

11. Yuan Yu (2013) Issledovanie putej razvitiya i hudozhestvennogo stilya sozdaniya simfonicheskoj muzyki Du Minsinya [A study of the ways of development and artistic style of creating symphonic music by Du Mingxin]. *Zhurnal Akademii khudozhestv Narodno-osvoboditel'noy armii Kitaya – Journal of the Chinese People's Liberation Army Academy of Arts*. 3 pp. 66. (In Chinese).

УДК 787.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-61-68

Сунь Цзиняо

СКРИПИЧНАЯ МУЗЫКА В РОССИИ И В КИТАЕ: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена сравнительному анализу характерных особенностей скрипичного исполнительства на разных периодах его развития в России и в Китае. Цель данного исследования заключается в определении роли российской и западной скрипичных школ в развитии музыкальной культуры КНР. Автором статьи сделан вывод, что становление и развитие скрипичного искусства в России и в Китае совершалось в рамках формирования национальной музыкальной культуры каждой страны. Тем не менее, высокая квалификация педагогического состава и современных исполнителей Китая в значительной мере обусловлена влиянием российских и европейских музыкально-педагогических и исполнительских традиций.

Ключевые слова: скрипка, скрипичный исполнитель, мировая музыкальная культура, Россия, Китай.

Актуальность темы исследования. Скрипичная музыка имеет глубокие традиции и историю, которые уже давно не связаны только лишь со страной происхождения музыкального инструмента, а потому существует большой интерес как к скрипичной музыке, так и к исполнительству и образованию со стороны музыковедов, музыкантов и педагогов разных стран. Именно это обуславливает актуальность и теоретическую значимость данного исследования.

Степень научной разработанности темы. Стоит отметить, что на сегодняшний день в русскоязычной музыковедческой литературе отсутствуют комплексные исследования по тематике данной статьи. Отдельные вопросы российского и китайского скрипичного искусства и образования рассматривались в работах В.Ю. Григорьева, Н.А. Мятневой, Н.З. Габриэляна, И.В. Лежневой, Чжао Ч., Чжан Х. и др.

Цель данного исследования заключается в определении роли российской и западной скрипичных школ в развитии музыкальной культуры КНР.

Задачи, поставленные в статье, заключаются в следующем:

- рассмотреть особенности становления скрипичной музыки в Китае и в России;
- кратко охарактеризовать историю формирования скрипичного образования в Китае и в России;
- осуществить периодизацию развития скрипичной музыки и образования в обеих странах.

Научная новизна исследования заключается в том, что автором предпринят опыт периодизации этапов развития скрипичной музыки Китая и России с последующей их характеристикой.

Методы исследования. В ходе написания статьи автор использовал исторический, культурологический, а также историко-теоретический методы.

Скрипичная музыка – это важный элемент музыкальной культуры как отдельно взятой страны, так и мировой культуры в целом. Пути развития скрипичной музыки в таких странах, как Россия и Китай, неразрывно связаны с национальным колоритом, фольклором, музыкально-исполнительскими и художественно-эстетическими традициями этих стран. Выделим и охарактеризуем основные этапы развития скрипичной музыки в Китае и России.

1. Период становления скрипичной музыки в России и в Китае

В России уже к концу XVIII века скрипичная музыка была достаточно популярна. В этот период появляются такие виртуозы-скрипачи, как Н.Я. Афанасьев, Н.Д. Дмитриев-Свечин, А.Ф. Львов, Г.А. Рачинский, И.Е. Хандошкин, А.М. Щепин. Безусловно, особую роль в формировании русских национальных традиций в области скрипичной музыки сыграло творчество русского скрипача и композитора И.Е. Хандошкина. Достижения музыканта заключаются в том, что он был единственным русским композитором XVIII века, который писал музыку для солирующих оркестров, а также сам был первым скрипачом, дававшим сольные концерты. Исполнительское искусство И.Е. Хандошкина отличалось собственной стилистикой, в основе которой лежали лиричность, певучесть, а также виртуозное исполнение и импровизационность [1]. И. Е. Хандошкин считается основателем русской скрипичной школы. Им созданы более ста произведений для скрипки, в числе которых три сонаты и значительное число вариаций на темы русских народных песен. После обучения в Европе И.Е. Хандошкин 15-летним юношей поступил на службу в придворный оркестр, стал придворным музыкантом, достигнув звания первого камер-музыканта и капельмейстера.

