. Нестеровой). В 2021 окончил ассистентуру-стажировку. В настоящее время преподаёт композицию китайским студентам в Санкт-Петербургской консерватории. Лауреат российских и международных конкурсов. Член Союза композиторов Санкт-Петербурга.

Yang Jinpeng is a composer from China. He previously worked in a Chinese military orchestra and subsequently pursued further studies in Russia. In 2019, he graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory with a degree in composition (class of Professor Svetlana V. Nesterova). In 2021, he successfully completed an assistantship training programme. He is currently engaged in teaching composition to Chinese students at the Saint Petersburg Conservatory. He has received accolades in both Russian and international competitions. He is a member of the Union of Composers of Saint Petersburg.

Наталья Александровна Яковлева — PhD in Philosophy (The Faculty of Arts, University

Natalia A. Iakovleva holds a PhD in Philosophy from the University of Helsinki (2012).

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 16. № 3. 2024

Подписано в печать 10.09.2024. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 13,8. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 5124-24.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru