

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ имени Гнесиных

На правах рукописи

ЧАН ВИОНГ ТХАНЬ

**ТРАКТОВКА ЕВРОПЕЙСКИХ СИМФОНИЧЕСКИХ ЖАНРОВ
В ТВОРЧЕСТВЕ ВЬЕТНАМСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА
(Нгуен Ван Нам, До Хонг Куан, Нгуен Чонг Банг, Зоан Нью)**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
доктор искусствоведения, профессор
Валькова Вера Борисовна

Москва – 2019

Оглавление

Введение	4
Глава 1. Симфоническая музыка во Вьетнаме и её создатели:	
Нгуен Ван Нам, До Хонг Куан, Нгуен Чонг Банг, Зоан Ньо	16
1.1 <i>Пути и этапы проникновения европейских традиций во вьетнамскую музыку. Формирование симфонических жанров</i>	16
1.2 <i>Основные особенности вьетнамской традиционной и академической музыки в трудах современных исследователей</i>	30
1.3 <i>Вьетнамские композиторы – авторы симфонических произведений</i>	35
1.3.1 Нгуен Ван Нам.	35
1.3.2 До Хонг Куан.	38
1.3.3 Нгуен Чонг Банг.	42
1.3.4 Зоан Ньо.	44
Глава 2. Жанр симфонии во вьетнамской музыке	48
2.1 <i>Вьетнамская симфония и пути обновления жанра симфонии в XX веке</i>	48
2.1.1 Обновление в рамках традиционного структурного канона большой симфонии	53
2.1.2 Альтернатива канону	55
2.1.3 Жанровый синтез	57
2.2 <i>Типы симфоний во вьетнамской музыке</i>	58
2.2.1 Первый тип: трансформация внутри четырехчастного цикла.	59
2.2.2 Второй тип: отказ от циклической структуры	61
2.2.3 Третий тип: жанровый синтез (симфония и концерт)	62

2.3 Концепции и строение симфоний первого типа	62
2.3.1 Симфония № 5 «Родина Мать» («Mẹ Việt Nam») Нгуен Ван Нама	62
2.3.2 Симфония № 8 «Моя родина» («Quê hương đất nước tôi») Нгуен Ван Нама	77
2.3.3 Симфония «Победа» («Chiến thắng») Зоан Нью	89
2.4 Концепции и строение симфоний второго типа.	94
2.4.1 Симфония «Первое Чо» («Trở một») До Хонг Куана	94
2.4.2 Симфония-фантазия «Открытие земли» («Mở đất») До Хонг Куана.	107
2.5 Концепция и строение Симфонии № 3 Нгуен Ван Нама: <i>третий тип вьетнамской симфонии</i>	113
Глава 3. Жанры симфонической поэмы, увертюры, рапсодии. . .	121
3.1 Формирование жанров симфонической поэмы, увертюры и <i>рапсодии во Вьетнаме</i>	121
3.2 Симфоническая поэма «Возвращение приносит радость» («Ngồi về tang tới ngày vui») Нгуен Чонг Банга	124
3.3 Увертюра «Приветствие» («Chào mừng») Нгуен Чонг Банга	134
3.4 Увертюра-фантазия «Да здравствует новое тысячелетие» («Chào thiên niên kỷ mới») Нгуен Чонг Банга	139
3.5 Рапсодия «Вьетнам» («Việt Nam») До Хонг Куана.	144
Заключение.	158
Список литературы.	161
Приложение.	185
Интервью с композитором До Хонг Куаном	
Интервью с композитором Нгуен Ван Намом	
Список иллюстративного материала.	189

Введение

До 1954 года инструментальная музыка во Вьетнаме была представлена только народными песнями, переложениями для ансамблей или небольшими простыми пьесами.

После Женевского Соглашения 1954 года Северный Вьетнам был полностью освобождён и стал Демократической Республикой Вьетнам. В этой новой обстановке началось активное развитие художественной культуры и академического искусства.

По сравнению с историей симфонических жанров в европейской музыке вьетнамское симфоническое искусство ещё очень молодо. Только с конца 50-х годов XX века во Вьетнаме формируется новая область академической музыки – симфонические жанры, которые начали быстро развиваться.

Появление новых театров, оркестров и особенно Вьетнамской музыкальной школы в 1969 году (ныне Вьетнамская государственная академия музыки) дало мощный толчок для быстрого становления вьетнамской симфонической музыки.

В 60-е и 70-е годы прошлого века у многих вьетнамских композиторов была возможность учиться в России. Это был период нового расцвета музыки в СССР. Советские профессора дали вьетнамским музыкантам знание не только музыки России, но и классической и современной европейской музыки. Это сильно повлияло на их творчество. Среди тех, кто достиг больших успехов, получив высшее музыкальное образование в СССР, были композиторы Луу Ху Фуок, До Ньюан, Луонг Нгок Трак, Хоанг Ван, То Хай, Хо Бак, Ши Тук, Нгуен Ван Нам, До Хонг Куан, Нгуен Чонг Банг и другие. Все они стали гордостью молодой вьетнамской музыкальной культуры.

Число симфонических произведений этого времени было ещё не велико, но они уже были разнообразны по содержанию, жанрам и по музыкальным формам. Симфоническая музыка могла затрагивать многие серьёзные и значительные проблемы в обществе, в отношениях людей и жизненных конфликтах.

Создававшие их композиторы должны были владеть всеми средствами современной академической музыки, знанием оркестра и новейших приемов музыкального языка. Кроме того, нужна была новая публика, способная понимать симфоническую музыку.

Вьетнамские композиторы упорно осваивали мировое музыкальное искусство, особенно русское, экспериментировали, овладевали техникой сочинения современной инструментальной музыки, учились с помощью новых знаний выражать собственные оригинальные идеи, стремились создать особый художественный мир вьетнамской музыки. Созданные вьетнамскими композиторами произведения очень точно отражают современную жизнь и историю Вьетнама с ее двумя отечественными войнами (в 1945 и 1975 годах), национальными героями и знаменитыми людьми.

Симфонические произведения вьетнамских композиторов – важный и интересный объект исследования. Тщательное её изучение имеет значение как для вьетнамской культуры, так и для культуры других стран, где эта музыка в наше время звучит все чаще.

В нашем исследовании выбраны для анализа только несколько симфоний, симфонических поэм, рапсодий и увертюр следующих композиторов: Нгуен Ван Нама, До Хонг Куана, Нгуен Чонг Банга и Зоан Нью. Их объединяет прежде всего то, что они учились в Советском Союзе в 1970-80 годах. Кроме того, их творчество способно достаточно разносторонне представить современную вьетнамскую симфоническую музыку.

Цель исследования – показать особенности трактовки европейских симфонических жанров во вьетнамской музыке на примере творчества избранных произведений. Для осуществления этой цели необходимо решить ряд конкретных **задач**:

- сделать целостный анализ выбранных партитур;
- установить историю их создания, художественный замысел и использованные выразительные средства;
- учесть творческую биографию их авторов;

- сопоставить европейские модели симфонических жанров и их претворение во вьетнамской симфонической музыке;

- определить национальные истоки трактовки вьетнамскими композиторами европейских симфонических жанров.

Объектом исследования является симфоническая музыка избранных вьетнамских композиторов. **Предмет** исследования – особенности трактовки симфонических жанров во вьетнамской музыке.

Материал исследования – наиболее характерные образцы вьетнамской симфонической музыки: симфонии Нгуен Ван Нама (№ 3; № 5; № 8), Зоан Ньо (симфония «Победа»), До Хонг Куана (одночасная симфония «Первое Чо», симфония-фантазия «Открытие Земли»), программные симфонические пьесы До Хонг Куана (рапсодия «Вьетнам»), Нгуен Чонг Банга (симфоническая поэма «Возвращение приносит радость», увертюра «Приветствие», увертюра-фантазия «Да здравствует новое тысячелетие»).

Ограничения исследования. В диссертации не ставится задача (заведомо здесь невыполнимая) представить ведущие тенденции вьетнамской симфонической музыки, показать ее вклад в мировую музыкальную культуру. Автор ограничивается выявлением некоторых общих особенностей трактовки симфонических жанров в конкретных произведениях вьетнамских композиторов. Не рассматривается в диссертации и составляющая отдельную проблему специфика претворения фольклорных истоков во вьетнамской симфонической музыке. В рамках настоящего исследования возможны лишь отдельные наблюдения на эту тему.

Новизна нашего исследования заключается в том, что оно впервые в России дает специальное подробное рассмотрение некоторых аспектов адаптации европейских симфонических жанров во вьетнамской музыкальной культуре XX века на примере произведений ряда композиторов. При этом отмеченные в других исследованиях закономерности дополняются впервые проводимым анализом сочинений 1990-х годов, написанных композиторами Зоан Ньо, Нгуен Чонг

Бангом, Нгуен Ван Намом, До Хонг Куаном, творчество которых сложилось на основе культуры России.

В диссертации впервые на русском языке приводятся многие сведения о вьетнамской музыкальной культуре – даются биографии композиторов, описываются их симфонические произведения, излагается история традиционного вьетнамского театра Тьео.

Степень разработанности темы исследования. Проблемам вьетнамской музыки в целом посвящено немало работ на вьетнамском и русском языках. В них преимущественно затрагиваются общие проблемы традиционной и академической музыки во Вьетнаме, обсуждаются главные направления во взаимодействии разных её жанровых и региональных особенностей. Заметно меньшее внимания уделяется музыкальному анализу конкретных произведений, что составляет одну из главных задач нашего исследования.

Среди исследований на вьетнамском языке можно выделить книгу Нгуен Тхе Туана «Девять вьетнамских симфонических поэм: проблемы анализа» (Ханой, 1997)¹. Автор книги делает попытку рассмотреть связь заглавий произведений, их литературной программы с музыкальной образностью, свойствами мелодии, лада, гармонии, тематизма. Среди рассмотренных девяти вьетнамских симфонических поэм только одно произведение совпадает с материалом нашей работы – «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга. Предложенная Нгуен Тхе Туаном методика анализа вьетнамской программной музыки учитывается в нашей диссертации, хотя указанная поэма рассматривается нами иначе.

Тот же автор посвятил специальное исследование проблемам развития вьетнамской симфонии («Вьетнамская симфония - история и процесс», Вьетнамская государственная академия музыки)²). Жанр симфонии рассматриваются автором в широком контексте истории вьетнамской культуры и

¹ Nguyễn Thế Tuấn. Phân tích 9 bản giao hưởng. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1997. [Нгуен Тхе Туан. Девять вьетнамских симфонических поэм: проблемы анализа. Ханой: Музыка, 1997].

² Nguyễn Thế Tuấn. Giao hưởng Việt nam – lịch sử và phát triển. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2006. [Нгуен Тхе Туан. Вьетнамская симфония - история и процесс. Вьетнамская государственная академия музыки. Ханой: Музыка, 2006].

музыкального искусства, в сопоставлении с другими академическими жанрами, при этом автор не обращается к деталям музыкальной структуры произведений.

В другой фундаментальной работе (книге «Новая вьетнамская музыка: развитие, успехи» (Музыка, 2000) несколько авторов - Ту Нгок, Нгуен Тхи Ньюнг, Ву Ты Лан освещают пути развития новой вьетнамской музыки (в частности, симфонической) в XX веке³. Однако в представленном авторами обзоре нет анализа конкретных произведений.

Нгок Ань в своей дипломной работе бакалавра «О творчестве Нгуен Чонг Банга»⁴ (Вьетнамская государственная академия музыки, 1998) проанализировала два цикла песен композитора и написала небольшую биографию Банга. Эта работа для нас – один из источников сведений о творчестве композитора Чонг Банга. В нашей диссертации эти сведения дополняются и уточняются из других источников.

В небольшой книге «Об одной симфонии До Хонг Куана» (Вьетнамская государственная академия музыки, 2011)⁵ Тхань Нья дает анализ симфонии «Ханой – город-герой» этого композитора, а также информацию о творческом пути До Хонг Куана. Некоторые принципы анализа (формы, мелодии, гармонии), сделанного Тхань Нья, используются нами в рассмотрении других произведений композитора.

В сборнике статей разных авторов «Камерная и симфоническая вьетнамская музыка: процессы развития и произведения композиторов» (Вьетнамский музыкальный институт, 2001)⁶ упоминаются почти все вьетнамские камерные и симфонические произведения. Иногда дается их краткое описание. Для нас

³ Tú Ngọc, Nguyễn Thị Nhung, Vũ Tự Lân, Nguyễn Ngọc Oánh. Âm nhạc mới Việt Nam, tiến trình và thành tựu. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2000. [Ту Нгок, Нгуен Тхи Ньюнг, Ву Ты Лан, Нгуен Нгок Оань. Новая музыка Вьетнама - развитие, успехи. Ханой: Музыка, 2000].

⁴ Ngọc Ánh. Một số tìm hiểu trong lĩnh vực sáng tác âm nhạc của nhạc sĩ Trọng Bằng. Khóa luận tốt nghiệp đại học lý luận năm 1998. [Нгок Ань. О творчестве Нгуен Чонг Банга. Дипломная работа бакалавра. Ханойская консерватория, 1998].

⁵ Thanh Nhã. Về một tác phẩm của nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân. Nhà xuất bản Học viện âm nhạc quốc gia Việt Nam năm 2011. [Тхань Нья. Об одной симфонии До Хонг Куана. Ханой: Вьетнамская государственная академия музыки, 2011].

⁶ Nguyễn Thị Nhung. Hình thức phòng và giao hưởng âm nhạc Việt Nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1999. [Нгуен Тхи Ньюнг. Камерная и симфоническая музыка Вьетнама. Ханой: Музыка, 1999].

особенно важна третья глава этой книги, в которой профессор, доктор искусствоведения Нгуен Тхи Нюнь описала некоторые камерные и симфонические произведения вьетнамских композиторов.

Крупная работа восьми авторов в пяти томах «Вьетнамская музыка: автор и произведение» (Вьетнамский музыкальный институт 2006, 2007)⁷ содержит биографии известных вьетнамских композиторов (представлено 58 имен), в том числе авторов анализируемых в нашей диссертации сочинений. Эта работа – также важный источник сведений для биографических разделов нашего исследования.

Важна для нашей темы также дипломная работа магистранта Кунь Тью, выполненная в 2004 году на кафедре теории музыки Ханойской консерватории – «Влияние советской симфонической музыки на симфонические жанры во Вьетнаме»⁸. В ней рассмотрен ряд симфоний известных вьетнамских композиторов, это Нгуен Ван Нам (Симфония № 2), Винь Кат, Дам Линь. Автор уделяет внимание преимущественно использованию фольклорного музыкального материала в сочинениях вьетнамских композиторов. В работе также описываются элементы европейской композиторской техники и музыкальных форм, которые используются во вьетнамских симфониях. Выводы этой работы, выполненной в материале, не совпадающем с материалом нашей диссертации, отчасти используются в ней.

Важное значение для нашего исследования имеет также работа Фам Минь Ханг «О ладе, тональности фольклора Вьетнама»⁹, посвященная особенностям древней традиционной музыки Вьетнама. Наблюдения Фам Минь Ханг используются в нашей работе как основа для анализа элементов пентатоники в музыке вьетнамских композиторов.

⁷ Trọng Bằng. Âm nhạc Việt Nam: Tác giả và tác phẩm. Nhà xuất bản Viện âm nhạc năm 2007. [Чонг Банг. Вьетнамская музыка: автор и произведение. Ханой: Вьетнамский музыкальный институт, 2007].

⁸ Quỳnh Thư. Ảnh hưởng cách viết giao hưởng nhiều chương trong các tác phẩm giao hưởng của Việt Nam. Luận văn Thạc sỹ năm 2004 tại Học viện âm nhạc quốc gia Việt Nam. [Кунь Тью. Влияние советской симфонической музыки на симфонические жанры во Вьетнаме. Дипломная работа магистранта. Ханой: Вьетнамская государственная академия музыки, 2004].

⁹ Phạm Minh Khang. Về thang âm điệu thức trong âm nhạc cổ truyền Việt nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2004. [Фам Минь Ханг. О ладе, тональности фольклора Вьетнама. Ханой: Вьетнамская Музыка, 2004].

На русском языке также представлены несколько значительных исследований о вьетнамской музыке. С 1970 по 2005 год были защищены несколько диссертаций. Среди них отметим работу Т. В. Зиминой «Творчество композиторов социалистического Вьетнама в его связях с национальным музыкальным фольклором» (Ташкент, 1986)¹⁰. Цель этого исследования заключается в изучении путей, результатов и перспектив взаимодействия двух систем – традиционной музыкальной (фольклорной) и современной композиторской. Рассмотренные Т. В. Зиминой проблемы важны для изучения вьетнамской музыки, но остаются на периферии нашей работы, в фокусе которой – особенности трактовки симфонических жанров.

Важной вехой в изучении традиционной музыки Вьетнама являются две диссертации: Нгуен Синь «Коренные свойства музыки Вьетнама»¹¹ и Е. В. Васильченко «Традиционная музыка Вьетнама и ее связи с музыкальными культурами Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока» (Тбилиси, 1983)¹². В центре внимания этих авторов проблематика, лишь отчасти связанная с задачами нашего исследования. Они рассматривают только древнейшие истоки музыкального мышления Вьетнама и их взаимодействие с традиционной музыкой разных стран изучаемого региона.

В исследовании А.С. Алпатовой «Музыкальные традиции южной и Юго-Восточной Азии: к проблеме диалога традиционных культур в период древности и средневековья» (Москва, 1996)¹³ рассматривается вьетнамское музыкальное искусство как одна из составляющих общей музыкальной традиции Южной и Юго-Восточной Азии. В этой диссертации описано влияние южной и юго-восточной Азии на культуру Вьетнама. Алпатова показала связи музыки с историей культуры, а также с политикой и даже экономической историей этого

¹⁰ Зиминая Т. В. Творчество композиторов социалистического Вьетнама в его связях с музыкальным фольклором: дис. ... кандидата искусствоведения. Ташкент, 1986.

¹¹ Нгуен Синь. Коренные свойства музыки Вьетнама: дис. ... кандидата искусствоведения. М., 1982.

¹² Васильченко Е. В. Традиционная музыка Вьетнама и ее связи с музыкальными культурами Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока: дис. ... кандидата искусствоведения. М., 1983.

¹³ Алпатова А. С. Музыкальные традиции Южной и Юго-Восточной Азии: К проблеме диалога традиционных культур в период древности и средневековья: дис. ... кандидата искусствоведения. М., 1996.

региона. Например, она пишет очень подробно о том, что в течение тысячи лет, когда Вьетнам находился под сильным экономическим и политическим влиянием Китая, очень многие жанры и традиции китайского фольклора и китайской музыки проникли во вьетнамскую культуру. Но вьетнамская культура всегда перерабатывала и изменяла китайские традиции, создавая свой самобытный фольклор. Выводы этой работы лишь отчасти учитываются в нашей диссертации, связанной с гораздо более поздними периодами развития вьетнамской музыки.

Большой интерес для нашего исследования представляет работа Фам Ле Хоа «Инструментальная музыка Вьетнама в контексте стилевой эволюции музыки XX века» (Киев, 1997)¹⁴, где рассматривается история вьетнамской музыки XX века. Кроме того, автор показывает влияние, которое оказала на стилистику этих сочинений музыка ведущих мастеров XX столетия. Темой данного исследования является инструментальная музыка Вьетнама, сложившаяся в XX веке под влиянием европейского авторского творчества и представленная в контексте жанрово-стилевых устремлений искусства современности. Автор рассматривает преимущественно камерно-инструментальные жанры. Симфонической музыке посвящена только третья глава работы. Однако и в ней нет пересечений с материалом нашей диссертации.

Та Куан Донг в своей работе «Фортепианная соната и концерты вьетнамских композиторов: национальные особенности и европейская традиция»¹⁵ (Москва, 2003) проанализировал около 15 концертов для фортепиано с оркестром вьетнамских композиторов. Он рассмотрел, как именно проходит соединение национальных и вненациональных черт на уровне тематизма, ритма, гармонии и ладовых структур. Кроме того, исследователь выявил не только черты традиционной вьетнамской музыки, но и особенности сонатной композиции в их соотношении с национальными принципами музыкального мышления. Эта диссертация, как и описанная выше, дает важную опору для анализа выбранных

¹⁴ Фам Ле Хоа. Инструментальная музыка Вьетнама в контексте стилевой эволюции музыки XX века: автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Киев, 1997.

¹⁵ Та Куанг Донг. Фортепианная соната и концерты вьетнамских композиторов: национальные особенности и европейская традиция: дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2003.

нами произведений. Методы, использованные в исследовании Та Куан Донг могут быть применены и к рассмотрению жанров симфонии и симфонической поэмы.

Нгуен Ши Фьонг в своей кандидатской диссертации (Москва, 2003) обращается к истории вьетнамской музыки. Работа называется «Исторические стадии музыкальной культуры Вьетнама: взаимодействие фольклорной и профессиональной форм»¹⁶. Главная цель этого исследования сформулирована как «воссоздание целостной и многоаспектной картины исторического становления музыкального профессионализма в культуре Вьетнама в его взаимодействии с национальной фольклорной традицией»¹⁷. Кроме того, он поэтапно рассмотрел не только историю возникновения и развития профессиональной традиции в музыке Вьетнама, но и основные жанры традиционной музыки Вьетнама с целью выяснения их генезиса и классификации их с позиций традиционной вьетнамской культуры. Эта работа учтена и дополнена в первой главе нашей диссертации.

Источником сведений о вьетнамской музыкальной культуре стали для нас также многочисленные более или менее подробные обзоры, представленные в публикациях на разных языках (они приведены в Списке литературы).

Общие методологические ориентиры содержатся в ряде работ, посвященных проблемам взаимодействия культур Западной Европы, стран европейского Востока и Азии, а также проблемам культурного трансфера и национальной специфики музыкального мышления (работы Н. С. Гуляницкой¹⁸, В. Р. Дулат-Алеева¹⁹, Н. Г. Шахназаровой²⁰, В.Н. Юнусовой²¹, Фан Динг Тана²²,

¹⁶ Нгуен Ши Фьонг. Исторические стадии музыкальной культуры Вьетнама, взаимодействие фольклорной и профессиональной форм: дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2003.

¹⁷ Там же. С. 8.

¹⁸ Гуляницкая Н.С. Компаративный метод и «культурный трансфер»? // Музыкальная наука в контексте культуры: к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных. Сборник по материалам Международной научной конференции 30 октября – 2 ноября 2018. М.: Пробел-2000, 2018. С 78-86.

¹⁹ Дулат-Алеев В. Р. Текст национальной культуры. Новоевропейская традиция в татарской музыке. Казань: Казанская гос. консерватория, 1999.

²⁰ Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада (типы музыкального профессионализма). М.: Советский композитор, 1983.

²¹ Юнусова В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока: дис. ... доктора искусствоведения. М., 1995.

Бу Куанг Винь²³, Г. М. Макарова²⁴, Yayoi Uno Everett и Frederick Lau²⁵, Simon Mills²⁶ и др.).

Методология и методы исследования. Методологической опорой исследования стали выработанные российским музыковедением подходы к изучению «неевропейских» музыкальных культур (как зарубежных, так и культур народов Российской Федерации и Советского Союза), а также научные концепции, раскрывающие закономерности развития европейской симфонической музыки XX века.

В диссертации используются аналитические методы, применяемые в российском музыковедении к изучению особых жанровых тенденций в музыкальном искусстве прошлого столетия. Для установления связи образцов европейской и вьетнамской симфонической музыки используется компаративный метод.

Положения, выносимые на защиту:

- Вьетнамская симфоническая музыка представляет собой яркое художественное явление, свидетельствующее о высоком профессиональном уровне создававших её композиторов.

- Авторы вьетнамских симфонических произведений глубоко усвоили опыт европейской академической музыки XIX – XX веков.

- Вьетнамский симфонизм представлен по преимуществу программной музыкой, использующей ярко национальный тип литературной программы (связанной с историей и традициями страны).

²² Фан Динь Тан. Проблема «Восток – Запад» и дальневосточная художественная культура. Киев, 1999.

²³ Vũ Quang Vinh. Từ vùng Cáp-ca-dơ của Bretso đến chèo Việt nam // Nghiên cứu nghệ thuật, № 4, 1984. [Бу Куанг Винь. От «Кавказского мелового круга» Брехта до Тъео Вьетнам].

²⁴ Макаров Г. М. Ислам и некоторые аспекты изучения татарской музыкальной инструментальной культуры // Исламо-христианское пограничье: итоги и перспективы изучения. Казань, 1994.

²⁵ Yayoi Uno Everett; Frederick Lau. Locating East Asia in Western Art Music (Music / Culture) / Yayoi Uno Everett; Frederick Lau. Middletown, Connecticut. USA: Wesleyan University Press, 2004.

²⁶ Simon Mills. Analysing East Asian music. Patterns of rhythm and melody / Simon Mills. New York, USA: Cambridge University Press, 2011.

- Симфонии вьетнамских авторов можно разделить на 3 типа (трансформация жанра внутри четырехчастного цикла, отказ от циклической структуры, жанровый синтез симфонии и концерта.)

- Жанр симфонии во Вьетнаме развивается в опоре на наиболее сложные и современные драматургические и языковые приемы европейской музыки (используя в качестве образцов произведения Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, А. Пярта, Б. Бартока, А. Онеггера, П. Хиндемита, В. Лютославского и др.), соединяя их с национальными традициями.

- Рассмотренные в диссертации образцы свидетельствуют о том, что жанр симфонической поэмы, увертюры, фантазии, рапсодии во Вьетнаме развивается прежде всего в русле классической европейской традиции XIX – начала XX века. Это связано с государственным политическим заказом на создание адресованных широкой аудитории патриотических произведений, что предполагает использование ясной формы и простого языка.

Достоверность результатов исследования обеспечивается опорой на проверенные и результативные методы изучения, выработанные российским и зарубежным музыковедением. Музыкальный материал исследования был получен легальным путем: использовались опубликованные во Вьетнаме партитуры, а также рукописи произведений, предоставленные для изучения непосредственно авторами.

Теоретическое и практическое значение. Результаты, полученные в диссертации, могут быть использованы для дальнейшего научного осмысления закономерностей развития академической музыки Вьетнама и других «неевропейских» культур. Содержание диссертации также может быть полезным в учебных курсах, посвященных музыке стран Востока, истории зарубежной музыки, а также для популяризации этой музыки в России и во Вьетнаме.

Рассмотрение сочинений этих композиторов и обобщающие выводы о симфонических жанрах во Вьетнамской музыке, как мы надеемся, смогут послужить основой для специального изучения процессов культурного трансфера между разными национальными традициями.

Апробация диссертации. Осуществлялась на всех этапах исследования. Автором были сделаны доклады на конференции студентов и аспирантов РАМ им. Гнесиных (2018) и на V международной научно-практической конференции «Искусство, дизайн и современное образование» (Российская государственная специализированная академия искусств, 2019). Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных и была рекомендована к защите.

Структура диссертации. Структура работы определялась основной целью и задачами исследования. Работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и Приложения (интервью композиторов Нгуен Ван Нама и До Хонг Куана); снабжена списком литературы на русском и иностранных языках (свыше 200 позиций).

ГЛАВА 1.

Симфоническая музыка во Вьетнаме и ее создатели: Нгуен Ван Нам, До Хонг Куан, Нгуен Чонг Банг, Зоан Ньо

1.1 Пути и этапы проникновения европейских традиций во вьетнамскую музыку. Формирование симфонических жанров²⁷

Вьетнамская музыкальная культура имеет многовековую историю. За время своего существования она не раз испытывала влияния различных иностранных традиций, однако это были в основном заимствования из близких по типу и менталитету культур — китайской, корейской, японской и индийской. Только в XX веке Вьетнам (подобно многим другим странам Юго-восточной Азии) столкнулся с проблемой освоения принципиально иной системы музыкального мышления — европейской. Без этого вхождение профессиональной музыки Вьетнама в мировое культурное пространство кажется невозможным — мысль эта стала ключевой во многих вьетнамских музыковедческих исследованиях.

Проблемы взаимодействия вьетнамской и европейской музыкальных традиций впервые на русском языке были затронуты в одной из глав диссертации Нгуен Ши Фыонг. Представленные в этой работе данные, к сожалению, не были опубликованы в России и до сих пор остаются недоступными широкому русскоязычному читателю. Предлагаемая статья является попыткой заполнить лакуну в освещении этой темы, учитывая работу Нгуен Ши Фыонг, но опираясь на другие источники, собственные выводы и иную систематизацию материала.

По стопам евангелистов

Проникновение во Вьетнам западной музыки, прежде всего французской, связано с деятельностью христианских миссионеров. По словам вьетнамских исследователей, То Ву, Чи Ву, Тьи Лоан, «западная музыка проникала во

²⁷ Материалы этого параграфа использованы в статье автора диссертации: Чан Вионг Тхань. Некоторые наблюдения о путях и этапах проникновения европейских традиций во вьетнамскую музыку / Чан Вионг Тхань // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 2. С. 76-85.

Вьетнам по пути евангелизации, и это был долгий путь, имевший важные результаты»²⁸.

Иностранные миссионеры появились во Вьетнаме еще в середине XVI века. Это были португальцы, построившие в Сайгоне первую католическую церковь. А уже в 1666 году французские миссионеры открыли там первую католическую семинарию, преподавание в которой велось на вьетнамском языке. Среди других учебных предметов в этой семинарии были и уроки европейской музыки; в соборе религиозные обряды проходили не только на латинском, но и на вьетнамском языке.

Однако влияние христианской религиозной музыки на местную музыкальную культуру было тогда еще очень незначительным. Вьетнамский народ в своей массе не принимал европейскую традицию и даже оказывал ей известное сопротивление, настолько сильное, что в 1858 году под предлогом защиты миссионеров во Вьетнам была направлена французская военная эскадра. С 1862 года Южный Вьетнам становится французской колонией и по Сайгонскому договору²⁹ началась активная религиозная деятельность миссионеров по всей территории Вьетнама с гарантией их безопасности. К этому моменту во Вьетнаме насчитывалось уже около 500 тысяч вьетнамских христиан (католиков).

Есть основания считать, что к 1870 году новая религия прочно закрепилась в стране, прежде всего благодаря тому, что появилось духовенство из среды коренного населения. Во время французского колониального периода вьетнамская культура испытала сильное влияние европейской культуры, причем речь идет не только о распространении католицизма, но и о других ее сторонах, включая появление латинизированного алфавита — «куок нгы (quốc ngữ)»³⁰. Как

²⁸ Tú Ngọc, Nguyễn Thị Nhung, Vũ Tự Lân, Nguyễn Ngọc Oánh. Âm nhạc mới Việt Nam, tiến trình và thành tựu. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2000. [Ту Нгок, Нгуен Тхи Нюнь, Ву Ты Лан, Нгуен Нгок Оань. Новая музыка Вьетнама - развитие, успехи. С. 399].

²⁹ Сайгонский мирный договор между Вьетнамом, Францией и Испанией был подписан 5 июня 1862 года. Он положил конец крупному военному конфликту во Вьетнаме 1858 – 1862 годов.

³⁰ Полная академическая история Вьетнама. В 6 томах / под редакцией П. В. Познера. М.: Российская академия наук, 2014. С. 385.

известно, Вьетнам является единственной страной Индокитая с официальной письменностью на основе латиницы.

К концу XIX века во многих городах и сельских районах Вьетнама открылись католические храмы, в которых звучала западная церковная музыка. Кроме этого, при соборах создавались хоры, пение которых сопровождало богослужения.

Изначально единственными учебными заведениями западного типа были миссионерские школы. Создание этих школ преследовало две главные цели: во-первых, под покровительством Ватикана обеспечить деятельность христианских миссионеров, и во-вторых, обратить к западной религии местных жителей-язычников.

По мере становления католицизма в стране открылось много католических семинарий, где вьетнамцев учили музыкальной грамоте, игре на европейских инструментах (особенно популярными были медные духовые). Благодаря европейской школе, музыканты-любители могли лучше играть не только на богослужениях, но и на других дозволяемых мероприятиях в больших городах, таких как Сайгон, Ханой, Хайфон... Все это привело к тому, что европейская музыка стала достаточно часто звучать на улицах вьетнамских городов и в домах вьетнамцев, получивших европейское образование.

В этих школах (семинариях) талантливые ученики отбирались в группы пения и танца. Кроме песен о французской жизни, таких как французская народная песня XVIII века *Au Clair de la lune* («При свете луны») или популярная в XIX веке песня моряка *Alouette, il était un petit navire* («Это был маленький корабль»), ставшая известной детской песенкой в XX веке, исполнялись также двух или трехголосные хоровые песни, среди которых была *Le rêve passe* (духовное песнопение «Сон проходит»). Во время больших праздников танцевальные группы также исполняли балетные номера из опер, например, из оперы *L'enfant prodigue* («Блудный сын», 1850) французского композитора Даниэля Обера.

По военному пути

Другим путем проникновения европейской музыки во Вьетнам была деятельность военных оркестров. Они появились в начале XX века, играя важную роль в освоении западной музыкальной культуры во Вьетнаме. Нгуен Ши Фьонг в своем исследовании приводит сведения о некоторых из них: 11 ноября 1918 года был основан военный духовой оркестр в городе Хуэ под управлением французского дирижера Трено (Traineau) (22 медные, 22 деревянные, 5 ударные), в 1919 году по приказу императора Хай Динь при его дворе по французским образцам был создан императорский духовой оркестр (около 50 музыкантов) под управлением Чан Ван Лиеу, в 1920 году возник ещё один военный духовой ансамбль сухопутных войск «Бинь хо сань» («Зеленый камуфляж») в городе Хуэ сначала под управлением Турно (Tourneau), позже Коломбо (Colombo), и через несколько лет, в 1924 году подобный армейский оркестр появился в городе Ханое. Как утверждает Нгуен Ши Фьонг, «в состав таких оркестров в основном входили вьетнамцы, прошедшие музыкальные курсы в христианских школах или подготовку в армии»³¹.

Эти музыкальные коллективы, не только исполняли военную музыку, сопутствующую строевому обучению и управлению воинскими подразделениями. Они играли также произведения для музыкального оформления различных праздников и церемониалов. В крупных городах, таких как Ханой и Хайфон, где располагались французские колониальные власти, военные оркестры часто выступали в центральных парках. Репертуар этих оркестров не ограничивался только военной музыкой: исполнялось также много маршей европейских композиторов, например, марши Гектора Берлиоза, Жака Оффенбаха и других. По мнению исследователей, «...в некоторых городах такая музыка была более распространена, чем католическая музыка»³².

³¹ Нгуен Ши Фьонг. Исторические стадии музыкальной культуры Вьетнама: взаимодействие фольклорной и профессиональной форм: дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2003. С. 173.

³² Tú Ngọc, Nguyễn Thị Nhung, Vũ Tự Lân, Nguyễn Ngọc Oánh. Âm nhạc mới Việt Nam, tiến trình và thành tựu. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2000. [Ту Нгок, Нгуен Тхи Нюнь, Ву Ты Лан, Нгуен Нгок Оань. Новая музыка Вьетнама – развитие, успехи. С. 365].

Под влиянием деятельности военных оркестров европейская музыка и европейские музыкальные инструменты получили большое распространение не только в Ханое, но и в других городах. В 1920 году французские офицеры Турнье (Tournier) и Коломбо (Colombo) организовали несколько оркестров (так называемые *Orchestre d'harmonie*) из местных музыкантов-любителей. Многие вьетнамцы в то время умели играть на профессиональных духовых инструментах западного образца, исполнять вокальные произведения европейских композиторов. Таким образом происходило постепенное освоение нового музыкального языка.

Проникновение учебным путем

В связи с недостатком административных кадров в государственных учреждениях, в 20-х годах XX века французские колониальные власти сделали упор на открытие большого количества франко-вьетнамских школ разного уровня (например, для развития музыкального образования в 1927–1930 годы была открыта «Восточная консерватория музыки» в Ханое), а также на организацию скаутского движения. В этих школах, помимо изучения общеобразовательных дисциплин, учащиеся также получали знания по многим музыкальным предметам (например, там изучались теория музыки, сольфеджио, разучивались простые оперные арии). В частности, французские преподаватели, обращая внимание на психологический аспект воспитания, включали в учебную программу легкую музыку: в репертуар школ входили забавные игривые песенки, пользовавшиеся популярностью среди учеников. В основном, это были старинные народные французские песни и арии из оперетт и опер. Так создавалась сильная эмоциональная мотивация для освоения европейской музыкальной традиции не только у учащихся школ, но и вообще у молодежи, у представителей новой интеллигенции Вьетнама. Таким образом, легкая западная музыка постепенно входила в сознание многих вьетнамцев.

И, конечно же, это оказало значительное влияние на творчество вьетнамских музыкантов в последующие годы, когда новая, «реформаторская» музыка получала все большее распространение.

Путь через кино

Параллельно с религиозной музыкой, музыкой для военных оркестров и распространением западной музыки во французско-вьетнамских школах, киноиндустрия оказала большое влияние на восприятие искусства в целом и на популярность европейской традиции, в частности. Кинотеатры все чаще появлялись в городских центрах на всей территории Вьетнама. Чтобы привлечь зрителей к кинематографу, обычно перед киносеансом (или иногда после него) у входа играла «живая музыка». В 1930-е годы, с появлением звукового кино, кинематограф стал особенно популярным среди молодежи. Вместе с фильмами в сознание людей входила и сопровождающая их музыка.

Хотя этот путь проникновения европейской музыки в культуру Вьетнама можно назвать самым «молодым» (в отличие от других, он, как мы видим, появился менее ста лет назад), он, конечно же, был самым эффективным. Кино, как массовое искусство, быстро проникало в широкие слои общества, в самые отдаленные районы страны; так называемые «кинопередвижки» приезжали в деревни, а в городах, даже не очень больших, один за другим появлялись кинотеатры. Европейские фильмы (в основном, конечно, французские, но не только) сопровождались прекрасной музыкой. В 20-е годы появились законченные полнометражные фильмы, для которых специально писали музыку известные композиторы (Дариус Мийо, Роже Дезормьер, Мариус Гайар и другие). Так, например, в начале 20-х годов во Вьетнаме большой популярностью пользовался приключенческий фильм «Эльдорадо» с великолепной музыкой Гайара; в 1926 году во многих вьетнамских кинотеатрах шел фильм режиссера Фернана Леже «Механический балет» с музыкой Джорджа Антейла, известного американского композитора того времени. В начале 30-х годов также был очень популярен фильм Рене Клера «Антракт» с музыкой знаменитого Эрика Сати и еще много других фильмов этого периода. Именно таким путем вьетнамская публика познакомилась с музыкой Рихарда Вагнера (фильм «Нибелунги»), Шарля Гуно (фильм-экранизация оперы «Фауст»), Бизе (фильм «Кармен») и других европейских композиторов. Вероятно, именно в это время произошло первое

знакомство вьетнамской музыкальной общественности с русской музыкой. В середине 1930-х годов в кинотеатрах Сайгона шел фильм «Сентиментальный вальс», снятый Сергеем Эйзенштейном во Франции, на музыку одноименной пьесы П.И. Чайковского. Произведения Чайковского и Мусоргского были использованы также и в очень популярном мультфильме Уолта Диснея «Фантазии» (впрочем, в этом мультфильме звучала также музыка Баха, Бетховена, Моцарта и других великих композиторов).