В Китае скрипичная музыка, как инструмент музыкального сопровождения, появилась лишь в конце XVII века и просуществовала до середины XIX века. Продвижению скрипичной музыки способствовал французский скрипач Л. Пернон, который старался популяризировать европейскую музыку в Китае, создав придворный оркестр и играя на скрипке перед императором Канси. Также известно о продвижении европейской музыкальной культуры итальянским миссионером Т. Педрини, который в XVIII веке долгое время жил в Китае, работая учителем музыки, и написал двенадцать сонат для скрипки и цифрового баса. Ситуацию более глубокого проникновения скрипичной музыки в культуру Китая ускорили опиумные войны в XIX веке, в ходе которых Англия возымела большое влияние на Китай, отправляя туда иностранцев с целью распространения европейского образования [2].

В конце XIX века прошла политическая реформа «Усюй», благодаря которой многие китайские музыканты смогли выехать для получения музыкального образования в другие зарубежные страны – Японию, Америку и др. Распространение скрипичной музыки в этот период осуществлялось уже не столько благодаря западным миссионерам, сколько деятельности оркестров, которые создавались по западным лекалам, а также благодаря введению школьных уроков, нацеленных на обучение инструментальному исполнительству. Благодаря тому, что было создано большое количество оркестров, население Китая стало знакомиться со скрипичной музыкой западных образцов. Начиная со скрипичных концертов Л. ван Бетховена, фрагментов оперной, опереточной и танцевальной музыки, репертуар стал постепенно расширяться, стали звучать скрипичные концерты К. Сен-Санса, М. Бруха, Ф. Мендельсона, В.А. Моцарта. Первым оркестром, который состоял из китайских музыкантов, стал «Оркестр Хотто» под руководством английского скрипача Р. Харта. Выступая в полном составе, оркестр считался симфоническим, выступая в сокращенном формате – струнным. Впоследствии два скрипача – Н. Чжао и Ч. Му – стали известными преподавателями скрипичной музыки в пекинском университете [3].

2. Период становления профессионального образования

В России становление скрипичного искусства в профессиональном русле сформировалось в конце XIX века. В этот временной промежуток сформировалась педагоги-

ческая система обучения в Московской и Петербургской консерваториях. Скрипичная музыка в России шла по двум направлениям. *Первое течение* (Москва) продолжало чешскую и немецкую школу исполнения скрипичной музыки. Оно носило классический характер, основанный на системно-методическом подходе. Знаменитыми выходцами Московской консерватории были Е.Г. Гилельс, М.Э. Гольдштейн, И.В. Гржимали, Ф. Лабуб, Н.М. Мильштейн, Д.Ф. Ойстрах, П.С. Столярский, О.Б. Фельцман, М.И. Фихтенгольц, Б.С. Фишман, С.И. Фурер [4].

Наиболее известным педагогом был П.С. Столярский, первым открывший музыкальную школу-интернат для одаренных детей. Педагогика П.С. Столярского основывалась на следующих принципах:

- 1). Наличие индивидуальных предрасположенностей у детей 4–5 лет: детские движения должны быть ловки и энергичны, ребенок должен хорошо ориентироваться в пространстве, быть любознательным, настойчивым, активным, уметь сосредотачиваться и концентрироваться.

- 2). Создание педагогических условий для развития музыкальных талантов у ребенка.

- 3). Использование системного подхода к обучению [4].

Второе течение (Петербург) продолжало традиции франко-бельгийской школы и отличалось романтичностью и виртуозностью исполнения. Здесь главенствовали такие исполнители, как Г.И. Венявский, Л.С. Ауэр, К.К. Горский, Н.М. Мильштейн, М.Б. Полякин, И.Р. Хейфец.

В 1868 году русский скрипач Л.С. Ауэр разработал собственную педагогическую систему, которая впоследствии стала новшеством не только в русской, но и в мировой музыкальной культуре. Педагогическая концепция Л.С. Ауэра основывалась на следующих принципах:

- 1). Учет природных задатков исполнителя: музыкальный слух, чувство ритма, физическое строение рук, кистей, мышц, работоспособность, основанная на длительной умственной активности и концентрации внимания.

- 2). Отработка техники.

- 3). Индивидуальный подход к каждому ученику.

Благодаря Л.С. Ауэру в педагогику музыкального образования были введены такие классы, как квартетный, оркестровый и камерный, разработаны новые подходы русской скрипичной школы [4].

