

8. Dombrauskiene, G.N. & Zhao, Yedy (2024) *Peyzazhn·yye obrazy traditsionnoy zhivopisi gokhua v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov XX – nachala XXI v.* [Landscape images of traditional guohua painting in piano music of Chinese composers of the 20th – early Chinese artistic period]. *Manuskript*. Vol. 17. Issue 4. pp. 608–618.
9. Chen, Shuyun (2020) *Fortepiannoye tvorchestvo kitayskikh kompozitorov XX-nachala XXI vekov: osnovnyye stilevyye napravleniya* [Piano works of Chinese composers of the 20th and early 21st centuries: main stylistic trends]. Abstract of Arts. Cand. Diss. Nizhny Novgorod.
10. Nazaykinsky, E.V. (2003) *Stil’ i zhanr v muzyke* [Style and genre in music]. Moscow: Humanitarian Publishing Center “Vlados”.
11. Budaeva, T.B. (2011) *Muzyka traditsionnogo kitayskogo teatra tszintszuyu: Pekinskaya opera* [Music of traditional Chinese theater jingju: Beijing opera]. Abstract of Arts. Cand. Diss. Moscow.
12. Wang, Detsong (2016) *Tvorchestvo kitayskikh kompozitorov v kontekste stanovleniya natsional’nogo akkordeonnogo iskusstva* [The work of Chinese composers in the context of the development of national accordion art]. Abstract of Arts. Cand. Diss. Nizhny Novgorod.
13. Mozgot, S.A. (2023) *Formirovaniye muzykal’nogo prostranstva v proizvedenii: ot materiala k smyslu* [Formation of musical space in a work: from material to meaning]. *Iskusstvovedeniye – Art history*. 1. pp. 15–22.
14. Wang, Ying (2009) *Pretvoreniiye natsional’nykh traditsiy v fortepiannoy muzyke kitayskikh kompozitorov XX-XXI vekov* [The embodiment of national traditions in the piano music of Chinese composers of the 20th – 21st centuries]. Abstract of Arts. Cand. Diss. Sankt-Peterburg.
15. Alyabyeva, A.G. (2009) *Traditsionnaya instrumental’naya muzyka Indonezii v kontekste mifopoeticheskikh predstavleniy* [Traditional instrumental music of Indonesia in the context of mythopoetic representations]. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts.
16. Xue, Feng (2010) *K voprosu ob ispolnenii kitayskikh fortepiannykh proizvedeniy raznykh stiley* [On the performance of Chinese piano works of different styles]. *Vestnik Stolichnogo pedagogicheskogo universiteta – Bulletin of the Capital Pedagogical University*. 4. pp. 16–19. (In Chinese).

УДК 784.3:78.071.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-4-124-133

Пань Шуан, М.Г. Долгушина

НОВЫЕ ГРАНИ ВЕЧНЫХ СМЫСЛОВ: О ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ НИКОЛАЯ ПЕЙКО «ОБОРВАННЫЕ СТРОКИ»

Предметом исследования является вокальный цикл Н.И. Пейко «Оборванные строки» (на стихи китайских поэтов эпохи Средневековья). В основу романсов цикла положены четверостишия цзюэ-цзюй, сложные и изысканные по структуре и содержанию. Авторами впервые предпринята попытка выявления особенностей музыкального языка цикла в его связи с поэтическими особенностями стихотворений. Они приходят к выводу, что композитор, отказавшись от этнографичности, привлекает средства выразительности, характерные для разных эпох и стилей.

Ключевые слова: *Н.И. Пейко, «Оборванные строки», китайская поэзия, цзюэ-цзюй, вокальный цикл, романс.*

Актуальность темы исследования. Николай Иванович Пейко, младший современник Н.Я. Мясковского и его ученик, друг и коллега Д.Д. Шостаковича, автор грандиозных симфонических концепций, человек незаурядного ума и безупречной порядочности, волею судьбы остался для широкого круга просвещенных любителей музыки в тени более знаменитых соотечественников. Однако в наши дни его творчество вызывает все больший интерес как у слушателей, так и у музыковедов. К числу последних фундаментальных исследований, посвященных Н.И. Пейко, следует отнести монографию его ученика, профессора Московской консерватории Ю.Б. Абдокова, по словам которого «Н.И. Пейко – прежде всего мыслитель, интеллектуал высшей пробы и при этом – созерцатель и поэт» [1. С. 12].