Начиная с 1950-х годов во Вьетнаме все чаще шли советские музыкальные фильмы, и музыка советского кино звучала во всех кинотеатрах. Такие композиторы, как Александра Пахмутова, Андрей Петров, Микаэл Таривердиев и многие другие, стали очень популярны во Вьетнаме, а их музыка сильно влияла и на вкусы публики, и на творчество вьетнамских композиторов.

Путь через средства связи, радио и звукозапись

В XX веке западная музыка активно входила в жизнь вьетнамского общества благодаря распространению звукозаписи. Знаменитые звукозаписывающие компании мира, такие как Victor Records, Odeon Records, Pathe Records, Века Records и др. в ответ на возросший интерес общественности к музыке предлагали наряду с вьетнамской традиционной музыкой (Туанг, Тьео, Кай Луанг) много дисков с записями западной развлекательной музыки — танцев и песен.

Следует признать, что европейская культура во многом изменила восприятие вьетнамцами иностранного продукта (в том числе и музыкальных записей). Западная музыка звучала, впитывалась в сознание и становилась настолько знакомой, что *«многие любители музыки пленились голосами Тино Росси и Жозефины Бейкер. Во многих местах стали организовываться музыкальные фестивали, которые назывались “Тино”»*³³.

Кроме того, с 1935 по 1938 год молодым журналистом по имени Май Лам и другими анонимными авторами на вьетнамский язык были переведены тексты

³³ Nguyễn Văn Thạch. Nhạc nhẹ ở Việt Nam - ảnh hưởng từ văn hoá phương tây. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2014. [Нгуен Ван Тхач. Популярная музыка во Вьетнаме. Ханой: Музыка, 2014. С. 296].

многих известных песен: таких как *Marinella, C'est à Capri, Tant qu'il y aura des étoiles, Un pas loin de toi, Celle que j'aime éperdument, Les gars de la marin*, песен в исполнении Винсента Скотта (*Guerra d'amour, Créola, Signorina, Sous les ponts de Paris, Le Colombus*), а также очень популярных во Вьетнаме песен *Goodbye Hawaii* (композиторы Леон Тауэрс Робинс и Дэйв Апполон), *South of The Border* (песня, описывающая поездку в Мексику, созданная Джимми Кеннеди и Майклом Карром в 1939 году). Эти песни стали широко исполняться в версиях на вьетнамском языке.

Этапы проникновения европейской музыки во Вьетнам

Процесс проникновения европейской культуры во вьетнамскую был весьма сложным и болезненным. В XX веке вьетнамский народ в очередной раз оказался под давлением других стран. И так же, как и в прошлые века, столкновение культур происходило по одним и тем же моделям.

Первоначально, при вторжении инородных культурных феноменов, народ не воспринимал ни их, ни новую культуру в целом. Несмотря на то, что пока не найдено никаких архивов или документов, говорящих о том, как реагировал народ в первое время проникновения западной музыки во Вьетнам, можно с уверенностью утверждать, что реакция была в основном отрицательной – по аналогии с реакцией на чужую культуру в целом. Ни вьетнамские конфуцианцы (например, известный вьетнамский конфуцианец Нгуен Динь Чьео), ни вьетнамский народ в целом не соглашались безоговорочно принимать западную традицию.

На наш взгляд, первая отрицательная реакция, как правило, принадлежит представителям традиционного народного искусства, затем — конфуцианцам, и только потом — простым горожанам и крестьянам. Неприятие европейской музыки, как и всей европейской культуры в целом, выражалось иногда в самой резкой форме. Происходили народные волнения, иногда заканчивавшиеся поджогами христианских храмов, разгоном католических миссионерских общин и даже убийством миссионеров. В более поздние времена народное сопротивление выражалось в принципиальном отчуждении и моральном осуждении всего

европейского. Горожане, «развращенные» западной модой и культурой, часто вызывали насмешки и осуждение.

И так было всегда: люди воспринимают новое негативно, порой отвергают его, потому что есть опасение, что появление этого нового может нарушить или изменить привычный уклад, который создавался и сохранялся на протяжении всей истории страны. Можно воспринять это негативное отношение как естественную реакцию самозащиты, самосохранения.

Но в то же время неприятия чужой культуры всегда накладывалось на свойственные вьетнамцам любопытство и интерес к новому. Стратегия французских колониальных властей характеризовалась известным выражением «небольшой дождь густую пыль прибивает» (русский эквивалент - «вода камень точит»). На деле это означало, что постоянно повсюду, где это было возможно, проводились различные культурные мероприятия, постепенно формировавшие восприятие западной музыки. Так, еще в XVII веке католические богослужения с сопровождением духового оркестра привлекали внимание любопытной толпы. В XIX веке по улицам вьетнамских городов шли военные парады, а народ стоял на улицах или бежал вслед за солдатами. В XX веке кино очень скоро стало любимым народным развлечением, появилось радио, в клубах и школах организовывались скаутские молодежные группы и выступления музыкальных ансамблей...

Со временем, привыкая к этим новым тенденциям, люди уже больше обращали внимания на положительные стороны «нового» и видели в нем много для себя интересного и полезного. В таких условиях начинался процесс преобразования общественного самосознания вьетнамского народа, что в конечном итоге вылилось в появление в 1920–1930-е годы нового направления — *«Реформированная Музыка»* или *«Новая Музыка»*.

В начале 1920-х годов в Ханое частыми стали концерты в театрах, больших ресторанах с участием музыкантов из Европы, таких как Цецилия Ганзен (*Cecilia Hansen*), Морис Мартено (*Maurice Martenot*), Йозеф Сигети (*J. Szigeti*) и другие.

В основном исполнялись произведения классиков и романтиков (И. Брамса, Ш. Гуно, Г. Берлиоза) и некоторых авторов XX века — М. Равеля, К. Дебюсси...

С 1928 года стали проводиться вечерние концерты в отеле *Le Coq d'Or* («Золотой петух») в Ханое. *Concert symphonique* («Симфонические концерты»). Репертуар этих концертов был достаточно богат: это произведения Л. ван Бетховена, В.А. Моцарта, К.М. Вебера, Ф. Зуппе, Ш. Бизе, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Д. Россини, Ш. Гуно, К. Сен-Санса и других европейских композиторов. В концертах звучали фантазии на темы из опер Ж. Бизе, Л. Делиба, Ш. Гуно, Ж. Массне, В.А. Моцарта, Д. Пуччини, Ж. Оффенбаха, Р. Леонкавалло, Д. Верди, Р. Вагнера, П. Масканьи, П.И. Чайковского, а также сюиты и симфонии Г. Берлиоза, Л. ван Бетховена, А. Бородина, Ш. Гуно, Ф. Шуберта, К. Дебюсси, Э. Грига, И.С. Баха и др.

Примерно в начале 1930-х годов, на концертную эстраду городов Вьетнама пришли несколько вьетнамских музыкантов (среди них — Нгуен Ван Дьен, До Ван Лань, До Тинь, Нгуен Хуан Хоат, Нгуен Хюь Хиу, Тья Тьи Лан), которые выступали с сольными концертами, играли в составе ансамблей, присоединяясь к группам европейских музыкантов в *Taverne Royal Bar*.

Музыкальная атмосфера во Вьетнаме в 1930-е годы XX века стала еще более оживленной, чем когда-либо. Во многих городах появлялись ансамбли музыкантов, обслуживающие французскую публику в чайных магазинах и в танцевальных залах, куда приходили и высокопоставленные вьетнамские чиновники. Особенно это было развито после 1930–1938 годов, когда точечные крестьянские восстания против французских властей прекратились, и стали появляться кафе, рестораны, где также звучала легкая музыка. «Многие молодые люди, интеллектуалы, заходили сюда, чтобы отдохнуть и отвлечься от войны, которая в значительной степени влияла на атмосферу в нашей стране»³⁴. Чайные магазины, танцевальные залы, кафе и рестораны — места, в которых выступало много зарубежных музыкальных групп. И конечно же, во многих

³⁴ Thé Bảo. Lịch sử âm nhạc Việt Nam. Nhà xuất bản Thanh niên năm 2017. [Тхе Бао. Вьетнамская музыкальная история. Ханой: Молодость, 2017. С. 260].

программах часто звучали произведения известных композиторов, таких как Л. Бетховен, В.А. Моцарт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ш. Гуно и др.

Весь процесс формирования «новой музыки» можно свести к нескольким шагам:

- зарубежная (западная) музыка с вьетнамскими текстами;
- реформирование традиционного вьетнамского театра;
- вьетнамская музыка с вьетнамским текстом.

Вначале, когда только возникло движение «Вьетнамские тексты под зарубежную музыку», композитор Чан Куанг Хай назвал его «подражательный период», а композитор Фам Зьи утверждал, что *«это период, когда вьетнамская музыка ищет новый музыкальный материал»*³⁵. Нередко в текстах песен, переведенных на вьетнамский язык, оставляли французские фразы. Постепенно эта тенденция развивалась, и в 1923–1925 годах «хитом», «гвоздем сезона» стало стремление полностью подтекстовать зарубежную музыку вьетнамскими текстами.

Уже тогда некоторые музыканты (как, например, композитор Чан Куанг Хай) называли это движение «генеральной репетицией» музыки XX века во Вьетнаме, воспринимали его как основу рождения Новой Музыки современного Вьетнама.

С началом Второй мировой войны открывается так называемый «современный» период развития музыки Вьетнама. В период освободительной борьбы с 1945 по 1954 год, вьетнамская музыка начинает особенно заметно изменяться. Это было десятилетие, полное социальных и духовных перемен в жизни вьетнамского народа. В 1945 году произошло разделение Вьетнама на Северный и Южный. Северный Вьетнам находился под влиянием культуры Китая и французских оккупантов, а Южный был завоеван США. Это отразилось на развитии музыкальной культуры.

³⁵ Нгуен Ши Фьонг. Исторические стадии музыкальной культуры Вьетнама: взаимодействие фольклорной и профессиональной форм: дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2003. С. 42.

В Северном Вьетнаме многие музыканты покидали столицу и крупные города, чтобы присоединиться к войне против французских колонизаторов. В своих произведениях композиторы стремились отразить темы сопротивления, национальной истории, патриотические настроения. Создавались также лирические песни.

Особенно ярко была отражена *тема сопротивления*, которая представлена в основном жанром песни. Так, на севере Вьетнама, композитор До Ньун написал ставшие популярными песни: «Вьетнамские солдаты на реке», «Память о зоне войны». Композитором Хоанг Ваном создан «Марш артиллеристов». В центральном Вьетнаме были популярны такие песни, как «Бинх Три-Тхиен — город войны» (*Binh Tri-Thien* — район Вьетнама) Нгуен Ван Тхоунга, «Клятва солдат» Чан Хоана. На юге появились молодые музыканты: Хоанг Вьет, автор песни «Музыка леса», Нгуен Хю Три, создавший «Песнь 307-го батальона»... Широкое распространение среди молодежи, получили песни о революции, о народной армии.

В период с 1955 по 1975 год северный Вьетнам был полностью освобожден от американских агрессоров и постепенно приступил к строительству социализма. Культурный обмен между Востоком и Западом теперь больше не ограничивался только французской культурой, он значительно расширился за счет восприятия и изучения национальной традиции социалистических стран мира, главным образом СССР и Китая. Многие композиторы и студенты Вьетнамской национальной академии музыки были отправлены на учебу и стажировку в эти страны. Вьетнамские музыканты совершенствовались в области композиции, теории, исполнительского мастерства и вокала. Сама Вьетнамская национальная академия музыки была создана с участием специалистов в области музыки, профессуры из Советского Союза, Китая, Венгрии. Поэтому с начала 1960-х годов и до сих пор эти культурные связи оказывают сильнейшее влияние на состояние музыкальной культуры Вьетнама в целом.

Новая вьетнамская музыка — по существу это касается прежде всего песенной традиции — играла важную роль во вьетнамской музыкальной жизни

того времени. В ней отражена своеобразная историческая хроника из песен на каждом этапе развития страны. Кроме того, на основе европейских и национальных традиций постепенно сформировались более крупные музыкальные формы, отражающие новую реальность, возросший профессионализм музыкантов. Появились вьетнамские сонаты, симфонии, симфонические поэмы и увертюры.

По словам музыковеда Ту Нгока *«первые 50 лет XX века, вьетнамские композиторы имели очень слабую профессиональную музыкальную подготовку и потому писали очень мало и часто неумело. И все же это была новая национальная музыка»*³⁶. Композитор Во Дук Тью написал произведение для фортепиано: «Вьетнам, новая мелодия» (1942); Тхай Тхи Лан — цикл 30 фортепианных произведений, основанных на вьетнамских народных песнях; Луонг Нгок Трак — музыкальную пьесу для маленького оркестра «Веселый танец». Это было очень скромное начало формирования инструментальной музыки Вьетнама.

Важной вехой в становлении «новой музыки» (то есть музыки, опирающейся на европейский профессионализм) нужно признать основание в августе 1959 года симфонического оркестра, руководителем которого стал корейский дирижёр Тхой Лонг Лан. Музыканты оркестра набирались из разных ансамблей, военных оркестров и первых выпускников Музыкальной школы Вьетнама. Первый концерт оркестра состоялся в Большом театре города Ханоя. В его программу наряду с произведениями вьетнамских композиторов, вошли «Неоконченная симфония» Шуберта, «Итальянское каприччио» Чайковского.

С 1960 года выпускники первого курса факультета композиции Вьетнамской национальной академии музыки начали выступать с произведениями разных жанров — камерных, симфонических, музыкально-театральных. Опираясь на помощь специалистов из Китая и Советского Союза, эти музыканты изначально имели благоприятные условия для создания новой

³⁶ Tú Ngọc, Nguyễn Thị Nhung, Vũ Tự Lân, Nguyễn Ngọc Oánh. Âm nhạc mới Việt Nam, tiến trình và thành tựu. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2000. [Ту Нгок, Нгуен Тхи Нюнь, Ву Ты Лан, Нгуен Нгок Оань. Новая музыка Вьетнама - развитие, успехи. С. 633].

вьетнамской музыки. Так, например, композитор До Ньуан, создал оперу «Звезда» (1965), симфоническую сюиту «Дьен Бьен город» (1965), струнный квартет «Тай Нгуен город» (1964); композитор Нгуен Ван Тхоунг — симфоническую поэму (1965), рапсодию № 2 для народного инструмента трунга и оркестра (1966).

После объединения Вьетнама в 1975 году и по настоящее время, важными становятся влияния американской и английской музыки, пришедшие в страну через Южный Вьетнам. В первую очередь это коснулось массовых жанров.

В 1970-х годах в капиталистических странах необычайную популярность приобрела рок-музыка, в 1980-е — стиль диско. Их сменили рэп и техно (1990-е годы). Многолетнее американское господство в Южном Вьетнаме коренным образом повлияло на то, что композиторы и большое количество любителей современной музыки Юга Вьетнама отдали предпочтение именно американской традиции.

Быстрое и широкое распространение аудиовизуальных средств массовой информации (радио, телевидение, видео, CD, позже — интернет) по всей стране оказали сильное влияние на слушателей музыки. Программы «Top Hit», «Top Ten» мировых телевизионных компаний, сформировали вкусы молодежи.

В этом контексте создание и исполнение вьетнамской камерной и симфонической музыки в течение первых пятнадцати лет после объединения Вьетнама (1975–1990) было очень осложнено. Эти годы можно считать периодом кризиса современной академической вьетнамской музыки.

Но в последующие годы эта музыка постепенно восстанавливалась и развивалась благодаря привилегированному положению, которое ей создавало государство, предоставившее ей мощную экономическую поддержку, организуя бесплатные концерты, повышая оплату работы музыкантов. Это позволило значительно повысить качественный уровень сочинений вьетнамских композиторов.

На рубеже XX–XXI веков начинается новый период в развитии академической музыки Вьетнама. Он знаменует достаточно глубокое освоение

европейской традиции вьетнамскими музыкантами и их стремление выйти на новые рубежи в развитии национальной музыкальной культуры.

1.2 Основные особенности вьетнамской традиционной и академической музыки в трудах современных исследователей.

Для анализа симфонической музыки Вьетнама необходимо учесть, выявленные в работах современных ученых некоторые общие особенности национальной музыкальной культуры, а также специфику путей заимствования европейских жанров.

В книге «Вьетнамская симфония - история и процесс»³⁷ Нгуен Тхе Туан пишет: «в процессе культурного обмена вообще и музыки в частности, между странами обычно существуют две формы заимствования: спонтанная и намеренная, осознанная»³⁸. Далее автор даёт следующее разъяснение:

- «Спонтанное заимствование связано с неосознанным вкусовым предпочтением, свойственным любителем музыки. Эта форма часто встречается в различных проявлениях нашей культуры, народной музыки.

- Сознательное заимствование проявляется в профессиональной музыке».

Естественно, что творчество вьетнамских профессиональных композиторов начало формироваться и развиваться во второй форме. Появлению вьетнамской музыки, а в частности симфонии и симфонической поэмы, способствовала интеграция не только влияний французской культуры, привнесённой колонизаторами, или контактов между Вьетнамом и европейскими странами. Это был неизбежный этап в истории, когда Вьетнам стоял на пути интеграции во всех областях культуры с разными странами мира. Чтобы обогатить традиционную культуру вьетнамской нации, вьетнамские музыканты стремились воспринять из иностранной культуры все, что представлялось им достойным и прекрасным.

³⁷ Nguyễn Thế Tuân. Giao hưởng Việt nam – lịch sử và phát triển. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2006. [Нгуен Тхе Туан. Вьетнамская симфония - история и процесс.].

³⁸ Там же. С. 12.

Культура развивается благодаря межнациональным коммуникациям. Вьетнамцы заимствовали культуру из Китая, Индии и Юго-Восточной Азии. Созданные западными композиторами образцы жанров симфонии и поэмы, концерта, сонаты и т. д. также были почти сразу приняты слушателями Вьетнама в 1920-е годы.

В диссертации Т. В. Зиминой «Творчество композиторов социалистического Вьетнама в его связях с национальным музыкальным фольклором» (Ташкент, 1986) выделены общие свойства современной вьетнамской музыкальной культуры: особая роль массовой политической и революционной песни (песни-марши, песни-лозунги), влияющая и на крупные произведения академической музыки, «в которых социально значимое содержание сочетается с лирическим, напевным тематизмом, с ярко выраженными фольклорными элементами»³⁹. Отмечая появление и развитие во Вьетнаме европейских жанров – оперы, балета, симфонических и камерно-инструментальных произведений – исследователь указывает на использование композиторами форм традиционного многоголосия, полифонических приемов и элементов гармонического склада, на важную роль нетерцовых структур, ставших характерными для гармонического языка вьетнамских композиторов.

Ряд авторов (в частности Е. В. Васильченко⁴⁰) констатируют влияние вокальных форм Японии и Китая на культуру Вьетнама. Однако при этом все авторы подчёркивают самобытность вьетнамской традиционной и академической музыки. Выделяется также особое место ансамблей малого состава в эволюции инструментального творчества во Вьетнаме и выдвигание на первый план вокального начала.

³⁹ Зиминая Т. В. Творчество композиторов социалистического Вьетнама в его связях с музыкальным фольклором: дис. ... кандидата искусствоведения. Ташкент, 1986. С. 70.

⁴⁰ Васильченко Е. В. Традиционная музыка Вьетнама и ее связи с музыкальными культурами Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока: дис. ... кандидата искусствоведения. М., 1982.

В работе Фам Ле Хоа «Инструментальная музыка Вьетнама в контексте стилевой эволюции музыки XX века»⁴¹ приводятся важнейшие свойства традиционной вьетнамской музыки:

- «- Особое значение вокальной основы, самодовлеющий мелодизм (либо "моделируемый" визуальным рядом танца).
- Установка на гетерофонию либо контрастно-полифонические построения в фактуре, в том числе в виде полиритмии, бурдона, "биластовости" вокальной мелодии и тембро-ударного инструментального "сопровождения".
- Вариационность как универсальная форма "распространения" мелодизма и в виде "лонг бан" ("основной мелодии") в единстве с ее вариантами в фактуре вертикали и в виде межэтнических контактов культур в национальном мелодическом обиходе Вьетнама.
- Особого рода ладовая переменность на базе пентатоники, определяемая нестабильностью не темперированных звукорядов и преобладанием инструментов с нефиксированным строем.
- Кварта как стержневой интонационно-организующий интервал в мелодике народной и традиционной музыки Вьетнама - отечественные музыковеды сравнивают квартовую интервалику с октавой в европейской музыке.
- Ритм в музыке Вьетнама как выражение существенного образного смысла музыки (см. ритм ударных инструментов в театральном жанре Тьео и др., разнообразные фигуры ритма в народной музыке Вьетнама, сближенной с выразительными приемами современной эстрадной музыки)»⁴².

Главным показателем национального своеобразия музыкального языка в симфонической музыке Вьетнама является опора на пентатонные лады (см.: рис. 1). Во вьетнамской теории музыки принято выделять несколько видов

⁴¹ Фам Ле Хоа. Инструментальная музыка Вьетнама в контексте стилевой эволюции музыки XX века: автореф. Дис. ... кандидата искусствоведения. Киев, 1997.

⁴² Там же. С 20.

пентатоники. Современный исследователь Фам Минь Ханг предлагает следующую таблицу пентатонных ладов⁴³:

Рис. 1: Виды вьетнамской пентатоники.

1.
Cung
Кунг

2.
Bắc
Бак

3.
Nam
Нам

4.
Xuân
Суан

5.
Oán 1
Оан 1

6.
Oán 2
Оан 2

7.
Oán 3
Оан 3

8.
Oán 4
Оан 4

Для этих видов пентатоники трудно найти эквивалент в российской музыкальной теории. Ю. Н. Холопов пишет: «в отношении терминологии здесь

⁴³ Phạm Minh Khang. Về thang âm điệu thức trong âm nhạc cổ truyền Việt nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2004. [Фам Минь Ханг. О ладе, тональности фольклора Вьетнама. Ханой: Музыка, 2004].

существует большое неудобство для нашего [русского – *Ч. В. Т.*] музыкального сознания, воспитанного на более многозвучном интервальном роде»⁴⁴. Российское музыкознание предлагает разные методы описания пентатоники в музыке народов России (Поволжья и Сибири)⁴⁵. Однако, в анализах вьетнамской академической симфонической музыки нам будет удобнее пользоваться вьетнамской терминологией.

Другие компоненты вьетнамского национального музыкального языка – ритм, тембр, фактура, форма – практически не изучены и не описаны в современной науке. Тем не менее, опираясь на собственные наблюдения, мы будем отмечать эти особенности в конкретных анализах симфонических произведений.

⁴⁴ Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. Учебник. СПб.: Лань, 2003. С. 132.

⁴⁵ См., например: Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья: Монография. 2-е изд., доп. Казань: Казанская гос. консерватория им. Н.Г.Жиганова, 2018; Гиршман Я.М. Пентатоника и ее развитие в татарской музыке. М.: Сов. комп., 1960; Макаров Г.М. Ислам и некоторые аспекты изучения татарской музыкальной инструментальной культуры // Исламо-христианское пограничье: итоги и перспективы изучения. Казань, 1994; Раимова С.И. История татарской музыки: Учеб. пособие. Казань, 1986.

1.3 Вьетнамские композиторы – авторы симфонических произведений⁴⁶

1.3.1 Нгуен Ван Нам



Рис. 2: Композитор Нгуен Ван Нам.

Композитор Нгуен Ван Нам (см. рис. 2) родился 14 июля 1936 года в Винь Киме – провинции Тьен Занг. Значительная часть его жизни пришлась на время революции. Музыкальное образование Нгуен Ван Нам получил во Вьетнамской музыкальной школе (ныне Вьетнамская государственная академия музыки).

В 1966 году его направили для продолжения обучения композиции в Ленинградскую консерваторию (СССР). Учитывая его прежние композиторские достижения, Учёный Совет консерватории согласился принять его в аспирантуру без вузовского диплома. Однако тогда он не смог приступить к учебе – Вьетнамское государство потребовало его возвращения для службы в армии. После армии Ван Нам вновь приехал в Ленинград, чтобы учиться в консерватории. В 1973 году он с отличием защитил диплом по композиции с Симфонией № 1 - «Посвящение героическому народу Южного Вьетнама». После этого многие профессионалы во Вьетнаме высоко оценили его талант, хотя в то время академическая музыка была очень необычной для вьетнамской публики.

В 1974 году ещё раз его отправили в Ленинград, чтобы продолжить учебу в аспирантуре по композиции. В 1976 году он успешно защитил дипломную работу

⁴⁶ Материалы этого параграфа частично использованы в статье автора диссертации: Чан Вионг Тхань. Композиторы современного Вьетнама: Нгуен Ван Нам, Нгуен Чонг Банг, Зоан Ньо / Чан Вионг Тхань // Материалы международной конференции «Искусство, дизайн, Художественное образование». Российская государственная специализированная академия искусств. 15 мая 2019. В печати.

– Симфонию № 3 «Мир народу». Это сочинение произвело особенное впечатление на музыкантов во время Двенадцатого Фестиваля «Музыкальная Весна» в Ленинграде. Этой симфонией Ван Нам утвердил своё место в мировой музыкальной культуре. Таких талантливых вьетнамских музыкантов можно было встретить за рубежом очень редко. Поэтому вьетнамские студенты других специальностей, которые тогда учились в СССР, восхищались им и любили его.

В эти годы Ван Нам занимался и научной работой, написав на русском языке исследование «Существенные черты традиционной музыки Вьетнама», которое защитил как кандидатскую диссертацию по искусствоведению в 1981 году в Ленинградской консерватории⁴⁷. Живя в России, он не только сочинял музыкальные произведения, но и преподавал в Музыкальной школе города Нальчика и участвовал во многих музыкальных конференциях в нескольких городах России. Кроме того, композитор Нгуен Ван Нам занимался исследованием народной музыки в Научно-исследовательском институте в Республике Кабардино-Балкарии (РФ). Возможно, эти работы помогли ему совершенствоваться в сочинении музыки. Его симфонии имели большой успех. Премьера симфонической поэмы «Моя Родина», прошедшая в Московском Кремлевском концертном зале в 1979 году, произвела сильное впечатление на слушателей. В 1984 премьера этой симфонической поэмы стала поворотным моментом в его карьере.

После исполнения трио «Звук флейты № 1» в Нальчике, в Алма-Ате и в Москве к 100-летию Хо Ши Мина, а также после премьеры Симфонии № 4 на Всероссийском музыкальном фестивале, его талант стал известен многим любителям музыки, особенно вьетнамским студентам, учившимся в СССР. С этого времени Нгуен Ван Нам как автор крупных симфонических произведений, был высоко оценен коллегами и любителями музыки во всем мире.

Кроме симфоний, он также сочинял симфонические поэмы, симфонические сюиты, музыку для спектаклей, хоровые произведения. Нгуен Ван Нам всегда

⁴⁷ Нгуен Ван Нам. Существенные черты традиционной музыки Вьетнама: дис. ... кандидата искусствоведения. Л., 1981. 188 с.

увлечённо и усердно сочинял во многих жанрах: в его творчестве представлены сольные произведения для разных инструментов, ансамбли, песни, оперы. Его камерные сочинения упоминаются в российских учебниках, изучаются во вьетнамских университетах. Им созданы струнный квартет, квартет для фортепиано и струнных инструментов и множественно сольных произведений для фортепиано, виолончели, скрипки. Не останавливаясь на этом, он еще писал прекрасные песни для голоса с фортепианным аккомпанементом на стихи вьетнамских и русских поэтов: «Молодая река» (стихи Лэ Ань Тхо), «Душа бедных людей» (стихи Хетагурова), «Колыбельная» (стихи Н. Хубиева).

Для композитора Нгуен Ван Нама важно, чтобы звучание несло в себе не только чисто музыкальный образ, но и внемusыкальную идею. Прежде чем сочинять какое-либо произведение и думать о музыкальной теме, он должен найти эту идею. Как и вокальные произведения, большинство его инструментальных произведений имеют названия, указывающие на определенные сюжеты и идеи. Таковы, например, все его 9 симфоний. Кроме порядковых номеров, у них есть свои наименования, а каждая часть имеет свою краткую литературную программу в виде поэтического эпиграфа. Названия симфонических произведений Нгуен Ван Нама часто связаны с родиной и человеческой судьбой. Эти произведения получили очень большую популярность.

Нгуен Ван Нам – не только композитор, но еще и педагог, заботящийся о следующем поколении, уделяющий внимание также и научным исследованиям. В упомянутой выше кандидатской диссертации Нгуен Ван Нам отметил основные черты вьетнамской традиционной музыки⁴⁸.

Работа Нгуен Ван Нама «Некоторые особенности традиционной музыки Вьетнама (речевая интонация, лад, ритм, виды полифонии, жанры)» была опубликована в 1979 году⁴⁹. В этой книге он рассматривает ладовые формы вьетнамской традиционной музыки, устанавливает их связь с речевой

⁴⁸ См.: сноску № 47.

⁴⁹ Нгуен Ван Нам. Некоторые особенности традиционной музыки Вьетнама (речевая интонация, лад, ритм, виды полифонии, жанры). М-во культуры РСФСР, Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград : [б. и.], 1979. 46 с.

интонацией. Автор писал: «Ритмические закономерности в традиционном музыкальном творчестве Вьетнама имеют существенные отличия от известных принципов классической европейской музыки, что также связано с влиянием речевой интонации. Особенно влияние вьетнамской речи (ее тональная, разновысотная система) проявляется в различных жанрах вокальной музыки со стихотворным текстом. Мелодика инструментальных жанров также испытывает воздействие речи»⁵⁰.

Нгуен Ван Нам много сделал для музыки Вьетнама, особенно в области симфонии. До сего дня он является вьетнамским композитором с самым большим числом произведений: 12 симфонических партитур разных жанровых наклонов: симфонические поэмы, симфонические сюиты и 9 симфоний. Кроме сочинения, он уделяет время преподаванию композиции и музыкальной теории на отделениях Бакалавриата и Магистратуры в Консерватории города Хо Ши Мина и в Вьетнамской Государственной Академии музыки. Он выступает как оппонент на защитах диссертаций и как автор научных статей. Благодаря своим большим успехам, в 2002 году он получил звание доцента.

1.3.2 До Хонг Куан.



Рис. 3: Композитор До Хонг Куан.

Композитор До Хонг Куан (см. рис. 3) родился 1 Августа 1956 году в Ханое, в творческой семье, его родители – музыканты. Когда ему было 5 лет, его отец привёл его учиться игре на фортепиано к известной вьетнамской пианистке – преподавателю Тхай Тхи Лиен.

⁵⁰ Там же. С. 44.

В 7 лет он поступил во Вьетнамскую Музыкальную Школу (ныне Вьетнамская государственная академия музыки) в класс фортепиано, и уже в десятилетнем возрасте написал своё первое произведение – песню «Бамбук» на стихи Чан Данг Хоа.

С 1972 года он начал учиться композиции. Одним из первых его произведений является Сюита «Журавль встречает дождь» для ф-но (1973). Это произведение состоит из двух частей, которые написаны в свободной вариационной форме и основаны на пентатонике. Вступление 2-й части имеет характер импровизации, без обозначения метра и таковых черт, что создает ощущение близости к фольклорной музыке.

В те же годы Хонг Куан написал трио «Весенний фестиваль на горе» для кларнета, виолончели и фортепиано (1974). Это танцевальное произведение написано в стиле Хмонгской народной песни в форме Рондо.

В 1975 году его отправили учиться в Советский Союз. Он сразу поступил в Московскую консерваторию имени П.И.Чайковского, которую закончил по специальности «композиция» в 1980 году. Его профессором был Альберт Леман – тогда заведующий кафедрой композиции. Он учил его все 5 лет. Альберт Леман не только передал своему студенту музыкальные знания и умения, но и пробудил творческое воображение, научил понимать вьетнамскую народную музыку и использовать её в своих произведениях. В первые годы обучения кроме пьес, прелюдий, фуг, инвенций и сочинений в других жанрах самым успешным произведением До Хонг Куана явилась композиция «Тема и вариации» для фортепиано. Произведение написано на основе мелодии народной песни Бак Нина «Куда ты идёшь» и построено как тема и 9 вариаций с тремя этапами развития.

В 1977 году композитор написал «Четыре картины» для гобоя, фортепиано и ударных инструментов. Произведение имеет народный характер, в нем очень успешно использованы ударные инструменты с разнообразными ритмами, которые были взяты из вьетнамской народной музыки и сочетались с современными приемами. Эти два произведения обладали высокими

художественными качествами: яркими тембровыми красками, изысканностью и новизной звучания.

В 1978 году До Хонг Куан закончил Симфонию № 1. Эта одночастная симфония для парного симфонического оркестра написана в сонатной форме со вступлением и кодой. Почти все произведение выдержано вне тональности. Темы имеют хроматическую основу и развиваются полифонически.

В 1981 году До Хонг Куан получил диплом с отличием в консерватории и со своей «Вьетнамской Рапсодией» завоевал 2-е место на Конкурсе молодых композиторов в СССР. Произведение состоит из 4-х частей, которые исполняются без перерыва. Каждая часть имеет свою структуру, но они связаны друг с другом по содержанию. Во «Вьетнамской рапсодии» композитор соединил профессиональную современную европейскую музыку с вьетнамской народной музыкой.

До Хонг Куан продолжил учебу в аспирантуре также в Московской консерватории. В это время, вместе с композицией, он ещё начал учиться дирижированию у профессора Л. Николаева. Это очень помогло ему в будущем музыкальном развитии. В 1985 году он получил диплом аспиранта с Концертом для скрипки и оркестра, который был исполнен много раз во Вьетнаме и за рубежом. Несмотря на то, что концерт имеет традиционное трёхчастное строение, каждая часть его обладает новаторским характером и основана на традиционной народной музыке. Состав ударных инструментов в этом концерте очень разнообразный, включающий инструменты с определённой и неопределённой высотой звучания.

В середине 1991 года До Хонг Куан получил стипендию для учёбы в Парижской Консерватории на 1 год. Тогда, как ему казалось, во Франции больше ценили технику, чем музыкальность, поэтому в музыке тех лет он старался избегать слишком ярких проявлений чувств. Однако для него это стало хорошей школой. Он извлек свои выводы из установок на новизну и изошренность письма, и в зрелые годы при огромной роли технического мастерства, его музыка всегда оставалась очень эмоциональной. После окончания учёбы во Франции, он

закончил два произведения: «5 эскизов» для фортепиано и «5 элементов» для ударных инструментов.

В 1994 году До Хонг Куан был заместителем заведующего кафедрой теории, композиции и дирижирования в Ханойской Консерватории. В это время, он создал несколько высоко оцененных произведений:

- «Звук леса» для трёх флейт;

- Ноктюрн «Эхо» для симфонического оркестра;

- Ансамбль «95» для двух фортепиано. (Это произведение написано в импровизационном стиле, без размера, со свободным ритмом, в быстром темпе. Оно точно отразило оживлённую жизнь вьетнамского народа в условиях новой эпохи).

Вскоре, в 1996 году До Хонг Куан представил сборник, который состоит из 18 песен. В этом сборнике преобладали лирические произведения о любви, о жизни, о красоте родной природы, были в нем и обработки народных мелодий и даже политические песни. Слова этих песен были взяты из стихотворений современных поэтов: Хоанг Ньюан Кама, Нгуен Хоа Диема, Лыу Куанг Ву. Поэт Хоанг Ньюан Кам говорил: «Мы узнаем его музыку по исходящему от неё яркому свету мелодий, которые не только роскошны, но и выразительны»⁵¹. Можно перечислить некоторые романсы: «Первый листочек», «Верить в розу», «Бессмертные цветы», «Осень». Есть в сборнике песня с народной мелодией – «Вечером у перекрёстка», а также политические песни «Коммунистическая партия Вьетнама» и «Слава Отечеству».

Кроме этого, До Хонг Куан написал две оперетты: «История любви» (1989) и «Девушка «Си-ла-ми» (1991). Несколько песен из этих двух спектаклей были опубликованы как отдельные песни: «Поезд времени», «Последние слова с тобой» и др.

Ещё одна важная часть его творчества – это произведения для кинофильмов «Спокойная провинция», «Свеча во сне». Он предполагал, что музыка для фильма

⁵¹ Hoàng Nhuận Cầm. 36 bài thơ. Nhà xuất bản lao động năm 2008. [Хоанг Ньюан Кам. 36 стихов. Труды. Ханой, 2008].

должна не только обрисовывать картину, но и должна выразить главную мысль и сюжет этого фильма, чтобы произвести большое впечатление и повысить значимость этого фильма.

До Хонг Куан писал музыку для театра, музыку в жанре Тьео (Вьетнамский народный музыкальный жанр), им создано несколько симфоний и симфонических поэм, увертюры «Вьетнамская Рапсодия», «Эхо», «Открытие Земли».

Кроме сочинения музыки, он ещё участвовал в общественно-политических организациях – был членом Исполнительского Молодёжного комитета, Председателем Музыкантов Вьетнама, Депутат Конгресса.

1.3.3 Нгуен Чонг Банг



Композитор Нгуен Чонг Банг (см. рис. 4) родился 1 мая 1931 года в семье государственного служащего. Его семья очень любила музыку. В детстве он жил в городе Винь (Нге Ан) - где традиционные народные песни очень распространены.

Рис. 4: Композитор Нгуен Чонг Банг.

Когда он ещё учился в школе, он уже принимал участие в школьных концертах и спектаклях как композитор, и в 1950 году в 19-летнем возрасте, некоторые песни молодого композитора уже стали довольно известными. Тогда он был членом Ассоциации музыкантов его района.

После этого он работал во многих профессиональных музыкальных группах как дирижёр и режиссёр-постановщик музыкальных произведений. В 1956 году

его отправили учиться оркестровому дирижированию в СССР, в Московскую Консерваторию. Он был первым вьетнамцем, который профессионально учился по этой специальности. Это было время, когда он активно расширял свои знания о мировой музыке и технике оркестрового дирижирования. Этот период был очень важен для его будущего творчества и в области дирижирования, и в композиции.