В Китае первые предпосылки становления профессионального образования в области скрипичной музыки были созданы в 1908 году, когда открылась музыкальная школа при детском интернате в Шанхае. Затем благодаря русским эмигрантам в 1921 году открылась Первая Харбинская музыкальная школа, которую по праву можно считать первым специализированным музыкальным учреждением в Китае. Далее, в 1925 году открылась Высшая музыкальная школа, в 1927 году были открыты Харбинские музыкальные курсы, в течение десяти лет подготовившие свыше ста скрипачей, затем Харбинский музыкальный техникум [3].

Если обратиться к китайским исполнителям, то в этот временной интервал необходимо выделить Сяо Юмэя, который получил образование сначала в Японии, затем в консерватории г. Лейпцига, а также стажировался в Берлинском университете, в консерватории Штерна. В 1919 году им было написано одно из первых произведений – «Струнный квартет ре мажор». Продолжение традиции произошло в 1934 году, когда другой китайский композитор, Сянь Синхай, написал «Сонату для скрипки ре минор». Стоит упомянуть о вкладе в развитие скрипичной музыки в Китае, сделанном композитором Ма Сыцун. За свою продолжительную карьеру он написал более двадцати произведений для скрипки. В этих произведениях гармонично сочетаются между собой отзвуки кантонских, сюйаньских, монгольских песен. Вплоть до середины XX века стилистические особенности произведений для скрипки, создаваемых в Китае, заключаются в синтезе западных традиций и фольклорных приемов [5].

Также следует отметить влияние русских и западных музыкантов на развитие музыкальной, в том числе и скрипичной, культуры Китая. Вплоть до 30-х годов XX века Россия владела Китайско-Восточной железной дорогой. Благодаря администрации железной дороги, музыкальная культура получала субсидирование, что послужило развитию концертной деятельности российских скрипачей: А. Могилевского, М. Пиастро, В.Д. Трахтенберга, Я. Хейфеца, Е. Цимбалиста, А.М. Шаевского, М. Эльмана, М. Эрденко, которые популяризировали скрипичную музыку в Китае. Впоследствии китайская публика проявила небывалую заинтересованность к иностранным концертам и слушала произведения А.С. Аренского, С.В. Рахманинова, П.И. Чайковского.

В 1927 году открылся первый музыкальный вуз – Шанхайская музыкальная консерватория, педагогическая деятельность которой основывалась на идее подражания мировой музыкальной культуре и «упорядочивании» национальной музыкальной культуры. Именно поэтому модель образования в Шанхайской музыкальной консерватории была построена по немецким и российским образцам. Скрипичный факультет в данной консерватории открылся в числе первых [5].

Анализируя данный период становления скрипичной музыки в Китае, мы можем сделать вывод, что ее формирование происходило под влиянием западной культуры. Следовательно, исполнение скрипичной музыки носило классический и романтический характер.

3. Период с 50-х годов XX века до начала XXI века

В России характерными чертами исполнения скрипичной музыки до 60-х годов XX века были: певучесть, незаметная смена смычка (фингер-штрих), непрерывное vibrato, вибрация, аппликатурная редакция, сила и выразительность звучания, инструментальная свобода.

В 70–90-е годы XX века прибавилось широкое использование интерпретации, которая преследовала следующие цели: точное исполнение, задуманное автором, подбор комплекса инструментальных средств, которые необходимы для определенной стилистики исполнения, использование научного подхода при изучении мировой музыкальной культуры [6].

В последнем десятилетии XX века в России развивалось массовое музыкальное образование, что касается скрипичного исполнительства, оно находилось в более сложном положении. Как среди населения, так и среди исполнителей, наблюдалось снижение интереса к скрипичной музыке вследствие неблагоприятной эмоциональной обстановки на фоне экономических и политических проблем. Из России уезжали лучшие педагоги. Например, «скрипач и музыкальный педагог З.Н. Брон в 1989 году забрал в Германию и своих учеников М. Венгерова, Н. Мадоева, Н. Прищепенко, В. Репина» [6].

Как утверждал В.Ю. Григорьев, в это время упал общий уровень инструментальной культуры, что было обусловлено, с одной стороны, уходом таких исполнителей, как Л.Б. Коган, Д.Ф. Острайх, которые были не только талантливыми скрипачами, но и отличными педагогами. Автор справедливо замечает, что никто из учеников не мог их заменить, так как процесс преемственности должен основываться на постоянном движении, которого в 1990-е годы практически не наблюдалось. С другой стороны, засилье телевиденья, тенденций эстрадно-развлекательного характера среди исполнителей, потеря национальных особенностей исполнения послужили падению качества скрипичной музыки [6].