Камерная вокальная лирика Н.И. Пейко – одна из интереснейших сторон его творчества. Среди множества тем и образов, к которым обращался композитор, особое место занимает цикл из шести романсов «Оборванные строки», созданный на стихи китайских средневековых поэтов в 1951 году.

Степень научной разработанности темы. Проблеме интерпретации отечественными композиторами образцов древней китайской поэзии посвящен ряд научных публикаций, появившихся в последние годы. Среди них выделим как наиболее близкие проблематике проведенного исследования статьи Ма Цзяцзя [2], Д.И. Санниковой [3], Сюе Юибо [4]. Цикл Н.И. Пейко «Оборванные строки» рассматривается в одном из параграфов диссертации Шэнь Хунбо «Воплощение древней китайской поэзии в камерно-вокальной музыке западных композиторов» [5]. Существуют исследования, посвященные интерпретации поэзии Бо Цзюйи в кантатно-ораториальном жанре [6]. При этом музыкальный язык вокального цикла Н.И. Пейко «Оборванные строки» в предложенном в настоящей статье ракурсе ранее никем не рассматривался.

Цель, задачи и предмет исследования. Цель настоящей работы – выявление особенностей музыкального языка цикла Н.И. Пейко в его связи с поэтическими особенностями литературного первоисточника. Для достижения цели решается ряд задач: рассмотрение специфики отражения национального начала в произведениях композитора, определение основных структурных и содержательных компонентов четверостиший цзюэ-цзюй – «оборванных строк», анализ мелодических, ладовых, гармонических особенностей музыкального тематизма романсов.

Научная новизна исследования обеспечивается ракурсом осмысления особенностей музыкального языка вокального цикла «Оборванные строки» в его резонансе со специфическими чертами поэтического первоисточника, что позволяет в полной мере оценить интеллектуальность и философскую глубину произведения Н.И. Пейко.

Методология и методы исследования. Основным методом исследования является целостный анализ музыкального языка романсов. В работе также использованы историко-стилевой и компаративный подходы.

Источниковая / эмпирическая база исследования – нотный текст вокального цикла Н.И. Пейко «Оборванные строки», опубликованный в 1991 году в сборнике «Романсы советских композиторов на стихи китайских поэтов» [7].

Основная часть. Название цикла «Оборванные строки» является русским переводом китайского термина цзюэ-цзюй – особой формы стихосложения, сформировавшейся в эпоху Тан (618–907) и чрезвычайно характерной, в частности, для Бо Цзюйи (772–846). Тексты Бо Цзюйи послужили основой четырех из шести романсов цикла: номеров 1–3 «Белые цапли», «Снежная ночь», «Жду – не приходит» и номера 6 «На реке» (все – в переводе Б.А. Васильева). Номер 4 «Поток» написан на стихи Ван Вэя (699–759), текст номера 5 – «У прудка» – приписывается Лю Юйси (772–842; оба стихотворения – в переводе Ю.К. Щуцкого).

Поэтическая форма цзюэ-цзюй считается в китайской поэзии одной из самых сложных с точки зрения организации стиха и самых тонких с точки зрения заложенных в нем смыслов. Уже в период своего зарождения она была признана совершенной не только в Китае, но и в Японии, а в настоящее время расценивается как одно из выдающихся достижений мировой культуры. Именно в цзюэ-цзюй «поэтическая форма в Китае достигла наибольшей изощренности» [8. С. 400].

Эту малую поэтическую форму иногда называют четверостишием либо катреном. Однако довольно часто используется буквальный перевод – «оборванные строки» (цзюэ – обрывать, обламывать, цзюй – строки). А.И. Кобзев и Н.А. Орлова приводят еще несколько названий: «оборванные / усеченные стихи» цзюэ-ши, «отрезанные строки» цзе-цзюй, «оторванные строки» дуань-цзюй. Исследователи констатируют, что названные наименования «китайские ученые связывают с происхождением. Считается, что они (цзюэ-цзюй – П.Ш., М.Д.) “оторваны” от регулярных стихотворений луй-ши» [8. С. 401], в которых количество строк, рифмовка и распределение тонов определялись иными правилами. Другими словами, речь идет о новом поэтическом стиле, культурном прорыве, который радикально отделил данную форму от предшествующей литературной традиции. Таким образом, коннотация, которую может предположить в этом названии русскоязычный читатель – «недосказанность» как главный признак формы – в действительности в ее названии отсутствует. Тематика же стихов цзюэ-цзюй, количество которых огромно, охватывает самые разные сферы – от любовной лирики до политической сатиры.