В 1963 году он стал первым вьетнамцем, который защитил диплом на отлично. Вернувшись на родину, вместе с преподаванием в Ханойской Консерватории (ныне Вьетнамская Государственная Академия Музыки), он ещё руководил Вьетнамским Национальным Симфоническим Оркестром. Спустя некоторое время, с 1969 до 1971 года, он был отправлен учиться в аспирантуру, именно там он окончательно сформировался как дирижёр. После возвращения в свою страну он занял пост Директора Вьетнамского Симфонического Театра и Ханойской Консерватории.

Музыкальной педагогике Чонг Банг посвятил много сил, он вырастил большое количество учеников из молодого поколения – школьников, студентов, ставших талантливыми композиторами, оркестровыми дирижёрами.

Несмотря на то, что педагогическая работа занимала очень много времени, он всё же уделял внимание композиции и дирижированию. Под его управлением были исполнены сотни произведений для симфонического оркестра, созданных великими композиторами. Среди них сочинения Моцарта, Гайдна, Мендельсона, Шуберта, Листа, Чайковского, Шопена, Прокофьева, Рахманинова.

В своей творческой карьере наряду с произведениями, посвящёнными политическим темам (они были очень успешны во Вьетнаме), он писал и музыку глубоко лирическую и сложную философскую. Его перу принадлежат, например, 5 фуг для фортепиано (написаны с 1969 до 1971 года), Ноктюрн для виолончели и фортепиано. За эти произведения он получил Золотую медаль на фестивале вьетнамской профессиональной музыки 1991 года.

Другая не менее важная область творчества композитора Чонг Банга – музыка для кинофильмов и спектаклей. Он создал музыку для десятков фильмов, телевизионных новостей, документальных фильмов, мультфильмов, для

драматических спектаклей. Можно сказать, что Чонг Банг является композитором с самым большим вкладом в этой области во вьетнамской музыке первого периода ее развития. Именно это и дало композитору толчок для сочинения крупных произведений в будущем, таких как увертюра «Приветствие» (1986), «Да здравствует новое тысячелетие» (1999), Симфоническая поэма «Возвращение приносит радость» (1990). Эти произведения будут проанализированы в данной диссертации.

1.3.4 Зоан Ньо



Зоан Ньо (см. рис. 5) - один из немногих вьетнамских композиторов, которых интересует не только вокальная, но и инструментальная музыка. В эти две области творчества он уже внёс свой заметный вклад.

Рис. 5: Композитор Зоан Ньо.

Зрители любили его песни за оптимизм и лиричность, за созданные им сильные характеры. В кругу музыкантов-профессионалов он был известен также как симфонический композитор и музыковед.

Родившийся 1 августа 1933 года в деревне Кот (Ту Лиём, Ханой), Зоан Ньо вырос под колыбельные матери и пение отца. Его родители славились на всю округу своими голосами, от них он знал много о вьетнамском традиционном театре Тьео⁵², в традициях которого Зоан Ньо в будущем напишет много песен, ставших популярными во Вьетнаме. В возрасте 10 лет он научился играть на скрипке и познакомился с профессиональной западной музыкальной культурой.

⁵² О традициях театр Тьео речь пойдет во второй главе диссертации в связи с симфонией «Первое Чо» До Хонг Куана.

Детство композитора не было мирным и безоблачным, в нём были не только музыкальные уроки, пение Тьео, но и голод, смерть многих людей на войне против французских колонизаторов, которая закончилась только в 1945 году. Всё это оставило глубокий след в памяти 12-летнего ребенка. Трагедию народа почти 30 лет спустя Зоан Ньо передал в симфонической поэме «История августа»⁵³.

С 1945 года подросток Зоан Ньо присоединился к революционному движению, вступил в Армию, играл на скрипке в агитационной команде Бак Джианга и Винь Йена, участвовал в распространении революционных песен в Армии национального спасения.

Первое его сочинение – это песня (1948), которая была торжественно представлена в отчете «Школы сопротивления» Нгуен Тай Хок. Это событие он не мог забыть всю свою жизнь.

В 1950 году Зоан Ньо был официально зачислен во Вьетнамскую армию. И здесь он продолжал совершенствовать свой талант композитора. Начало было отмечено знаменитой песней этого времени «Приемная мать» (1951). Благодаря помощи композиторов Нгуен Сюань Хоата и До Ньуана, Зоан Ньо прошел путь от простого солдата с небольшими познаниями в искусстве музыки до известного во всей стране музыканта. Он всегда считал Нгуен Сюань Хоата и До Ньуана своими первыми учителями в композиции. Юноша скоро подтвердил свой талант сочинениями на народные темы – Кантата «Волна Куа тунг» (1955), песни «Смерть Пионера» (1956), «Движение под военным стягом» (1958).

После двух лет обучения в Киевской консерватории (1962 – 1964), Зоан Ньо закончил несколько произведений: квинтет для медных духовых и квартет для струнных инструментов.

Возвратившись во Вьетнам, когда в стране шла борьба с американскими империалистами, композитор сразу попал на поле битвы: он воевал в северном Лаосе, во вьетнамских городах Тай Нгуен, Куанг Три. Самым трудным был переход через район Чыонг Сон в 1966-1967 годах. Не известно, что было более

⁵³ В августе 1945 года вьетнамский народ одержал окончательную победу над колонизаторами.

опасно – разлившиеся реки, извилистые дороги или сильная малярия. Не говоря уже о том, что после химических атак токсины разрушали человеческое здоровье и, что еще хуже, сказывались на здоровье детей, родившихся после войны. Все эти ужасы войны не остановили солдат и военных музыкантов, в том числе и композитора Зоан Нью. С ним прошла все испытания и его жена, с которой он познакомился и соединил свою жизнь на войне.

Результатом их смертельно опасной поездки стали песни «Тихая бомба» (1964), «К'ла К'лон» (1964), «Праздник города Тай Нгуен» (1965), «Приветствуют Хо» (1965), «Нашей страны освобождения» (1966), «Пять братьев на танке» (1971) и другие. Композитор не переставал создавать песни для большого альбома «Борьба с Америкой». Песни из этого альбома были связаны с текущими событиями и героическими подвигами народа Вьетнама.

В начале 1970-х Зоан Нью обращается к симфонической музыке. Он пишет уже упоминавшуюся поэму «История августа» (1972). В 1974 году он вновь приезжает в Киев для продолжения музыкального образования, и в 1977 году заканчивает Киевскую консерваторию с красным дипломом. Его выпускной работой стала симфония № 3 «Победа» (1977). Вернувшись на родину, он сочинил много произведений в разных жанрах. В течение 1980-90-х годов он пополнил свой творческий багаж несколькими крупными произведениями: симфонией «Тхань Жонг» (1984), Реквиемом (1991), ораторией «Карнавал в храме Хунга» (1995), кантатой «Вечная память» (1997).

В области танцевальной музыки Зоан Нью тоже оставил свой след композициями «Дети моря», «Цветок моря», «Встреча весной», «Страна – Вера», «Удар победы». Он также сочинил музыку к фильмам «Воспоминания об умерших», «Демонстрация», и к драматическим спектаклям «До встречи», «Император кожевников», «Завещания любви», «Сказки».

Благодаря постоянному самообразованию и расширению своего музыкального кругозора, Зоан Нью смог написать ряд исследований. С 1980-х годов Зоан Нью не только композитор, но также музыковед. После того, как он в Украине защитил кандидатскую диссертацию на тему «Народные и современные

вьетнамские песни» (Киевский университет искусств, фольклора и этнологии Академии наук Украины, 1982), он написал много статей, исследований и музыкально-критических работ.

Достижения, которых добился Зоан Ньо в своей жизни, были отмечены золотой и серебряной медалями на Всевьетнамских музыкальных профессиональных фестивалях в 2001 и 2017 годах. Он получил много наград от Министерства культуры, Министерства обороны, Вьетнамского союза композиторов. «Солдатский композитор» Зоан Ньо может гордиться своей музыкальной карьерой, ему присуждены: медаль Победы третьей категории (1955, 1956, 1969 г.), медаль Труда третьей категории (1958), военная медаль третьей категории (1984), медаль антиамериканской войны первой категории (1984), почетная медаль третьей категории и другие. Наконец, в 2002 году он получил государственную премию по литературе и искусству.

Приведенные в этой главе данные о формировании и развитии академической музыки во Вьетнаме, о её общих особенностях и о её создателях (избранных для нашего исследования) образуют необходимую фактологическую базу для конкретных наблюдений и выводов последующих глав.

ГЛАВА 2.

Жанр симфонии во вьетнамской музыке

2.1 Вьетнамская симфония и пути обновления симфонии в XX веке

Жанр симфонии во Вьетнаме еще очень молод, особенно в сравнении с 200-летней историей западноевропейской симфонической музыки. Однако в последние десятилетия достижения вьетнамских композиторов в этой области очень значительны.

До 1960-х годов музыкальная атмосфера Вьетнама состояла в основном из песен – народных и сочиненных современными композиторами. В последующий период вьетнамская музыкальная культура начинает активно осваивать европейские академические жанры, к концу XX века добившись в этом больших успехов. При этом целью и лозунгом вьетнамских музыкантов было создание нового типа культуры, соединяющего европейскую традицию с национальными корнями. Правительство Вьетнама стремилось использовать модель культуры современных западных стран для развития вьетнамской музыки. Важным рубежом в этом процессе стало открытие в 1956 году в Ханое первой вьетнамской высшей музыкальной школы.

Особую роль в развитии вьетнамской симфонической музыки сыграло появление в 1959 году в Ханое симфонического оркестра европейского образца.

В результате этих усилий к концу 1960-х годов во Вьетнаме появляются композиторы, способные успешно работать в разных жанрах академической музыки, в том числе и в жанре симфонии.

В 1970-е годы многие композиторы обучались в престижных университетах или консерваториях за рубежом, что дало им возможность выйти на новый уровень освоения самых сложных европейских музыкальных форм. При этом вьетнамские авторы неизменно уделяли большое внимание национальным

музыкальным истокам, стремясь естественно соединить их в своей работе с навыками, полученными в зарубежных учебных заведениях.

В развитии вьетнамской симфонической музыки особенно значителен вклад композиторов, обучавшихся в странах социалистического лагеря – в Болгарии, Польше, Чехословакии, в разных городах СССР. Среди них Нгуен Динг Тан, Нхат Лай, Чонг Банг, Дам Линь, Доан Нью, Винг Кат, Нгуен Тхи Ньюнь и другие.

В современном музыкознании пока не сложилась методологическая база для анализа вьетнамской симфонической музыки. Однако в качестве основы для предлагаемого в нашей диссертации рассмотрения вьетнамской симфонии можно использовать идеи М.Г. Арановского, изложенные в книге «Симфонические искания»⁵⁴ (1979). Несмотря на то, что проблемы сущности и развития симфонических жанров освещены и в других, в том числе более поздних изданиях⁵⁵, именно работа Арановского дает наиболее полное обобщение наблюдений, важных для нашего исследования.

Концепция Арановского отражает ситуацию в советской симфонической музыке 1960-70-х годов. Это был период интенсивного освоения нового музыкального языка и поиска новых форм симфонического мышления. Сходный период переживает вьетнамская симфоническая музыка в 1970 – 1990-е годы. Вьетнамские композиторы так же, как советские композиторы 1960 – 1970-х годов, осваивают новые для них художественные и технические задачи. Для советских композиторов это были впервые разрешённые в СССР радикальные

⁵⁴ Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки / Арановский Марк Генрихович. Л.: Советский композитор, 1979.

⁵⁵ См.: Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера / Под ред. И. Глебова. Л., 1926; Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Советский композитор, 1975; Кандинский А. И. Из истории русского симфонизма конца XIX — начала XX века // Из истории русской и советской музыки (сборник статей) / Редактор-составитель А. Кандинский. М.: Музыка, 1971. С. 3—28; Конен В. Д. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975; Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород, 1994; Черняева А. Л. Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю.В. Воронцова и А.В. Чайковского: дис. ... кандидата искусствоведения. Саратов, 2010; Холопова В. Н. Современная российская симфония: высота содержания и размывание жанра // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2012. № 10. С. 31-34; Виноградова-Черняева А. Л. Жанр современной симфонии в этимологическом ракурсе // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. 6 (8). С. 1642 – 1645; Щербо Т. Понятие «симфония». Вопросы этимологии, истории, эстетики и философии // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2001. С.157-169.

новаторские тенденции, для Вьетнама – новые для музыки этой страны европейские формы и жанры. И так же, как советские композиторы, вьетнамские авторы ищут возможности соединения универсальных форм с национальными традициями. Для советской музыки это были музыкальные традиции разных народов Советского Союза – элементы фольклора русского, эстонского, украинского и других народов.

Однако если Арановский говорил об обновлении жанра, то в связи с вьетнамской симфонией следует говорить скорее о трансформации и адаптации жанра в актуальном национальном контексте.

Многие вьетнамские композиторы в 1970-1980 годы учились в Советском Союзе, опираясь на опыт своих советских коллег. Поэтому наблюдения Арановского над советским симфонизмом могут быть во многом актуальны для вьетнамской музыки.

Как подчеркивает в своем исследовании Арановский, симфония – это крупное музыкальное произведение, трактующее вечные проблемы человеческого бытия. Опираясь на исследования П. Беккера, Арановский определяет сущность жанра: симфония является для художника «способом общения с широкими кругами воспринимающих масс при помощи средств инструментальной музыки»⁵⁶. То есть симфония – это музыка, воплощающая комплекс представлений о мире во всей его сложности и во всем его многообразии.

Симфония, как особый музыкальный жанр, сохраняет свои особенности на протяжении двухсот лет. Его социальная функция, как любого другого жанра, связывает музыку с немusicalными условиями ее существования. Связь музыки с миром немusicalных явлений не ограничивается условиями бытования, но проникает в сферу содержания. Так, например, симфония несет в себе обобщающее философское начало, обращаясь к важнейшим сторонам человеческого мировоззрения. Эти содержательные свойства являются, по Арановскому, компонентами концепции Человека.

⁵⁶ Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. С. 14.

Симфония представляет собой наиболее полное и универсальное выражение общих представлений о человеке. По описанию Арановского⁵⁷, ее специфика включает следующие особенности:

- 1) Симфония обращается к достаточной широкой аудитории;
- 2) Являет собой крупную циклическую форму;
- 3) Как инструментальный жанр симфонии легко поддается структурной канонизации;
- 4) Канонизация охватывала не только цикл в целом, но (до известной степени) и части, вплоть до закрепления за каждой из них определенной темповой зоны, жанрового «амплуа» и характера.
- 5) Кроме того, симфония содержит в себе канонизированную, гуманистическую концепцию Человека.

Жанр симфонии – это прежде всего классический сонатно-симфонический цикл, который сохраняет своё значение как инвариант, получавший варианты реализации. Симфония формировалась как жанр, способный к сильному эмоциональному воздействию на слушателей, впитывая опыт отражения чувств, выработанный в других жанрах, и в первую очередь в музыкальном театре. Сонатная форма складывалась в связи с необходимостью отображения музыкой процесса эмоциональных изменений, и все, начиная от контраста двух тем и двух тональностей и кончая идеей тематических трансформаций, было призвано создать структурные условия для реализации данной семантической задачи. Функция формы заключается в том, чтобы начальную неустойчивость усилить, обострить и лишь в конце достигнуть равновесия.

Структура симфонии – темп и количество частей – как известно, сформировались в классическую эпоху. Три из четырех частей располагаются в зоне быстрых темпов, одна — в зоне медленных. Но первые могут занимать разные участки зоны быстрых темпов — от умеренно быстрых до крайне быстрых.

⁵⁷ Там же. С. 17.

Арановский пишет: «Первые три части симфонического цикла репрезентируют три ипостаси Человека: действие, созерцание, игру. Так закладывается основа целостной концепции Человека, в которой он выступает как *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo sapiens* (Человек мыслящий) и *Homo ludens* (Человек играющий). Финал добавляет к ним новый ракурс, отсутствующий, но подготавливаемый в первых трех частях, — *Homo communis* (Человек общественный)»⁵⁸.

Также Арановский говорит о жанровой структуре симфонии. Жанр как функциональный план музыкального произведения опирается на его структуру, под которой понимается типовая музыкальная форма. Форма предполагает ряд операций, выполнение которых гарантирует создание произведения именно данного жанра. Следовательно, можно сказать, что форма выступает в качестве грамматической структуры жанра, содержит в себе логику развертывания как плана выражения, так и плана содержания. Каждая типовая музыкальная форма, по Арановскому, отличается особенностями ее составляющих, а также их соотношением. Для сонатной формы характерно, например, преобладание расчлененности тематической структуры целого, что вызвано ее многосоставностью.

Существует относительное соответствие между типом формы и мерой использования тех или иных средств музыкального языка. В трехчастной форме или в рондо чаще встречаются целостные мелодические образования. Вообще для классических образцов этой формы типична «мелодийность», в сонатной же форме возрастает роль гармонии, тонального развития.

Сопоставив семантический инвариант каждой части с признаками ее структуры, мы получим общую картину соответствия между семантикой и структурой в масштабе всего цикла.

Это обстоятельство, как считает Арановский, и позволило симфонии стать философским инструментальным жанром, сделать проблемы человеческого бытия основным объектом своего содержания.

⁵⁸ Там же. С. 24.

В то же время концепция Арановского может быть скорректирована выводами современных исследователей, в которых констатируется «...обнаружение иной, неожиданной природы жанра, где происходит смещение с рационалистической сути на метафизическую, онтологическую. Выявленный новый аспект жанра репрезентирует себя не наличием цикла, не воплощением принципа движения сонатной формы, не констатацией архетипических компонентов концепции Человека (*Homo agens*, *Homo sapiens*, *Homo ludens*, *Homo communius*), а обнаружением процесса, который отражает самодвижение звуковых субстанций (в чем и заключена онтологическая сущность сим-фонизма и даже син-фонизма)»⁵⁹. Эти выводы справедливы и для вьетнамской симфонии 1970-1990 годов. Однако описанные в работе Арановского критерии жанра симфонии и пути его обновления также сохраняют актуальность для нынешней ситуации во вьетнамской музыке.

Арановский выделяет несколько путей обновления структурного канона симфонии в советской музыке 1960-70-х годов. Среди этих путей Арановский указывает, в частности, на обновление симфонии через использование ее камерных форм. Поскольку в избранных в качестве материала диссертации произведениях этот путь не представлен, мы здесь не будем его рассматривать.

2.1.1 Обновление в рамках традиционного структурного канона большой симфонии

М. Арановский, рассматривая развитие симфонического творчества в период с 1960-1975 годов, в первую очередь выделяет группу сочинений, «сохраняющих верность традиционному циклу»⁶⁰. Он разъясняет: «Как и всюду, мы найдем здесь сочинения различных направлений и разных достоинств. Но поскольку нас интересует в первую очередь отношение к жанру, обратим

⁵⁹ Виноградова-Черняева А. Л. Жанр современной симфонии в этимологическом ракурсе // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. 6 (8). С. 1644.

⁶⁰ Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. С. 40.

внимание на те произведения, в которых проявили себя в той или иной мере тенденции обновления. Проявили по-разному — на уровне языка, драматургии целого, методов развития и изложения материала, в самом способе мышления, обращения с материалом и т. д. и т. п. Эти новации подчас не столь уж радикальны и не бросаются в глаза, но они по-своему интересны»⁶¹.

Арановский рассматривает следующие примеры из советской симфонической музыки.

К. Караев - Симфония № 3. Структура симфонии вполне традиционна, в ней сохраняются все признаки строения симфонического цикла, но Арановский отмечает в ней и некоторые отступления:

- В симфонии 3 части, что не совсем обычно для классического канона.
- В финал включена fuga, что тоже редко встречается в классической симфонии (хрестоматийный пример – Симфония Моцарта До мажор № 41).
- Мотивное развитие сочетается с сериальностью.

Б. Чайковский – Симфония № 2. Она, как пишет другой исследователь, Г.А.Серова, «сконцентрировала в себе наиболее специфические черты его непрерывно развивающегося и обновляющегося творческого метода и стиля»⁶². Симфония имеет традиционное строение, но в ней есть необычные черты:

- Трехчастный цикл, так же как в симфонии К. Караева.
- В репризе первой части использованы цитаты из музыки Моцарта, Бетховена, Баха, Шумана.

Арановский резюмирует: «Таким образом, сохраняя верность традиционному симфоническому циклу, композитор вместе с тем как бы изнутри обновляет симфонический метод мышления, по-своему продолжая поиски в области сонатной формы, основанной на принципе множественного тематизма»⁶³.

Пятнадцатая симфония Д.Д. Шостаковича, как подчёркивает Арановский, «...отличается строгой классичностью, ясностью, уравновешенностью. Это

⁶¹ Там же. С. 40.

⁶² Серова Г. А. Камерное творчество Бориса Чайковского (Некоторые аспекты исполнительского анализа) : автореф. Дис. ... кандидата искусствоведения. Спб., 1994. С. 6.

⁶³ Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. С. 68

повествование о вечных, непреходящих ценностях, а вместе с тем — о самом сокровенном, глубоко личном»⁶⁴. Тем не менее симфония изнутри обновляет симфонический цикл: в трех частях (I, III и IV) доминирует скерцозность, что, как отмечает Арановский, характерно и для некоторых других симфоний Шостаковича (Шестая и Девятая). В соответствии с концепцией Арановского, «вся симфония получает новый содержательный аспект, если во главе ее оказывается часть-характеристика»⁶⁵.

2.1.2 Альтернатива канону

Арановский пишет: «...поиски альтернативы канону принимали различные формы, но особенно интересны те из них, которые связаны с пересмотром структурных основ “большой” симфонии, где позиции канона были особенно прочными»⁶⁶.

Мы выберем два примера из книги Арановского, чтобы показать его идеи.

Первый пример – Вторая симфония Щедрина. Она представляет собой свободную одночастную композицию, основанную на принципе монтажа, в которой контрастный тематический материал – от небольших мотивов до развернутых тем – сгруппирован по близости (точнее, общности) контрастных тем в пять разделов. Каждый раздел образует аналогию части симфонического цикла. Так, первый раздел (1-6 прелюдии) выполняет функцию сонатного *allegro*, второй раздел (7-9 прелюдии) играет роль медленной части, третий раздел (10-14 прелюдии) – скерцо, четвертый раздел (15-18 прелюдии) – еще одно скерцо и пятый раздел (19-25 прелюдии) – финал. По Арановскому, «Вторая симфония Щедрина тем и интересна, что в ней весьма определенно выражена тенденция утвердить ценности жанра, отрицая некоторые структурные стереотипы»⁶⁷.

⁶⁴ Михеева Л. В. 111 симфоний. М.: Культ-Информ-Пресс, 2000, С. 296.

⁶⁵ Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. С. 70.

⁶⁶ Там же. С. 81.

⁶⁷ Там же. С. 82.

Вторая симфония Щедрина складывается из малых форм. Арановский уточняет: «Надо заметить, однако, что само понятие малой формы в данном случае весьма условно. Речь идет, скорее, о свободных построениях, масштабы и форма которых могут варьироваться в весьма широких пределах. Так, если первые две прелюдии очень кратки и содержат всего шесть и десять тактов соответственно, то 4-я приближается по масштабам к пространной разработке сонатного *allegro*, а 8-я и 9-я вместе образуют целую часть типа скерцо»⁶⁸.

Звенья-прелюдии объединены в группы, подобные частям цикла.

Второй пример из книги Арановского – Первая, «Полифоническая» симфония Арво Пярта. О ней исследователь пишет так: «Первая симфония Пярта определяется тремя факторами: 1) применением сериальной техники, 2) полифоническим складом изложения и 3) полной свободой в структурировании целого, не связанной никакими априорными схемами»⁶⁹. «Полная свобода» здесь означает, что симфония не опирается на структуру классического цикла. Она состоит из двух частей, каждая из них имеет свое название: «Каноны», «Прелюдия и Фуга». Несмотря на то, что это произведение, несомненно, является симфонией, автор полностью отказался от традиционной схемы. Это значит, что обе части по своей форме не отвечают традициям симфонического цикла. Однако по концепции Арановского, первая часть симфонии Пярта обладает важнейшими признаками заглавной части симфонии: активное движение, действие, событийность (частая смена контрастного материала). В прелюдии из второй части есть характер медленной части цикла: медленный темп, широкое мелодическое дыхание, созерцательность. Фуга из второй части симфонии Пярта соединяет черты скерцо и финала: быстрый темп, энергичное движение, игровое начало, итоговое утверждение одного образа.

⁶⁸ Там же. С. 83.

⁶⁹ Там же. С. 87.

2.1.3 Жанровый синтез

В качестве примера жанрового синтеза Арановский приводит вокальную симфонию, подробно рассматривая её образцы в советской музыке – Четырнадцатую симфонию Шостаковича, симфонии А. Локшина (все, созданные композитором, кроме Четвертой), Первую симфонию Г. Уствольской, Шестую симфонию М. Вайнберга и другие.

В симфониях вьетнамских композиторов также иногда присутствует вокальное начало, как, например, в симфонии «Родина мать» Нгуен Ван Нама. Однако это не приводит к изменению жанрового облика произведения. Введение голоса является дополнительной тембровой краской и средством подчеркнуть звучание цитируемого фольклорного источника.

Для вьетнамской симфонии более важен другой вариант жанрового синтеза – включение в симфонию признаков инструментального концерта. Образцы такого синтеза представлены и в европейской музыке XX века. Самый яркий и известный пример – симфония-концерт для виолончели с оркестром С. Прокофьева (это произведение непосредственно повлияло на замысел Третьей симфонии Ван Нама, анализ которой будет представлен в диссертации). Соединение черт симфонии и концерта можно найти и в других произведениях европейских композиторов, например, в поэме А. Н. Скрябина «Прометей». Важность сближения этих жанров для музыки XX века специально отмечал М. Е. Тараканов⁷⁰. Указывая на их сходство, Тараканов писал: «И в том, и в другом случае — это сочинения оркестровые, по преимуществу циклические, представляющие закономерное художественное единство в гармонии противонаправленных сил. Можно найти немало параллелей в жанровой природе отдельных частей, в способах их сложения в целостную композицию, в свойствах самого мышления в звуках, принципах тематического развития, в построении

⁷⁰ Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы): пути развития. М.: Сов. комп., 1988.

законченных форм и еще о многом другом»⁷¹. Отмеченные Таракановым очевидные пересечения симфонии и концерта стали основой жанрового синтеза в некоторых образцах вьетнамской симфонии.

2.2 Типы симфоний во вьетнамской музыке

В результате анализа шести симфоний и опираясь на идеи Арановского, мы сделали вывод о трех типах трактовки жанра во вьетнамской симфонии:

Первый тип: изменения внутри обычного классического цикла: дополнение хора, народных инструментов, могут быть укорочены части или меняться их количество и порядок в произведении при сохранении всех компонентов «концепции Человека». Этот тип представлен во вьетнамской музыке следующими произведениями: Дам Линь. Симфония № 1 (1996, 4 части), Данг Ван Бонг. Симфония № 1 «Мать и Родина» (1988, 4 части), Чан Чонг Хунг. Симфония «Вернуться к Дьен Бьен» (1992, 4 части), Нгуен Динь Тан. Симфония «Живой факел» (1964, 3 части), Чан Нгок Цьонг. Симфония № 1 «Сотни рек впадают в большое море» (1975, 3 части), Ка Ле Тьан Симфония № 1 «Солнце и Вера» (1938, 3 части).

В нашем исследовании выделены для подробного рассмотрения следующие симфонии:

- четырехчастные симфонии Нгуен Ван Нама (симфония № 5 «Родина Мать», симфония № 8 «Моя родина»); трехчастная симфония «Победа» Зоан Нью.
- Второй тип близок тому, что Арановский называет «альтернатива канону». Этот путь предполагает прежде всего, как пишет Арановский, «пересмотр структурных основ "большой" симфонии»⁷². Результатом этого во вьетнамской музыке становится отказ от циклической структуры. Примеры

⁷¹ Там же. С. 4.

⁷² Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. С. 81

такого рода – одночастные симфонии «Первое Чо» и «Открытие земли» До Хонг Куана.

- Третий тип – жанровый синтез симфонии и концерта, представленный в нашем рассмотрении только одним, но очень значительным произведением – симфонией № 3 Нгуен Ван Нама «Посвящение сиротам войны».

2.2.1 Первый тип: трансформация внутри четырехчастного цикла

В первом типе, предполагающем уже отмеченное выше сохранение обновлённого четырехчастного цикла, это происходит следующий образом.

- «Действие»: всегда первая часть, но она не обязательно написана в быстром темпе. Так, первая часть в симфонии № 5 Нгуен Ван Нама, выдержана в темпе *Andante* и имеет сонатную форму. Действенный характер здесь присутствует в побочной партии, представляющей собой энергичный марш. В Восьмой симфонии того же композитора первая часть имеет довольно быстрый темп (*Allegro non troppo*) и оживлённый характер, однако действенное начало здесь концентрируется в зоне побочной партии, передающей решительное целеустремленное движение. В симфонии «Победа» Зоан Нью после медленного вступления (*Andante*) начинается основной раздел в быстром темпе (*Animato*) и в энергичном наступательном характере (*Eroico*).
- «Созерцание»: во всех трёх симфониях это вторая медленная часть, написанная в форме, близкой сложной трёхчастной.

Lento – Вторая часть в симфонии № 5 Нгуен Ван Нама. Она имеет название «*Что в пруду красивее, чем лотос*» и выдержана в тонах созерцательного импрессионистского пейзажа. Вся часть звучит как красивая, покрытая дымкой, и в то же время сверкающая картина природы с ощущением широкого пространства.

Andante espressivo – Вторая часть в симфонии № 8 Нгуен Ван Нама. Эта лирическая музыка, по замыслу автора, отражает самую искреннюю и задушевную любовь к матери и Матушке Родине Вьетнам.

Sostenuto – Вторая часть в симфонии «Победа» Зоан Ньо. Она звучит лирично, изображая тихое и спокойное время, как редкую передышку во время войны, событиям которой посвящена вся симфонии.

- «Игра»: Все третьи части двух четырехчасных симфоний (№ 5, № 8 Ван Нама) представляют собой скерцо и написаны в сложной трёхчастной форме. Трёхчастная симфония Зоан Ньо также включает скерцо, хотя оно совмещает в себе функции финала.

Allegretto scherzando, третья часть в симфонии № 5 Нгуен Ван Нама, называется «*Огонь*» и имеет типичный для скерцо весёлый характер. Она изобилует синкопами и скачками, в ней важную роль играют ударные инструменты (с включением колотушки).

Allegretto scherzando, третья часть в симфонии № 8 Нгуен Ван Нама (её название: «*Летние полдни – время цветения феникса*»), представляется собой своеобразное скерцо с пасторальным оттенком. Подвижная и весёлая тема *staccato* создаёт многоцветную и радостную картину природы.

- «Человек и мир» (человек общественный, финал симфоний). В двух симфониях, состоящих из четырёх частей, финал вполне соответствует нормам классического цикла, в светлых жизнеутверждающих образах воплощая идею единства человека и мира. В одной из симфонии этого типа («Победа» Зоан Ньо) роль финала выполняет третья часть.

Четвертая часть («*Рассвет на реках Матушки Родины*») симфонии № 5 Нгуен Ван Нама (*Lento – Meno mosso – Allegro molto*) передаёт напряжённый и трудный путь вьетнамского народа к победе, вполне соответствуя последнему компоненту симфонической «концепции человека» («*homo communis*»).

Четвертая часть (*Andante espressivo - Allegro ma non troppo*) симфонии № 8 Нгуен Ван Нама имеет название «Сердечная привязанность» и

отражает любовь к матери и к Родине. Музыка постепенно становится всё более энергичной и в коде (в которой к оркестру присоединяется хор) приобретает празднично-гимническое звучание.

Allegro Moderato, третья часть симфонии «Победа» Зоан Нью представляет собой типичный жизнеутверждающий финал. Эта часть симфонии совмещает два начала Концепции человека, предложенной Арановским: Человек играющий и Человек общественный (скерцо и финал).

Как видим, все эти 3 произведения сохраняют структуру классической трёх или четырёхчастной симфонии с одной частью, написанной в сонатной форме, и разными вариантами традиционного построения в остальных частях.

2.2.2 Второй тип: отказ от циклической структуры

К этой категории принадлежат, например, следующие одночастные симфонии: Чи Тхань. Симфония «Оставленная Вера»; Нго Куок Тинь. Симфония «Сказочный Чьонг Шон»; Хоанг Лыонг. Симфония «Рассказ статуй»; Ле Тинь. Симфония «Непобедимые гвардейцы, Сайгон - город Хо Ши Мин».

В нашем анализе представлены две симфонии До Хонг Куана: симфония «Первое Чо» и «Открытие Земли». Оба произведения одночастны и написаны в свободной форме, включающей несколько относительно самостоятельных разделов. Они по своей жанровой природе очень близки одночастным симфоническим пьесам (типа поэмы, фантазии, увертюры). Симфония «Открытие земли» даже обозначена автором как симфония-фантазия. Однако по своей концепции и масштабу симфонического развития эти произведения ближе к жанру симфонии. В них компоненты «концепции человека» представлены в сжатом виде – в кратких разделах формы. Особенности этих процессов будут показаны в следующем параграфе этой главы.

2.2.3 Третий тип: жанровый синтез (симфония и концерт)

Арановский демонстрирует идею жанрового синтеза как соединение вокального и симфонического жанров (в частности, на примере Четырнадцатой симфонии Шостаковича), мы предлагаем в связи с вьетнамской симфонией рассмотреть синтез жанров симфонии и концерта⁷³. Эта группа представлена, как уже говорилось, единственным произведением – Симфонией № 3 Нгуен Ван Нама. Её четыре части последовательно воплощают все компоненты «концепции человека», что будет показано в анализах, представленных ниже.

2.3. Концепции и строение симфоний первого типа

2.3.1 Симфония № 5 «Родина Мать» («Mẹ Việt Nam») Нгуен Ван Нама⁷⁴

Это произведение было откликом на призыв Департамента исполнительских искусств Министерства культуры и информации Вьетнама к созданию произведений, посвященных 50-летию основания государства (1945-1995). Заказ определил и идею симфонии Ван Нама – создать образ матери-родины, верной, непокорённой, доблестной и независимо страны, сильного и единого государства. Произведение было закончено в 1994 году и исполнено к 20-летию Открытия Консерватории города Хо Ши Мин. В 2001 году оно прозвучало на традиционном «Весеннем Концерте» в исполнении Вьетнамского симфонического оркестра под управлением Нгуен Тхьеу Хоа, солисткой выступила народная артистка Ле Зунг.

Образ Матери как символ Родины появляется достаточно часто в песнях Ван Нама, но композитору хотелось воплотить этот образ в более монументальной форме.

⁷³ Проблеме такого жанрового синтеза в советской музыке посвящена книга: Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы): пути развития.

⁷⁴ Материалы этого параграфа использованы в статье автора диссертации: Чан Вионг Тхань. Вьетнамский композитор Нгуен Ван Нам и его симфония «Родина-мать»: диалог с европейской традицией // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. Вып. 1. С. 88-94.

Пятая симфония – это подарок композитора своей матери, матерям Солдатов, матерям всех, для кого родиной является «Матушка Вьетнам». В симфонии используется вокал – в первой части и в финале. Певица (mezzo soprano) исполняет колыбельную, сочиненную композитором на народный текст. Введение вокала здесь, как уже говорилось, не выходит за рамки колористического тембрового дополнения, не создавая жанрового синтеза.

Произведение состоит из 4-х частей, у каждой части есть своё название:

1-я часть: «Материнская колыбельная» – «*Lời mẹ ru*» (Andante. Animato);

2-я часть: «Что в пруду красивее, чем лотос» – «*Trong đầm gì đẹp bằng sen*» (Lento);

3-я часть: «Огонь» - «*Ánh lửa*» (Allegretto Scherzando);

4-я часть: «Рассвет на реках Матушки Родины» - «*Rạng đông và những dòng sông trên Đất nước*» (Meno mosso – Lento).

Состав оркестра: 1 Piccolo, 2 flute, 2 oboe, 1 cor inglese, 2 clarinet in B, 2 bassoon, 4 cor., 2 trumpet, 2 trombone, 2 tuba, timpani, tamburo, triangolo, 3 temple block, piatti, gong, tam tam, grand cassa, celesta, campanelli, xylophone, arpa, piano, mandolina, solo messo soprano, v-ni 1, v-ni 2, viola, violoncell, contrabassi.

Каждая часть имеет свой неповторимый характер и свои особенности строения.

Первая часть написана в свободной форме, имеющей некоторые признаки сонатной (см. схему в рис. 6) – это медленное вступление, предваряющее главную тему, активная разработка, построенная на мотивах из тем экспозиции, реприза, возвращающая главную тему (но в другой тональности). Концепция этой части во многом ориентирована на драматургию симфоний Шостаковича.

Рис. 6: Схема первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

Вступ- ление	Экспозиция		Разработка			Реприза		Кода
	Главная тема	Вторая тема (побочная партия)	1-й этап	2-й этап	3-й этап	Главная тема	Вторая тема (побочная партия)	
f-moll	c-moll	F + B + As				B-dur	b-moll	F
1-12	13-59	60-131	132-147	148-171	172-200	209-220	221-232	233- 241

Центральный образ Родины (главная тема) в первой части подготавливается Вступлением, в котором звучит суровая, сумрачная мелодия в нижнем регистре у альты и виолончели на фоне тремоло литавр (см. рис. 7).

Рис. 7: Главная тема первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

После вступления появляется главная тема (тема Родины) – повествовательный речитатив, построенный на интонациях южновьетнамской колыбельной. Автор явно искал подходящий тембр для центрального образа Родины. Однако учитывая свой опыт использования женского голоса с хором в Симфонии № 3, Ван Нам пришел к выводу, что нет никакого инструмента, который мог бы сравниться с женским голосом в осуществлении этой задачи. Главная тема поручена меццо-сопрано. Лиричная, медленная мелодия звучит словно ласковый голос матери, поющей колыбельную своему ребёнку. Композитор не цитирует конкретную народную мелодию, а создает обобщённое звучание, близкое к фольклорной традиции. (Текст песни: *Ồ ầu ơ từ thuở nào mẹ ru con ngủ, con ngủ cho ngoan. Tiếng mẹ ru xa xưa dù năm tháng trôi đi vẫn khắc sâu trong lòng ta lời mẹ thân yêu – «Баю-бай, издавна матери баюкали своих детей, и ты спи хорошо и спокойно. Голос матери навсегда останется в твоём сердце как голос материнской любви»*). Нежный и тёплый голос меццо-сопрано ведет

мелодию в спокойном, тихом пространстве между сплетением струнных инструментов, валторны и деревянных инструментов (см. рис. 8)⁷⁵.