Вместе с тем, Н.А. Мятиева отмечает, что «исполнительство второй половины XX века, о состоянии которого принято судить по творчеству выдающихся музыкантов этого времени, отмечено несоответствием между современным композиторским творчеством и “несовременностью” репертуара, который исполняется большинством музыкантов. Более того, эта тенденция, по-видимому, перешла и в нынешнее столетие, судя по афишам филармоний и концертных залов, равно как и по учебному репертуару, на котором воспитываются новые поколения» [7].

И.В. Лежнева отмечает, что в скрипичном искусстве до 90-х годов XX века развивалось массовое музыкальное образование. Благодаря этой особенности, характер скрипичного искусства в России отличался массовостью и заинтересованностью со стороны публики [8]. Автор выделяет следующие факторы, которые влияли на эту тенденцию:

1) связка музыкальная школа – музыкальное училище – музыкальная консерватория обеспечивала наполняемость начальных классов и, соответственно, постоянный приток исполнителей;

2) скрипичное исполнительство носило профессиональный характер, так как выше-названная связка предполагала изначально профессиональный уровень образования;

3) распределение выпускников высших музыкальных заведений обеспечивало наполняемость педагогического состава;

4) поддержка музыкантов на уровне государства обуславливала высокий уровень исполнителей и тем самым приводила к популярности скрипичной музыки;

5) популяризация скрипичного искусства приводила к вовлечению широких масс населения [8]. Если рассматривать исполнительское направление, то в 70–90-е гг. XX века стилистическая основа была построена на основе «исполнительских принципов барокко, классического, романтического и современного стилей» [8. С.161].

В Китае данный этап непосредственным образом связан со становлением Китайской народной республики, которая была провозглашена в 1949 году. В таких городах, как Пекин и Шанхай, сосредоточивается центральное звено обучения скрипичной музыке. С 1957 года в образовательной системе наметился курс, копирующий советскую систему. В итоге в КНР приезжают музыкальные педагоги из СССР, Венгрии и ГДР. В этот временной промежуток появляется новая тенденция – научное исследование скрипичной музыки. В этой области Пекинская и Шанхайская консерватории становятся лидерами в области изучения скрипичного исполнительства, композиторских стилей, педагогического мастерства. Главная задача данных исследований заключалась в том, чтобы сконструировать педагогическую модель национального скрипичного репертуара. Еще один феномен, который возник в середине XX века – это групповое скрипичное унисонное исполнение. Конечно, исполнение скрипичной музыки в данном формате не отличалось какой-либо сложностью, но за счет мобильности ансамбли могли выступать в любом месте: сад, парковая зона, пригород. В любом случае, решалась самая главная задача – познакомить публику со скрипичным искусством [9].

С 1966 по 1976 гг. начинается самый сложный период, который назывался «Культурная революция». Сложность заключалась в том, что начались гонения на западные тенденции. Скрипичное образование пострадало существенным образом, так как многие преподаватели были сосланы в пригород, обучение игре на инструментах западного типа было прекращено, под запретом были концерты, ноты и инструменты ликвидировались. Так, 80 преподавателей из Шанхайской консерватории были сосланы в резервацию. Условия и ситуация были настолько тяжелыми, что пять преподавателей умерли в течение двух месяцев после ссылки [9].

Единственным спасением для скрипичной музыки стала постановка революционных «образцовых» спектаклей, так как в этом случае скрипка имела право на существование. Ситуация облегчилась в 1972 году, когда в Пекине снова открылся музыкальный факультет, а в 1973 году он стал называться консерваторией при Центральном художественном университете.

С 1977 года начинается период преодоления ошибок, тогда возрождается традиция получения образования в области скрипичной музыки. С 80-х годов XX века начинается подъем музыкальной культуры. В 1981 году был впервые проведен «Китайский национальный молодежный скрипичный конкурс», который впоследствии завоевал большой авторитет не только среди китайской аудитории, но и в мировом музыкальном сообществе [10].

4. Период современности

С 2000-х годов в России начинается время универсальности в исполнительском направлении, обусловленное приобщением к мировым традициям в области скрипичной музыки. На это повлияло зарубежное обучение российских исполнителей у таких педагогов, как П. Амуайаль, З.Н. Брон, В. Овчарек, М. Гантварг, Г. Кребберс, а также открытие факультета исторического и современного исполнительства в Московской консерватории.