Само по себе обращение к культуре другого народа не удивительно ни для времени, когда был написан цикл «Оборванные строки», ни для самого Н.И. Пейко. Этнографические мотивы в творчестве композитора многообразны. Так, им написаны оркестровые «Молдавская сюита», «Семь пьес на темы народов СССР», «Праздничная увертюра на кабардинские темы», «Концертная фантазия на финские народные темы для скрипки и фортепиано». В балете «Жанна д’Арк, названном Л.Д. Никитиной «музыкально-хореографической драмой» [9. С. 131], использованы французские народные песни.

Характер отношения Н.И. Пейко к фольклору наиболее ярко демонстрирует его симфоническая сюита «Из якутских легенд», основанная на напевах народного эпоса «Олонхо». Композитор изучал их во время фольклорной экспедиции в Якутию в 1939 году. Итоги экспедиции были также обобщены в статье «О музыке якутов», написанной совместно с И.А. Штейнманом. В ней Н.И. Пейко подробно анализирует мотивы и песни из «Олонхо». Исследовав их сюжетное, интонационное и ритмическое своеобразие, он делает вывод, что «песни из “олонхо” по своей структуре относятся к наиболее архаичному типу якутской музыки» [10. С. 85].

Во всех указанных выше, а также во многих других музыкальных сочинениях Н.И. Пейко использует подлинные народные мелодии. Именно по этому пути обычно шли русские композиторы, обращавшиеся к темам, связанным с китайской и японской культурой – М.М. Ипполитов-Иванов, С.Н. Василенко и др. Однако в вокальном цикле «Оборванные строки» нет фольклорного материала. Более того, в нем нет и типичного обращения к пентатонике как условному символу китайской музыки. И в этом видится глубокое понимание композитором сути «оборванных строк». Форма цзюэ-цзюй в эпоху Тан была уделом избранных. При этом роль поэзии в общественной жизни страны была чрезвычайно велика. Именно в эпоху Тан государственные служащие сдавали экзамен не просто на знание законов стихосложения, но и на способность сочинять «четверостишия», для которых характерна философская глубина и смысловая многомерность, далеко уводящая от народной поэзии. Возможно, именно поэтому привлечение народной песни интуитивно представлялось композитору неуместным.

Многозначность, заложенная в цзюэ-цзюй, закономерно порождает трудности перевода. Н.И. Пейко же всегда очень трепетно относился к тому, чтобы содержание

иноязычного текста в его опусах не было искажено. При этом очевидно, что в случае с китайской поэзией он, как и подавляющее большинство русских композиторов, обращавшихся к китайским текстам, ориентировался на то содержание, которое транслируется читателю переводчиком.

Одним из авторитетных специалистов в области китайской поэзии во второй четверти XX века был филолог-востоковед Борис Александрович Васильев, человек огромного таланта и трагической судьбы, оставивший большое количество тонких и глубоких поэтических переводов. В 1935 году в издании «Восток», посвященном литературе Китая и Японии, были опубликованы переведенные им «Оборванные строки» Бо Цюйи [11].

Приведем переведенное Б.А. Васильевым стихотворение Бо Цзюй «Белые цапли»: «Люди, сорок лет прожив на свете, не совсем стареют, увядают; У меня ж от грусти многолетней волосы, седея, ниспадают. Почему ж у пары цапель белых, что на берегу реки стоят, С головы, хоть сердце не скорбело, тоже нити белые висят» [7. С. 3–6].

В данном варианте перевода первая и вторая строки объединяются с третьей и четвертой по принципу параллелизма. Цапля, предстающая как символ предков, уподоблена человеку, вступившему от перенесенных жизненных скорбей в пору ранней ста-рости. Композитор чутко следует трактовке Б.А. Васильева. Однако интересно, что образный ряд стихотворения может быть интерпретирован совершенно по-другому.