Рис. 8: Тема меццо-сопрано в первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

Solo Mezzo Soprano

p dolce
Ơ ầu ơ Mẹ ru tũ

Rit

Violin I
con sord
pp espr.

Violin II
con sord
pp espr.

Viola

Violoncello

Contrabass

Solo Mezzo Soprano

thuở nào mẹ ru con ngủ con ngủ cho ngoan

Vln. I

Vln. II

Vla.
div.

Vc.

Cb.

В следующем разделе (Ц.6, *piu mosso*) в интонации главной темы вторгаются тревожные реплики литавр, и с этого момента развитие резко

⁷⁵ Здесь и во многих других нотных примерах партитура представлена в редуцированном виде, воспроизводящем только основные голоса.

драматизируется. Постепенное *crescendo*, начинаясь только со струнных инструментов, достигает звучности всего оркестра и заканчивается на кульминации – атональным аккордом в 58 такте, резко обозначая завершение экспозиции главной темы.

После этого возникает новая тема (Ц.9, *Animato*), выполняющая функцию побочной партии, напоминающая зловещие образы из симфоний Шостаковича. Жёсткие интонации солирующего фагота словно подстёгиваются ударами малого барабана (см. рис. 9).

Рис. 9: Вторая тема (побочная партия) первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

The musical score for the second theme (Ц.9, *Animato*) of the first movement of Symphony No. 5 by Nguyen Van Nam. The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats. The instruments shown are Bassoons, Tamburo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Bassoon part is marked 'Solo I' and 'mf simple marc.'. The string parts are marked 'div.' and 'ff'. The Tamburo part is marked with a 2/4 time signature.

Bassoons
 Tamburo (secco) *mp*
 Vln. I
 Vln. II
 Vla.
 Vc. Pizz.
 Cb. Pizz.

Вторая тема постепенно приобретает все более напряженный характер, в нее вплетается тревожный пунктирный ритм побочных голосов, создавая образ воинственного марша (см. рис. 10).

Рис. 10: Фрагмент побочной партии первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Contrabass

cresc.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The Violin I and II parts feature melodic lines with slurs and accents, marked with *sff* (sforzando fortissimo). The Viola and Violoncello parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with *ff div.* (fortissimo, diviso). The Contrabasso part follows a similar rhythmic pattern. The score spans five measures, with a final measure showing a sharp contrast in dynamics and articulation.

Кульминация этого марша заканчивается резкой остановкой на унисоне соль-бемоль. Здесь начинается раздел, напоминающий разработку сонатной формы (Ц. 18).

Главная тема стремительно проносится в партии скрипок. При этом возникает диалог между струнными и деревянными инструментами на основе материала вступления.

Новый этап разработки (Maestoso. Ц. 21) звучит как плач матери о погибших детях. Мелодия вырастает из валторнового подголоска главной темы в экспозиции. Эти трогательные эмоции композитор передал очень выразительно. Волнообразно развивается мелодия, и каждая волна становится всё более трепетной благодаря синкопам.

Третий этап разработки (Ц. 23, 6-й такт) приводит к главной кульминации. Здесь полной мощью играет весь оркестр, и будто взрывается на диссонирующем аккорде (два такта до Ц. 28), обозначающем конец разработки.

Реприза сильно сокращена (28 тактов вместо 131 в экспозиции) и возвращает первые звуки главной темы – мелодии меццо-сопрано (Ц. 29, см.: рис. 11). Её сопровождает солирующая мелодия кларнета, а позже – альты. Звучат здесь и отголоски второй темы – кварто-квинтовые ходы (у валторны, затем у

английского рожка). Тема утрачивает свой первоначальный зловещий характер, звучит тихо и примиренно (см.: рис. 12).

Рис. 11: Главная тема в репризе первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

The musical score for the first movement of Symphony No. 5 by Nguyen Van Nam, showing the main theme in the recapitulation. The score includes parts for Flutes, Clarinet, Cor, Tr-ni, Mezzo Soprano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

The Flutes part begins with a *pp* dynamic. The Clarinet part features a *solo I* section with a *p espr.* dynamic. The Cor part starts with *pp espr.* and ends with *dim. ppp*. The Tr-ni part starts with *pp espr.* and ends with *dim. ppp*. The Mezzo Soprano part has lyrics *σ àu σ* under the notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts all end with a *ppp* dynamic.

Рис. 12: Вторая тема в репризе первой части симфонии № 5 «Родина Мать»
Нгуен Ван Нама.

Всю часть завершает тихая кода на материале главной темы. Последний аккорд представляет собой диссонирующую тонику на басу F.

В этой части заметна одна важная особенность музыкальной формы произведений Ван Нама – осторожное отношение к тематическим повторам. Форма строится преимущественно на контрасте материала и его постоянном обновлении. Почти нет здесь и свойственного музыке XX века фактурного и тембрового тематизма. Исключением является только главная тема части – сам тембр меццо-сопрано играет роль тематического элемента, являясь своего рода тембровой темой.

Эта особенность отражает черты современного композитору европейского музыкального формообразования, в котором традиционные замкнутые мелодические темы уступают место сквозным кратким мотивам, фактурным и тембровым элементам. Как указывает один из исследователей тематизма в музыке XX века, функции темы «...могут выполняться не только комплексами интонаций, связанными с точно фиксированной звуковысотностью, но и фактурными, ритмическими, тембровыми приемами...»⁷⁶. В музыке XX века выделяются две формы тематизма – концентрированная и рассредоточенная. О рассредоточенном тематизме писали в 1970 годы А. Юсфин⁷⁷, В. Бобровский⁷⁸,

⁷⁶ Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 180.

⁷⁷ Юсфин А. Г. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 134-161.

близкие явления анализировались в статье Е. Чигаревой⁷⁹. Рассредоточенный тематизм представляет собой сеть пронизывающих музыкальную форму кратких интонаций или фактурно-тембровых приемов. В симфонии Ван Нама используются только рассредоточенные формы тематизма, но и они становятся основой развития достаточно редко. Кроме уже упомянутого тембра меццо-сопрано, в первой части рассредоточенными темами становятся терцовые интонации главной темы и квинтовые ходы побочной. Самые глубокие корни непрерывной обновляемости материала – в традиционном фольклоре (см. об этом статью Юсфина), в том числе во вьетнамском. Импровизационное начало, свойственное традиционному восточному музицированию, определяет свободу построения формы и её «атематичность», свойственную многим современным направлениям академической музыки стран Востока⁸⁰.

Название **2-й части** («*Что в пруде красивее, чем лотос*») использует известную вьетнамскую поговорку. Как известно, лотос в восточной традиции – это символ красоты, духовной чистоты и любви. В данном случае название имеет ещё и другой смысл – что может быть чище и прекраснее, чем материнская любовь.

Вся часть (основной темп *Lento*) производит впечатление красивой, импрессионистски зыбкой, временами сверкающей картины природы. Форма части также несет на себе отпечаток свободы и гибкости, родственной импрессионизму. В ней можно выделить три крупных раздела.

Первый из них, самый протяженный, развивает одну мелодическую тему (довольно редкий в симфониях Ван Нама случай обращения к обычному «концентрированному» тематизму). Она впервые проводится у валторны и построена на квинтовых ходах, напоминающих пасторальные зовы. Мелодию сопровождают изысканные секундовые «блики» в гармонии (см.: рис. 13). Тема

⁷⁸ Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970.

⁷⁹ Чигарева Е. И. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой произведения в целом // Проблемы музыкальной науки. М., 1973. Вып. 2.

⁸⁰ См. об этом, в частности: Беляева Е. В. Творчество композиторов Сирии: основные пути развития (вторая половина XX- начало XXI века): дис. ... кандидата искусствоведения. Казань, 2018 (защита состоялась в диссертационном совете РАМ им. Гнесиных).

постоянно меняет свои очертания и характер. Временами она приобретает напряженное лирическое звучание в полифоническом плетении голосов (такты 43 – 75, 84 – 97). В подобных эпизодах слышно влияние медитативной лирики Шостаковича.

Рис. 13: Развитие мелодической темы у валторны второй части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

Второй раздел (такты 101 – 136, Allargando) вносит небольшой интонационный контраст – здесь преобладает секундовое мелодическое движение, сопровождаемое новым вариантом мерцающей красочной фактуры.

Третий раздел (такты 137 – 168) возвращает квинтовые интонации первого раздела и в последних шести тактах точно воспроизводит оркестровую фактуру начала всей части.

Как видим, форма (см. рис. 14) этой части намеренно неуравновешенная, создающая впечатление прихотливой смены образов и настроений.

Рис. 14: вторая часть симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама

Раздел А - Простая двухчастная безрепризная форма						Раздел В		Переход	Раздел А' – Сокращённая реприза		Кода
Период а		Период b			Завершение а	1-й этап	2-й этап		1-й элемент/период а	2-й элемент/период а	
C-dur	C-dur	G-dur	F-dur	D-dur	h moll	e – fis – d – h moll	D moll		C-dur	C-dur	C-dur
1-33	34-42	43-53	54-64	65-75	76-83	84-97	98-115	116-136	137-150	151-155	156-168

После картины спокойной природы **3-я часть** («Огонь», Allegretto Scherzando) – это картина народного торжества. Огонь здесь становится сложным символом, воплощающим свет домашнего очага, радость общего праздника и неукротимую энергию.

Вся часть построена на вариантном повторении одной темы (условно её можно обозначит как тему огня). Её оживленный, причудливый характер создается танцевальным ритмом с озорными синкопами и скачками. Ударные инструменты в этой части играют важную роль, в оркестр введены тон-блоки, что придает звучанию особую характерность.

Тема этой части (см. рис. 15) своим танцевальным ритмом и широкими скачками напоминает побочную партию 1-й части, способствуя интонационному единству цикла. В нижнем голосе в партии виолончелей впервые в симфонии появляются элементы пентатоники.

Рис. 15: «Тема Огня» третьей части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

Огонь «танцует» в народных ритмах, начиная со звучания кларнета и флейты (вступающей наподобие ответа в фугато), потом и со скрипками, постепенно «переливаясь» во все струнные инструменты и в конце – в весь оркестр.

Композитор использует разные приемы игры – *pizzicato* у струнных, *glissando* у арфы и фортепиано, трели у деревянных инструментов. Это свидетельствует о свободном владении оркестром. Яркий тембровый эффект –

«вспышка» glissando арфы и фортепиано – возникает в кульминации части перед заключительным проведением темы.

4-я часть: «Рассвет на реках Матушки Родины» (Lento – Meno mosso – Allegro molto). Эта часть представляет собой величественную картину пробуждения народных сил, устремленности через борьбу к утверждению гордого национального духа.

Как и 1-я часть, 4-я часть написана в сонатной форме (см. схему в рис. 12) и предваряется вступлением, содержащим два контрастных образа: сумрачно-созерцательный (низкие струнные) и воинственно-энергичный. Тема главной партии поручена меццо-сопрано. Это колыбельная без слов, нежная и ласковая, полная материнской любви, текущая, как спокойная река (см. рис. 16).

Рис. 16: Главная партия 4-й части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама:

The musical score for the main theme of the 4th movement of Symphony No. 5 «Родина Мать» by Нгуен Ван Нама is presented for six instruments: Mezzo Soprano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Mezzo Soprano part begins with a melodic line accompanied by the lyrics 'σ..... àu..... σ.....'. The string parts are marked with dynamics such as *sf*, *dim dolce*, *pp*, and *div*, and include the instruction *sul pont.* for the Violin I part. The score is written in a common time signature and features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

The image shows a musical score for a Mezzo Soprano and a string ensemble. The Mezzo Soprano part is in the top staff, marked with a soprano clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a fermata and a dynamic marking of *σ.....*, followed by a *cress* marking. The string parts include Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Violin I has an *ord.* marking, Violin II has a *unis* marking, and the Violoncello part has a *div.* marking. The score is written in a common time signature and features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Развитие главной партии приводит к кульминации, после которой происходит резкий динамический спад. Затем возникает новое собрание сил (струнные, *allegro molto*) подготавливающее тему побочной партии – нежную мелодию английского рожка, сопровождаемую трепетным аккомпанементом струнных (подобный прием применял Шостакович в побочной партии первой части Пятой симфонии) и секундовыми «раскачками» у флейты.

Разработка строится на интонациях побочной партии, сильно трансформируя их. Развитие динамизируется и приводит к мощной драматической кульминации.

Начало репризы необычно: место главной партии занимает главная тема первой части, причем точно повторяются только её первые два такта со словами «баю-бай» (по-вьетнамски «*o àu o*»). Здесь подчеркиваются общие свойства тем главных партий первой части и финала: соло меццо сопрано, лирический характер, широкое мелодическое дыхание. Реприза сильно сокращена. Побочная партия дана только интонационным намеком: квинтовые ходы у валторны, а также секундовые раскачки, сопровождавшие тему побочной партии в экспозиции. Теперь эти секундовые интонации выходят на первый план. Симфонию завершает большая кода – победное звучание всего оркестра в тональности *Fis dur*.

Рис. 17. Схема формы четвертой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

Вступлени е	Экспозиция			Разработка	Реприза		Кода
	ГП	ПП	ЗП		ГП	ПП	
1-28	29-96	97- 119	120-139	140-226	227-241	242- 271	272-320

Как видно из приведенного анализа, симфония Ван Нама сохраняет общие контуры европейского классического симфонического цикла. Вместе с тем композитор вносит в него существенные изменения, что в принципе давно позволяют себе и европейские композиторы. Первая и последняя части, обычно имеющие быстрый темп, в данном случае написаны в медленных темпах – *Andante* и *Lento*. В симфонии нет сонатного *allegro* как такового. В свободно трактованной сонатной форме построены крайние части произведения. При заявленном медленном темпе обе они включают эпизоды в быстрых темпах. Свобода трактовки цикла проявляется и в использовании вокального начала. Национальные черты сказываются здесь прежде всего в опоре на жанр народной вьетнамской колыбельной песни. При этом фольклорные образцы не цитируются, их характер чутко воспроизведён в главных темах первой части и финала.

Симфония «Родина Мать» Нгуен Ван Нам реализует сложную и симфоническую концепцию, убедительно соединяя главные признаки жанра симфонии, вьетнамские национальные традиции и современные приемы музыкального языка и симфонической драматургии, выработанные европейской музыкой XX века.

2.3.2 Симфония № 8 «Моя Родина» («Quê hương đất nước tôi»)

Нгуен Ван Нама

Симфония № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама – произведение с использованием вокала. Как уже говорилось, для вьетнамской симфонии обращения к вокальному началу является очень органичным и не меняет жанровой природы сочинения.

Восьмая симфония – это первое обращение композитора к теме малой родины в крупной форме. Симфония была написана в 2003 году и посвящена родной провинции композитора Тиен Занг, где он родился и вырос, где возникла его любовь к своей стране и мечта стать музыкантом. Произведение было награждено Гран-при Вьетнамской Музыкальной Ассоциацией и Премией Народного Комитета города Хо Ши Мин. Симфония № 8 была исполнена Оркестром города Хо Ши Мин и Вьетнамским Симфоническим Оркестром. Произведение написано для оркестра, сопрано, тенора и хора.

Симфония состоит из 4-х частей, каждая из которых имеет название и формы, близкие к традиционным:

1-я часть: называется почти так же, как вся симфония: «*Родина моя*» – «*Đất nước – Quê hương tôi*» (Allegro non troppo), сонатная форма.

2-я часть: «*Воспоминание о материнской колыбельной*» – «*Nhớ lời mẹ ru*» (Andante – Un poco con alcuna licenza), сложная трёхчастная форма.

3-я часть: «*Летние полдни - время цветения феникса*» – «*Những trưa hè mùa phượng nở*» (Allegretto Scherzando), вариационная форма.

4-я часть: «*Неизменная благодарность*» – «*Vẫn vẹn nghĩa tình*» (Andante espressivo - Allegro molto), форма рондо в сочетании с вариациями.

Каждая часть имеет эпиграф – поэтические строки, сочиненные самим композитором. Все части обладают оригинальными свойствами композиции, своей индивидуальной выразительностью.

Состав оркестра: 3 flute, 3 oboe, 2 clarinet, 2 bassoon, 4 cor, 2 trumpet, 3 trombone, tuba, timpani, triangolo, tamburo, 3 temple block, piatti, gong, 3 tom-tom, tam-tam, grand cassa, campanelli, xylophone, arpa, solo messo soprano, tenor, coro, v-ni 1, v-ni 2, viola, violoncell, contrabassi.

1-я часть («Родина моя»; Allegro non troppo) имеет эпиграф – слова самого композитора:

*«Đất nước – Quê hương tôi yêu thương
 Có sông dài biển rộng mênh mông
 Có vườn cây bốn mùa trĩu quả
 Có bầy chim hót buổi hừng đông».*
*«Это моя Родина, которую я люблю,
 Где течет большая река
 И открывается широкий вид на море,
 Где круглый год плодоносят сады,
 наполненные пением птиц».*

Характер музыки этой части отражает содержание эпиграфа, дополняя его тревожными и драматическими образами. Часть написана в сонатной форме с зеркальной репризой (см. схему в рис. 19). Главную партию представляет диалог кларнета и фагота с подголосками струнных (см. рис. 18). Основная широкая мелодия кларнета сочетает просветленную подвижность и оттенок скрытого беспокойства.

Рис. 18: Главная партия первой части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

The image shows a musical score for the first part of the symphony. The score is written for several instruments: Flute, Clarinet in Bb, Bassoon, Xylophone, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Clarinet part is marked 'Solo I' and 'ff sempre marc.' The Bassoon part is marked 'Solo I' and 'mp'. The Xylophone part is marked 'div. in 2' and 'mp'. The Viola and Violoncello parts are marked 'div. in 2'. The Double Bass part is marked 'mp'. The score is in 4/4 time and features a main theme for the Clarinet and Bassoon, with the string section providing accompaniment.

Побочная партия имеет более энергичный и устремленный характер (см. рис. 19). Её основу составляют настойчиво повторяющиеся квартовые ходы двух тромбонов, которые разворачиваются в широкую мелодию, неожиданно приводящую к прозрачным пасторальным наигрышам деревянных духовых.

Рис. 19: Побочная партия первой части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Разработка включает несколько разделов. В первом из них возникает новая экспрессивная мелодия, основанная на интонациях главной партии. В последующих разделах звучание резко драматизируется – здесь развиваются интонации побочной партии. Все более заметной становится близость музыки драматическим приемам симфоний Шостаковича. В кульминации разработки вступает сопрано – голос, поющий без слов.

Зеркальная реприза сильно сокращена по сравнению с экспозицией. Она начинается в такте 201 с побочной партии, звучащей у валторны в тональности фа минор. Струнные и трубы развивают этот материал. Побочная партия заканчивается в 229 такте, и затем сразу вступает главная партия, быстро переходящая в пасторальную коду (Allargando – Con rubato). Здесь возникает красивый, изысканно звучащий эпизод с двумя солирующими флейтами, которые

имитируют бамбуковую вьетнамскую флейту. В завершение первой части кратко напоминает о себе в динамике *ppp* фрагмент из главной партии.

Здесь, как во многих произведениях Ван Нама, темы развиваются очень активно, импровизационная изменчивость преобладает над повторностью. Повторения тем заявляют о себе только отдельными признаками, порой не сразу распознаваемыми слушателем.

Рис. 20: Схема формы первой части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Экспозиция			
Вступление	Главная партия	Побочная партия	
		1-й материал	2-й материал
Фагот + Альта + Виолончель + Контрабас	Кларнет + гобой + Виолончель + Кларнет басс в полифоническом стиле с противоположительными голосами у Фагота + Флейты + Валторны.	Виолончель + контрабас	Гобой + валторна
	Сочетание тональностей as và es	Трезвучие (as-des- f)	f moll
1-4	5-29	30-57	58-76

Разработка					
1-й этап			2-й этап		
Развитие побочной партии	1-я развивающая волна	2-я развивающая волна	Развитие 1-го материала у сола сопрано на	1-й материал побочной партии	2-й материал побочной партии
Развитие у струнных + деревянны х + медных инструмен	Материал побочной партии	Измельчание материала побочная партия - увеличение громкости у медных + ударных на основе	основе (фоне) струнных и деревянных инструментов.	Развитие в полифоническ ом стиле между Ал.+Вч.+К-б. и	Развитие у Гб.+Фг. в полифони- ческом стиле

тов.		струнных инструментов.		1-х+2-х С.	
77-90	91-112	113-151	152-171	172-189	190-197

Реприза	
Повторение 2-го материала ПП у Волг. (f-moll), развитие у струн. инструментов и труб (Des dur)	Повторение с элементом развития ГП у деревянных INSTR. на основе струн. INSTR. Сочетание тоналностей as и es
198-227	228-262

2-я часть («Воспоминание о материнской колыбельной»; Andante – Un poco con alcuna licenza: «Andante – с некоторой свободой»). Композитор предпослал ей следующий эпиграф:

*«Nhớ mùa mưa bão ngày giông tố
Nhớ hương hoa ly với dòng sông
Nhớ Mẹ mong con từng hôm sớm
Cuối mùa hoa lý vẫn đợi trông».*

*«Я вспоминаю бурю в сезон дождей,
я вспоминаю запах лилий,
я вспоминаю, как сильно мать скучает по сыну,
которого будет ждать до конца жизни».*

В этих словах соединяются мысли о материнской любви и любви к Родине. Как часто бывает во вьетнамском искусстве, образ матери становится символом Родины.

В начале мягкий звук арфы как будто изображает течение воды в реке Тьен. Слышны и колокольные звоны Буддийских храмов. В главной теме есть черты юго-западной вьетнамской колыбельной. Композитор посвятил это произведение своей матери и всем матерям, у которых погибли на войне дети.

Музыка этой части сочетает тонкую звукопись (первая тема, включающая звучание вьетнамского храмового колокола) и экспрессивную кантилену струнных (вторая тема), которую поддерживают духовые инструменты. На сопоставлении этих тем строится форма всей части (см. схему в рис. 21).

В развитии второй темы явно проступает связь с медитативной лирикой Шостаковича. Особое внимание привлекают колористические приемы в оркестровке – уже упомянутое использование подлинного вьетнамского инструмента, храмового колокола, арфы и двух мандолин в коде.

Композитор чутко следует содержанию эпиграфа, рисуя печальные капли дождя (первая тема) и глубокую тоску разлуки матери с сыном, и автора – с Родиной. В заключении части звук колоколов постепенно исчезает в глубокой тишине.

Так же, как в первой части, темы нигде не повторяются точно, постоянно меняя свои очертания в развитии.

Рис. 21: Схема формы второй части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Раздел А (A tempo)			
Тема 1 (Вьетнамский храмовый колокол)	Тема 2 у Скр. - Альта - Вч. в полифоническом стиле	К развитию темы присоединяются деревянные инструменты	Тема 1
	f	f	f
1-10	11-26	27-44	45-64

Раздел В (Poco piu animato)		
1-й этап	2-й этап	3-й этап
Тема 3. Новый материал у струнных и арфы	Развитие основной темы у дерев.+мед. INSTR. в полифоническом стиле - Альт+Вч.-С.	Полифоническое развитие основной темы у струн.+дерев.+мед.-->tutti
es – as – f	f	b – des – es – ges - as
64-99	100-127	128-151

Раздел А¹ (Реприза – A tempo)						Кода
Материал темы 1.	Материал темы 2. Кульминация части (168).	Материал темы 1.	Тема 2.	Материал темы 1.	Материал темы 2.	2 мандолины, струнные тремоло флейты. Вьетнамский храмовый колокол.
	F		f			f
152-158	159-168	169-170	171-178	179 - 181	181 - 201	202-209

3-я часть («Летние полдни - время цветения феникса⁸¹»; Allegretto Scherzando) написана в вариационной форме. Её также предваряет стихотворный эпиграф, сочинены самим композитором.

*«Giữa những trưa hè mùa phượng nở
Lung linh hạt nắng vẽ muôn hình
Mây vàng mây trắng mãi lang thang
Bầy chim nhỏ hát ca ríu rít...»*

*«В летние полдни - время цветения феникса –
Сверкает множество солнечных бликов,
Плывут белые облачка,
Звонят птичьи голоса»*

Часть начинается темой кларнета с острыми танцевальными ритмами, лиричной и одновременно игривой мелодией. К ней присоединяется второй элемент в том же игривом характере. В теме хорошо прослушивается пентатонная основа – пентатоника вида Бак (второй вид по Фам Минь Ханг)⁸².

Рис. 22: Тема третьей части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Bb, Violoncello, and Double Bass. The Clarinet part is marked 'solo' and features a melodic line with various dynamics including 'pizz. mp' and 'poco cresc.'. The Violoncello and Double Bass parts provide a rhythmic accompaniment, with the Double Bass part marked 'mp' and 'pizz.'. The score is written in 2/4 time and consists of 16 measures.

В её развитии возникает живая переключка деревянных инструментов: флейты пикколо, большой флейты, гобоя и фагота, которые сливаются в веселые «птичьи» трели. Музыка как будто рисует картину сверкающей многоцветной природы на Юго-западе Вьетнама, птичьи трели на утренней заре.

Два элемента темы развиваются в пяти вариациях. Перед последней вариацией возникает эпизод с новой темой – широкой мелодией валторны. Завершает часть развёрнутая кода, построенная на втором элементе темы. (см. схему формы в рис. 23).

⁸¹ Дерево, растущее только в Вьетнаме, летом покрытое густым ковром ярко красных цветов.

⁸² См.: приведенную на с. 33 классификацию.

Музыка отличается красочной, необычайно изобретательной инструментовкой – эффектное *glissando* арфы соло (перед второй вариацией и в начале среднего раздела), *frullato* флейты (в завершении среднего раздела), красочное чередование *pizzicato* струнных и *staccato* у флейт (начало пятой вариации).

Форма этой части – довольно редкий в симфоническом творчестве Ван Нама пример обращения композитора к устойчивым, узнаваемым темам как основе композиции.

Рис. 23: Схема формы третьей части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Тема (А)		Вар. А1	Вар. А2	Вар. А3	
Первый элемент	Второй элемент	Развивает оба элемента темы	Развивает оба элемента темы	Первый элемент	Второй элемент
Кларнет и виолончели.	деревянные + струнные., ударные.	Дерев. и струн. INSTR.: развитие характера основной темы	Темы у Фг. - С.+Альта --> дерев. INSTR. - Волт. и струн. INSTR.	Тема повторяется у Кл.	Развитие темы у струн. INSTR. + Волт.
G - dur	d- a - d	d	c - g	G- dur	G- C
1-19	20-39	40-81	82-110	111-118	119-140

Вар. А4	Средний раздел, тема В (<i>Un poco meno mosso</i>)		Вар. А5	Кода
Развивает оба элемента темы	Первый элемент	Второй элемент	Развивает оба элемента темы	
Развитие у Волт.+Тромб. - струн. - дерев. инструментов	Мягкая мелодия у Гб. + струн. - Кл.	Развитие мелодии в полифоническом стиле между струн. INSTR. - Валт. - деревян. INSTR.	Первый и второй элементы чередуются, второй элемент развивается как <i>pizzicato</i> у струнных и <i>staccato</i> у флейт.	Дерев. + струн. INSTR. используют материал темы

C- F- C		a- cis		G	G	G
141-188	189-212	213-277		278-303	304-324	325-336

4-я часть («Неизменная благодарность»; *Andante espressivo - Allegro molto*).

Эпиграф части:

*«Nơi Mẹ sinh ra, Cha dưỡng dục,
Nơi trải qua trăm lần trong đực,
Vẫn vẹn nghĩa tình, trọn yêu thương».*

*«Здесь родила меня Мать, здесь воспитывал меня Отец,
И я прошел через испытания,*

Навсегда сохранив мою неизменную благодарность и любовь».

В этой части впервые появляются солисты с хором, придавая своеобразие всему произведению. В заключительной части можно ясно услышать почти все темы из остальных частей. Стремительный и волевой характер музыки создает образ сильной и славной Родины композитора.

Часть открывается медленным сумрачным вступлением. Постоянный, ровный звук колокола, создаёт настроение сосредоточенного глубокого созерцания.

Основная тема (*allegro molto*), энергичная и устремленная, становится источником всего развития. Форма всей части представляет собой свободную последовательность разнообразных вариантов главной темы (см. схему в рис. 23). Яркий контраст в развитие вносят вокальные эпизоды, также построенные на материале основной темы. Все они состоят из выступлений солистов (тенор или сопрано), поддержанных звучанием хора.

В вокальных эпизодах важным выразительным элементом становится пропеваемый солистами и хором текст.

Текст 1 в разделе В:

- Тенор соло: *«Ơi dòng sông, dòng sông Tiền Giang, dòng sông cùng ta
biết bao ân tình», «Ơi nơi sông quê hương đất Mẹ Tiền Giang, bao năm hiên
ngang chống giặc ngoại xâm», «Nhớ chăng lời hát Mẹ ru ơ...ầu..., lời ru bao*

thiết tha... Mẹ ru ầu ơ... Mẹ ru ầu ơ... Lời ru ầu ơ. Mẹ ru ầu ơ...»; «Благодаря реке, реке Тянь Жянг, которую мы любим», «Благодаря родине Тянь Жянг, мы столько лет противостояли захватчикам», «Помните колыбельную Матери ... «баю-бай» ..., её слова так трогательны... «Баю-бай» ... «Баю-бай» ... колыбельная Матери...».

- Сопрано соло: *«O hỡi ai, hỡi ai cho dù đi xa, nhớ chăng câu hát mẹ ru mẹ hát ơ ầu, ầu ơ ầu ơ ầu ơ...ơ...ơ...ơ»; «Если ты покидаешь Родину, вспомни колыбельную Матери».*

- Хор: *«Hò...ơ dòng sông cùng ta biết bao nhớ thương bởi bao ân tình, hò ơ...ơ», «ơ...ơ...nhớ chăng lời hát Mẹ ru...ơ ầu mẹ ru lời ru bao thiết tha...Mẹ ru...Mẹ ru ầu ơ... Mẹ ru...ầu ơ. Lời ru ầu ơ. Mẹ ru ầu ơ.»; «Река Тянь Жянг, которую я так сильно люблю...», «помните слова Матери, которыми она с любовью усыпляет нас...»*

Текст 2 в разделе С:

- Соло Сопрано: *«ơ...ầu ơ. Nơi đây quê hương đất mẹ lòng danh. Bao năm hiên ngang chống giặc ngoại xâm. Hỡi ai, hỡi ai cho dù đi xa. Nhớ chăng những lời mẹ ru...ầu ơ...ầu ơ...ơ...»; «о...о... Это место - великая родина. Столько лет мы противостояли иностранным захватчикам. Если ты покидаешь Родину, вспомни колыбельную Матери».*

- Хор: *«Nhớ chăng lời hát mẹ ru, mẹ ru ầu ơ...ầu ơ...Mẹ hát ầu ơ...»; «помните слова Матери, которыми она с любовью усыпляет нас...».*

Текст 3 в разделе В¹:

- Соло тенор: *«Hò ơ...ơ...ơ...hò hò ơ ơ... Nơi đây quê hương thân yêu đất Mẹ bao năm hiên ngang chống giặc ngoại xâm»; «Здесь любимая Родина, мы столько лет противостояли захватчикам».*

- Хор: *«A...nơi đây có dòng sông, dòng sông Cửu Long quanh năm siêng mát...mang theo phù sa tươi xanh bao đồng quê của ta yêu thương...»; «A...у этого места есть река, река Меконг, которая круглый год приносит сюда ил и питает наши любимые зелёные поля».*

Финал симфонии разворачивается как монументальный образ собирания национальных сил и утверждения могущества Родины.

Рис 24: Схема формы четвертой части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Вступле- ние	A	A ¹	B (тенор, хор)	A ²	C (сопрано, хор)	B ¹ (тенор, хор)	A ³ (кульмин- ация)	Кода (солисты, хор, оркестр)
Andante espressivo	Главная тема – Allegro molto	Allegro molto	Poco rubato	Poco rubato	Poco rubato	Un poco meno mosso е poco rubato	Poco rubato	Poco rubato
	Матери- ал побоч- ной партии первой части.	Развития главной темы в новом характере, в технике двухголосного канона (первый голос - виолончели и контрабасы, второй голос – скрипки и альты). В дальнейшем свободное полифоническое развитие.	Вступает тенор соло с новым вариантом главной темы, его поддерживает хор. 181 вступает соло сопрано материал главной темы. Её интонации развивает хор.	Возвраще- ние главной темы в инструме- нтальном звучании без вокала.	Вступает соло сопрано, материал главной темы.	Новый вариант материала главной темы. 292 вступает тенор соло и хор.	Кульми- нация развития	Поначалу звучит, как новый лирический эпизод – ремарки: calme, dolce, dolcissimo. Здесь вступает хор, сначала без слов, затем, в такте 344 с текстом (перевести). очень интенсивное развитие, охватывающее весь оркестр, приводит к гимническому завершению всей симфонии.
	C							
1 - 39	40 – 99	100 - 167	168 - 199	200 - 256	257 – 279	280 - 307	332 - 333	334 до конца

2.3.3 Симфония «Победа» («Chiến thắng») Зоан Ньо

Симфония «Победа» Зоан Ньо (1977) – это послание композитора всему миру с гордой вестью о том, что народ Вьетнама прошёл все испытания в войне с американским империализмом и одержал победу (война закончилась в 1975 году).

Симфония состоит из трёх частей. Главное место в концепции произведения отведено монументальной первой части (она занимает половину общего звучания

симфонии). Её дополняют лирическая вторая часть (*Sostenuto Cantabile*) и праздничный финал (*Allegro Moderato*).

Состав оркестра: *Piccolo*, 2 flute, 2 oboe, cor inglese, 2 clarinet in B, 2 clarinet bass in B, 2 bassoon, 1 contrabassoon, 4 cor in F, 3 trumpet in B, 3 trombone, tuba, timpani, triangolo, temple blocks, frusta, tamburo, piatti, tam-tam, grand cassa, celesta, xylophone, vibraphone, campanelli, arpa, piano, v-ni 1, v-ni 2, viola, violoncell, contrabassi.

Первая часть (*Andante, Animato Eroico*) написана в сонатной форме, которая включает в себя вступление, экспозицию, разработку, репризу и коду. Музыка этой части очень ярко и выразительно рисует драматические картины борьбы вьетнамского народа против жестоких завоевателей.

Симфонию открывает медленное вступление – соло валторны в сопровождении остро диссонирующих аккордов челесты. В этих акордах можно услышать плач и стоны – отзвуки войны. Постепенно нарастающее напряжение подготавливает энергичную героическую главную партию.

В главной партии два элемента, причём каждый из них имеет свой характер.

Первый элемент (*Animato – Eroica*; 27-44 такты) основан на настойчивом повторении порывистых, энергичных интонаций нисходящей малой терции в партиях струнных (см. рис. 25).

Рис. 25: Первый элемент первой части симфонии «Победа» Зоан Нью.

Второй элемент (47 - 117 такты) резко контрастирует первому – вступают духовые инструменты с тяжелой маршевой поступью. Затем развивают оба элемента, достигая драматической кульминации.

После короткого перехода (118 – 126 тт.), основанного на втором элементе главной партии звучит побочная партия (127 – 268 тт.) – напряженная экспрессивная мелодия бас-кларнета (осованная на пятом виде пентатоники). Её постепенно вытесняют энергичные обороты второго элемента главной партии (в варианте, предваряющем побочную партию). Развитие здесь достигает большого драматического накала, звучание охватывает весь оркестр. После кульминации (231 – 235 тт.) напряжение спадает, приводя к глубокому скорбному затишью (в динамике *pppp*).

Разработку открывает эпизод *Andante Maestoso* (269 – 283 тт.), резким фортиссимо возвращающий драматические образы. Его продолжает эпизод *Allegro*, построенный на интонациях главной партии. На них же основана большая предкульминационная зона (356 – 368 тт.) с устрашающим агрессивным скандированием интонаций главной партии и стремительными пассажами духовых. Напряжение усиливается в такте 362 (валторны и струнные) и приводит к генеральной трагической кульминации (373 – 382 тт.) – преобразенному звучанию интонаций главной партии (малые терции заменены на более резкий интервал квинты). В разработке фактурные приемы явно опираются на творчески переработанный опыт Бартока, Онеггера, Хиндемита. После резкого срыва звучания к динамике пиано возникает новый эпизод, возвращающий материал вступления – как новое осмысление трагических предзнаменований начала симфонии.

В то же время здесь зарождается поворот действия к иным, героически просветленным образам. Следом за этим эпизодом начинается новый этап развития (391 – 405) – музыка приобретает изысканный условно-восточный характер, отдельными оборотами напоминая «Шехеразаду» Римского-Корсакова. Развитие этого материала приводит к новому подъёму напряжения в эпизоде *Allegretto*, который непосредственно подготавливает репризу.

Реприза (436 – 490 тт.) значительно сокращена. Тема главной партии возвращается в более светлом, победном звучании. Побочная партия напоминает

о себе только некоторыми интонациями (491 – 503 тт.). Короткая кода (504 – до конца) приводит к окончательному торжеству «героической» тональности Es-dur.

Вторая часть (*Sostenuto cantabile*) имеет скрытую программу. Сам композитор в беседе автором диссертации поясняет: «Эта часть рассказывает о переходе вьетнамских солдат через лес Чьонг Шон⁸³». Главной музыкальной темой в этой части становится тема Солдата, основанной на интонациях вьетнамских солдатских песен, её звучание пронизывает все развитие. Эта тема воплощает символический образ сильного и благородного воина.

Вторая часть симфонии написана в свободно трактованной трехчастной форме. Первый её раздел (*Sostenuto cantabile*; 1 – 86) начинается темой вьетнамского солдата, которую играет гобой, сопровождаемый струнными инструментами (мелодия основана на пентатонике пятого вида). Затем эта тема исполняется всеми деревянными духовыми инструментами. Музыка как бы рисует медленный и трудный путь через глухой лес. В этом разделе Зоан Нью использует преимущественно деревянные и струнные инструменты. В развитии главной темы возникает контрастный эпизод героического характера, как бы рассказывая об опасностях, подстерегающих воинов во время похода.

Второй раздел (*Allegretto*; 87 – 139). Здесь композитор использует материал главной партии из первой части. Музыка приобретает несколько фантастический характер – словно жуткое видение в ночном лесу. Здесь явно возникают ассоциации с эпизодом птицы Рух из «Шехеразады» Римского-Корсакова (воинственные крики на фоне тревожного тремоло струнных, красочных реплик ксилофона и тремоло малого барабана). В отличие от первого раздела, здесь на первом плане медные духовые инструменты.

Третий раздел (*Allegretto*; 140 – до конца) совмещает функции репризы и коды. Тема сокращена до двутактового мотива, который проводится дважды – у тромбонов с тубой и у валторн с засурдиненной трубой. Звуки затихают в ночном лесу.