В современных музыкальных учреждениях России педагоги стремятся воспитать музыканта, владеющего всеми стилями в скрипичной музыке. Появилось большое количество международных концертов, в обязательную программу которых были включены современные произведения, наряду с классическими. Данные шаги привели к формированию универсального мышления исполнителя, которое характеризуется тем, что музыкант стремится не только понять теорию, но и может предложить индивидуальную интерпретацию произведения любого стиля, так как владеет основами исполнительских принципов [11].

Характерной особенностью скрипичной музыки XXI века в Китае стало стремление к идеалу и безупречности в области техники исполнения. В настоящее время китайские композиторы и исполнители смогли соединить народную культуру и европейские элементы исполнения в скрипичной музыке. Например, в Китае до сих пор используется метод коллективного обучения скрипачей, который использовали российские педагоги Л. Ауэр и П.С. Столярский. В то же время национально-культурная специфика является фундаментом современного образования. На этой основе создан новый уникальный стиль китайской скрипичной музыки, который с технической стороны опирается на западную структуру исполнения, но формируется индивидуальной исполнительской манерой музыканта.

Сравнительный анализ скрипичного искусства в России и в Китае показал, что у двух стран есть как общие точки соприкосновения, так и определенные различия. Но это не мешает данным странам развивать скрипичную музыку как важнейшую основу мировой и национальной музыкальной культуры, учитывая тенденции ее развития.

Литература

1. Габриэлян Н.З. Особенности формирования и подъема отечественного скрипичного педагогического искусства от Л. Ауэра до Ю. Янкелевича // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2021. Т. 26. № 191. С. 116–122.
2. Не И.-Ши. Особенности китайской скрипичной школы // Гуманитарное пространство. 2021. № 2. С. 193–198.
3. Му Цюаньжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород. 2018. 205 с.
4. Григорьев В.Ю. Принципы скрипичной школы Леопольда Ауэра. Из истории музыкальной жизни России (XVIII–XIX вв.). М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1990. С. 84–97.
5. У Хуэй. Краткое изложение исследований теории китайского скрипичного искусства за тридцать лет политики реформ и открытости // Вестник Центральной консерватории. 2020. № 1. С. 18–26. (На кит. яз.).
6. Григорьев В.Ю. Исполнительское искусство: состояние, некоторые перспективы // Музыкальное исполнительство и современность. М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1997. Вып. 2. С. 15–25.
7. Мятиева Н.А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2010. 26 с.

8. Лежнева И.В. Отечественная скрипичная школа второй половины XX – начала XXI веков: пути развития в контексте исполнительских традиций: дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2019. 312 с.

9. Чжан Хуэйминь. Исследование национализации китайского скрипичного искусства // Вестник Педагогического института Цилу. 2019. № 3. С. 55–62. (На кит. яз.).

10. Чжао Чунь. Концепция китайской скрипичной школы и размышления о национализации культуры // Музыкальное исследование. 2006. № 4. С. 17–25. (На кит. яз.).

11. Чекменёва Д.А. История исполнительского искусства. URL: <https://helpiks.ru/1-105374.html> (дата обращения: 30.03.2023).

Violin Music in Russia and China: The Experience of Comparative Analysis

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2024, 2 (93), 61–68.

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-61-68

Sun Jiyao, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: ooooid@qq.com

Keywords: violin, violin performer, world music culture, Russia, China.

The article is devoted to a comparative analysis of the characteristic features of violin performance in Russia and China at different periods of its development. It is noted that violin music is an important element of the musical culture of both a single country and world culture as a whole. The paths of development of violin music in countries such as Russia and China are inextricably linked with the national color, folklore, musical, performing and artistic and aesthetic traditions of these countries. The purpose of this study is to determine the role of the Russian and Western violin schools in the development of the musical culture of the PRC. The author of the article concluded that the formation and development of violin art in Russia and China took place within the framework of the formation of the national musical culture of each country. However, the high qualifications of the teaching staff and modern performers in China are largely due to the influence of Russian and European concepts. In modern musical institutions in Russia, teachers strive to educate a musician who can master all styles of violin music. A characteristic feature of violin music of the 21st century in China has been the pursuit of idealism and impeccability in the field of performance technique. A comparative analysis of violin art in Russia and China showed that the two countries have both common points of contact and certain differences. But this does not prevent them from developing violin music as the most important basis of world and national musical culture.

References

1. Gabrielyan, N.Z. (2021) Osobennosti formirovaniya i podema otechestvennogo skripichnogo pedagogicheskogo iskusstva ot L. Auera do Yu. Yankelevicha [Features of the formation and rise of the national violin pedagogical art from L. Auer to Yu. Yankelevich]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki – Bulletin of Tambov University. Series: Humanities*. 26. 191. pp. 116–122.