Обратимся к переводу А.И. Кобзева и Н.А. Орловой, опубликованному в 2020 году: «В сорок лет еще люди совсем не слабы и не стары, У меня же от грусти полно седины в волосах! Отчего у воды белых цапель стоящая пара Не грустит, а затылок – в свисающих белых шелках?» [8. С. 436].

Авторы этого перевода дают очень существенный для понимания смысла стихотворения комментарий: «Белые цапли ... – малая белая цапля (*Egretta garzetta*), у самца которой в брачный период на затылке имеется длинный хохол из двух перьев» [8. С. 436]. Соответственно, здесь параллелизм заменяется противопоставлением: человек, утративший надежду, и птицы в пору любви и зарождения новой жизни.

Все вышесказанное свидетельствует об исключительной глубине поэтического текста, открывающей неисчерпаемые перспективы для творческого осмысления. Н.И. Пейко, следя переводу Б.А. Васильева, пошел по пути философского смысла интерпретируемых стихотворений.

Рассмотрим те средства музыкального языка, которые определяют музыкальное содержание каждого из романсов цикла «Оборванные строки» в его соотнесении с вербальным содержанием.

Вступление, открывающее роман «Белые цапли», имеет пасторальный характер и целиком построено на консонирующих аккордах. Обращают на себя внимание параллельные чистые квинты в крайних голосах. Представляется, что вступление и заключение, образующие арку, рисуют некую объективную реальность, лишенную эмоций и совершенную в своей отстраненности. Однако именно в них заложен интонационный конфликт, который впоследствии реализуется в диссонантной ткани основного материала. Увеличенная квarta, образующаяся во втором голосе при переходе от субдоминанты к доминанте, нарушает умиротворенное настроение (пример 1).

Пример 1. «Белые цапли». Т. 1–2

Диссонанс является скрытым, однако слышимым. Именно тритоновая интонация в дальнейшем становится лейтintonацией цикла. Со вступлением вокальной партии в музыкальную ткань проникают тревожные, напряженные звучания. Наиболее драматичные моменты подчеркнуты уменьшенными интервалами, среди которых выделяются уменьшенные квинта, квarta и октава (пример 2).

Пример 2. «Белые цапли» Т. 16–21

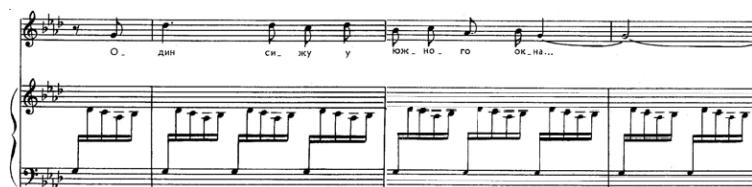


Романс написан в простой двухчастной форме, где первая часть представляет собой ненормативный экспозиционный период масштабом 9 тактов. Ненормативность проистекает из ритмических особенностей стихотворения. Как правило, в одной строке цзюэцзюй либо 5, либо 7 иероглифов. В строфе, соответственно, либо 20, либо 28. В данном случае в русском переводе двух первых строк по 20 слогов текста. За счет неравных цезур и междутактовых синкоп структура периода оказывается гибкой и лишенной квадратности, текучесть в нем преобладает над структурной замкнутостью. Фортепианное заключение возвращает умиротворенное настроение вступления.

Второй номер цикла – «Снежная ночь» – резко контрастирует коде предыдущего. Натуральный мажор, прозрачный и ясный в конце первого романса, сменяется локрийским ладом во вступлении ко второму. Локрийский лад – самый тревожный и мрачный среди натуральных ладов, он является единственным, где соотношение основного и квинтового тона тритоновое. В данном романсе пятая пониженная ступень не является производной от чистой квинты, а также нигде не выполняет функцию четвертой повышенной ступени, как это нередко бывает у Д.Д. Шостаковича [12. С. 75]. Она становится формантой лада и, наряду с основным тоном, подчиняет себе остальные звуки.

В фигурации фортепиано, а затем и в вокальной партии мелодия первого предложения развивается в диапазоне уменьшенной квинты, при этом звук «des» подчеркнут сильной долей и долгой длительностью. Линия скрытого лада (термин В.И. Зака), образуемая акцентированными звуками, складывается в нисходящее поступенное движение (des-c-b-as-g). В мелодике просматривается музыкально-риторическая фигура нисхождения catabasis, семантическая окраска которой усиlena малыми секундами, возникающими в локрийском ладу между первой – второй и четвертой – пятой ступенями (пример 3).