⁸³ Лес Чьонг Шон – самый крупный лесной массив во Вьетнаме.

Третья часть (Allegro Moderato) выдержана в характере веселого народного праздника. Её главная танцевальная тема (см. рис. 26), построенная на фольклорной пентатонике (третий тип – Нам), развивается в последовательности свободных вариаций, чередуясь с иным материалом. Первое ее изложение отличается разнообразием красочных гармонических и оркестровых эффектов: переключки валторн и тромбонов с сурдинами, секундовые вертикали у флейт. Во втором проведении (ц. 11) к главной теме присоединяется плавный мелодический подголосок – контрапункт скрипок, гобоев и флейт. В следующей вариации главная тема приобретает особенно игривый характер. Мелодия звучит в партии фортепиано на фоне *pizzicato* струнных басов, к ней присоединяется новый выразительный подголосок гобоев и кларнетов.

Рис. 26: Главная танцевальная тема третьей части симфонии «Победа» Зоан Нью.

$\text{♩} = 100$
Allegro Moderato
solo

Fl. piccolo
Arpa
Violon 1
Violon 2

6
Fl. pic.
Arp.
Violon 1
Violon 2

Перед репризой возникает контрастный эпизод (ц. 14), построенный на широко распевной мелодии альтов. Лирический характер этого эпизода постепенно уступает место энергичной первой теме. Звучание становится особенно красочным (ц. 18, *glissando* арфы, аккорды фортепиано, колокола). Мощное звучание главной темы у тромбонов (сопровождается мелодическим подголоском из второго проведения темы) приводит к кульминации (*allegretto*), которая обозначает начало коды. Бурный перепляс (чередование тутти и наигрышей солирующих скрипок⁸⁴) внезапно обрывается глубоким пианиссимо – на два такта возвращается главная тема и симфония завершается ударом там-тама. Такое завершение необычайно эффектно и многозначительно – возникает ощущение волшебного исчезновения праздника, ухода его в таинственные глубины земли.

2.4. Концепции и строение симфоний второго типа

2.4.1 Симфония «Первое Чо» («Trở một») До Хонг Куана⁸⁵

Эта симфония была написана в 2007 году и впервые исполнена 17 сентября 2015 года в Москве в Концертном зале имени П. И. Чайковского. Свое название симфония получила от вьетнамского народного театра Тьео, где части представления имеют названия «Чо». Это одночастное произведение основано на подлинных народных мелодиях и заимствует некоторые особенности театра Тьео. Для того, чтобы ясно представить эти особенности, необходимо обратиться к истории и сущности традиции Тьео.

Во Вьетнаме с древних времен известны различные виды народного театрального искусства, среди них – Tuồng (Туанг), Chèo (Тьео), Cải lương (Кай Льюнг), Quan họ (Куан Хо). Вьетнамский Туанг возник в Китае и находился под

⁸⁴ Авторская ремарка: Violini Soli.

⁸⁵ Материалы этого параграфа частично использованы в статье автора диссертации: Чан Вионг Тхань. Вьетнамский театр Тьео и его отражения в симфонии «Первое Чо» До Хонг Куанга / Чан Вионг Тхань // Музыка в современном мире: Материалы VIII Международной научной студенческой конференции. 5-6 декабря 2018. / Редактор-составитель М. И. Шинкарева. М.: Пробел-2000, 2019.

влиянием китайской оперы. Другие разновидности театра, в том числе Тьео, воплощают исконно вьетнамские традиции. Если китайский театр олицетворяется пекинской оперой, японский – драматическим театром Но, то традиционный вьетнамский театр лучше всего представлен театром Тьео.

С первого тысячелетия до н. э. дельта Красной реки была колыбелью цивилизации, основанной на культуре выращивания риса, зависящей от полива и требующей большого труда. Когда фермеры заканчивали сбор урожая, они устраивали праздники, чтобы развлечься и поблагодарить богов за помощь. Из этих праздников позже сложилась традиция театра Тьео. Представления проходили во дворах общинных домов, специально предназначенных для встреч и отдыха жителей и посвященных деревенскому богу-хранителю (Тхань Хоанг, thành hoàng).

Бронзовые барабаны были частью древней вьетнамской культуры. На протяжении тысячелетий крестьяне били в барабаны, чтобы попросить богов о дожде. Поэтому неудивительно, что главные музыкальные инструменты Тьео – это барабаны (позже уже не бронзовые, а изготовленные из других материалов).

Тьео возник в X веке на основе народной музыки и танца, и представлял собой в первую очередь шуточные пьесы, называвшиеся Чо ньяй (trò nhại). Это были рассказы о жизни простых людей, а также членов королевской семьи. Со временем короткие рассказы объединялись в более крупные произведения.

В XIV веке в развитии Тьео произошел значительный поворот. Согласно устному преданию, он был связан с деятельностью монгольских солдат, пришедших служить во Вьетнам. Один из этих солдат был актером, который представил китайскую оперу в Вьетнаме. До этого в пьесах были только диалоги, а иногда использовалось ритмичное чтение народных стихотворений, но не пение. В результате влияния монгольского солдата этот жанр превратился в то, что в пекинской опере называется «кик хат» (kịch hát) – синтетическое театральное действо, в котором объединяются речь, пение, танец и инструментальная музыка.

В XV веке король Lê Thánh Tông (Ле Тхань Тонг), который был подвержен влиянию конфуцианства, ограничил выступление Тьео при своем дворе. Без

королевского покровительства Тьео вернулся к своим первоначальным носителям, крестьянам. В нем были использованы рассказы в стихах, записанные с помощью китайских иероглифов. К восемнадцатому столетию эта форма Тьео стала широко влиятельной. Тьео продолжал развиваться и достиг своего пика к концу XIX века.

Уникальным продуктом цивилизации дельты Красной реки и неповторимой особенностью Тьео являются «водные куколки» (особый кукольный театр, разыгрываемый на поверхности специального водного бассейна – см. рис. 27). Это наиболее изысканная форма Тьео. Представление включает смешные и лирические эпизоды и заканчивается счастливо.

Рис. 27: Особый кукольный театр Тьео, разыгрываемый на поверхности специального водного бассейна.



В отличие от театра Туанг, который прославляет дела аристократов, Тьео описывает жизнь простых людей страны, отражая их стремления к счастливой жизни вопреки несправедливости феодального общества. Многие из пьес также рассказывают о трудной жизни женщин, их готовности пожертвовать собой ради

своих близких.

Тьео воплощает в себе стремление к счастью и гармоничному социальному миру. Добро неизбежно выигрывает в борьбе между добром и злом. Добрые и веселые студенты всегда сдают экзамены и становятся мандаринами, а влюбленные всегда соединяются.

Моральные послания Тьео отражают благородство буддизма и добродетели конфуцианства, в том числе акцент последнего на гармоничных социальных отношениях. Жены должны любить своих мужей, свекровь и невестка должны жить в гармонии, друзья должны относиться друг к другу так, как если бы они были членами одной семьи.

История развития Тьео разделена на два периода. Им соответствуют традиционное и современное Тьео.

- Традиционное Тьео.

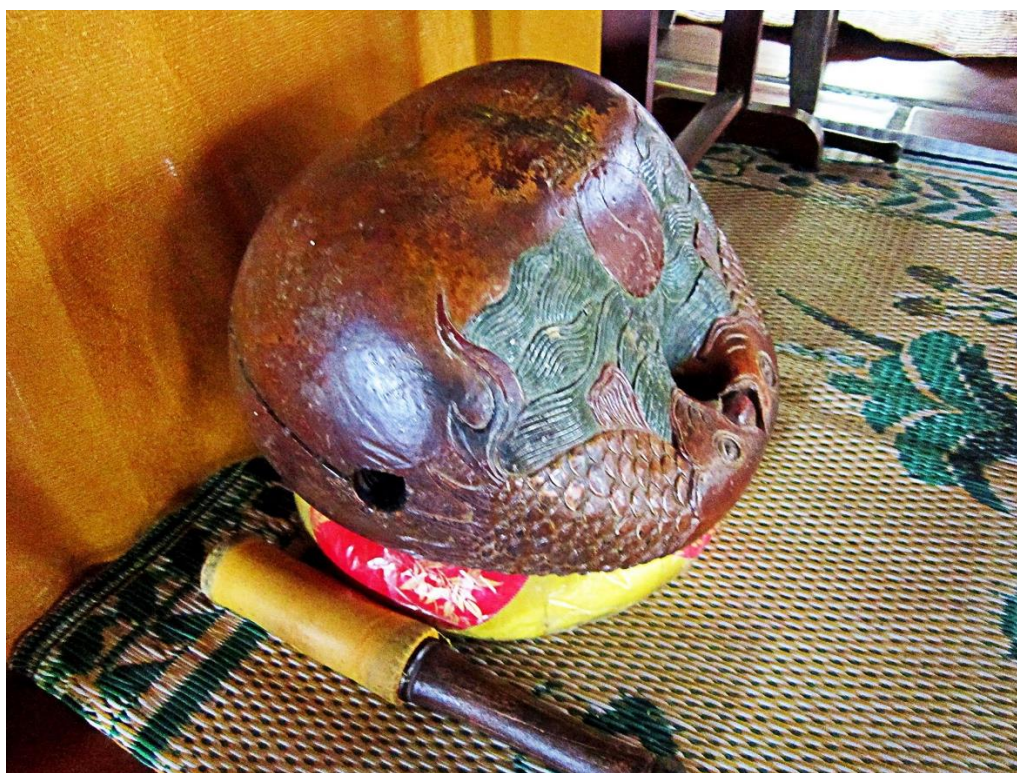
В далеком прошлом Вьетнама в песенных и танцевальных церемониях чествовали божества со специальными песнопениями, описывающими их великие деяния. Вьетнамцы передавали эти спектакли – и самые простые, и самые сложные – от поколения к поколению. Каждое поколение добавляло что-то новое. Тьео под названием Сан Динь (Chèo sân đình) – это особенно популярная музыкальная форма, исполняемая в деревенских общинных домах. Она исходит из древних духовных и светских церемоний. Унаследованная ею музыка богата и разнообразна.

Классическое театральное представление такого рода, сохранившееся до сегодняшнего дня вместе с его традиционной музыкой, претерпело много изменений в течение долгой вьетнамской истории. Большинство из почти двухсот оригинальных мелодий происходит от народных песен северного и центрального Вьетнама.

Актеры и актрисы, исполняющие роли (как центральных героев и героинь, так шутов и злодеев), должны петь и произносить слова четко и выразительно, чтобы показать уникальные физические характеристики своих персонажей. Каждое чувство – счастливое, радостное или печальное – сопровождается

определенным гонгом (thanh la) и ударным инструментом под названием «деревянная рыба»⁸⁶ (разновидностью темпл-блока – mỗ, см. рис. 28). Маленький барабан помогает поддерживать ритм в песне и танце и составляет драматический фон для пения. Во Вьетнаме есть даже старая поговорка: «Нет никакого ритма без барабана», она доказывает важность барабана в исполнении Тьео. Такие инструменты, как Ньи (nhị) (двухструнный смычковый инструмент), в сочетании с барабанным набором, могут стать идеальным оркестром. Хорошая игра на барабанах может даже компенсировать слабое исполнение.

Рис. 28: Деревянная рыба.



При современном исполнении традиционного Тьео фоновую музыку обогащают другие музыкальные инструменты: шестнадцатиструнная и тридцатишестиструнная цитры (thập lục, tam thập lục – см. рис. 29 и 30), двухструнная лютня (nguyệt) и вьетнамская флейта (tiêu – см. рис. 31).

⁸⁶ «Mỗ» — Деревянная рыба — деревянный щелевой барабан в виде рыбы, использующийся в буддийских монастырях для удержания ритма во время церемоний и молитв (Đỗ Kiên Cường: Các nhạc cụ dân tộc Việt Nam. Nhà xuất bản Tuổi trẻ năm 2009. [До Киен Кьонг: Вьетнамские народные инструменты. Ханой: Молодость, 2009]).

Рис. 29: Шестнадцатиструнная цитра.



Рис. 30: Тридцатишестиструнная цитра.



Рис. 31: Вьетнамская флейта.



Ударные инструменты – самые ранние инструменты в Тъео-оркестре, играют основную роль в всех разделах пьесы, выполняя функцию дирижера. Традиционный оркестр Тъео обычно исполняют поющие и танцующие актеры. Большинство из них умеют играть на барабане, деревянной рыбе, на двухструнном инструменте (Нъи) или флейте.

- Современное Тъео

Важный поворот в истории Тъео произошёл в 1945 году, когда Вьетнам был освобожден от французского колониализма, и объединились Северный и Южный Вьетнам. Началось взаимное влияние культур Севера и Юга. Если на Севере развивался театр Тъео, то на Юге о нем почти ничего не знали, там традиционным был театр Кай Лыонг, испытавший сильное влияние современной европейской популярной музыки. Тъео объединился с современным Кай Лыонг, с его

костюмами, освещением сцены, используя электронные инструменты, такие как орган, басовая гитара. Обновленный театр Тьео стал включать авторские произведения, соединяющие переработанные старые сюжеты и музыкальные традиции с современными элементами: актуальными темами в либретто, новыми технологиями в сценографии и музыкальном инструментарии.

Среди особенно популярных спектаклей – пьеса «Придет любовь» поставленная в 1979 году (авторы сценария Во Хак Нгием, Доан Хоанг Гян, Вьет Дунг, режиссер Доан Хоанг Гян, музыка Буй Дюк Хан и Нгуен Динь Тан), а также спектакль «Гордая Роза» (1980) (Сценарий: Куанг Винг. Музыка: Буй Дюк Хан и Дюк Минь). Назовем еще «Прекрасный день моря» (1982) (автор сценария и режиссер Доан Хоанг Цзянь. Музыка Буй Дюк Хань и Нгуен Динь Тан). Кроме того, как новое явление нужно отметить адаптации в рамках вьетнамского театра Тьео сюжетов из иностранной литературы, такие как «Принц Пруннонг», заимствованы из Лаоса, «Дорогая Сита» - из индийского эпоса, «Королева Персии» и «Очарование Кавказа».

Древние традиции Тьео и их обновленные версии нашли отражение и во вьетнамской академической музыке. Ярким примером этого может служить симфония До Хонг Куана «Первое Чо».

Напомним, что симфония «Первое Чо» была написана в 2007 году и впервые исполнена 17 сентября 2015 года в Москве в Большом зале Московской консерватории имени П. И. Чайковского.

Состав оркестра: 2 flute, 2 oboe, 2 clarinet in B, 2 bassoon, 4 cor. in F, 2 trumpet in B, 3 trombone, tuba, timpani, campanelli, Wooden fish (деревянная рыба), Vietnamese small drum (Чонг де), tamburo, tamburino, 3 tom-tom, piano, piatti, tam-tam, grand cassa, v-ni 1, v-ni 2, viola, violoncell, contrabassi.

Это одночастное произведение основано на подлинных народных мелодиях и заимствует некоторые особенности театра Тьео. Чо – слово, которое используется в Тьео для обозначения крупных разделов представления. Таких разделов может быть несколько – от трех до семи. Различия между этими разделами размыты и условны.

В названии симфонии До Хонг Куана «Первое Чо» можно увидеть намерение композитора использовать характерные свойства театра Тьео, прежде всего – свободное и непрерывное развитие, своеобразные тембры ударных инструментов (в партитуру включены традиционные вьетнамские инструменты «деревянная рыба» и вьетнамский малый барабан «чонг де»), подлинные вьетнамские мелодии.

Особенно важную роль в симфонии «Первое Чо», как и в театре Тьео играют ударные инструменты. Вьетнамский малый барабан (чонг де) и «деревянная рыба» считаются в Тьео основой создания определенного настроения, а также соло ударных часто обозначает начало нового раздела. Именно эти инструменты открывают симфонию До Хонг Куана. Их звучание выходит на первый план по отношению к вступающим чуть позже струнным инструментам. В 12-ом такте композитором предусмотрена короткая импровизация ударных.

Рис. 32: короткая импровизация ударных симфонии «Первое Чо» До Хонг Куана.

The image shows a musical score for two instruments: Tom-tomi and G.C. The score is divided into four measures. The top staff is for Tom-tomi and the bottom staff is for G.C. Both staves show rhythmic patterns with accents and dynamic markings. The improvisation section is marked 'Improvisation.' and 'Ca ~ l''.

Вся группа ударных (сильно расширенная в симфонии) заметно активизируется при каждом переходе к новому разделу произведения. Всего в симфонии четыре раздела – вступление, экспозиция, середина и реприза. Часто к обычным ударным присоединяются и вьетнамские деревянная рыба и чонг де. Группа ударных инструментов вообще играет в симфонии исключительно важную роль.

Традициям Тьео близка и свободная форма произведения До Хонг Куана. В нем нет никаких элементов обычных европейских форм, есть только отражение общей логики развитие действия – от вступления и экспозиции к развитию и

завершению. В самом общем виде эта схема аналогична структуре многих европейских музыкальных форм – например, разделам сонатной формы, где также есть вступление, экспозиция, разработка и реприза. Таким образом, композитор соединяет вьетнамскую и европейскую традиции. В одночастной форме симфонии сжато представлены все компоненты «концепции человека»: Действие и Игра (в быстрых фрагментах), созерцание (в среднем эпизоде), Человек и Мир (в репризе и особенно в коде).

В одном из эпизодов среднего раздела симфонии (от 96 до 127 тактов; *Andantino – Dolce*) использована подлинная вьетнамская мелодия – песня «36 родов птиц». Эта песня могла звучать и в спектаклях Тьео (см. рис. 33).

Рис. 33: Средний раздел симфонии «Первой Чо» До Хонг Куана и вьетнамская народная песня «36 родов птиц».

- Средний раздел симфонии «Первой Чо».

The image shows a musical score for the middle section of the First Chao Symphony. The score is written for a full orchestra and is in 4/4 time. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems of staves. The first system includes Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, and Bassoons. The second system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is marked with dynamics such as *mf*, *mp*, *p*, and *pizz*. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some longer notes and rests. The overall mood is serene and contemplative, as indicated by the tempo marking *Andantino – Dolce*.

5

Fl. Ob. Cl. Bsn. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 5 through 9. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Oboe part has a similar melodic line. The Clarinet and Bassoon parts play rhythmic patterns. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provide harmonic support, with a dynamic marking of *p* (piano) appearing in the Cb. staff.

10

Fl. Ob. Cl. Bsn. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

uniss

mf

arco

Detailed description: This system of musical notation covers measures 10 through 14. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part continues with its melodic line. The Oboe part has a melodic line. The Clarinet part has a melodic line with a *uniss* (unison) marking. The Bassoon part plays a rhythmic pattern. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provide harmonic support, with dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) in the Vln. I and Vln. II staves, and *arco* markings in the Vc. and Cb. staves.

- Песня «36 родов птиц».

Ba Mươi Sáu Thứ Chim
Dân Ca Quan Họ

Trên rừng ba mươi sáu
(chim tôi) (mã) thú chim thú chim (b) chim chèo
bèo, thú chim (tôi) chèo (a) chèo, trong quan
Họ (a) người trông tre (a) này còn như Người trông

Рассмотрим теперь строение симфонии более подробно.

Как уже говорилось, кроме вступления (12 тактов), произведение включает три больших раздела: экспозицию – середину (развитие) - репризу. Завершает симфонию небольшая кода.

Экспозиция (*Allegro moderato*) имеет яркий характер Тьео: оживленное праздничное настроение, особая роль ударных, мелодии, близкие фольклору (здесь используется третий вид пентатоники). Основная тема отличается краткостью (всего два такта) и выразительностью – это унисон у струнных с решительным восхождением на две октавы, завершающийся характерным ритмически заострённым оборотом (см. рис. 34). Тема многократно повторяется в экспозиции, чередуясь с другими мелодиями.

Рис. 34: Основная тема экспозиции симфонии «Первой Чо» До Хонг Куана.

Экспозиция имеет три этапа. Первый этап (с 13 до 35 такта) сопровождается разнообразными ритмическими оstinato ударных инструментов. Второй этап (с 36 до 53 такта) образует заметный контраст первому – в нем почти не участвуют ударные, зато активизируются духовые. Здесь развиваются интонации главной темы. Из нее выделяется заключительный характерный оборот. Третий этап (с 54 до 78 такта) так же, как и первые два, открывается главной темой. Её развития становится более напряжённым, постепенно включая все группы оркестра. Экспозиция заканчивается тихим перед стуком ударных, отмечая начало нового раздела – как это свойственно театру Тьео.

После генеральной паузы начинается середина (развивающий раздел). Этот раздел – самый большой и важный в произведении. В его музыке почти нет ничего похожего на Тьео (не участвуют ударные, нет танцевальных ритмов), она имеет характер размышления, порой взволнованного и беспокойного. Композитор ввел этот раздел, чтобы оттенить своеобразие принципов театра Тьео, воплощённых в крайних разделах. Середину также можно разделить на 3 этапа.

Первый этап (с 79 до 127 такта) свою очередь состоит из двух эпизодов – Adagio и Andantino – Dolce. В последнем из них используется уже упоминавшаяся народная песня «36 родов птиц». Второй этап среднего раздела (с 128 до 252 такта, Adagio и Allegretto) начинается эффектной новой тембровой краской – соло колокольчиков. Из него рождается новая широкая волна кантиленного развития: в 157-м такте появляется мелодия кларнета, основанная на седьмом виде пентатоники без четвертой ступени. Далее в развитии вплетается мотив из главной темы экспозиции. Третий этап (с 253 до 278 такта, Moderato), сохраняя лирический характер, отличается причудливым ритмом (в размерах 7/8 и 9/8) и новыми мелодическими интонациями.

Заметно сокращенная реприза (с 279 до 325 такта) возвращает праздничный театральный характер и тематический материал экспозиции. Эпизод Agitato расширяет масштаб звучания и приводит к яркой торжественной коде (с 326 до 351 такта), дающей блистательное завершение симфонии.

2.4.2. Симфония-фантазия «Открытие земли» («Mở đất») До Хонг Куана

Это одночастное произведение с широко развитой структурой, состоящее из многих разделов различных по ритму и характеру, широко использующих импровизацию. Именно поэтому композитор и назвал это сочинение Симфонией-Фантазией. В ней так же, как в других одночастных симфониях, «Концепция Человека» дана сжато, лишь намёком.

Состав оркестра: Piccolo, 2 flute, 2 oboe, 2 clarinet in B, 2 bassoon, 3 cor. in F, 2 trumpet in B, 3 trombone, tuba, timpani, tamburo, piatto, grand cassa, triangolo, castanelli, дан трань⁸⁷, дан бау, drums jazz, bass guitar, v-ni 1, v-ni 2, viola, violoncell, contrabassi.

Произведение основано на исторических событиях, оно символически представляет процесс развития города Сайгона с первых дней основания до

⁸⁷ Вьетнамский народный струнный щипковый инструмент.

сегодняшнего дня, когда он уже стал городом Хо Ши Мином – самым большим и оживлённым экономическим центром всей страны.

Симфонию предваряет эпиграф, заимствованный из книги 1820 года, написанной с помощью китайско-вьетнамского алфавита⁸⁸. Эта книга называется «Соединение цитаделей района Жа Динь», её автор – Трин Хоай Дыка (1765-1825). Эта книга является важным документом по истории южновьетнамской династии Нгуен.

В эпиграфе говорится о том, что в 1698 году вьетнамский император Хиен Тонг отдал приказ своим военачальникам Ле Тхань Хан и Нгуен Хыу Кань о присоединении земель Жа Динь, Фыонг Лонг, Тан Бинг к Вьетнаму.

Основу музыкальной формы составляет свободно трактованное сонатное *allegro*. Большое, масштабное вступление звучит величественно (см. рис. 35). Обычно в произведениях, которые написаны в сонатной форме, вступление не слишком большое, но в симфонии «Открытие Земли» вступление имеет очень большой структурный вес, оно длится 71 такт и делится на три этапа (*Grave pesante*, *Adagio* и *Moderato con brio*). Используя разнообразные музыкальные средства, композитор рисует наполненную тревогой и протестом картину трудной жизни людей много лет тому назад на древней южной земле. Музыка здесь не имеет определенной тональности, она развивается довольно свободно, хотя в отдельных фрагментах используются пентатоника третьего вида.

⁸⁸ См.: Trần Văn Kiệm (2004), *Giúp đọc Nôm và Hán*, Đà Nẵng Publishing House, Vietnamese Nôm Preservation Foundation. [Тан Ван Кьем. Справочник Han-Viet. Дананг, 2005].

Рис. 35: Вступление симфонии-фантазия «Открытие земли» До Хонг Куана.

The musical score for the introduction of the symphony-fantasy «Открытие земли» by Do Hong Kwan is presented in a standard orchestral format. The score is in 3/4 time and features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *a2.* (second octave). It also features articulation marks like accents and slurs, and performance instructions like *div.* (divisi) and *8va* (octave up). The woodwind section (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon) and brass section (Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba) play a prominent role in the introduction, with the strings providing a rhythmic foundation. The percussion section (Timpani) also contributes to the overall texture.

После вступления начинается экспозиция в темпе Allegro. Главная партия состоит из двух тем. Первая тема (см. рис. 36) выдержана в маршевом характере, хотя и в трехдольном размере (с 72 до 115 такта).

Рис. 36: Главная партия симфонии-фантазия «Открытие земли» До Хонг Куана.

- Первая тема.

The musical score is for the first theme of the symphony-fantasy 'Discovery of Land' by Do Hong Quan. It is in 2/4 time and marked 'Allegro'. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments. The woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) play a melodic line starting with a 'mf' dynamic. The brass (Trombone, Tuba) and Timpani provide a rhythmic accompaniment. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

Вторая тема главной партии тоже марш (2/4) (см. рис. 36), но еще более энергичный и решительный (с 116 до 149 такта), близкий простым военным песням. Это типичное воплощения первого компонента («Действие») «Концепции Человека». Проясняется здесь и тональность – Ре-мажор. Музыка этой темы изображает простых честных людей Южного Вьетнама, маршевый стиль символизирует силу и мощь народа. Композитор использует в этой теме интонации южновьетнамской народной песни «Ли кон куа» (см. рис. 37).

Рис. 37: Вторая тема главной партии симфонии-фантазия «Открытие земли» До Хонг Куана и вьетнамская народная песня «Ли кон куа».

- Вторая тема лавной партии.

Ведущий голос второй темы главной партии:

- Песня «Ли кон куа»

trích *Lý con cua* – Ký âm: Lưu Nhật Vũ

Chậm vừa

7 Con cua quây nó ở quây a nó ở nó kla ú
hứ dưới hang. Nó ở nó kla ú hứ dưới hang.

Побочная партия (Moderato. Dolce) этой симфонии имеет лирический характер (созерцание как компонент «Концепции Человека»). Она длится 40 тактов (с 157 до 197 такта, см. рис. 38). Её звучание передаёт журчание рек

Южного Вьетнама. Если главная партия имеет бодрый и темпераментный характер, который изображает людей, идущих вместе, чтобы «открывать землю», то в побочной партии мелодия мягкая, нежная и трепетная. Она ярко противопоставлена главной по динамическим оттенкам – композитор словно отразил в ней спокойное течение реки, дающее ощущение света и простора. Побочная партия почти точно повторяет мелодию народной песни «Ли бонг чанг»⁸⁹ в партии гобоя (см. рис. 38).

Рис. 38: Побочная партия симфонии-фантазия «Открытие земли» и вьетнамская народная песня «Ли бонг чанг» До Хонг Куана.

- Мелодия песни «Ли бонг чанг» в партитуре симфонии тт. 157-171.



- Побочная партия симфонии-фантазия «Открытие земли» До Хонг Куана.

В разработке (размер 4/4, Allegretto, с 226 до 283 такта) композитор соединил два лада пентатоники: [c es f g b] и [g b c d f]. В этом разделе композитор использовал все темы вступления и экспозиции.

Разработка делится на три этапа. Первый этап (с 226 до 245 такта, Allegretto) развивает новую маршевую тему в До мажоре. Второй этап (с 246 до

⁸⁹ Исполнение этой песни можно найти по ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=-9J9gdQv_Sw

273 такта) использует одну из тем вступления – призывные интонации медных духовых (тт. 46 - 47). Третий этап (с 274 до 284 такта) развивает материал побочной партии, которая по сравнению с экспозицией здесь исполняется в два раза быстрее, приобретая иной, более мужественный характер.

Реприза (Allegro) открывается материалом вступления и затем возвращает обе темы главной партии. Побочная партия (Espressivo) не меняет тональность первого своего появления (До мажор) и соединяет в себе лирический характер её звучания в экспозиции и напряжённость варианта из разработки.

Развернутая кода симфонии начинается большой каденцией ударных (элемент Игры как компонента «Концепции Человека»), которая приводит к новому характеру и даже стилю звучания. В оркестр водится электронная бас-гитара, появляются ритмы и интонации популярной музыки, используется и народный вьетнамский однострунный инструмент «Бау». Это своеобразное воплощение идеи «homo communis» «Концепции Человека». Все это соответствует задаче композитора – создать праздничный, объединяющий весь народ финал.

2.5. Концепция и строение Симфонии № 3 Нгуен Ван Нама:

третий тип вьетнамской симфонии

Симфония № 3 «Посвящение сиротам войны» («Tặng những em bé mồ côi sau chiến tranh») (авторский жанровый подзаголовок – Концерт-симфония) – это произведение, которое не только успешно исполнялось на Двенадцатом Ленинградском фестивале (1976) «Музыкальная Весна», но и было переделано в балет «Моя Родина» и исполнено группой Классического Балета Москвы в Кремлёвском Концертном Зале в 1979 году. В 1995 году эта же симфония была поставлена Балетным Театром Вьетнама под названием «Легендарная Мать», и исполнена в Ханое и Да Нанге. Это произведение получило Золотую медаль на Фестивале Вокальной и Балетной Музыки в 1995 году в Ханое.

Третья симфония написана для виолончели соло, меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Впервые она была исполнена виолончелистом С. Загорским с Ленинградским Симфоническим оркестром под управлением В. Гергиева. Эта симфония отражает любовь композитора к своей Родине и его тоску по ней во время вынужденной разлуки. В ней запечатлено общее и мощное стремление людей жить в мирной и счастливой стране.

Симфония состоит из 4-х частей.

1-я часть: (Largo) – Свободная форма.

2-я часть: (Piu mosso) - Сонатная форма.

3-я часть: (Allegretto Scherzando) - Сложная трёхчастная форма.

4-я часть: (Largo) – Контрастно-составная форма.

Состав оркестра: Piccolo, 2 flute, 2 oboe, 1 cor inglese, 2 clarinet in B, 1 clarinet in B, 2 bassoon, 1 contrabassoon, 4 cor. in F, 3 trumpet in B, 3 trombone, tuba, timpani, triangolo, шонг лан⁹⁰ (Song loan), 3 t. Blocks, 3 w. Blocks, tamburo, tamburino, 2 bongos, 3 tom tom, piatti, gong, 1 tam-tam, 1 grand cassa, castanelli, xylophone, celesta, piano, arpa, solo messo soprano, violoncell solo, v-ni 1, v-ni 2, viola, violoncell, contrabassi.

В этой симфонии композитор, по его собственному признанию, следует образцу Прокофьева, его Симфонии-концерту для виолончели с оркестром. Нгуен Ван Нам в своем произведении воспроизводит только саму идею соединения жанров симфонии и концерта. И структура, и трактовка виолончельной партии (не отличающейся большой виртуозностью), и приемы развития заметно отличаются от прокофьевского образца. Включение только в одной части (в финале) партий меццо сопрано и хора, поющего без слов, не влияет существенно на жанровый облик произведения.

Первая часть (Largo) воплощает трагические образы, навеянные мыслями о детях-сиротах, страдающих без родительской любви и заботы. В начале произведения у виолончели соло звучит мелодия, которая, по словам самого

⁹⁰ Вьетнамский народный ударный инструмент, по тембру и способу звукоизвлечения близкий кастаньетам.

композитора, отражает крик разносчиков любимого во Вьетнаме детского лакомства – «Зелёный горох, приготовленный в сахаре» (см. рис. 39). Эта мелодия становится не только основной темой этой части, но проходит как лейтмотив через все части симфонии.

Рис. 39: Фольклорная мелодия «Зелёный горох, приготовленный в сахаре» из первой части симфонии № 3 «Посвящение сиротам войны» Нгуен Ван Нама.



Форма этой части свободная. Она состоит из трех разделов. Первый раздел, своего рода экспозиция, включает начальное виолончельное соло, к которому присоединяются на подобие контрапунктов другие темы – песенная тема кларнета (такт 12), танцевальная тема фагота (такт 27). Развернутый средний раздел (*Poco meno mosso*, тт. 40 - 93) богат музыкальными «событиями». Развитие ряда новых тем приводит к драматической кульминации (тт. 45 - 93). После резкого срыва к динамике *p – pp* и мягкому звучанию кантилены виолончели начинается третий, заключительный раздел (тт. 94 - 105), возвращающий материал первого раздела.

2-я часть ([*Largo*] *Piu mosso. Allegro*) насыщена драматическим действием, напоминая многие трагические страницы симфоний Шостаковича. Она написана в свободно трактованной сонатной форме. Часть открывает большое вступление, рисующее натиск враждебной силы – возникает явная аналогия эпизоду нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича, хотя приемы здесь другие: нарастающее аккордовое остинато. Оно приводит к мощной кульминации (см. рис. 40), после которой вступает энергичная тема главной партии (*Allegro*, динамика *p*). Её развития имеет свою драматическую кульминацию, после которой резким контрастом звучит побочная партия (т. 80. *A tempo - meno mosso*) – хрупкая и нежная, в тембрах арфы и колокольчиков. Разработка (т. 122. *Con rubato*) начинается с материала вступления, её итогом становится еще более трагическая кульминация. Использование приемов симфонической драматургии

Шостаковича сочетается с яркой самобытностью звучания, которое обеспечивается интонационным своеобразием материала.

Рис. 40: Вторая часть симфонии № 3 «Посвящение сиротам войны» симфонии Ван Нама.

The image displays a musical score for the second part of the symphony. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Violoncello Solo:** Features a melodic line with dynamics *f* and *ff*, and the instruction *sempre marcato*.
- Violin I 1:** Starts with *Poco à poco cresc.* and includes a *g^{mo}* (glissando) marking.
- Violin I 2:** Includes *Pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings, along with *sempre marcato*.
- Violin II 1 & 2:** Includes *Pizz.* and *sempre marcato* markings.
- Violin II 3 & 4:** Includes *Pizz.* and *sempre marcato* markings.
- Viola I, II, III, & IV:** Includes *Pizz.* and *sempre marcato* markings.
- Violoncello I, II, III, & IV:** Includes *Pizz.* and *sempre marcato* markings.
- Double Bass I:** Includes *Pizz.* and *sempre marcato* markings.

The score is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 226, and the second system covers measures 227 through 250. The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4.

Реприза (с такта 226) сильно сокращена. Главная партия в ней представлена только отдельными интонациями. Она звучит как напряжённый драматический

монолог виолончели. Побочная партия (с такта 233) воспроизводит характер из экспозиции. Трагическое оцепенение последних тактов (тихий перестук ударных, напоминающий о финале Пятнадцатой симфонии Шостаковича⁹¹) переходит *attacca* к следующей части.

3-я часть (*Allegretto scherzando*). Музыка этой части выполняет роль скерцо, она имеет шуточный и весёлый характер. В ней особенно много явных отсылок к симфонической музыке Шостаковича, хотя музыка Ван Нама здесь достаточно самобытна. Важным истоком её своеобразия является использования пентатоники (Оан 4) (см. рис. 41).

Рис. 41: Пентатоника в третьей части симфонии № 3 «Посвящение сиротам войны» симфонии Ван Нама.



Форма части по общим своим контурам напоминает сложную трёхчастную. Вместе с тем, как это часто бывает в произведениях Ван Нама, форма разворачивается очень свободно. Три её раздела не уравновешены по масштабам – первые два раздела соотносятся друг с другом как экспозиция и развивающая середина сложной трёхчастной формы, третий раздел – сильно сокращенная реприза (пропорции формы в тактах: 110 – 67 - 27). Несмотря на то, что средний раздел существенно короче первого, он имеет большой вес в форме, так как насыщен музыкальными событиями.

Танцевальная основная тема части несет в себе задорный вызов. Она в основном звучит в партии виолончели на постоянном фоне, создаваемом ударными инструментами. Прихотливая мелодия изобилует причудливыми поворотами и октавными скачками. Изобретательность композитора особенно ярко проявляется в среднем разделе. Необычное звучание возникает благодаря резким форшлагам к каждой ноте мелодии. Кульминация построена на приемах алеаторики в партии солиста (который импровизирует в заданном регистре) и в

⁹¹ Похожий прием использован и в коде финала Второго виолончельного концерта Шостаковича.

партиях струнных инструментов, которые здесь играют *divizi* (по четыре партии скрипок, три – альтов, шесть – виолончелей и контрабасов). После резкого спада звучности в динамике *pp* вступает реприза. Пританцовывающая мелодия виолончели (главная тема части), звучащая на фоне перестука ударных, еще больше, чем завершение второй части, напоминает последние такты Пятнадцатой симфонии Шостаковича.

4-я часть (*Largo*) представляет собой скорбную песнь памяти жертв войны, своего рода реквием. Форма части складывается из нескольких эпизодов, каждый из которых очень выразителен и оригинален по тембровому решению. Тематический материал каждого эпизода самостоятелен и не повторяется буквально в других эпизодах.

Первый раздел (такты 1 – 21) звучит как медленное и тихое траурное шествие с выразительной переключкой секундовых вертикалей у флейты и струнных на фоне «аккордов-бликов» арфы, челесты и фортепиано. Важным тематическим элементом здесь являются партии меццо-сопрано соло и женского хора (певица и хор поют без слов).

Вступление виолончели соло открывает второй раздел (такты 22 – 55). Это долгий сосредоточенный скорбный монолог, в который включается меццо-сопрано.

В третьем разделе (такты 56 – 90) монолог продолжается, но становится все более напряженным. Он звучит сначала в скупом сопровождении кларнетов и флажолетов виолончели. Постепенно к нему присоединяются другие инструменты – арфа, тремоло левая часть, тромбон соло (со своим скорбным монологом).

Четвертый раздел (такты 91 – 123) выводит на первый план звучание низких струнных. Плотное плетение их голосов и вступающие позже патетические реплики духовых инструментов готовят мощную трагическую кульминацию (такты 119 – 123), охватывающую весь оркестр. Она звучит как крик страдания и боли.

После резкого срыва звучания начинается пятый раздел (такты 124 – 149), в котором центральное место занимает хор, подержанный арфой. Это своеобразная тихая кульминация-отпевание (здесь использованы элементы некоторых вьетнамских похоронных песнопений – хор в сопровождении переборов струнных инструментов).