2. Ne I.-She. (2021) Osobennosti kitayskoy skripichnoy shkoly [Features of the Chinese violin school]. *Gumanitarnoe prostranstvo – Humanitarian space*. 2. pp. 193–198.

3. Mu Tsyan'chzhi. (2018) *Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: obrazovanie, ispolnitelstvo, natsionalnyy repertuar* [Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire]. Art History Cand. Diss. Nizhny Novgorod.

4. Grigoriev, V.Yu. (1990) *Printsipy skripichnoy shkoly Leopolda Auera // Iz istorii muzykalnoy zhizni Rossii (XVIII–XIX vv.)* [Principles of Leopold Auer's violin school. From

the history of musical life in Russia (18th–19th centuries)]. Moscow: MGK im. P.I. Tchaikovsky, 1990.

5. U Khuey. (2020) *Kratkoe izlozhenie issledovaniy teorii kitayskogo skripichnogo iskusstva za tridsat let politiki reform i otkrytosti* [Summary of Research on Chinese Violin Art Theory in Thirty Years of Reform and Opening Up]. *Vestnik Central'noj konservatorii – Bulletin of the Central Conservatory*. 1. pp. 18–26. (In Chinese).

6. Grigoriev, V.Yu. (1997) *Ispolnitelskoe iskusstvo: sostoyanie, nekotorye perspektivy* [Performing arts: status, some prospects]. In: *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost'* [Musical performance and modernity]. Moscow: MGK im. P.I. Tchaikovsky. Vol. 2. pp. 15–25.

7. Myatieva, N. A. (2010) *Ispolnitel'skaya interpretaciya muzyki vtoroj poloviny XX veka : voprosy teorii i praktiki* [Performing interpretation of music of the second half of the 20th century: issues of theory and practice]. Abstract of Art History Cand. Diss. Magnitogorsk.

8. Lezhneva, I.V. (2019) *Otechestvennaya skripichnaya shkola vtoroj poloviny XX – nachala XXI vekov: puti razvitiya v kontekste ispolnitelskikh traditsiy* [Domestic violin school of the second half of the 20th – early 21st centuries: ways of development in the context of performing traditions]. Art History Cand. Diss. Nizhny Novgorod.

9. Chzhan Khueymin. (2019) *Issledovanie natsionalizatsii kitayskogo skripichnogo iskusstva* [Research on the Nationalization of Chinese Violin Art]. *Vestnik Pedagogicheskogo instituta Cilu – Bulletin of the Qilu Pedagogical Institute*. 3. pp. 55–62. (In Chinese).

10. Chzhao Chun. (2006) *Kontseptsiya kitayskoy skripichnoy shkoly i mysli o natsionalizatsii* [The concept of the Chinese violin school and thoughts on nationalization]. *Muzykal'noe issledovanie – Musical research*. 4. pp. 17–25. (In Chinese).

11. Chekmeneva, D.A. (2020) *Istoriya ispolnitelskogo iskusstva* [History of performing arts]. [Online] Available from: <https://helpiks.su/1-105374.html> (Accessed: 30.03.2023).

УДК 786.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-68-75

О.В. Шмакова, Г.В. Пархоменко

13 ВАРИАЦИЙ НА ТЕМУ АРИЕТТЫ ИЗ ЗИНГШПИЛЯ К. ДИТТЕРСДОРФА «КРАСНАЯ ШАПОЧКА» WOO 66 A-DUR В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ФИНАЛА В ПРОГРАММНЫХ ВАРИАЦИЯХ Л. ВАН БЕТХОВЕНА

В статье рассматривается динамизирующая роль финальной фазы в драматургии программных вариаций Л. Ван Бетховена. В фокусе внимания – цикл на тему ариетты из зингшпиля К. Диттерсдорфа «Красная шапочка». Большое значение в решении проблемы финала имеет кода. Один из векторов усиления ее роли – влияние концертно-виртуозной практики пианистов. Другая тенденция связана с влиянием на вариационный процесс динамических свойств сонатности. В статье дается обзор программных вариационных циклов Л. ван Бетховена в ракурсе проблемы финала.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, вариационный цикл, программность, драматургия, финал, кода.

Проблема финала является одной из сложных в общей методологии анализа музыкальных циклов. Ее сложность определяется комплексным характером изучения данного феномена, так как затрагивает вопросы диалектики содержания и формы, частей и целого, развития и итога. В то же время и сам финал является связанным со