Пример 3. «Снежная ночь». Т. 5–8



Вступление романса «Жду – не приходит» построено на сопоставлении двух сходных мотивов на органном пункте «а» (пример 4).

Пример 4. «Жду – не приходит». Т. 1–2



Соотношение этих мотивов ярко иллюстрирует название романса: первый из них очерчивает фригийский ля и оканчивается вопросительно; при этом органный пункт в нижнем голосе и вторая низкая ступень в верхнем образуют малую нону, которая на расстоянии разрешается в октаву в конце второй фразы, являющейся интонационным вариантом первой. По вертикали в ней возникают уменьшенная квинта, уменьшенная септима и малая нона. После столь напряженных интервалов чистая октава звучит как печальное, никнущее разрешение. Оба мотива повторяются дважды, что подчеркивает и усиливает смысл названия романса: «Жду – не приходит». В названии, как и в фортепианном вступлении, кроется все вербальное и интонационное содержание номера.

В этом романсе композитор делает стабильную ритмическую структуру стиха более гибкой. Начальная фраза трижды повторяется интонационно точно, но с метрическим сдвигом. В комплексе с перегармонизацией это создает ощущение зыбкости, неопределенности происходящего. Такие метрические сдвиги (метрическое варьирование) характерно для всех построений романса. Так, во второй части вокальная партия сдвинута с сильной доли на слабую, а образующий с ней перекличку средний голос фортепианной партии, напротив, со слабой на сильную. Музыка чутко передает чередование надежды и отчаяния.

Четвертая часть – «Поток» – с точки зрения ладовой организации близка предыдущей. Уменьшенная квинта, лежащая в основе гипофригийского лада, является его ключевой интонацией. В бурных фигурациях вступления выделяется нисходящая по секундам линия скрытого двухголосия. Мелодия постоянно возвращается к пятой ступени, отстоящей от первой на тритон (пример 5).

Пример 5. «Поток». Т. 9–15



Тема экспонируется в рамках периода, состоящего из двух предложений. Восприятие структуры периода европейским слушателем базируется на многовековых традициях и связано с наличием нормативных и ненормативных построений. В вокальной музыке чаще всего встречается ситуация с повтором слов и фраз, приводящая к дополнению после второго предложения или расширения внутри него. Здесь, напротив, отсутствие междутактовых синкоп во второй фразе второго предложения приводит к ее сокращению и асимметрии структуры в целом. Два построения вступления, как и два предложения периода, одинаковы между собой, что соответствует единству образного ряда, смысловой доминантой которого является бурный пейзаж.

Вторая строфа стихотворения, соответствующая второй части простой двухчастной формы, переводит повествование в действенный план. Вступление масштабом три с половиной такта строится на остинатной фигуре аккомпанирующего слоя фактуры, гармонически представляющего собой чередование тоники и доминанты.

В верхнем голосе обращает на себя внимание метрический сдвиг интонационно сходных мотивов, ключевой интонацией которых является уменьшенная квarta. С точки зрения способа существования материала вторая часть представляет собой развитие, как и вторая строфа текста, развивает первую. В начале второй строфы через доминанту с пониженной квинтой происходит модуляция в до мажор, не только не осложненный какими-либо элементами хроматической тональности, но и представленный только тоникой в виде трезвучия. Его торжественное звучание, подчеркнутое аккордовым складом, пунктирным ритмом и широким октавным ходом в мелодии, отражает волю человека к борьбе с водной стихией, а в метафорическом смысле – со стихией человеческого бытия: «Разбиваю, выпрыгнув, волны в камни...» [7. С. 20].

Второй раздел начинается резким гармоническим сдвигом. Первое созвучие представляет собой полигармоническое наложение шестой низкой и третьей низкой минор-

ной ступеней. Композитор достаточно простыми средствами создает резкий контраст безупречного света до-мажорной тоники и сгущенного, темного колорита пониженных ступеней. На этой же гармонии звучит вся последняя строка стихотворения, фортепианное заключение возвращает звучание жизнеутверждающего до мажора.