Шестой раздел (такты 150 – 179) выполняет функцию репризы (см. рис. 42). Снова звучит меццо-сопрано соло вместе с переключками флейты, арфы и челесты. Завершает часть и все симфонию просветленная кода (такты 180 – 199). Её начало явно напоминает яркие красочные приемы оркестровки из оперы Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода» – глиссандо арфы, диссонирующие аккорды флейт и кларнета в высоком регистре, поддержанные челестой и фортепиано, создающие эффект тихого волшебного звона. Вновь звучащее соло виолончели преобразуется в умиротворённое послесловие.

Рис. 42: Начало шестого раздела четвертой части симфонии Ван Нама.

The image shows a page of a musical score for a symphony. It contains 18 staves, each labeled with an instrument: Piccolo, Flute, Clarinet in Bb, Horn in F, Trumpet in Bb, Celesta, Piano, Harp 1, Violin I 1-4, Violin II 1-3, Viola 1-2, and Violoncello 1-2. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from ppp to mp. A 'Rit.' marking is present at the end of the first system.

Форма всей части очень органично и убедительно соединяет контрастные не повторяющиеся эпизоды.

Представленные в этой главе анализы свидетельствуют о том, что жанр симфонии вполне освоен современными вьетнамскими композиторами. В их произведениях воплощены самобытные, убедительные и разнообразные симфонические концепции, соединяющие национальные традиции с новейшими приемами музыкального языка.

ГЛАВА 3.

Жанры симфонической поэмы, увертюры, рапсодии

3.1 Жанры симфонической поэмы, увертюры и рапсодии во Вьетнаме

Как указывает историк вьетнамской музыки Тхе Бао, «Одночастная симфония и симфоническая поэма как жанры были сформированы и развиты в контексте интеграции европейской культуры во Вьетнам в первые годы второй половины двадцатого века»⁹². Упомянутая в этой цитате одночастная симфония уже рассмотрена нами в предыдущей главе. Здесь в центре внимания будет жанр симфонической поэмы и близкие ей жанры. Напомним, что одночастная симфония при внешнем сходстве с жанрами поэмы, увертюры и рапсодии имеет свою специфику: она опирается на «Концепцию Человека» (описанную Арановским и представленную во второй главе нашей работы), редко имеет литературную программу и, как правило, использует форму, близкую сонатному *allegro*.

Для вьетнамских авторов все нециклические симфонические жанры (одночастная симфония, поэма, рапсодия, увертюра и т. п.) имеют общую природу. Их трудно порой отделить друг от друга и в европейской музыке⁹³. Эти жанры во Вьетнаме имеют общую историю, которая обычно рассматривается в связи с жанром симфонической поэмы, вбирающей в себя главные особенности всех одночастных симфонических композиций.

Во вьетнамской музыке симфоническая поэма сформировалась фактически только к 60-м годам XX века. На этом этапе наряду с созданием Вьетнамской музыкальной школы (ныне Вьетнамская национальная музыкальная академия), правительство Вьетнама в то время регулярно отправляло музыкантов во многие страны, в которых интенсивно развивалась академическая музыка, например, в

⁹² Thê Bào. Lịch sử âm nhạc Việt Nam. [Тхе Бао. Вьетнамская музыкальная история.].

⁹³ Специфика подобных жанров в музыке Чайковского и их различия убедительно анализируются в статье: Двоскина Е. М. Баллада, фантазия, поэма: литературная метафора или теоретическая дефиниция // Чайковский и XXI век: диалог во времени и пространстве. СПб.: Композитор, 2017.

Китай, Советский Союз, Болгарию, Германию, Венгрию. С этого времени во Вьетнаме сформировалась группа профессиональных музыкантов, как исполнителей, так и композиторов и музыковедов.

С 1960 годов жанр симфонической поэмы использовался вьетнамскими композиторами намного чаще, чем другие жанры. Возможно, это обусловлено относительной краткостью симфонической поэмы, которая, тем не менее, содержит много тем, много музыкальных образов и часто соединяет функции всех частей симфонии, что позволяет отражать разнообразную жизнь и богатую душу вьетнамского народа. Особое место жанра симфонической поэмы во вьетнамской музыке отмечается в диссертации Нгуен Тхе Туана, которая называется: «Девять вьетнамских симфонических поэм: проблемы анализа⁹⁴» (Ханой, 1997). Автор этой диссертации отмечает: «Причина, почему многие вьетнамские музыканты предпочитают писать симфоническую поэму и одночастную симфонию, более чем другие жанры, кроется в том, что в этих жанрах им легче отражать богатое содержание, жизнь, боевые и повседневные образы народа Вьетнама»⁹⁵.

В 1960 – 1990-е годы после обучения в социалистических странах музыканты Вьетнама создали много произведений в жанре симфонической поэмы и других близких жанрах. Вот наиболее значительные из них:

- «Революционный огонь» (Чан Нгок Сыонг - 1961)
- «Освобождение Диен Бьен» (Хоанг Дам - 1961)
- «Страна» (Hoang Van - 1961)
- «Восстание» (Нгуен Ван Тхоунг - 1971)
- «Воспоминание» (Ван Донг - 1972)
- «Южный герой» (Нгуен Тхи Ньюнг - 1972)
- «Исторический август» (Зоан Нью - 1972)
- «Вьетнам - страна веры и надежды» (Фам Минг Ханг - 1977)
- «Дмитров» (До Ньюан - 1980)

⁹⁴ Nguyễn Thế Tuấn. Phân tích 9 bản giao hưởng. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1997. [Нгуен Тхе Туан. Девять вьетнамских симфонических поэм: проблемы анализа].

⁹⁵ Там же. С. 23.

- Рапсодия «Сокол» (Дам Линь - 1981)⁹⁶
- Рапсодия «Вьетнам» (До Хонг Куан - 1981)
- «Родина» (Нгуен Синь - 1986).
- Увертюра «Приветствие» (Чонг Банг - 1986)
- «Возвращение приносит радость» (Чонг Банг - 1990)
- «Да здравствует новое тысячелетие» (Чонг Банг - 1999)

В этих поэмах отражены темы борьбы за независимость Вьетнама и за торжество социализма в разных странах, любви к Родине и восхищения ее красотой.

Таким образом, жанры симфонической поэмы (как и одночастной симфонии и близких жанров) были в целом освоены во вьетнамской музыке и повлияли на музыкальную жизнь страны. Произведения, написанные в этих жанрах, композиторы наполняют разнообразными темами, выразительными мелодиями, красочной гармонией и оркестровкой. Симфонические поэмы, написанные вьетнамскими композиторами, уникальны и глубоко национальны. Эти произведения оказались особенно близки вьетнамским слушателям и пользуются у них неизменным успехом.

По условиям политической жизни Вьетнама 1970-1980 годов симфонические поэмы предполагали соответствие следующим требованиям:

- Во-первых, музыкальные произведения должны отражать одну или несколько важных проблем своего времени (предыдущие войны против французской оккупации, антиамериканские войны или построение социализма, культурные преобразования, темы любви, счастья молодежи...).
- Во-вторых, произведение должно обладать массовостью, демократичностью, национальным характером. Для достижения этих целей вьетнамские композиторы, помимо изучения и использования законов западных музыкальных жанров и форм, должны были найти средства музыкального воплощения национального характера.

⁹⁶ Краткий анализ этого произведения на русском языке представлен в диссертации: Нгуен Ши Фьонг. Исторические стадии музыкальной культуры Вьетнама: взаимодействие фольклорной и профессиональной форм: дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2003.

Эти требования вьетнамские композиторы успешно сочетают с опытом европейских композиторов. Подчеркнутый демократизм, злободневность тем (поэмы часто сочиняются по поводу конкретных политических событий и государственных торжеств), относительная простота языка отличают вьетнамскую разновидность этой группы жанров от вьетнамских симфоний.

Естественно, что главным образцом программной симфонической пьесы во Вьетнаме стали европейские симфонические поэмы, опирающиеся на традиции, сформированные Ф. Листом и его последователями. Напомним, что в соответствии с современными представлениями, симфоническая поэма – это одночастное программное произведение, написанное в свободной форме. Эту форму часто определяют особенности литературной программы. Во многих случаях симфонические поэмы опираются на форму одночастного цикла, разработанную Ф. Листом, совмещающую признаки сонатного аллегро и симфонического цикла.

Здесь мы рассмотрим несколько одночастных программных сочинений, дающих представления о том, как вьетнамские композиторы осваивали жанры, близкие симфонической поэме, отражая при этом свои национальные традиции.

3.2 Симфоническая поэма «Возвращение приносит радость»

(«Người về mang tới ngày vui») Нгуен Чонг Банга

Эта симфоническая поэма представляет собой одночастное оркестровое программное произведение – образец сочинения «на случай». Оно посвящено встрече главы Вьетнама Хо Ши Мина после возвращения его из поездки за границу. Главная его тема – выражение искренней любви композитора к главе государства.

Композитор Нгуен Чонг Банг закончил это произведение 19 мая 1990 года – к 100-летию Президента Хо Ши Мина. Поэма отражает поток эмоций автора, обращенный к образу лидера страны. Композитор также явно рассчитывал, что

мелодия, на которой основано произведение, будет исполняться вьетнамскими любителями музыки и станет выражением их преданной любви к Хо Ши Мину. Эта задача обусловила подчёркнутую простоту музыкального языка.

Произведение написано в сонатной форме. Каждый его раздел включает в себе самостоятельный образ со своим темпом и характером. Такая структура отдалённо напоминает принципы сонатно-циклической формы Ф. Листа.

Состав оркестра: Piccolo, 2 flute, 2 oboe, 2 clarinet in B, 2 bassoon, 4 cor. in F, 2 trumpet in B, 3 trombone, timpani, triangolo, piatti, tamburo, tamburino, 1 grand cassa, v-ni 1, v-ni 2, viola, violoncell, contrabassi.

Главная партия состоит из двух разделов (первый из них можно считать вступлением). Первый раздел (Andante) основывается на широко известной во Вьетнаме песне «Прославление президента Хо» композитора Ван Као.

По признанию автора поэмы, «первая тема рисует образ президента Хо – любимого лидера вьетнамской нации»⁹⁷. Музыка звучит очень тепло и лирично. Главную партию исполняет кларнет в сопровождении оркестра в Фа мажоре.

Соотношение главной партии и мелодии песни «Прославление президента Хо» можно проиллюстрировать следующим примером (см. рис. 43 и 44):

⁹⁷ Интервью данное композитором автору диссертации 20 августа 2016 года.

Рис. 43: Главная партия симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 44: Песня «Прославление президента Хо» композитора Ван Као.

Ca ngợi Hồ Chủ tịch

Nhạc và lời: VẠN CAO

Moderato
Vừa phải - Trang nghiêm

(Nhạc)

Người về đem tới ngày vui. Mùa
thu nắng có Ba Đình với tiếng Người còn đìu đàng như tiếng đất
trời. Người về đem tới xuân đời từ đất nước cần từ bản
lấy cả cuộc đời bồng lên. Bao công
Bao đau
nhân tiên phong đưa nhân dân vùng lên Nhân dân
thương mến Nam trong con tim Việt Nam đang đứng

Как видим, песня Ван Као и тема произведения Чонг Банга имеют определённое сходство: умеренный темп, средний диапазон сольных инструментов, а главное – они построены на сходных интонациях. Композитор

Чонг Банг использует только начальный мотив песни для построения главной партии. Эта мелодия станет сквозным мотивом всего произведения. На нем построены оба элемента главной партии.

Затем у деревянных духовых вступает маршеобразный второй элемент главной партии, музыка приобретает более энергичный характер (см. рис. 45).

Рис. 45: Второй элемент главной партии симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Связующая партия звучит сразу после мелодии второго раздела главной партии. Она более подвижна и построена на полифонических имитациях мотивов главной партии. Деревянные духовые инструменты образуют диалог с валторной, и короткое crescendo приводит к доминанте ля минора (см. рис. 46).

Рис. 46: Связующая партия симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

The image shows a page of a musical score for a symphonic poem. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Flute, 2 Oboe, 2 Clarinet (B), 2 Bassoon, 2 Horns (1, 3 and 2, 4), Violin 1 and 2, Viola, Cello, and Bass. The score is in 4/4 time and features a melodic line for the flute and oboe, with a supporting accompaniment for the strings and bassoon. The score is marked with a first ending bracket and a fermata at the end.

Главная и связующая партии образуют подобие первой части сонатно-симфонического цикла. Это подтверждается еще и тем, что весь этот раздел завершается фермой последнего аккорда и генеральной паузой.

Побочная партия образует резкий контраст главной. Она написана в медленном темпе (*Larghetto*) в ля миноре и имеет сумрачный характер – как напоминание о страшном времени и страданиях вьетнамского народа в годы войны.

Уже в экспозиции темы композитор дает очень выразительное соединение печальной мелодии гобоя и «вздыхающих» фигураций у фаготов и низких струнных. Такой аккомпанемент придает мелодии гобоя особенно трепетный характер (см. рис. 47).

Рис. 47: Побочная партия симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

The image shows a musical score for five instruments: 2 Oboe, 2 Clarinet (B), 2 Bassoon, Cello, and Bass. The Oboe part is marked 'Isolo' and 'p'. The Bassoon, Cello, and Bass parts are marked 'pp sempre tremolo' and 'simile'. The score shows a sequence of notes with various articulations and dynamics.

Можно видеть, что основной тематический контраст образуется между вторым, маршевым разделом главной партии и побочной темой. Однако этот контраст не слишком глубокий. Экспозицию завершает короткий, но очень выразительный лирический эпизод (такты 42 – 46, *Andante sostenuto*), выполнявший функцию заключительной партии. Мелодия построена на секвенции мотива, который впервые появляется в побочной партии в такте 32. Его ведут гобой и первая валторна. Как переход к разработке повисающим без ответа вопросом (с фермой на последнем звуке) возвращается основной мотив главной партии.

Композитор строит разработку на материале экспозиции, предлагая варианты ее тем на разных этапах развития. Можно выделить в разработке два этапа:

Первый этап основан на заметно преобразованном втором элементе главной партии. Здесь он звучит более мощно, в другой тональности – Ля мажор (вместо Ре мажора экспозиции) и немного быстрее (*Allegro* вместо *Allegro ma non troppo*) (см. рис. 48).

Рис. 48: Первый этап разработки симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

The musical score for measures 47-50 is marked 'Allegro'. It features a woodwind section (2 Flute, 2 Oboe, 2 Clarinet in B, 2 Bassoon) and a brass section (Cornets 1 & 3, Cornet 2 & 4, 2 Trumpets, 1+2 Trombones, Trombone 3, and Timpani). The woodwinds play a rhythmic melody with accents and slurs, while the brasses provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Второй этап обозначен ремаркой «Moderato (quasi Marcia)» (см. рис. 49). В нем появляется новая эпизодическая тема, основанная на песне автора поэмы, До Чонг Банга «На родине звучит гордое пение». Эта песня была написана композитором в 1969 году и посвящена теме развития Вьетнама после войны. В мелодии песни есть мотив, близкий другой песенной цитате, использованной в главной партии поэмы («Прославление президента Хо») и также образующей сквозной мотив всего произведения. Таким образом, новая тема оказывается связанной общим мотивом с темами главной партии (этот мотив выделен в нотном примере прямоугольником). Эпизодическая тема сначала звучит у засурдиненной трубы, затем усиливается во втором проведении (труба играет тему *f* без сурдины), образуя яркую героическую кульминацию разработки. Сразу после нее вступает реприза – возвращается первая тема главной партии, начальный темп (*Andante*) и тональность Фа мажор.

Рис. 49. Тема второго этапа разработки «Moderato (quasi Marcia)» симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Tr.be. *ben marcato*

T.ro. *p*

V.I. *pizz* *mf*

V.II. *pizz* *mf*

Viola *pizz* *mf*

Cello *pizz* *mf*

Bass *pizz* *mf*

- Песня «На родине звучит гордое пение» Чонг Банга.

Quê hương vang lên tiếng hát tự hào

Nguyễn Trọng Bằng

6

11

16

21

1. 2.

Реприза образует заметный контраст разработке – яркое звучание медных и ударных инструментов сменяются лиричной, теплой мелодией гобоя и струнных инструментов (см. рис. 50).

Рис. 50: Тема главной партии в репризе симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

В репризе возвращаются все основные темы. Побочная партия звучит в фа миноре, одноимённой тональности по отношению к основной тональности поэмы. Мелодия главной партии появляется здесь в другой оркестровке: если в экспозиции ее исполнял кларнет, то в репризе ее тембровая окраска более сложна – она включает тембры гобоя, скрипки и альтов.

Произведение завершает торжественная величественная кода в Фа мажоре, утверждающая оптимистическую концепцию поэмы.

Композитор Чонг Банг в своей поэме «Возвращение приносит радость» ярко отразил радостный подъем в жизни Северного Вьетнама после войны. Эти настроения композитор в соответствии с современной традицией своей страны связывает с выражением народной любви к лидеру вьетнамского народа Хо Ши Мину. В этой поэме композитор проявил не только владение законами европейской сонатной формы, но и мастерски соединил ее с национальным вьетнамским материалом.

Общие контуры формы произведения можно представить следующей схеме (см. рис. 51):

Рис. 51: Схема формы симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Экспозиция					Разработка		Реприза
ГП		СП	ПП	ЗП			
Первая часть сон.-симф. цикла			Вторая (медленная) часть сон.-симф. Цикла		Третья часть сон.-симф. цикла		Финаль сон.-симф. цикла
Первый раздел	Второй раздел				Первый этап	Второй этап	
Первый раздел основывается на широко известной во Вьетнаме песне «Прославление президента Хо»	Музыка приобретает более энергичный характер	Более подвижная, построена на полифонических имитациях мотивов главной партии	Сумрачный характер, как напоминание о страшном времени и страданиях вьетнамского народа в годы войны	Кантилена гобоя и валторны.	Основана на заметно преобразованном втором элементе главной партии.	Появляется новая эпизодическая тема, основанная на песне автора поэмы, До Чонг Банга «На родине звучит гордое пение»	Возвращаются все основные темы. Побочная партия звучит в фа миноре, одноимённом по отношению к основной тональности поэмы. Мелодия главной партии звучит здесь в другой оркестровке
Andante con moto	Allegro ma non troppo		Larghetto	Andante sostenuto	Allegro вместо Allegro ma non troppo	Moderato (quasi Marcia)	
Фа мажор	Фа мажор	ре минор	ля минор	Ре мажор	Ля мажор	Фа мажор	Фа мажор
1 - 9	10 - 18	19 - 26	27 - 41	42 - 46	47 - 94	95 - 146	147 - 194

В отличие от большинства европейский симфонических поэм, это произведение очень лаконично по форме. Тем не менее его содержание ёмко отражает основные закономерности одночастного цикла листовкого типа. Между разделами (например, в конце связующей партии, перед побочной партией) часто появляются генеральные паузы. Вероятно, это связано с намерением композитора сделать форму более ясной, подготовить слушателя к восприятию каждого нового раздела.

3.3 Увертюра «Приветствие» («Chào mừng») Нгуен Чонг Банга

Как известно, жанр увертюры первоначально представлял собой оркестровое вступление, исполнявшееся перед оперой. К концу XVIII в. оперные увертюры сочинялись преимущественно в сонатной форме. Позже появляется и концертная увертюра как самостоятельный жанр симфонической музыки программного типа (Мендельсон, Брамс, Чайковский)⁹⁸.

Увертюра «Приветствие» Нгуен Чонг Банга – образец именно такой, концертной трактовки жанра. Сам заголовок уже пробуждает в нас мысли о радости, о торжестве. Произведение посвящено победе в войне с США. Оно, действительно, наполнено ощущениями безоблачного счастья, радости, которые связаны с днем победы. Всё звучание увертюры создаёт атмосферу торжества.

Это произведение было завершено в 1986 году, чтобы отпраздновать открытие Шестого съезда коммунистической партии Вьетнама, а также отметить 30-летие со дня образования Союза композиторов Вьетнама (1957 - 1987) и 30 лет создания Ханойской консерватории (ныне Вьетнамская национальная музыкальная академия). Оно было исполнено в 1986 году Ханойским филармоническим оркестром под управлением самого композитора. До сих пор увертюра «Приветствие» часто исполняется в концертах, организованных по программам международного обмена. По словам известного теоретика музыковед Нгуен Тхи Нхуна (в книге Камерная симфоническая музыка Вьетнама), «это произведение не только наиболее часто исполняется, но также входит в обязательные учебные программы для студентов факультета композиции и симфонического дирижирования во Вьетнамской национальной музыкальной академии»⁹⁹.

Произведение написано в сонатной форме, в темпе Allegro для одинарного состава симфонического оркестра. Кроме того, автор также добавил

⁹⁸ См.: Музыкальная энциклопедия, в 6 томах. Том 5. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 674.

⁹⁹ Nguyễn Thị Nhung. *Thính phòng và giao hưởng âm nhạc Việt Nam*. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1999. [Нгуен Тхи Нюнь. Камерная и симфоническая музыка Вьетнама].

традиционный вьетнамский инструмент бау¹⁰⁰, чтобы подчеркнуть национальный характер мелодии.

Состав оркестра: Piccolo, 2 flute, 2 oboe, 2 clarinet in B, 2 bassoon, 4 cor. in F, 2 trumpet in B, 3 trombone, tuba, timpani, triangolo, piatti, tamburo, tamburino, 1 grand cassa, piano, дан бау, v-ni 1, v-ni 2, viola, violoncell, contrabassi.

Главная партия звучит в быстром темпе у трубы и тромбона в тональности Ре-мажор (см. рис. 52). Музыка полна энергии, радости и веселья. Второй элемент темы исполняет флейта с сопровождением струнных инструментов.

Рис. 52: Главная партия увертюры «Приветствие» Нгуен Чонг Банга.

The image shows a musical score for the main theme of the overture 'Greeting' by Nguyen Chong Bang. The score is in 2/4 time and G major. It features a brass section (Trumpets, Trombones, Tuba) and a woodwind section (Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons). The brass part is marked 'a2' and 'III', while the woodwinds are marked 'ff'. The score is divided into two systems by a double bar line.

¹⁰⁰ «Бау» (древний вьетнамский: 彈 匏) струнный инструмент, подобный однострунной лютне, один из инструментов традиционного вьетнамского оркестра. Звук извлекается с помощью модераторов, которыми исполнитель ударяет по струне. Резонаторы инструмента представляются собой деревянный ящик и бывают двух типов из бамбука или из другого сорта дерева. «Бау» очень популярен в народном оркестре Вьетнама. Вьетнамские композиторы создали несколько концертов для бау с оркестром и сделали ряд аранжировок некоторых вьетнамских песен: «Для южного Вьетнама», «Колыбельная», «Романс» и др. Этот инструмент известен не только во Вьетнаме. Произведения, написаны для него, звучат во многих других странах мира. Бау может использоваться как в сольных выступлениях, например, для сопровождения чтения поэзии, так и в оркестровом сопровождении традиционного фольклорного театра «Тьео» и «Кай Лыонг».

Протяжённая связующая партия основана на элементах из главной партии у фагота и валторны и энергичной реплике духовых (см. рис. 53).

Рис. 53: Связующая партия увертюры «Приветствие» Нгуен Чонг Банга.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. The score is for a connecting passage in the overture 'Greeting' by Nguyen Cong Bang. The tempo is marked 'Piu mosso'. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, 4 Cornets, Trumpets, Violin I, Violin II, Alto, Cello, and Basses. The Oboe part has a 'Solo' marking. The Violin II part has a 'div.' marking. The Basses part has a 'Pizz.' marking. The score shows a complex rhythmic and melodic structure with various dynamics and articulations.

Побочная партия контрастирует с главной и связующей партиями (см. рис. 54). Музыка лирическая, мелодичная, словно песня на реке. Побочная партия написана в медленном темпе (Andante) в тональности Ля мажор. Мелодию исполняют бау и гобой, им аккомпанируют арпеджио у фортепиано и педали (протянутые аккорды) кларнета, фагота и валторны.

Рис. 54: Побочная партия увертюры «Приветствие» Нгуен Чонг Банга.

The musical score for the side part of the overture «Приветствие» by Nguyen Chong Bang is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), 4 Cornets (4 Cor.), Piano (P.n.), Bâu, Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Alto (Alti), Cello (Celli), and Bass (Bassi). The Flute part is marked 'Lsolo' and 'p dolce cantabile'. The Piano part is marked 'Andante' and 'p' with 'Simile' markings. The Bâu part is marked 'solo' and 'p dolce cantabile, sempre legato'. The strings are marked 'pp' and 'soli'.

После четырех тактов вступления у медных духовых (труба, тромбон, туба) начинается разработка (Allegro). Первый этап разработки построен на новом материале с характерным импульсивным ритмом. Второй этап развивает вариант мотива из главной партии, который проводится в Соль мажоре, затем в Си-бемоль мажоре, Ре-бемоль мажоре, Си мажоре и до миноре. Далее появляется короткий канон на втором элементе главной партии (см. рис. 55). Кульминация разработки использует материал связующей партии и тот же мотив главной партии.

Рис. 55: Канон в разработке увертюры «Приветствие» Нгуен Чонг Банга.

The musical score for the canon in the development of the overture «Приветствие» by Nguyen Chong Bang is presented in a multi-staff format. The instruments included are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). Each part is marked 'Lsolo' and 'mp'.

Реприза начинается с побочной партии в основной тональности. Мелодию здесь исполняют гобой, кларнет, скрипка и альт в медленном темпе (Andante).

Прежде чем вернется главная партия, побочная партия звучит снова, но она преобразована в соль мажоре. Гобой и бау играют в унисон.

С такта 264 тема возвращается тональность в Ре-мажор. В коде использован элемент побочной партии, которым и завершается увертюра «Приветствие» композитора Нгуен Чонг Банг.

Форму произведения можно представить следующей схемой:

Рис. 56: Схема формы увертюры «Приветствие» Нгуен Чонг Банга.

Экспозиция					Разработка				Реприза
ГП		СП		ПП	Состоит из 3-х этапов с вступлением				
Простая трехчастная форма									
Первая часть сон.-симф. цикла				Вторая (медленная) часть сон.-симф. цикла	Третья часть сон.-симф. цикла				Финаль сон.-симф. цикла
А	В	А'			Вступ.	1-й этап	2-й этап	3-й этап	
Полная энергии, выражает радость и веселье. Основная тема у Труб - Тромб. - Тубы + К-б.	Мелодию исполняют Фл.+Гб.	Мелодию исполняют Фг.-Валт	Основана на элементах из главной партии у фагота и валторны и энергичной реплики духовых.	Контрастирует с главной и связующей партиями. Музыка лирическая, мелодичная, словно песня на реке.	Медные INSTR.	Построен на новом материале с характерным импульсивным ритмом. Мелодию исполняют Гб. + 1-е Скрипки.	Развивает вариант мотива из главной партии, который проводится в Соль мажоре, затем в Си-бемоль мажоре, Ре-бемоль мажоре, Си мажоре и до миноре. Мелодию исполняет Гб.	Появляется короткий канон на втором элементе главной партии. Кульминация разработки использует материал связующей партии и тот же мотив главной партии. Мелодию исполняет Валторна.	Начинается с побочной партии в основной тональности.
Allegro			Piu mosso	Andante		Allegro			Allegro
Ре мажор	Ре мажор – ми минор – фа диэз минор	фа минор	Ре мажор	Ля мажор		Соль мажор	До мажор – Ми бемоль мажор – Ре бемоль мажор	фа минор	Ре мажор
1 - 11	12 - 22	23 - 32	33 - 52	53 - 74	75 - 79	80 - 129	130 - 153	154 - 208	209 - 286

Из этой схемы видно, что поэма имеет традиционное строение. Оно часто используется в произведениях (увертюрах и поэмах), написанных по случаю официального тожества или праздника. Простая и ясная форма таких произведений соответствует задаче создать доступную широкому слушателю музыку, которая должна звучать во время массовых собраний. Подобные произведения имеют и европейскую традицию, они создавались многими русскими и советскими композиторами.

3.4 Увертюра-фантазия «Да здравствует новое тысячелетие»

(«*Chào thiên niên kỷ mới*») Нгуен Чонг Банга

Авторское обозначение жанра – увертюра-фантазия – требует пояснений. Е. М. Двоскина предлагает следующее описание жанра фантазии: «В противоположность увертюре, фантазия есть пьеса, построенная в свободной форме, часто как инверсия строгих или регулярных классических форм. Фантазия нерегулярна как в отношении архитектоники, так и тонального плана, то есть и композиционно, так и гармонико-драматургически. Если в сонатном allegro темы выводимы, то в фантазии автономны. Если в сонатном allegro тональный план основан на планомерном расширении круга тонального родства от близких тональностей к дальним, то для фантазии характерны модуляции самого далекого и резкого характера, связывающие отдаленные строи»¹⁰¹. Произведение Нгуен Чонг Банга вполне соответствует этому описанию, акцентируя черты жанра фантазии.

Это произведение композитор написал в 2000 году в честь 990-летия столицы Вьетнама Ханой, совпавшего с наступлением нового тысячелетия по европейскому календарю, что отражено в названии. Увертюра-фантазия Нгуен Чонг Банга посвящена всенародному празднованию этих знаменательных дат.

Произведение написано в тональности Фа мажор, в сонатной форме (Allegro) со всеми обычными разделами: Вступление - Экспозиция - Разработка - Реприза и Кода. В отличие от других симфонических поэм, в этом произведении имеется вступление и кода.

Состав оркестра: Piccolo, 2 flute, 2 oboe, 2 clarinet in B, 2 bassoon, 4 cor in F, 3 trumpet in B, 3 trombone, tuba, timpani, triangolo, piatti, tamburo, tamburino, 1 grand cassa, v-ni 1, v-ni 2, viola, violoncell, contrabassi.

¹⁰¹ Двоскина Е. М. Баллада, фантазия, поэма: литературная метафора или теоретическая дефиниция // Чайковский и XXI век: диалог во времени и пространстве. С. 157.

В коде этого произведения введен хор, исполняющий основанную на теме главной партии радостную мелодию, завершая все произведение праздничным апофеозом.

Вступление (с начала до такта 15) построено на торжественно звучащих мотивах, напоминающих праздничные фанфары. Этот раздел состоит из двух контрастных элементов.

Первый элемент – унисон четырёх валторн и двух труб (см. рис. 57).

Композитор будет использовать этот элемент для построения главной партии.

Рис. 57: Первый элемент вступления увертюры-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

The image shows a musical score for three parts: Cor 1,2 (in fa), Cor 3,4 (in fa), and 2 Tr. be. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a unison melody of eighth notes, starting on a G4 and moving up stepwise to a B4. The dynamic marking is *mf* and the articulation is *acc.* (accents). The tempo/mood marking is *a2 soli*.

Второй элемент контрастирует с первым (см. рис. 58). Он представляет собой гаммообразный пассаж-«жест» струнных, звучащий одновременно в восходящем и нисходящем движении, словно резкий взмах флага или звук праздничного салюта. Вступление приводит к яркому аккорду tutti *ff*, после которого начинается экспозиция (16 такт).

Рис. 58: Второй элемент вступления увертюры-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

The image shows a musical score for five parts: Vn 1., Vn 2., Alti, Celli, and Bass. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes, starting on a G4 and moving up stepwise to a B4. The dynamic marking is *pp* and the articulation is *acc.* (accents). The tempo/mood marking is *a2 soli*.

Главная партия состоит из двух элементов, и все они выдержаны в жизнерадостном, бодром характере и в тональности Фа-мажор. Первый элемент, энергичный марш, построен на секундовых интонациях из первого элемента

вступления (см. рис. 59). В нем можно услышать намек на французскую революционную песню «Ah! ça ira».

Рис. 59: Первый элемент главной партии увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Второй элемент главной партии представляет собой короткий ход по трезвучию у труб и валторн (рис. 60).

Рис. 60: Второй элемент главной партии увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Связующая партия (от такта 38 до 53) формируется из второго элемента главной партии у флейты и скрипки (см. рис. 61). Затем он проявляется в разных голосах и постепенно переходит к побочной партии.

Рис. 61: Связующая партия увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Побочная партия звучит в До мажоре как лирическая песня. По сравнению с главной партией она охватывает более широкий диапазон и построена на интонациях темы вступления. Мелодия поручена двум валторнам и виолончелям, к которым во втором предложении присоединяются деревянные духовые и трубы. Легкий, как бы танцеванный аккомпанемент придает теме подвижность и устремлённость (см. рис. 62).

Рис. 62: Побочная партия увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Разработка начинается с такта 65 и продолжается до такта 132. Она имеет две фазы. Первую открывает переключка интонаций главной партии у деревянных духовых. При этом сохраняется фактура аккомпанемента побочной партии. Во второй фазе (такт 98) соединяются интонации главной и тема побочной партии, приводя к праздничной торжествующей кульминации (такт 121). На гребне этой

кульминации вступает реприза: главная партия в основной тональности Фа мажор (такт 133). В разработке ярко проявляется важная особенность этого произведения – обилие контрапунктических соединений тем. Эта особенность сохраняется и в репризе (от 133 до 226 тактов).

Основные темы увертюры звучат в репризе в главной тональности в соответствии с нормами классической сонатной формы. По сравнению с экспозицией сокращена связующая партия. Побочная партия здесь получает очень широкое развитие. Основная мелодия проводится многократно, к ней присоединяются интонации главной партии (такт 182), подобно тому, как это происходило в разработке. В такте 197 тема побочной партии сопровождается новым выразительным контрапунктом, создавая еще более праздничное настроение.

В заключительной партии (с 227 до конца), композитор сочетал смешанный мужской и женский хор с оркестром. Музыка выражает радость приветствия народов Вьетнама в новом тысячелетии. Форма целого может быть представлена в следующей схеме (см. рис. 63).

Рис. 63: Схема формы увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Вступление	Экспозиция		
	ГП	СП	ПП
Период из одного предложения. Завершение: K64 – D7 – T	Период с 2-мя одинаковыми предложениями. Завершение: T – S – T	Гармония: Bb – F – g – C	Период из одного предложения. Завершение: D – T
F- dur	F – dur -> B dur		C – dur
1-16	17-28	29-52	53-64

Разработка	
Основной этап	Этап, подготавливающий

			репризу
Материал ГП C – D – E – A – D	Дробление материала ГП. D – Es – E – F – Fis – G	Полифоническое соединение материала ГП и ПП.	Использование нового материала. Доминантовая основа тональности Фа мажор.
65-91	92-97	98-121	122-138

Реприза				Кода
ГП	СП	ПП		
		Продолжает изменение		
Период с 2-мя предложениями	Короче чем в экспозиции	Период из одного предложения	Сочетание 2-х тем ГП и ПП	Развитие многих материалов
F – dur	Bdur – cmoll – Fdur	F – dur	Fdur-gmoll-Asdur- Bdur-Fdur-gmoll- Fdur	Fdur-Gdur- Cdur-Fdur
139-148	146-164	165-176	177-213	214- hết

3.5 Рапсодия «Вьетнам» («*Việt Nam*») До Хонг Куана¹⁰²

Это произведение было закончено в 1981 и представлено как дипломная работа по композиции при окончании Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Затем рапсодия была отредактирована в 1985 году, и в новом варианте впервые прозвучала в Москве и Ташкенте в 1985 году во время Дней культуры Вьетнама в СССР. С 1995 года и вплоть до настоящего времени это сочинение многократно исполнялось Вьетнамским симфоническим оркестром как во Вьетнаме, так и в других странах.

¹⁰² Материалы этого параграфа использованы в статье автора диссертации: Чан Вионг Тхань. Рапсодия «Вьетнам» до хонг куана: диалог с европейской традицией // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. Вып. 2. С. 62-69.

Композитор взял за основу своего произведения распространенный в европейской академической музыке жанр рапсодии. В соответствии с известными определениями, жанр рапсодии представляет собой «вокальное или инструментальное произведение свободной формы, слагающееся как последование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов. Для рапсодии типичны использование подлинных народно-песенных тем, эпический дух рапсодии как бы воссоздаёт выступление народного певца-рапсода; временами в ней воспроизводится его речитация»¹⁰³. Напомним, что этот жанр использовали многие композиторы XIX и XX веков: Франц Лист, написавший 19 венгерских и одну испанскую рапсодии, Иоганнес Брамс в произведениях для фортепиано (ор. 79 и ор. 119, № 4). Создавались рапсодии и для оркестра, такие как Славянские рапсодии А.Дворжака и Испанская рапсодия М.Равеля.

Все признаки жанра рапсодии можно найти и в произведении До Хонг Куана. Он использует народные мелодии в качестве основных тем всего произведения и его частей. Музыкальная форма «Рапсодии» также соответствует жанру: она построена свободно, крупные разделы (их четыре) следуют без перерывов, каждый из них включает ряд эпизодов с постоянно изменяющимся музыкальным материалом. Сам композитор До Хонг Куан в беседе с автором диссертации подчеркнул особое значение фольклорных истоков произведения: «поскольку рапсодия называется «Вьетнам», я решил использовать в качестве основы для некоторых музыкальных тем фольклорные мелодии разных вьетнамских народов»¹⁰⁴.

Рапсодия До Хонг Куана является очень характерным примером творческого освоения вьетнамским композитором опыта современной европейской симфонической музыки. Обучаясь в Москве, композитор имел возможность познакомиться со многими образцами этой области творчества и тщательно изучить их. В то время – то есть в 1970-80-е годы – музыка Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, И. Ф. Стравинского, Б. Бартока, А. Онеггера и

¹⁰³ Рапсодия // Музыкальная энциклопедия в 6 томах / ред. Ю. Келдыш. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стлб. 540.

¹⁰⁴ Беседа с автором статьи. 20.07.2017. См. в Приложении к диссертации.

многих других современных композиторов исполнялась достаточно часто не только в Москве, но и в других городах Советского Союза. Ее изучение было обязательной частью занятий по композиции в Московской консерватории. Рапсодия «Вьетнам» До Хонг Куана была написана именно в то время, поэтому не удивительно, что приемы актуальной тогда музыки многое определили в музыкальном языке композитора, в характере основных тем произведения и их развитии.

В музыке рапсодии заметны разнообразные влияния – хроматической тональности и приемов политональности Бартока, Хиндемита, композиторов французской шестёрки, атонального стиля композиторов-нововенцев. Кроме того, стиль рапсодии вобрал в себя опыт современного музыкального авангарда, представленный произведениями П. Булеза, К. Штокхаузена, К. Пендерецкого, В. Лютославского. Есть пересечение и с опытами советского авангарда (имевшего к тому времени значительные достижения) – А. Пярта, Э. Денисова, А. Шнитке и других. Сочинение До Хонг Куана отражает изменения, произошедшие в музыкальном мышлении того времени.