Романс «У прудка» имеет пейзажный характер. Почти все первое предложение выдержано на тоническом органном пункте соль-бемоль мажора. Интересно ладотональное решение: композитор объединяет в одновременном звучании соль-бемоль мажор и си-бемоль минор (пример 6).

Пример 6. «У прудка». Т. 3–4



Несмотря на то, что всю гармоническую ткань теоретически можно свести к одной тональности, фактически здесь представлена политональность. Мягкий колорит минорной третьей ступени окрашивает романс в пастельные тона, что обусловлено содержанием словесного текста. Бурные, напряженные эмоции сменяются здесь спокойным и уравновешенным созерцанием.

Сходная гармоническая идея лежит в основе финального романса цикла – «На реке». На фоне остинатной тонической квинты ре-бемоль мажора развивается мелодия с опорой на фа минор (пример 7).

Пример 7. «На реке». Т. 3–6



Пустые квинтовые звучания напоминают вступление и заключение первого романса. Интонационные арки связывают заключительный романс со всем циклом. Так, образ луны трактован средствами, сходными с теми, которые были использованы в романсе «У прудка», а напряженные увеличенные и уменьшенные интервалы ассоциируются с романсами «Поток», «Снежная ночь», «Жду – не приходит». Цикл завершается диссонирующей тоникой си-бемоль мажора. В результате введения в тоническое трезвучие побочных тонов – секунды и сексты – композитор получает яркое квартово-квинтовое созвучие. Позади все бури, метания и неурядицы, которых полна человеческая жизнь. На смену им приходит умиротворение и мудрость.

Таким образом, говоря о цикле в целом, можно констатировать синтетический характер его музыкального языка. Привлекая средства выразительности, характерные для различных стилей и эпох, автор романсов подчеркивает вневременной характер тех смыслов, которые обеспечили китайской средневековой поэзии столь значительное место в мировой культуре. Тональность в романсах «Оборванных строк» существует с модальностью, музыкально-риторические фигуры – с интонационностью расширенной тональности. Неоднозначность символики текстов стихотворений нередко подчеркивается политональными средствами. Используя общеевропейские средства выражения, отказа-

влись от этнографической стилизации, Н.И. Пейко создал философское по духу произведение, достойное первоисточников, к которым он обратился.

Литература

1. Абдоков Ю.Б. Николай Пейко. Восполнивши тайну свою... М.: Изд-во Московской Патриархии РПЦ, 2020. 584 с.
2. Ма Цзяцзя. Интерпретация китайской поэзии в вокальном цикле Н. Пейко «Оборванные строки» // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании. Харьков: Изд-во ХНУИ им. И.П. Котляревского, 2016. С. 64–69.
3. Санникова Д.И. Музыкальные особенности «Трех романсов на стихи древних китайских поэтов» Цзо Чжэнь Гуаня // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2024. № 3 (39). С. 113–124. DOI 10.61908/2413-0486.2024.39.3.113-124
4. Сюе Юибо. Поэтические образы Бо-Цзюй-и и их музыкальное воплощение в камерно-вокальных произведениях композиторов второй половины XX – начала XXI века // Вестник КемГУКИ. 2024. № 67. С. 233–246. DOI 10.31773/2078-1768-2024-67-233-246
5. Шэнь Хунбо. Воплощение древней китайской поэзии в камерно-вокальной музыке западных композиторов: дисс. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2024. 226 с.
6. Ма Тэ, Долгушина М.Г. Взаимодействие китайского и европейского в оратории Хуан Цзы «Песнь о бесконечной тоске» // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 1 (88). С. 48–56.
7. Пейко Н., Усович В., Мухамеджанов Т. Романсы советских композиторов на стихи китайских поэтов. Для голоса и фортепиано. М.: Советский композитор, 1991. 80 с.
8. Кобзев А.И., Орлова Н.А. Поэтика «оборванных строк» (цзюэ-цзюй) и поэтический перевод ста четверостиший Бо Цзюй-и // Общество и государство в Китае. Т. 50. Ч. 1. М.: Институт востоковедения РАН, 2020. С. 390–495. DOI: 10.31696/2227-3816-2020-50-1-390-495
9. Никитина Л.Д. Советская музыка. История и современность. М.: Музыка, 1991. 278 с.
10. Пейко Н.И., Штейнман И.А. О музыке якутов // Советская музыка. 1940. № 2 (76). С. 84–91.
11. Бо Цзюй-и. «Оборванные строки». Лирические стихотворения (IX век) // Восток: сб. первый. Литература Китая и Японии. М., Л.: Academia, 1935. С. 127–138.
12. Федосова Э.П. Диатонические лады в творчестве Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1980. 191 с.

New Facets of Eternal Meanings: On Nikolai Peiko’s Vocal Cycle “Broken Lines”

Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 4 (99), 124–133
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-4-124-133

Pan Shuang, Herzen State Pedagogical University (St. Petersburg, Russian Federation).
E-mail: 374327457@qq.com

Marina G. Dolgushina, Vologda State University (Vologda, Russian Federation). E-mail: Mgd63@Mail.Ru

Keywords: N.I. Peiko, “Torn Lines”, Chinese poetry, jue-ju, vocal cycle, romance.

This article is dedicated to vocal cycle “Torn Lines” by Nikolai Ivanovich Peiko’s created in 1951 to the verses of Chinese poets of the Middle Ages. Numbers 1–3, “White Herons”, “Snowy Night”, “Waiting, but He Doesn’t Come” and number 6 “On the River”, are based on the verses of Bo Juyi, translated by B.A. Vasiliev. Number 4, “Stream”, is based on the verses of Wang Wei, and number 5, “By the Pond”, on the verses of Liu Yuxi (both translated

by Yu.K. Shchutsky). All the poems that form the basis of the romances belong to the jueju poetic form, an extremely complex and refined form in terms of both structural organization and content.

The purpose of this article is to identify the musical language of Peiko's “Torn Lines” cycle in relation to the poetic features of the poems. The authors of this article are the first to examine this cycle from this perspective. The relevance of this study is evidenced by the significant number of scholarly publications in recent years devoted to Russian composers' interpretations of ancient Chinese poetry. The primary research method was a holistic analysis of the musical text.

The article emphasizes that the phrase “torn lines” – the Russian translation of the term jueju – is not synonymous with incompleteness and understatement. Jueju is a new type of poetic structure that emerged during the Tang Dynasty, a poetic style that radically separated this form from the preceding literary tradition. It is likely that the philosophical depth and semantic multidimensionality of jueju motivated Peiko to reject the use of nationally characteristic intonations and even the pentatonic scale.

The authors of the article, having analyzed the music of the romances, conclude that the composer, having abandoned ethnographic references, employs expressive means characteristic of various styles and eras. In this way, he emphasizes the timeless nature of the meanings that have ensured medieval Chinese poetry such a significant place in world culture.

References

1. Abdokov, Yu.B. (2020) *Nikolay Peyko. Vospolnivshi taynu svoyu...* [Nikolai Peiko. Having added to his secret...]. Moscow: Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church.
2. Ma, Tszyatszya (2016) Interpretatsiya kitayskoy poezi v vokal'nom tsikle N. Peyko “Oborvannye stroke” [Interpretation of Chinese poetry in N. Peiko's vocal cycle “Torn Lines”]. In: *Traditsii i novatsii v vysshem arkhitekturno-khudozhestvennom obrazovanii* [Traditions and innovations in higher architectural and artistic education]. Kharkov: Publishing House of Kharkiv National University of Science and Technology named after I.P. Kotlyarevsky. pp. 64–69.
3. Sannikova, D.I. (2024) Muzykal'nye osobennosti “Trekh romansov na stikhi drevnikh kitayskikh poetov” Tszo Chzhen' Guanya [Musical Features of Zuo Zhen Guan's Three Romances Based on Verses by Ancient Chinese Poets]. *Muzykal'nyy zhurnal Evropeyskogo Severa – Music Journal of Northern Europe*. 3 (39). pp. 113–124. DOI 10.61908/2413-0486.2024.39.3.113–124
4. Syue, Yuibo (2024) Poeticheskie obrazy Bo-Tszyuy-i i ikh muzykal'noe voploshchenie v kamerno-vokal'nykh proizvedeniyakh kompozitorov vtoroy poloviny XX – XXI veka [Poetic images of Bo-Ju-yi and their musical embodiment in chamber-vocal works of composers of the second half of the 20th – early 21st centuries] *Vestnik KemGUKI – Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 67. pp. 233–246. DOI 10.31773/2078-1768-2024-67-233–246
5. Shen, Hongbo (2024) *Voploshchenie drevney kitayskoy poezi v kamerno-vokal'noy muzyke zapadnykh kompozitorov* [The embodiment of ancient Chinese poetry in chamber and vocal music by Western composers]. Art history Cand. Diss. Nizhny Novgorod.
6. Ma, Te & Dolgushina, M.G. (2023) Vzaimodeystvie kitayskogo i evropeyskogo v oratorii Khuan Tszy “Pesn' o beskonechnoy toske” [The Interaction of Chinese and European in Huang Tzu's Oratorio “The Everlasting Remorse”]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 1 (88). pp. 48–56.
7. Peiko, N. & Usovich, V. & Mukhamedzhanov, T. (1991) *Romansy sovetskikh kompozitorov na stikhi kitayskikh poetov. Dlya golosa i fortepiano* [Romances by Soviet

composers based on poems by Chinese poets. For voice and piano] (1991) Moscow: Soviet composer.

8. Kobzev, A.I. & Orlova, N.A. (2020) Poetika “oborvannykh strok” (tszyue-tszyuy) i poeticheskiy perevod sta chetverostishiy Bo Tszyuy-i [The poetics of “torn lines” (jue-ju) and the poetic translation of one hundred quatrains of Bo Ju-i]. In: *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae* [Society and State in China]. Vol. 50. Part 1. Moscow: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences. pp. 390–495. DOI: 10.31696/2227-3816-2020-50-1-390-495

9. Nikitina, L.D. (1991) *Sovetskaya muzyka. Istoryya i sovremennost'* [Soviet Music: History and Modernity]. Moscow: Music.

10. Peyko, N.I. & Shteynman, I.A. (1940) O muzyke yakutov [About Yakut music]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music.* 2 (76). pp. 84–91.

11. Bo, Tszyuy-i (1935) “Oborvannye stroke”. Liricheskie stikhovoreniya (IX vek) [“Torn lines”. Lyric Poems (9th Century)]. *Vostok. Literatura Kitaya i Yaponii* [East. Literature of China and Japan]. Part 1. Moscow, Leningrad: Academia. pp. 127–138.

12. Fedosova, E.P. (1980) *Diatonicheskie lady v tvorchestve D. Shostakovicha* [Diatonic modes in the works of D. Shostakovich]. Moscow: Soviet composer.

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2025-4-133-142

А.А. Предоляк

ФОЛИЯ В СОНАТЕ ОР. 5 А. КОРЕЛЛИ И «ИСПАНСКОЙ РАПСОДИИ» Ф. ЛИСТА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ

Статья посвящена художественному воплощению темы фолии в творчестве итальянского композитора XVII века А. Корелли и венгерского пианиста-виртуоза XIX столетия Ф. Листа. Рассмотрена жанровая специфика и этапы эволюции фолии в контексте западноевропейского музыкального искусства. Проанализированы соната оп. 5 «La folia», «Испанская рапсодия». Выявлены особенности корреливской и листовской инструментальных моделей преломления фолии посредством драматургии, смыслообразующих, жанрового-интонационных комплексов.

Ключевые слова: фолия, вариация, А. Корелли, Ф. Лист, рапсодия, жанр, драматургия, интонация, смысловое поле произведения.

Актуальность темы исследования. Обращение к знаковым темам в музыкальном искусстве на протяжении столетий не теряет своей актуальности. К ним относится испанско-португальская фолия, которая с XVII века прочно вошла в обиход профессионального композиторского творчества. Ее народный склад, с одной стороны, обнаруживает многочисленные возможности вариационного развития, с другой – она наполнена лирико-трагическим содержанием, позволяющим раскрывать глубинные смыслы.

Еще один аспект актуальности связан с эволюцией формы вариаций в западноевропейской музыкальной традиции. Наконец, обращает на себя внимание проблема транскрипций в области исполнительской практики, которая сегодня приобрела новое зучение и демонстрирует импровизационно-композиторский опыт интерпретации среди пианистов, скрипачей, других исполнителей-инструменталистов.

Степень научной разработанности проблемы. Современные исследователи подчеркивают значимость применения народного материала в музыкальных сочинениях с целью сохранения культурного кода. Способы работы с ним различны – от записи и обработок до самостоятельного произведения, включающего такой материал, как «на-