Использование приемов современного европейского музыкального искусства сочетается в рапсодии До Хонг Куана с вьетнамской национальной спецификой мышления, что будет показано в дальнейшем анализе.

Обращаясь в рапсодии к народным образцам, композитор чаще использует не цитаты, а стилизацию вьетнамского фольклора. Такой метод (стилизации, но не цитирования) близок, в частности, «Весне священной» Стравинского, встречается и у многих русских композиторов.

Во втором разделе, выполняющем роль Скерцо, До Хонг Куан создает мелодию по образцу народных песен северной равнины Вьетнама, заимствуя интонационный материал в традиции Тьео, насчитывающей около 190 песен. От

этих песен композитор заимствовал танцевальный ритм, причудливые обороты в мелодии с элементами характерной для Тьео мелизматике (см. рис. 64)¹⁰⁵.

Рис. 64: Тема скерцо второй части Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана.



В «Рапсодии» используется также политональность. В первом разделе (ц. 7) звучат одновременно До-мажор (у скрипок) и До диез минор (у фагота и низких струнных) (см. рис. 65).

Рис. 65: Первая часть Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана.

2 Fag. *mf* *detache*

Archi *f* *pizz.* *mf* *pizz. div.* *mf* *mf*

Есть в произведении и другие подобные примеры. О них будет сказано в последующем рассмотрении формы рапсодии.

Рапсодия «Вьетнам» опирается на многофазную структуру, близкую сонатно-симфоническому циклу. Произведение состоит из четырех крупных разделов, все они различаются по характеру, по форме и свободно следуют друг за другом и в свою очередь делятся на относительно самостоятельные эпизоды.

Состав оркестра: Piccolo, 2 flute, 2 oboe, 2 clarinet in B, 2 bassoon, 4 cor. in F, 3 trumpet in B, 3 trombone, tuba, timpani, triangolo, tamburo, tamburo de legno,

¹⁰⁵ Подлинные мелодии вьетнамской традиции Тьео в настоящее время не собраны в какой-либо научной публикации. С образцами этой традиции можно ознакомиться в интернет-ресурсе по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=O8perDztl08>.

tamburino, castaneto, 4 tom-tom, piatti, piatto, 1 grand cassa, tam-tam, xylophone, v-ni 1, v-ni 2, viola, violoncell, contrabassi.

1-й раздел, *Allegro maestoso*, имеет драматический характер, словно повествуя о трагических страницах истории Вьетнама. Музыка построена на диссонантных гармониях и импульсивных ритмах. Форма этого раздела представляет собой ряд контрастных эпизодов, объединенных сквозными интонациями. Свободное и несколько мозаичное построение формы соответствует европейскому жанру рапсодии и то же время следует вьетнамкой фольклорной традиции импровизационного изложения материала.

Первый эпизод выполняет функцию вступления и состоит из нескольких напряжённых возгласов *фортиссимо* медных инструментов на фоне тремоло литавр. Здесь появляется лейт-ритм всей части – резко акцентированный обращенный пунктирный оборот (см. рис. 66).

Рис. 66: Лейт-ритм первого раздела Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана.



Возгласам валторн отвечают резкие диссонирующие аккорды струнных и деревянных духовых. Аккорды имеют сложную структуру на основе трезвучия с двумя терциями мажорной и минорной (основной тон «ре») и добавленными диатоническими ступенями. Такая вертикаль включает в себя фрагменты кластеров («грозди» больших секунд). Подобные звучания образуют явную параллель кластерам медных инструментов в начале Первой («Полифонической») симфонии А. Пярта, которая пользовалась широкой известностью среди советских музыкантов в годы обучения До Хонг Куана в Москве.

Следующий эпизод (ц. 1) включает в себя несколько оркестровых пластов: унисон струнных, решительные ходы тромбонов и тубы, реплики труб и валторн в том же лейт-ритме, и отвечающие им ходы деревянных духовых. Мощное

динамическое нарастание приводит к кульминационному тутти и удару там-тама – словно подводя черту под событиями одного из этапов симфонической драмы.

Третий эпизод (ц. 2) начинается после генеральной паузы оstinатным ритмом кастаньет. Тембр кастаньет здесь используется как аналог тембра традиционного ритуального вьетнамского инструмента «Мб»¹⁰⁶. Соло этого инструмента обычно предваряет древний обряд поклонения предкам во Вьетнаме. Его введение должно подчеркнуть особую значительность дальнейших музыкальных событий. На его фоне вступает экспрессивное звучание струнных, использующее лейт-ритм части. Струнные образуют движение вертикалей-кластеров (вновь напоминающих приемы симфонии А. Пярта), придающих особую напряжённость этому фрагменту. Вступающие в кульминации трубы и тромбоны подготавливают возвращение решительных реплик из начала второго эпизода.

Четвертый эпизод (ц. 3, *Riu mosso*) дает новый вариант пунктирного ритма второго эпизода. Струнные теперь звучат в унисон, исполняя хроматизированную мелодию, основанную на том же лейт-ритме, словно провозглашая героический призыв. После этого возвращается в изменённом виде материал первого вступительного эпизода, как бы замыкая еще один значительный этап развития. Его завершает соло большого барабана.

Пятый эпизод (ц. 4, *Meno mosso*) развивает элементы предыдущих эпизодов, выполняя роль своего рода разработки. После удара там-тама (ц. 5) и краткого соло виолончелей дважды повторенное нарастание у струнных приводит к лаконичному пяти-тактовому заключению, повторяющему тему пунктирного ритма из начала части.

Особая драматическая напряжённость музыки в этом эпизоде, сохраняя самобытность звучания, явно опирается на приемы патетических фрагментов и кульминаций Д. Шостаковича и А. Шнитке.

2-й крупный раздел (*Allegro marcato, molto energico*) выполняет роль скерцо сонатно-симфонического цикла и по своему характеру близок жанру токкаты.

¹⁰⁶ Деревянный ударный инструмент в виде рыбы. См. сноску 86 на с. 98.

Музыка звучит безостановочно, энергично и устремлённо. Форма состоит из ряда эпизодов, основанных на едином материале – на непрерывном движении шестнадцатых и восьмых длительностей с частым повторением одного звука и синкопированными акцентами. Музыка соединяет в себе бодрое, возбужденное настроение и элементы тревоги, беспокойства. В этом также можно увидеть нечто отдаленно родственное токкатно-скерцозным фрагментам произведений Шостаковича (например, второй части Восьмой симфонии).

Первый эпизод играет роль вступления – как будто постепенно раскручивается спираль общего движения.

Второй эпизод проводит в унисон (первые и вторые скрипки) без сопровождения оркестра причудливо акцентированную, извилистую, мелодическую линию. Постепенно она трансформируется и обрастает репликами духовых и ударных инструментов, в кульминации возвращая обращённый пунктирный ритм из первой части (реплики первой трубы).

Третий эпизод (2 такта до цифры 7) открывается коротким двутактовым мотивом валторн. Он в разных вариантах проводится разными оркестровыми группами – валторнами, фаготами и низкими струнными. По признанию самого композитора, этот мотив навеян народной песней «Ли тиеу тиеу» (текст песни рассказывает о южных вьетнамских крестьянах, которые на закате солнца сидят у реки и поют о неразделенной любви). В теме Рapsодии используются только общие интонационные особенности фольклорного образца (см. рис. 67 а и б).

Рис. 67: Фрагмент третьего эпизода Рapsодии «Вьетнам» До Хонг Куана и вьетнамская народная песня «Ли тиеу тиеу».

а. Рapsодия «Вьетнам»



б. Народная песня «Ли тиеу тиеу»

Ly Chieu Chieu



Четвёртый эпизод (ц. 8, *Poco meno allargando*) – первая кульминация всего второго раздела. В начальных трех его тактах все медные духовые, фаготы и низкие струнные инструменты скандируют один из мотивов третьего эпизода, деревянные духовые и высокие струнные сопровождают этот мотив быстрыми фигурациями, и все звучание упирается в соло ударных и диссонирующие аккорды-удары тутти оркестра.

Начало пятого эпизода (ц. 9, *A tempo*) сопровождается резким спадом громкости (*piano*), словно начиная новую волну развития. Этот эпизод наиболее разнообразен по материалу и складу фактуры. Новая кульминация подготавливается в следующем шестом эпизоде (ц. 10), приводящем к генеральной кульминации (ц. 11), представляющей собой скандирование в едином ритме тутти оркестра квинто-секундовой вертикали. Здесь композитор использует постоянное изменение метра: 5/8; 3/4; 7/8; 8/8 – прием, явно отчасти навеянный творчеством Стравинского, в частности, его балетом «Весна Священная». После небольшой генеральной паузы, часть завершает пронзительное звучание флейт фортиссимо (*risolo* и большая флейта соло), основанное на материале первого раздела части. Вся концепция этого раздела близка драматизированным скерцо Шостаковича.

3-й раздел – Andante – лирический центр произведения. Как и предыдущие разделы, он написан в свободной форме и строится как череда эпизодов. Композитор особенно активно использует здесь пентатонику, которая подчёркивает национальный колорит. Это проявляется уже во вступлении (ц. 12, такты 1-7), в мелодии, которую исполняют 2 гобоя (см. рис. 68). Соединяясь вместе эти два голоса образуют сложное политональное целое.

Рис. 68: Пентатонность в начале третьей части Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана».



Первый эпизод третьего раздела (ц. 12, 8-й такт – ц. 13) открывают перекликающиеся реплики разных инструментов (флейта, валторна, гобой) на фоне фигураций струнных. Тема флейты становится лейтмотивом всего эпизода. В этой теме использована мелодия Хмонгской¹⁰⁷ народной песни, о чем есть свидетельство самого композитора. Это песня о любви хмонгской пары. Когда парень, охотящийся в лесу, скучает по девушке, которая работает в поле, он исполняет несколько песен на хмонгкой флейте, чтобы она «услышала» его чувства (см. рис. 69 а и б).

Рис. 69: Фрагмент первого эпизода Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана и хмонгская народная песня «Скучаю по тебе».

а. Хмонгская народная песня.

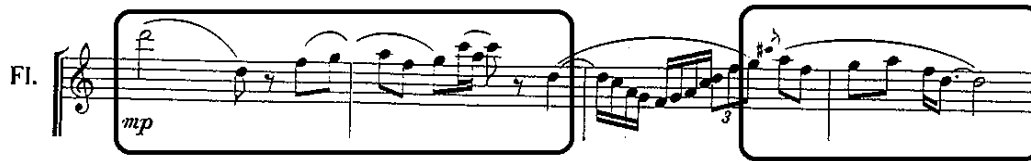
Скучаю по тебе

Хмонгская народная песня



¹⁰⁷ Хмонг — этническая группа родом из горных областей современных КНР, Вьетнама, Лаоса и Таиланда. См.: Các dân tộc Việt Nam. [Этнические группы во Вьетнаме]. Сборник статей в 2 томах. Т. 1. Ханой: Образование, 2010.

б. Рапсодия «Вьетнам».



Это единственная тема, которая точно повторяется в развитии. Она звучит на фоне оstinатного движения струнных, построенного на первых звуках первой темы. Диалог таких разных по тембру инструментов, как флейта, гобой и валторна, очень смело использован композитором. Каждый инструмент здесь выступает в свойственном ему характере: в партии флейты почеркнута легкость и полетность, у валторны – мягкая кантилена, у гобоя – яркая экспрессивность. Мелодика всех партий выдержана в свободной хроматической тональности с диатоническими мотивными фрагментами.

Второй эпизод (ц. 13) продолжает развитие первого. Немного измененное остинато струнных сопровождает возвращение лейтмотива – на этот раз в партии двух кларнетов. Квинто-квартовое и секундовое их соотношение напоминает некоторые страницы музыки Дебюсси (например, пьесу из цикла «Эстампы» «Пагоды», а также некоторые прелюдии). Показательно, что кварто-квинтовые и секундовые параллелизмы возникли у Дебюсси под явным влиянием восточной (в частности, китайской) музыки. Здесь эти же приемы «возвращаются» в восточную академическую музыку – в данном случае вьетнамскую.

В третьем эпизоде (ц. 14) ускоряется темп (*Piu mosso*), вновь звучит материал, напоминающий тему вступления. Сначала мелодию ведут в октаву струнные инструменты и фагот, затем возникает переключка струнных и медных инструментов, играющих новую тему. Деревянные инструменты исполняют остинато на своем материале (см. рис. 70). В цифре 15 возвращается обращенный пунктирный ритм из первой части. На этот момент приходится кульминации третьего раздела. Она звучит как вторжение драматических образов из начала произведения. Используемые здесь средства – трели деревянных духовых, патетический речитатив струнных и агрессивные реплики медных инструментов –

свидетельствуют о творческом переосмыслении приемов, типичных для кульминаций в симфониях Шостаковича.

Рис. 70 Оstinато на своем материале третьего эпизода Равсодии «Вьетнам» До Хонг Куана».

The image shows a musical score for two parts: Corni (Horns) and Archi (Strings). The Corni part is in the upper system, marked 'a2.' and 'espressivo molto'. The Archi part is in the lower system, marked 'f' and 'div.'. Both parts feature a descending stream of sixteenth notes, with the strings playing a more rhythmic pattern and the horns playing a more melodic line. The score is in 4/4 time and includes various dynamic markings and articulation symbols.

Ниспадающий поток шестнадцатых приводит к следующему разделу (2 такта до цифры 16). Здесь возникает новый тип фактуры – оstinатное движение в пределах интервала большой секунды. После выразительного речитатива кларнета соло (см. рис. 71), напоминающего концертную каденцию, возвращается оstinатная фактура, и на ее фоне последний раз (*pp*) звучит лейтмотив третьего раздела.

Рис. 71: Речитатив кларнета соло третьего эпизода Равсодии «Вьетнам» До Хонг Куана».

The image shows a musical score for two parts: Cl. I (Clarinet I) and Cl. (Clarinet). The Cl. I part is in the upper system, marked 'I.solo' and 'p'. The Cl. part is in the lower system, marked 'f' and 'cresc.'. Both parts feature a recitative-like melody, with the Cl. I part playing a more melodic line and the Cl. part playing a more rhythmic pattern. The score is in 4/4 time and includes various dynamic markings and articulation symbols.

В двух последних тактах этого раздела композитор вводит тубу, играющую фа-диез в субконтроктаве, подражая звуку вьетнамского гонга¹⁰⁸. Здесь этот тембр в приглушенном звучании (*pp*) придает особую глубину и значительность заключительному аккорду.

4-й большой раздел произведения – *Vivace* – создает образ весёлого, праздничного дня. Строение этого раздела близко форме остинатных вариаций с контрастной серединой и коротким вступлением – секундовым сигналом труб, поддержанным педалью струнных и кларнетов. Крайние эпизоды этой формы представляют собой несколько вариаций на одну неизменную мелодию. Диатоническая в своей основе мелодия (ее тональность *Des-dur*) во всех вариациях сопровождается диссонирующими вертикалами. В третьей вариации тема звучит у труб с удвоением, в котором используются разные интервалы: кварта, тритон и квинта. В четвертой вариации тема разбивается на сегменты, между которыми возникают имитационные переключки. В пятой вариации тема немного сокращается (с 9 до 8 тактов) и меняет свои очертания. В целом этот ряд вариаций создает эффект нарастания энергичности, богатства и праздничности звучания.

Средний эпизод формы начинается энергичным соло ударных инструментов (ц. 22, литавры, тарелки, большой барабан), которое становится фоном для новой темы, звучащей у трех труб. На гребне динамического нарастания возникает еще один важный тематический элемент (ц. 23). Он представляет собой свободное воспроизведение типичного ритма музыкально-

¹⁰⁸ Гонг (*gong*), там-там — традиционный древнекитайский самозвучающий ударный музыкальный инструмент, принадлежит к металлическим идиофонам с неопределенной высотой звучания, обладает мрачным, грозным, зловещим тембром. Изготавливается из сплава, близкого бронзе. Инструмент обладает способностью долго вибрировать после удара, давая многократные волны нарастания и удаления звука и создавая таким образом впечатление колоссальной звуковой массы. Он занимает очень важное место в оркестре национальных инструментов, и применяют его чрезвычайно широко, гонг также является главным инструментом в ансамблях народных музыкальных инструментов, присутствует в исполнении оперы; удары гонга служат в качестве аккомпанемента для танцев, кроме того, его используют в канун праздника «Дуанью», когда на Юге Китая проходят соревнования на драконовых лодках. (Phạm Mai Anh: Văn hoá công chiêng Tây Nguyên. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1005. [Фам Май Ань: Гонг в народной музыке района Тай Нгуен. Реферат. Тай Нгуен: Издательство Филиала Института Вьетнама, 2005]).

фольклорной традиции вьетнамской народности «Эде»¹⁰⁹. Этот древний простейший ритм «скандируют» литавры, их поддерживают короткие реплики остальных инструментов оркестра (см. рис. 72). Все вместе они образуют одну из кульминаций произведения.

Рис. 72: Короткие реплики 4-го раздела Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана».

После этого возвращается в новом облике тема вариаций (ц. № 25 + 5 тактов). По-существу здесь продолжается ряд вариаций – к уже прозвучавшим в первом разделе добавляются еще три. В последнюю вариацию вплетается мотив литавр из среднего раздела. Здесь он звучит у тромбонов и тубы. Завершает произведения мощный унисон всего оркестра на звуке Ре.

Все четыре крупных раздела произведения складываются в очень своеобразную форму. Она сочетает в себе черты сонатно-симфонического цикла (драматическая первая часть, скерцо, созерцательное *Andante*, праздничный финал), и свободную рапсодичность повествования («перетекаемость» материала из раздела в раздел, импровизационное построение крупных разделов).

Как показал приведенный анализ, рапсодия «Вьетнам» До Хонг Куана – яркое, экспрессивное произведение, органично соединяющее ведущие особенности жанра рапсодии, вьетнамские национальные традиции и новые приемы музыкального языка, свойственные европейской музыке XX века.

¹⁰⁹ Эде (самоназвание — «люди, живущие в зарослях бамбука») — народ группы тхыонгов во Вьетнаме (горные области провинций Даклак, Зялай, Контум, Кханьхоа и Фуйен) и Камбодже (провинция Ратанарики) (см.: Các dân tộc Việt Nam. Nhà xuất bản giao dục năm 2010, tập 1. Этнические группы во Вьетнаме. Сборник статей в 2 томах. Т. 1).

Из четырёх рассмотренных в этой главе произведений три принадлежат одному автору – Нгуен Чонг Банг. Его сочинения очень характерны для трактовки вьетнамскими композиторами жанров поэмы, увертюры, фантазии. Как уже отмечалось, эта трактовка отличается от их подхода к жанру симфонии. Если жанр симфонии обращен в творчестве композиторов Вьетнама к сложной проблематике, часто к драматическим событиям истории страны, то жанры, близкие к поэме, чаще всего имеют характер произведений «на случай». Все рассмотренные нами образцы этого жанра посвящены праздничным датам или торжественным событиям государственной жизни. С этим связаны и подчеркнута простые формы и приемы музыкального языка в этих сочинениях.

Заметным исключением здесь является рапсодия До Хонг Куана «Вьетнам», использующая остро современные приемы композиции и музыкальные средства, хотя и это произведение связано с патриотической темой. Особое место рапсодии До Хонг Куана среди других образцов этого и близких жанров во вьетнамской музыке объясняется индивидуальными свойствами мышления композитора, а также, возможно, обстоятельствами создания произведения, написанного как дипломная работа при окончании Московской консерватории, где в 1980-е годы активно осваивались новейшие приемы и техники музыкальной композиции.

Заключение

Академическая музыка во Вьетнаме с самого начала своей истории – с середины XX века – опиралась на европейские жанровые образцы. Важную её часть составляют симфонические жанры, являющиеся показателем профессионального уровня музыкантов. Эта область музыкального искусства формировалась в общем русле усвоения европейской культуры во Вьетнаме второй половины XX века, что определило необходимость в нашем исследовании осветить и уточнить этапы проникновения западной музыки во вьетнамскую культуру. Процесс освоения новых для Вьетнама традиций осуществлялся благодаря деятельности миссионеров-евангелистов, распространению военных оркестров (создававшихся по западному образцу), учебных учреждений французских колониальных властей, через кино, средства связи, радио и звукозапись. Для развития симфонической музыки решающими событиями стали: основание вьетнамской академии в 1956 году и создание первого симфонического оркестра в 1959 году. Начиная с 1970-х годов правительство страны стало направлять композиторов на учёбу в СССР.

Среди композиторов, получивших образования в консерваториях Москвы и Ленинграда, видное место занимают четыре композитора, симфоническое творчество которых стало материалом нашего исследования – Нгуен Ван Нам, До Хонг Куан, Нгуен Чонг Банг, Зоан Ньо. Их краткие творческие биографии впервые на русском языке представлены в первой главе диссертации.

Рассмотренные во второй главе шесть симфоний (написанных композиторами Нгуен Ван Нам, До Хонг Куан, Зоан Ньо) свидетельствуют о том, что их авторы вполне владеют приемами европейского симфонического мышления, в то же время опираясь на национальные традиции. Каждая симфония воплощает сложную симфоническую концепцию. Так, три представленные в диссертации симфонии Ван Нама (симфонии № 5 «*Родина Мать*», № 8 «*Моя Родина*» и № 3 «*Посвящение сиротам войны*») трагические по замыслу композитора. В них по-разному отражены драматические эпизоды из истории

страны. Две симфонии До Хонг Куана («Первое Чо», «Открытие Земли») и симфония «Победа» Зоан Нью воплощают идею национального единства, преодоления, борьбы и народного торжества. Все симфонии несут в себе ярко выраженную патриотическую идею, которая является обязательным компонентом государственной идеологии во Вьетнаме.

Одним из показателей владения жанром симфонии является отражение во всех симфониях «Концепции Человека», выдвинутой М. Г. Арановским в качестве критерия жанра. К вьетнамским симфониям применима идея Арановского о трех путях обновления симфонии современной музыки. Эта идея была предложена именно в то время, когда авторы симфоний учились в СССР, поэтому её влияние было естественно для вьетнамских композиторов.

Адаптируя типологию симфоний из работы М. Г. Арановского применительно к музыке Вьетнама, можно разделить все рассмотренные в диссертации симфонии на три типа. В каждом из них представлен определенный способ трансформации жанра симфонии.

Общим качеством большинства симфоний является наличие литературной программы – использование названий для каждого произведения, стихотворных эпиграфов, а также названий частей. Своеобразным исключением можно считать симфонию «Первое Чо» До Хонг Куана, название которой указывает только на параллель с традиционным жанром вьетнамского фольклора.

В отличие от симфоний жанр программной симфонической пьесы (симфоническая поэма, рапсодия, увертюра, фантазия) тяготеет во вьетнамской музыке к ясности структуры и простоте языка. Из четырех произведений, рассмотренных в диссертации, только одно (рапсодия «Вьетнам» До Хонг Куана) написано более сложным современным языком. Однако и это сочинение, как и остальные три, имеет характер произведения «на случай». Все представленные в диссертации пьесы посвящены праздничным датам или торжественным событиям государственной жизни.

Вьетнамская симфоническая музыка развивается под сильным влиянием государственной идеологии, отражая патриотическую тему и идею преданности

главе и основателю государства – Хо Ши Мину (ему посвящены два произведения – Увертюра-фантазия *«Да здравствует новое тысячелетие»*, Симфоническая поэма *«Возвращение приносит радость»* Нгуен Чонг Банга).

Владение европейскими симфоническими жанрами сочетается у вьетнамских композиторов с ярко выраженным национальным характером. Это проявляется в широком использовании интонаций национального фольклора и разных видов пентатоники, национальных инструментов, а также в свойственной восточному мышлению свободе и текучести изложения материала. Свободное владение приемами современной композиторской техники сочетается в рассмотренных произведениях с самостоятельностью и оригинальностью художественных решений, полностью свободных от прямой подражательности. Сегодня есть все основания полагать, что во Вьетнаме формируется самобытная и авторитетная композиторская школа.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что вьетнамская симфоническая музыка представляется собой яркое художественное явление, свидетельствующее о высоком профессиональном уровне создававших её композиторов и о достаточно полном освоении ими опыта европейской академической музыки XIX - XX веков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

На русском языке

1. Акопян, Л. О. Теория музыки в поисках научности : методология и философия структурного слышания в музыковедении последних десятилетий / Л. О. Акопян // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 181-189.
2. Акопян, Л. О. Дмитрий Шостакович : Опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 475 с.
3. Акопян, Л. О. Великие аутсайдеры музыки XX века : Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке / Л.О. Акопян. – М. : Государственный институт искусствознания, 2019. – 320 с.
4. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада, континуальное и дискретное : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Алкон Елена Мееровна. – СПб. : РИИИ, 2002. – 45 с.
5. Алябьева, А. Г. Проблема звуковысотности и семантики в традиционной музыке (гамелан и тембанг мачапат) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Алябьева Анна Геннадьевна. – Новосибирск, 1999. – 346 с.
6. Арановский, М. Г. Мир открывающий заново... / М. Г. Арановский // Рассказы о музыке и музыкантах. Популярные очерки / сост. М. Г. Арановский. — М. : Советский композитор, 1973. – С. 70-88.
7. Арановский, М. Г. Симфония и время / М. Г. Арановский // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. – М. : Государственный институт искусствознания, 1997. – С. 303-371.
8. Арановский, М. Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Л. : Советский композитор, 1979. – 286 с.

9. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды / Серия «Классика. Русское музыкознание XX века» / Б. В. Асафьев. — М. : Композитор, 2008. — 308 с.
10. Ахметьянов, Р. Г. Семантическая структура и происхождение терминов вокальной музыки в татарском языке / Р. Г. Ахметьянов // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории. — Казань: Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, 1989. — С. 71-78.
11. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. — М. : Советский композитор, 1975. — 496 с
12. Беккер, П. Симфония от Бетховена до Малера / Под ред. И. Глебова / П. Беккер. — Л. : Тритон. 1926. — 63 с.
13. Белорусев, И. Из вьетнамских музыкальных впечатлений / И. Белорусев // Музыка народов Азии и Африки. — М. : Советский композитор, 1969. — Т. 1. — С. 200-223.
14. Бражник, Л. В. Ангемитоника в русской музыке : Традиции, композиторское творчество / Казан. гос. консерватория. — 2-е изд., доп. — Казань: Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2018. — 224 с.
15. Буй Конг Тхань. Развитие мелодического интонирования на скрипке в аспекте тоновой специфики вьетнамской речи : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Буй Конг Тхань. — Магнитогорск, 1998. — 175 с.
16. Валькова, В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» / В. Б. Валькова // Музыкальное искусство и наука. — М. : Музыка, 1978. — 437 с. — Вып. 3. — С. 168-190.
17. Васильченко, Е. В. Современная музыкальная культура Вьетнама / Е. В. Васильченко // Музыкальный научный реферативный сборник. — М.: Просвещение, 1979. — Вып. 1. — С. 111-140.
18. Васильченко, Е. В. Традиционная музыка Вьетнама и ее связи с музыкальными культурами Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Васильченко Елена Викторовна. — М., 1982. — 254 с.

- 19.Виноградова-Черняева, А. Л. Жанр современной симфонии в этимологическом ракурсе / А. Л. Виноградова-Черняева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. –2009. – № 6 (8). – С. 1642-1645.
- 20.Векслер, Ю. С. Запад и Восток в музыке и философии Йозефа Маттиаса Хауэра / Ю. С. Векслер // Музыка в диалоге культур и цивилизаций. К 70-летию Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки : сборник статей по материалам Международной научной конференции 14-18 ноября 2016 года. – Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М.И.Глинки, 2016. – Т. 1. – С. 112-121.
- 21.Власова, Е. С. 1948 год в советской музыке / Е. С. Власова. — М. : Классика XXI, 2010. – 456 с.
- 22.Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В. Музыка XX века : от авангарда к постмодерну : учеб. пособие / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. – М. : Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.
- 23.Гачев, Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – Серия : Технологии культуры. – М. : Академический Проект, 2007. – 512 с.
- 24.Гиршман, Я. М. Пентатоника и её развитие в татарской музыке / Я. М. Гиршман. — М. : Музыка, 1960. – 178 с.
- 25.Горковенко, А. А. Музыкальный язык фольклора как основа профессиональной музыкальной культуры / А. А. Горковенко // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л. : Музыка, 1980. – С. 65-82.
- 26.Горчакова, Т. Е.; Кобелев, Е.В.; Ларин, В.П.; Мазырин, В.М. и др. Культура и искусство Вьетнама. Сборник научных статей / Т. Е. Горчакова; Е.В. Кобелев; В.П. Ларин; В.М. Мазырин и др. // М. : ИД «Форум», 2017. – 264 с.
- 27.Груббер, Р. И. История музыкальной культуры (с древнейших времен до конца XVI века) / Р. И. Груббер. – Л. : Музгиз, 1941. – Т. 1. – 378 с.
- 28.Гуляницкая, Н. С. Компаративный метод и «культурный трансфер»? / Н. С. Гуляницкая // Музыкальная наука в контексте культуры : к 75-летию Российской академии музыки имени Гнесиных. Сборник по материалам

- Международной научной конференции 30 октября – 2 ноября 2018. М. : Пробел-2000, 2018. – 408 с. – С. 78-86.
29. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 256 с.
30. Гуляницкая, Н. С. Гармония и методы рационализации в музыке 50-х годов : (интерпретация и критика) / Н. С. Гуляницкая. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1982. – 54 с.
31. Двоскина, Е. М. Баллада, фантазия, поэма : литературная метафора или теоретическая дефиниция / Е. М. Двоскина // Чайковский и XXI век : диалоги во времени и пространстве. – СПб. : Композитор, 2017. – С. 155-167.
32. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1986. – 207 с.
33. До Ньюан. «Песни запоём мы сильнее бомб» / До Ньюан // Советская музыка. – № 9. – 1975. – С. 9.
34. Дулат-Алеев, В. Р. Текст национальной культуры. Новоевропейская традиция в татарской музыке / В. Р. Дулат-Алеев. Казань : Казанская государственная консерватория, 1999. – 244 с.
35. Земцовский, И. И. Мелодика календарных песен / И. И. Земцовский. – Л. : Музыка, 1975. – 224 с.
36. Зими́на, Т. В. Творчество композиторов социалистического Вьетнама в его связях с музыкальным фольклором : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Зими́на Татьяна Владимировна. – Ташкент, 1986. – 296 с.
37. Зоан Нью. Песенный фольклор и современная массовая песня Вьетнама (К вопросу от эволюции общих закономерностей монодической системы Вьетнамской песенности) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Зоан Нью. – Киев, 1982. – 241 с.
38. История зарубежной музыки. XX век : Учебное пособие / Сост. и общ. ред. А. Н. Гавриловой. – М. : Музыка, 2005. – 576 с.
39. История зарубежной музыки. XX век. Хрестоматия / Ред.–сост. Н. А.

- Гаврилова, К. В. Зенкин, Л. В. Кириллина, Л. М. Кокорева, И. А. Кряжева, С. Ю. Сигида, О. С. Фадеева, В. Н. Юнусова. – М. : Музыка, 2010. – 260 с.
40. История отечественной музыки второй половины XX века : Учебник / Отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2005. – 556 с.
41. Кандинский, А. И. Из истории русского симфонизма конца XIX — начала XX века / А. И. Кандинский // Из истории русской и советской музыки (сборник статей) / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1971. – С. 3-28.
42. Кароматов, Ф. М. Маканат в условиях современности / Ф. М. Кароматов // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент : Институт литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1981. – С. 9-15.
43. Карпов, В. В.; Чешков, М. А. Народное искусство. Культурная жизнь Вьетнама / В. В. Карпов, М. А. Чешков // Современная культура. – 1955. – № 87. – С. 4.
44. Квитка, К. В. Избранные труды в 2 т. / К. В. Квитка. – М. : Советский композитор, 1971–1973. – 808 с.
45. Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 356 с.
46. Конен, В. Д. Театр и симфония / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 376 с.
47. Корявин, Л. В. Искусство героического народа. (К гастролям в Москве ансамбля песни и танца Вьетнама) / Л. В. Корявин // Комсомольская правда. – 1955. – 31, VIII. – С. 2.
48. Ле Ким Тьен. Опера борющегося Вьетнама / Ле Ким Тьен // Театр. – 1972. – № 10. – С. 142-146.
49. Лю Хью Фьюк. Старый сад расцветает вновь / Лю Хью Фьюк // Известия. – 1959, 7 января. – С. 12.

- 50.Лэу Тхи Ким Тхань. Гонговые ансамбли во Вьетнаме (Мыонг и север Тэйнгуен) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лэу Тхи Ким Тхань. – М. : Государственный институт искусствознания, 1996. – 278 с.
- 51.Мазель, Л. А. О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича / Л. А. Мазель // Этюды о Шостаковиче. – М. : Советский композитор, 1986. – С. 5-33.
- 52.Макаров, Г. М. Ислам и некоторые аспекты изучения татарской музыкальной инструментальной культуры / Г. М. Макаров // Исламо-христианское пограничье : итоги и перспективы изучения. – Казань : Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова , 1994. – С. 186-196.
53. Мартынов, И. И. Сергей Прокофьев : Жизнь и творчество / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1974. – 560 с.
- 54.Михайлов, Д. К. К проблеме музыкально-культурной традиции / Д. К. Михайлов // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. – М. : Советский композитор, 1986. – С. 4-39.
55. Михеева, Л. В. Жизнь Дмитрия Шостаковича / Л. В. Михеева. – М. : Терра, 1997. – 366 с.
- 56.Михеева, Л. В. 111 симфоний / Л. В. Михеева. – М. : Культ-Информ-Пресс, 2000. – 612 с.
57. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – М. : Советская энциклопедия, Советский композитор , 1976.
- 58.Музыкальный словарь Гроува / пер., ред. и доп. Л. О. Акопяна. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.
- 59.Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
- 60.Музыкальная эстетика стран Востока / сост. В. П. Шестаков – М. : Музыка, 1967. – 414 с.
- 61.Нгуен Ван Нам. Существенные черты традиционной музыки Вьетнама : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Нгуен Ван Нам. – Л., 1981. – 188 с.

62. Нгуен Ван Тхыонг. О воспитании музыкальных кадров / Нгуен Ван Тхыонг // Советская музыка. – 1975. – № 9. – С. 125-126.
63. Нгуен Динь Тан. Роль музыки во Вьетнамском языке и инструментальная народная музыка / Нгуен Динь Тан // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Ташкент, 1981. – С. 114-115.
64. Нгуен Динь Тхи. Народные песни Вьетнама / Нгуен Динь Тхи // Современная музыка. – 1955. № 5. – С. 122-126.
65. Нгуен Лан Туат. Традиционный театр Вьетнама / Нгуен Динь Тхи – Новосибирск, 1997. – 87 с.
66. Нгуен Синь. О происхождении лада во Вьетнамской традиционной музыке / Нгуен Синь // Советская музыка. – 1975. – № 9. – С. 126-128.
67. Нгуен Синь : Коренные свойства музыки Вьетнама : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Нгуен Синь. – М., 1982. – 134 с.
68. Нгуен Ши Фыонг. Исторические стадии музыкальной культуры Вьетнама : взаимодействие фольклорной и профессиональной форм : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Нгуен Ши Фыонг. – М., 2003. – 283 с.
69. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева / И. В. Нестьев. – М. : Советский композитор, 1973. – 713 с.
70. Орджоникидзе, Г. Ш. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке / Г. Ш. Орджоникидзе // Музыкальный современник. – М., 1973. – Вып. 1. – С. 144-181.
71. Орлов, Г. И. Симфонии Д. Шостаковича / Г. И. Орлов. – Л. : Музыка, 1961. – 324 с.
72. Петров, В. О. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века / В. О. Петров. — Астрахань : Астраханский институт повышения квалификации и переподготовки, 2007. – 186 с.
73. Полная академическая история Вьетнама : в 6 т. / под редакцией П. В. Познера. – М. : Российская академия наук, 2014. – 4402 с.

74. Прокофьев, С. С. Статьи и исследования / сост. А. М. Блок. – М. : Музыка, 1972. – 333 с.
75. Прохоров, А. И. Поэтика вьетнамской сцены / А. И. Прохоров // Театр. – № 7. – 1982. – С. 112-120.
76. Раимова, С. И. История татарской музыки : учебное пособие / С. И. Раимова. – Казань : Казанский государственный педагогический институт, 1986. – 84 с.
77. Религиозные традиции мира : в 2 т. – М. : Крон-Пресс, 1996. – 640 с.
78. Решетов, А. М. Основные вопросы древнейшей истории Юго-Восточной Азии / А. М. Решетов // Проблемы этнографии и этнической народов Восточной и Юго-Восточной Азии. – М. : Наука, 1968. – С. 250-281.
79. Рифаи, А. С. К вопросу об использовании европейской композиторской техники в арабском профессиональном творчестве : автореф. диссертации ... канд. иск. : 17.00.02 / Ахмед Субхи Рифаи. – М., 1979. – 117 с.
80. Розеншильд, К. К. История зарубежной музыки (до середины XVIII века) / К. К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 1. – 534 с.
81. Сабина, М. Д. Шостакович – симфонист : драматургия, эстетика, стиль / М. Д. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 314 с.
82. Савенко, С. И. Чужое слово у Прокофьева и Шостаковича / С. И. Савенко // Сергей Прокофьев : Письма. Воспоминания. Статьи. – М. : ООО «Дека-ВС», 2007. – С. 271-277.
83. Савкина, Н. П. Сергей Сергеевич Прокофьев / Н. П. Савкина. – М. : Музыка, 1981. – 143 с.
84. Сайдашева, З. Н. Песенная культура татар Волго-Камья : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Сайдашева Земфира Нурмухаметовна. – М., 1998. – 163 с.
85. Серова, Г. А. Камерное творчество Бориса Чайковского (Некоторые аспекты исполнительского анализа) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Серова Генриетта Алексеевна. – СПб., 1994.
86. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева : опыт исследования / С. М. Слонимский. – Л. : Музыка, 1964. – 230 с.

87. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века : диалектика творчества / А. С. Соколов. – М. : Композитор, 2007. – 272 с.
88. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Издательство Нижегородского государственного университета, 1994. – 220 с.
89. Старостина, Т. А. Ладовая систематика русской народной песни / Т. А. Старостина // Гармония : Проблемы науки и методики : сб. статей. – Ростов-на-Дону, 2002. – Вып. 1. – С. 85-105.
90. Та Куанг Донг. Фортепианная соната и концерты вьетнамских композиторов : национальные особенности и европейская традиция : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Та Куанг Донг. – М., 2003. – 253 с.
91. Тараканов, М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке / М. Е. Тараканов. – М. : Советский композитор, 1988. – 270 с.
92. Тараканов, М. Е. Стиль симфоний Прокофьева : исследование / М. Е. Тараканов. – М. : Музыка, 1968. – 432 с.
93. Теория современной композиции / под ред. В.С. Ценовой. – М. : Московская консерватория, «Музыка», 2005. – 624 с.
94. Ткачѳв, М. Н. Поэзия Дай Вьета // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии / М. Н. Ткачѳв. – М. : Художественная литература, 1977. – С. 485-500.
95. Фам Ле Хоа. Инструментальная музыка Вьетнама в контексте стилевой эволюции музыки XX века : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Фам Ле Хоа. – Киев, 1997. – 39 с.
96. Фам Минь Кханг. О принципах систематизации напевов для свода вьетнамского фольклора : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Фам Минь Кханг. – Л., 1985. – 182 с.
97. Фан Динь Тан. Проблема «Восток Запад» : рефлексия и синкретизм / Фан Динь Тан. – Киев, 1998. – 314 с.

98. Фан Динь Тан. Проблема «Восток Запад» и дальневосточная художественная культура / Фан Динь Тан; М-во культуры и искусств Украины. Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского – Киев, 1998. – 310 с.
99. Фан Динь Тан. Гитарное искусство Вьетнама : (в контексте мирового гитарного искусства) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Фан Динь Тан. – Киев, 1997. – 26 с.
100. Хачатурян, К. С. В стране стихов и песен (о музыкальной культуре Вьетнама) / К. С. Хачатурян // Современная культура. – 1957. – № 69. – С. 4-19.
101. Хентова, С. М. Д. Д. Шостакович : в 2 т. / С. М. Хентова – Л. : Советский композитор, 1985 – 1986. – 1326 с.
102. Холопов, Ю. Н. Гармония. Практический курс : в 2 ч. — / Ю. Н. Холопов. — М. : Композитор, 2005. – Ч. 1. – 472 с. – Ч. 2. 624 с.
103. Холопов, Ю. Н. Гармония. Теоретический курс / Ю. Н. Холопов. — СПб. : Лань, 2003. – 544 с.
104. Холопова, В. Н. Современная российская симфония : высота содержания и размывание жанра / В. Н. Холопова // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2012. – № 10. – 316 с. – С. 31-34.
105. Холопов, Ю. Н. Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений / Ю. Н. Холопов // Современная музыка в теоретических курсах ВУЗа : сборник трудов. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1980. – Вып. 51. – С. 119-141.
106. Холопов, Ю. Н. Введение в музыкальную форму / Ю. Н. Холопов. – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
107. Холопова, В. Н. Фактура / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 88 с.
108. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 1999. – 496 с.
109. Холопов, Ю., Кириллина, Л., Кюрегян, Т., Лыжов, Г., Поспелова, Р.,

- Ценова, В / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. Музыкально-теоретические системы : Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. – М. : Композитор, 2006. – 632 с.
110. Хок Фи. Вьетнамская опера / Хок Фи // Современная культура. – 1956. – № 119. – С. 4-16.
111. Хуан Тан Ши. Вьетнамские народные музыкальные инструменты : автореф. диссертации ... канд. иск. : 17.00.02 / Хуан Тан Ши. – М., 1987. – 20 с.
112. Цареградская, Т. В. Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис) : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Татьяна Владимировна Цареградская. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – 359 с.
113. Ценова, В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Валерия Стефановна Ценова. - М. : МГК им. П.И. Чайковского, 2000. – 45 с.
114. Ценова, В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной / В. С. Ценова. – М. : МГК, 2000. – 200 с.
115. Цзо Чжэньгуан. О музыкально- теоретической системе «люй» в китайской музыке / Дзо Чжэньгуан // Музыка народов Азии и Африки. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 5. – С. 257-272.
116. Чан Вионг Тхань. Некоторые наблюдения о путях и этапах проникновения европейских традиций во вьетнамскую музыку / Чан Вионг Тхань // Ученые записки Российской академии музыки Гнесиных. – 2018. – № 2. – С. 76-85.
117. Чан Вионг Тхань. Рhapsодия «Вьетнам» До Хонг Куана : диалог с европейской традицией / Чан Вионг Тхань // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – Вып. 2. – С. 62-69.
118. Чан Вионг Тхань. Вьетнамский композитор Нгуен Ван Нам и его симфония «Родина-мать» : диалог с европейской традицией / Чан Вионг

- Тхань // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – Вып. 1. – С. 88-94.
119. Чан Вионг Тхань. Вьетнамский театр Тьео и его отражения в симфонии «Первое Чо» До Хонг Куанга / Чан Вионг Тхань // Музыка в современном мире : Материалы VIII Международной научной студенческой конференции. 5-6 декабря 2018: ред.-сост. М. И. Шинкарева. – М. : Пробел-2000, 2019. – С. 163-169.
120. Чан Тху Бак Ха. Фортепианная культура Вьетнама : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Чан Тху Бак Ха. – М., 1987. – 189 с.
121. Черняева, А. Л. Проблемы жанра современной симфонии на примере творчества Ю.В. Воронцова и А.В. Чайковского : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / А. Л. Черняева. – Саратов, 2010. – 291 с.
122. Чеснов, Я. В. Историческая этнография стран Индокитая / Я. В. Чеснов. – М. : Наука, 1976. – 298 с.
123. Чеснов, Я. В. Миф о мече и начало государственности в Восточном Индокитае // Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии / Я. В. Чеснов. – М. : Наука, 1970. – С. 76-80.
124. Чешков, М. А. Очерки истории феодального Вьетнама / М. А. Чешков. – М. : Наука, 1967. – 251 с.
125. Чигарева, Е. И. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой произведения в целом / Е. И. Чигарева // Проблемы музыкальной науки. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 2. – С. 48-88.
126. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада (типы музыкального профессионализма) / Н. Г. Шахназарова. – М. : Советский композитор, 1983. – 152 с.
127. Шахназарова, Н. Г. О национальных особенностях искусства (на примере музыки) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шахназарова Нелли Григорьевна. – М., 1954. – 224 с.
128. Шмелева, Г. В. Очерки культурного строительства в демократической республике Вьетнам / Г. В. Шмелева. – М. : Наука, 1976. – 104 с.

129. Шостакович, Д. Статьи и материалы / Сост. и ред. Г. Шнеерсон. — М. : Советский композитор, 1976. — 76 с.
130. Шостакович, Д. : Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи / Российский институт истории искусств; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Ред.-сост. Л.Г. Ковнацкая. — СПб., 2000. — 920 с.
131. Шостакович, Д. Д. О времени и о себе, 1927 – 1975 / Д. Шостакович. — М. : Советский композитор, 1980. — 376 с.
132. Шостакович, Д. Д. Исследования и материалы / Д. Шостакович. — М. : DSCH, 2005. Вып. 1. — 283 с.
133. Шостакович, Д. Д. Статьи и материалы / сост. и ред. Г. Шнеерсон. — М. : Советский композитор, 1976. — 336 с.
134. Щербо, Т. А. Понятие «симфония». Вопросы этимологии, истории, эстетики и философии / Т. А. Щербо // Двенадцать этюдов о музыке. К 75-летию со дня рождения Е. В. Назайкинского. — М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2001. — С. 157-169.
135. Эспань, М. О понятии культурного трансфера. Предисловие / М. Эспань // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений : Франция, Германия, Италия, Россия) / под ред. Е. Е. Дмитриевой, В. Н. Земскова, М. Эспаня. — М. : ИМЛИ РАН, 2009. — С. 7-19.
136. Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия. — М. : Издательство Российского университета дружбы народов, 2001. — 408 с.
137. Юнусова, В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Юнусова Виолетта Николаевна. — М., 1995. — 274 с.
138. Юнусова, В. Н. Традиционная музыкальная культура народов Востока как зеркало мира : еще раз к постановке проблемы / В. Н. Юнусова // Наука без границ : сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dünyasi». — М. : Композитор, 2015. — С. 348-361.

139. Юнусова, В. Н. Язык и поэзия в классической музыке Ближнего и Среднего Востока / В. Н. Юнусова // Речь и музыка в традиционных музыкальных культурах : сборник статей / Государственный институт искусствознания. – М. : Музиздат, 2011. – С. 177-200.

На английском языке

140. Arana, M. Neotraditional Music in Vietnam / M. Arana. – Hanoi : Nhạc Viet Publications, 1999. – 152 p.
141. Barendregt, B. Popular Music in Southeast Asia / B. Barendregt. – Amsterdam : Amsterdam University Press, 2017. – 100 p.
142. Cook, N. The Cambridge History of Twentieth-Century Music (The Cambridge History of Music) / N. Cook. – Cambridge : Cambridge University Press, 2014. – 824 p.
143. Everett, Y. U. Locating East Asia in Western Art Music (Music / Culture) / Y. U. Everett. – Connecticut : Wesleyan University Press, 2004. – 321 p.
144. Fahr-Becker, G. The Art of East Asia / G. Fahr-Becker. – Gloucester : Konemann, 1999. – 800 p.
145. Fermont, C. Not Your World Music : Noise in South East Asia / C. Fermont. – Berlin : Published by Syphe and Hushush. 2016. – 17 p.
146. Gavin, D. Music in Mainland Southeast Asia / D. Gavin. – New York-Oxford: Oxford University Press, 2009. – 111 p.
147. Marshall, C. World and Its Peoples : Eastern and Southern Asia / C. Marshall. – Dhaka : Culture, 2007. – 1583 p.
148. Miller, T. E. The Garland Handbook of Southeast Asian Music / T. E. Miller. – New York : Routledge, 2008. – 496 p.
149. Mills, S. Analysing East Asian music. Patterns of rhythm and melody / S. Mills. – New York : Semar publishers, 2011. – 188 p.

150. Norton, B. Music and Censorship in Vietnam since 1954 / B. Norton. – London : The Oxford Handbook of Music Censorship, 2017. – 303 p.
151. Olsen, D. A. Popular Music of Vietnam : The Politics of Remembering, the Economics of Forgetting / D. A. Olsen. – New York : Routledge. 2008. – 286 p.
152. Salzman, E. Twentieth Century Music : An Introduction (Prentice-Hall History of Music Series) / E. Salzman. – London : Pearson, 2011. – 337 p.
153. Taruskin, R. Music in the Late Twentieth Century : The Oxford History of Western Music / R. Taruskin. – Oxfordshire : Oxford University Press, 2009. – 610 p.

На вьетнамском языке

154. Bùi Đình Thảo. Hát châu văn. Nhà xuất bản Âm nhạc năm, 1993. [Буй Динь Тъао. Как поет Чау ван / Буй Динь Тъао. – Ханой : Музыка, 1993. – 222 с.]
155. Các dân tộc Việt Nam. Nhà xuất bản giáo dục năm 2010. [Этнические группы во Вьетнаме : сборник статей в 2 т. – Ханой : Образование, 2010. – 435 с.]
156. Đại Xuân Ninh. Hoạt động từ vựng Việt Nam. Nhà xuất bản giáo dục. [Дай Суан Нинь. Словесные движения вьетнамского языка / Дай Суан Нинь. – Ханой : Ученые, 1978. – 287 с.]
157. Đỗ Kiên Cường. Các nhạc cụ dân tộc Việt Nam. Nhà xuất bản Tuổi trẻ năm 2009. [До Киен Кыонг. Вьетнамские народные инструменты / До Киен Кыонг. – Ханой : Молодость, 2009. – 247 с.]
158. Đỗ Nhuận. Âm nhạc dân gian Việt Nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1971. [До Ньюан. Национальная музыка Вьетнама / До Ньюан // Музыкальная жизнь. – Ханой : Музыка, 1971. – С. 111-120.]
159. Đỗ Nhuận. Văn hóa dân gian Việt Nam và các vấn đề phát triển âm nhạc chuyên nghiệp. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1975. [До Ньюан. Народная

- музыкальная культура Вьетнама и проблемы развития профессиональной музыки / До Ньюан. – Ханой : Музыка, 1975. – 165 с.]
160. Đỗ Trọng Quang. Nghệ thuật Chèo và những hướng đi mới. Nhà xuất bản văn học và nghệ thuật năm 1987. [До Чонг Кванг. Искусство Тьео и перспективы обновления / До Чонг Кванг. – Ханой : Литературы и искусствознания, 1987. – 286 с.]
161. Hà Văn Cầu. Sự phát triển của nghệ thuật chèo từ thế kỷ 15 đến thế kỉ 19. Nhà xuất bản giáo dục năm 1975. [Ха Ван Кау. Развитие искусство Тьео с XV до XIX в / Ха Ван Кау. – Ханой : Изучение искусства. 1975. – 134 с.]
162. Hi Trần. Nhạc cụ dân gian Việt Nam. Nhà xuất bản văn hoá năm 1980. [Хий Чан. Инструменты народа Вьетнама / Хий Чан. – Ханой : Культура, 1980. – 222 с.]
163. Hồ Chí Minh. Văn hóa và nghệ thuật. Nhà xuất bản sự thật năm 1971. [Хо Ши Мин. О культуре и искусстве / Хо Ши Мин. – Ханой : Правда, 1971. – 99 с.]
164. Hồng Đăng. Các nhạc cụ trong dàn nhạc giao hưởng. Nhà xuất bản văn hóa năm 1968. [Хонг Данг. Инструменты в симфоническом оркестре / Хонг Данг. – Ханой : Культура, 1968. – 66 с.]
165. Hoàng Hoa. Một số biểu hiện về bản sắc dân tộc trong sáng tác cho piano của nhạc sĩ Việt Nam. Luận án tiến sĩ năm 1997. [Хоанг Хоа. Некоторые национальные черты в сочинениях для фортепиано вьетнамских композиторов : дис. ... канд. иск. / Хоанг Хоа. – Ханой, 1997. – 237 с.]
166. Hoàng Kiều. Âm nhạc cổ truyền Việt Nam. Viện âm nhạc năm 2000. [Хоанг Киеу. Традиционная музыкально-буквенная письменность Вьетнама / Хоанг Киеу. – Ханой : Музыкальный институт, 2000. – 689 с.]
167. Hồng Thao. Bàn về điệu thức dân ca Việt Nam. Nhà xuất bản âm nhạc. [Хонг Тхао. Рассуждение о ладах народных песен Вьет / Хонг Тхао. – Ханой : Музыка, 1992. – 120 с.]

168. Hồng Thao. Các bài giảng về âm nhạc dân gian Việt Nam. Nhà xuất bản sự thật năm 1979. [Хонг Тхао. Рассуждение о ладах народных песен Вьетнама / Хонг Тхао. – Ханой : Правда, 1979. – 33 с.]
169. Hoàng Nhận Anh. Khảo sát Tổ Xuân Pha. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1997. [Хоанг Нань Ань. Исследование Чо Суан / Хоанг Нань Ань. – Ханой : Музыка, 1997. – 167 с.]
170. Hoàng Nhuận Cầm. 36 bài thơ. Nhà xuất bản lao động năm 2008. [Хоанг Ньюан Кам. «36 стихов» / Хоанг Ньюан Кам. – Ханой : Труды, 2008.]
171. Huy Trần. Nhạc khí dân tộc Việt Nam. Nhà xuất bản văn hóa năm 1980. [Хюи Чан. Инструменты народа Вьет / Хюи Чан. – Ханой : Культур, 1980. – 109 с.]
172. Lê Văn Lan, Phạm Văn Kính, Nguyễn Linh. Những vết tích đầu tiên của thời đại đồ đồng thau ở Việt Nam. Nhà xuất bản văn học và nghệ thuật năm 1963. [Ле Ван Лан, Фам Ван Кин, Нгуен Лин. Первые следы бронзового века во Вьетнаме / Ле Ван Лан, Фам Ван Кин, Нгуен Лин. – Ханой : Издательство литературы и искусствознания, 1963. – 326 с.]
173. Lưu Nhật Vũ. Thang âm điệu thức trong âm nhạc dân gian miền nam Việt Nam. Nhà xuất bản văn hóa và nghệ thuật năm 1993. [Лы Ньат Ву. Звукоряд тональности в традиционной музыке нескольких народов южного Вьетнама / Лы Ньат Ву. – Хо Ши Мин : Издательство культуры и искусства, 1993. – 246 с.]
174. Minh Tâm. Trích lược lịch sử âm nhạc Việt Nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1995. [Минь Там. Краткая история вьетнамской музыки / Минь Там. – Ханой : Музыка, 1995. – 478 с.]
175. Ngọc Ánh. Một số tìm hiểu trong lĩnh vực sáng tác âm nhạc của nhạc sĩ Trọng Bằng. Khóa luận tốt nghiệp đại học lý luận năm 1998. [Нгок Ань. О творчестве Нгуен Чонг Банга: дип. ... бакалавра / Нгок Ань. – Ханой: Ханойская консерватория, 1998. – 76 с.]

176. Ngô Sĩ Liên. Đại Việt sử ký toàn thư. Nhà xuất bản xã hội năm 1967. [Иго Си Лиен. Историческая книга Дай-Вьета / Иго Си Лиен. – Ханой : Общество, 1967. – 1536 с.]
177. Nguyễn Đơn Phúc. Khảo luận về hát Ả Đào. Nhà xuất bản văn hóa năm 2000. [Нгуен Дон Фук. Рассуждение после пения А Дао / Нгуен Дон Фук. – Ханой : Народная культура, 2000. – 137 с.]
178. Nguyễn Hữu Ba. Vài ý kiến về âm nhạc. Nhà xuất bản văn hóa nghệ thuật. [Нгуен Хыу Ба. Некоторые размышления о музыке / Нгуен Хыу Ба. – Хюе : Художественная культура, 1950. – 111 с.]
179. Nguyễn Huy Phương. Âm nhạc Việt Nam thế kỷ 20 trong mối tương tác Đông Tây. Nhà xuất bản văn hóa nghệ thuật năm 2002. [Нгуен Ши Фьонг. Музыка Вьетнама XX века во взаимодействии Востока – Запада / Нгуен Ши Фьонг. – Ханой : Художественная культура, 2002. – 37 с.]
180. Nguyễn Huy Phương. Vai trò của âm nhạc dân gian cổ truyền trong các sáng tác cho đàn piano của các nhạc sĩ Việt Nam. Nhà xuất bản văn hóa truyền thống. [Нгуен Ши Фьонг. Роль традиционной музыки в сочинениях для фортепиано вьетнамских композиторов / Нгуен Ши Фьонг. – Ханой : Народная культура, 2001. – 79 с.]
181. Nguyễn Huy Phương. Về ba tác phẩm piano. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2001. [Нгуен Ши Фьонг. Об использовании одного напева Ли в трёх сочинениях для фортепиано / Нгуен Ши Фьонг. – Ханой : Музыка, 2001. – 45 с.]
182. Nguyễn Phi Hoàng. Lịch sử nghệ thuật Việt Nam. Nhà xuất bản văn hóa năm 1970. [Нгуен Фи Хоань. История изобразительного искусства / Нгуен Фи Хоань. – Ханой : Культура, 1970. – 410 с.]
183. Nguyễn Thế Tuấn. Giao hưởng Việt nam – lịch sử và phát triển. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2006. [Нгуен Тхе Туан. Вьетнамская симфония - история и процесс / Нгуен Тхе Туан. – Ханой : Музыка, 2006. – 300 с.]

184. Nguyễn Thế Tuấn. Phân tích 9 bản giao hưởng. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1997. [Нгуен Тхе Туан. Девять вьетнамских симфонических поэм : проблемы анализа / Нгуен Тхе Туан. – Ханой : Музыка, 1997. – 259 с.]
185. Nguyễn Thị Nhung. Nhạc khí gõ và trống trong Chèo truyền thống. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1998. [Нгуен Тхи Нюнг : Ударные инструменты и барабан де в традиционном Тьео / Нгуен Тхи Нюнг. – Ханой : Музыка, 1998. – 234 с.]
186. Nguyễn Thị Nhung. Thính phòng và giao hưởng âm nhạc Việt Nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1999. [Нгуен Тхи Нюнь. Камерная и симфоническая музыка Вьетнама / Нгуен Тхи Нюнг. – Ханой : Музыка, 1999. – 420 с.]
187. Nguyễn Trọng Bằng. Văn hóa âm nhạc Việt Nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1991. [Нгуен Чонг Банг. Наша музыкальная культура / Нгуен Чонг Банг. – Ханой : Музыка, 1991. – 245 с.]
188. Nguyễn Văn Hoàn. Vai trò của ca dao trong tình hình phát triển của văn học Việt Nam. Nhà xuất bản văn hóa năm 2001. [Нгуен Ван Хоан. Роль частушек в процессе развития литературы Вьетнама / Нгуен Ван Хоан. – Ханой : Народная культура, 2001. – 117 с.]
189. Nguyễn Văn Thạch : Nhạc nhẹ ở Việt Nam - ảnh hưởng từ văn hoá phương tây. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2014. [Нгуен Ван Тхач. Популярная музыка во Вьетнаме / Нгуен Ван Тхач. – Ханой : Музыка, 2014. – 300 с.]
190. Nguyễn Xinh. Âm nhạc của các dân tộc Việt Nam. Nhà xuất bản văn học và nghệ thuật năm 1999. [Нгуен Синь. Интернациональная природа вьетнамской музыки / Нгуен Синь. – Хо Ши Мин : Издательство культуры и искусства, 1999. – 690 с.]
191. Phạm Đình Hồ. Tùy bút. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1972. [Фам Динг Хо. Записки в дождливую погоду / Фам Динг Хо. – Ханой : Музыка, 1972. – 57 с.]
192. Phạm Duy. Khảo sát về âm nhạc dân tộc Việt Nam. Nhà xuất bản hiện đại năm 1972. [Фам Зуи. Специальный обзор народной музыки во Вьетнаме / Фам Зуи. – Ханой : Современное издательство, 1972. – 88 с.]

193. Phạm Mai Anh. Văn hoá công chiêng Tây Nguyên. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1005. [Фам Май Анх. Гонг в народной музыке района Тай Нгуен / Фам Май Анх. – Тай Нгуен : Издательство филиала института Вьетнама, 2005. – 199 с.]
194. Phạm Minh Khang. Về thang âm điệu thức trong âm nhạc cổ truyền Việt nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2004. [Фам Минь Ханг. О ладе, тональности фольклора Вьетнама / Фам Минь Ханг. – Ханой : Вьетнамская музыка, 2004. – 324 с.]
195. Phạm Phúc Minh. Làm quen với những bài hát truyền thống Việt Nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1994. [Фам Фук Минь. Знакомиться с народными песнями Вьетнама / Фам Фук Минь. – Ханой : Музыка, 1994. – 123 с.]
196. Phạm Phúc Minh. Tìm hiểu dân ca Việt Nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1994. [Фам Фук Минь. Знакомиться с народными песнями Вьетнама / Фам Фук Минь. – Ханой : Музыка. 1994. – 266 с.]
197. Phạm Quỳnh. Văn chương trong lối hát Ả Đào. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1998. [Фам Куинг. Литература в А Дао / Фам Куинг. – Ханой : Музыка. 1998. – 145 с.]
198. Phạm Tú Hương. Âm nhạc Việt Nam, tác giả và tác phẩm. Nhà xuất bản dân tộc năm 2010. [Фам Ту Хьонг. Музыка Вьетнама, композиторы и произведения / Фам Ту Хьонг. – Ханой : Народ, 2010. – 569 с.]
199. Phan Huy Chú. Lịch sử chế độ phong kiến Việt Nam. Nhà xuất bản giáo dục năm 1962. [Фан Хий Чу. История феодализма Вьетнама / Фан Хий Чу. – Ханой : Учебное издательство, 1962. – 286 с.]
200. Quỳnh Thư. Ảnh hưởng cách viết giao hưởng nhiều chương trong các tác phẩm giao hưởng của Việt Nam. Luận văn Thạc sỹ năm 2004 tại Học viện âm nhạc quốc gia Việt Nam. [Кунь Тью. Влияние советской симфонической музыки на симфонические жанры во Вьетнаме : дис. ... магистра / Кунь Тью. – Ханой : Ханойская консерватория, 2004. – 128 с.]
201. Thanh Nhã. Về một tác phẩm của nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân. Nhà xuất bản Học viện âm nhạc quốc gia Việt Nam năm 2011. [Тхань Нья. Об одной

- симфонии До Хонг Куана / Тхань Нья. – Ханой : Вьетнамская музыкальная академия, 2011. – 118 с.]
202. Thế Bảo. Lịch sử âm nhạc Việt Nam. Nhà xuất bản Thanh niên năm 2017. [Тхе Бао. Вьетнамская музыкальная история / Тхе Бао. – Ханой : Молодость, 2017. – 521 с.]
203. Thụy Loan. Việt Nam – là trung tâm phát triển âm nhạc vô điệu tính trên thế giới. Nhà xuất bản văn hóa năm 2002. [Тхий Лоан. Вьетнам как центр мир разнообразия пентатоник / Тхий Лоан. – Ханой : Искусство, 2002. – 78 с.]
204. Thụy Loan. Âm nhạc truyền thống Việt Nam. Nhà xuất bản giáo dục năm 2001. [Тхий Лоан. Традиционная музыка Вьетнама (Программа обучения для вузов) / Тхий Лоан. – Ханой : Образование, 2001. – 276 с.]
205. Thụy Loan. Bàn về sự thay đổi và bản sắc dân tộc trong âm nhạc Việt Nam. Nhà xuất bản văn hóa năm 1995. [Тхий Лоан. Обсуждение об изменчивости и постоянстве чисел и национальных колоритах в музыке Вьетнама / Тхий Лоан. – Ханой : Изучение искусства, 1995. – 199 с.]
206. Thụy Loan. Trích lược lịch sử âm nhạc Việt Nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1993. [Тхий Лоан. Краткий исторический обзор вьетнамской музыки / Тхий Лоан. – Ханой : Музыка, 1993. – 529 с.]
207. Thụy Loan. Xác định vị trí và khả năng của âm nhạc ngũ cung. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1992. [Тхий Лоан. Определение место и возможность пентатонической музыки / Тхий Лоан. – Ханой : Музыка, 1992. – 278 с.]
208. Thụy Loan. "hò, xự, xang" đánh giá và sử dụng ra sao. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1993. [Тхий Лоан. «Хо, сы, санг.» как оценить и использовать? / Тхий Лоан. – Ханой : Музыка, 1993. – 289 с.]
209. Thụy Loan. Thử dẫn giải về một lý thuyết điệu thức của người Việt qua bài bản tài tử cải lương. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1978. [Тхий Лоан. Комментарии к ладовой теории народа Вьет на примере мелодий тай ты кай лыонг / Тхий Лоан. – Ханой : Музыка, 1978. – 217 с.]

210. Tô Ngọc Thanh. Giới thiệu một số nhạc cụ dân tộc thiểu số Việt Nam. Nhà xuất bản dân tộc năm 1995. [То Нгок Тхань. Знакомство с некоторыми инструментами этнических народов Вьетнама / То Нгок Тхань. – Хо Ши Мин : Культура, 1995. – 359 с.]
211. Tô Vũ, Thị Loan. Ảnh hưởng âm nhạc phương tây vào Việt Nam. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1995. [То Ву, Тхий Лоан. Как музыка Запада вошла во Вьетнам / То Ву, Тхий Лоан. – Ханой : Музыка, 1995. – 98 с.]
212. Tô Vũ. Dân ca Lâm Đồng nguồn gốc của âm nhạc. Nhà xuất bản văn hóa năm 1999. [То Ву. Каменный инструмент Лам Донг с музыкальной теоретической точки зрения / То Ву. – Хо Ши Мин : Культура, 1999. – 324 с.]
213. Trần Quốc Vương. Lịch sử chế độ phong kiến Việt Nam. Nhà xuất bản giáo dục năm 1963. [Чан Куок Вьонг. История феодального строя во Вьетнаме / Чан Куок Вьонг. – Ханой : Образование, 1963. – 548 с.]
214. Trần Văn Khê. Âm nhạc truyền thống Việt Nam. Học viện âm nhạc quốc gia Việt Nam năm 1998. [Чан Ван Хе. Традиционная музыка Вьетнама / Чан Ван Хе. – Ханой : Вьетнамская музыкальная академия, 1998. – 384 с.]
215. Trần Việt Ngữ. Liên hoan Chèo toàn quốc 1988. Nhà xuất bản văn hóa nghệ thuật năm 1989. [Чан Вьет Нгы. Общегосударственный фестиваль Тео 1988 - хроника положительных и негативных тенденций / Чан Вьет Нгы. – Ханой : Изучение искусства и культуры, 1989. – 88 с.]
216. Trần Việt Ngữ. Mấy vấn đề về nghệ thuật chèo hiện nay. Nhà xuất bản văn hóa nghệ thuật năm 1986. [Чан Вьет Нгы. Несколько проблем искусства Тьео настоящего времени / Чан Вьет Нгы. – Ханой : Изучение искусства и культуры, 1986. – 189 с.]
217. Trịnh Hải. Ca trù – một loại hình âm nhạc bác học. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1998. [Чинг Хай. Ка Чу - академический жанр музыки / Чинг Хай. – Ханой : Музыка, 1998. – 334 с.]
218. Trịnh Quang Vũ. Lược sử âm nhạc nghệ thuật Việt nam. Nhà xuất bản nghệ thuật năm 2002. [Чинь Квант Ву. Краткая история изобразительных

- искусств Вьетнама / Чинь Квант Ву. – Ханой : Художественная культура, 2002. – 378 с.]
219. Trịnh Vinh Du. Một vài suy nghĩ về sân khấu và âm nhạc. Một vài suy nghĩ về sân khấu và âm nhạc cải lương. Nhà xuất bản nghệ thuật năm 2001. [Чинь Винт Зу. Некоторые размышления о сцене и музыке Кай Лыонг / Чинь Винт Зу. – Ханой : Художественная культура, 2001. – 159 с.]
220. Trọng Bằng. Âm nhạc Việt Nam : Tác giả và tác phẩm. Nhà xuất bản Viện âm nhạc năm 2007. [Чонг Банг. Вьетнамская музыка : автор и произведение / Чонг Банг. – Ханой : Вьетнамский музыкальный институт, 2007. – 1000 с.]
221. Trương Định. Cuộc chiến tranh trường kì. Nhà xuất bản sự thật năm 1955. [Чыонг Чин. Длительная война сопротивления обязательно победит / Чыонг Чин. – Ханой : Правда, 1955. – 37 с.]
222. Tú Ngọc, Nguyễn Thị Nhung, Vũ Tự Lân, Nguyễn Ngọc Oánh. Âm nhạc mới Việt Nam, tiến trình và thành tựu. Nhà xuất bản âm nhạc năm 2000. [Ту Нгок, Нгуен Тхи Нюнь, Ву Ты Лан, Нгуен Нгок Оань. Новая музыка Вьетнама - развитие, успехи / Ту Нгок, Нгуен Тхи Нюнь, Ву Ты Лан, Нгуен Нгок Оань. – Ханой : Музыка, 2000. – 1000 с.]
223. Tú Ngọc. Dân ca người Việt. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1994. [Ту Нгок. Народные песни Вьета / Ту Нгок. – Ханой : Музыка, 1994. – 529 с.]
224. Tú Ngọc. Những bài hát Xoan. Nhà xuất bản âm nhạc năm 1997. [Ту Нгок. Пение Суан / Ту Нгок. – Ханой : Музыка, 1997. – 119 с.]
225. Văn Cao. Âm nhạc tự do Việt Nam // Âm nhạc hiện đại. – 1954. – № 12. [Ван Као. Музыка свободного Вьетнама / Ван Као // Современная музыка. – 1954. – № 12. – С. 22-30.]
226. Văn Cao. Sự phổ biến của âm nhạc dân tộc // Âm nhạc hiện đại số 129. [Ван Као. Пропаганда народной музыки / Ван Као // Современная культура. – 1954. – № 129. – С. 80-91.]
227. Võ Thanh Tùng. Nhạc cụ truyền thống Việt Nam. Nhà xuất bản Âm nhạc năm 2001. [Во Тхан Тунг. Народные инструменты Вьетнама / Во Тхан Тунг. – Ханой : Музыка, 2001. – 435 с.]

228. Vũ Ngọc Phan. Một số ý kiến về Quan họ Bắc Ninh // Báo văn học số 5 năm 1971. [Ву Нгок Фан. Несколько предварительных мнений о Кванхо Бакнинг / Ву Нгок Фан // Журнал литературы. – 1971. – № 5. – С. 33-49.]
229. Vũ Nhật Thăng. Thang âm trong âm nhạc Tài tử, Cải lương. Viện âm nhạc. [Ву Ньат Тханг. Звукоряды в музыке Кай Лыонг Тай ты / Ву Ньат Тханг. – Ханой : Вьетнамский институт музыковедения, 1999. – 319 с.]
230. Vũ Quang Vinh. Từ vùng Cáp-ca-dơ của Bretso đến chèo Việt nam // Nghiên cứu nghệ thuật số 4 năm 1984. [Ву Куанг Винь. От кавказского мелового круга Брехта до Тьео Вьетнама / Ву Куанг Винь. // Журнал творческого искания. – 1984. - № 4. – С. 98-120.]

Приложение

1. Интервью с композитором До Хонг Куан – осень 2018, Москва.

Тхань Ч. В: Уважаемый господин композитор! Я спрашиваю Вас как известного композитора и председателя Ассоциации музыкантов Вьетнама: как вы оцениваете текущее состояние музыки в настоящее время во Вьетнаме?

Композитор До Хонг Куан: В последние годы вьетнамская музыка имеет много позитивных достижений в области академической и неакадемической музыки.

Тхань Ч. В: В настоящее время многие музыканты сочиняют песни на основе народных песен. Как вы думаете, это правильное направление?

Композитор До Хонг Куан: Народные вьетнамские фольклорные материалы и песни всегда являются бесконечным источником творчества – чем глубже мы узнаем народные песни, тем больше мы видим, что в то время у наших предков было много музыкальных идей. Народные песни, как грудное молоко, лелеют душу каждого артиста, особенно в области музыки. Так что любой музыкант, который разрывает отношения с народной музыкой, – это «увядшее дерево». Поэтому если мы гармонично соединим некое количество материалов из народных песен, то мы сможем вырастить новую ветвь академической музыки, наполненную красками национального характера.

Тхань Ч. В: Так, в частности, какие вьетнамские фольклорные материалы вы использовали в симфонии «Первое Чо»?

Композитор: Я использовал только основные особенности жанра Тьео¹¹⁰.

Тхань Ч. В: Есть ли у вас какие-нибудь советы для молодых музыкантов по поводу сочинения?

¹¹⁰ Во одном из более ранних интервью До Хонг Куана называл в качестве одного из источников симфонии «Первое Чо» песью «36 родов птиц» (примечание Чан Вионг Тхань).

Композитор До Хонг Куан: Как мы знаем, художественный труд очень тяжелый и длительный. Ныне музыка, как никогда, требует от музыкантов знаний и непрерывного обучения и обновления, включения в информационные потоки и музыкальные тенденции мира. Говоря о подготовке к будущему, молодые композиторы всегда должны иметь стремление к обучению, к профессионализации разных жанров, к самообучению за рубежом или на родине. Только имея глубокие, крепкие «корни» в профессиональном образовании, мы можем надеяться, что новое поколение молодых музыкантов сможет обладать всеми тонкостями искусства.

2. Интервью с композитором Нгуен Ван Нам - лето 2017, Вьетнам.

Профессор Нгуен Ван Нам является одним из ведущих композиторов, сочиняющих симфонии во Вьетнаме. Ныне он единственный вьетнамский композитор, который написал 9 симфоний и более 100 произведений других жанров. Почти все они были успешно исполнены, как во Вьетнаме, так и за рубежом.

Тхань Ч. В.: Как один из самых крупных симфонических композиторов Вьетнама, что Вы можете сказать о вьетнамской симфонической музыке?

Профессор Нгуен Ван Нам: Вьетнам – страна с великими сокровищами традиционной музыки, с чрезвычайно интересными и разнообразными традиционными инструментами, сформировавшимися за всю историю страны. Примерно в 60-х годах XX века во Вьетнаме появился Национальный симфонический оркестр, который исполнял сложные и масштабные произведения. Мы должны гордиться вьетнамской камерной и симфонической музыкой, хотя она и молода, но были поколения, которые закладывали фундамент, а нынешнее поколение строит на нем новое здание национальной музыки.

Тхань Ч. В.: Видно, что в большинстве симфоний у Вас постоянно присутствуют образы Отечества, любви к Родине как к бесконечно богатой стране в культурном и историческом отношении. Почему?

Композитор: Когда мне было 10 лет, я должен был уехать от своей семьи, сначала на север, а затем приехал в Россию, чтобы учиться музыке. Где бы это ни было, образ родины всегда был в моих мыслях. Это является причиной того, что почти во всех моих произведениях звучат народные песни западного Вьетнама, где я родился. Несмотря на то, что постоянным источником моего творческого вдохновения является моя родина, в каждом произведении, в том числе и в симфонической области, структура не дублируется и не следует по определённому направлению. Я также очень люблю маму. Где бы я ни находился, в моей голове всегда звучит мамина колыбельная песня. Для меня моя мама – это моя родина, и наоборот. Писать о своей родине – значит писать о своей матери. Не только в сочинениях, но и в моих чувствах, и в собственной жизни, все происходит от большой любви к Родине.

Тхань Ч. В.: Как единственный вьетнамский композитор, который сочинил 9 симфоний, как успешный артист, выступающий в стране и за рубежом, что вы ожидаете от вьетнамской камерной и симфонической музыки?

Композитор: Я уверен, что в будущем композиторы внесут большой активный вклад в музыкальное вьетнамское наследие. Благодаря широкому развитию современных телекоммуникационных технологий расширяется культурный взаимообмен, включая музыкальную культуру. Эти процессы идут активно, как никогда. Поэтому мы должны много знать, чтобы сохранить элитные традиции в музыке, уникальные черты нашего народа, и уметь соединять с передовой и прогрессивной музыкой, и создавать новые высокохудожественные произведения.

Тхань Ч. В.: Всю свою жизнь Вы, профессор, посвятили свой разум, энтузиазм и энергию музыке. Что Нгуен Ван Нам хочет сказать молодым композиторам?

Композитор: Я с нетерпением жду молодых музыкантов – будущие создатели современной вьетнамской музыкальной культуры должны глубже исследовать традиционную музыку нашего народа, а также осваивать знания передовой музыки в мире, чтобы создать множество произведений высокой художественной ценности.

Список иллюстративного материала

- Рис. 1: Виды вьетнамской пентатоники.
- Рис. 2: Вьетнамский композитор Нгуен Ван Нам.
- Рис. 3: Вьетнамский композитор До Хонг Куан.
- Рис. 4: Вьетнамский композитор Нгуен Чонг Банг.
- Рис. 5: Вьетнамский композитор Зоан Нью.
- Рис. 6: Схема первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.
- Рис. 7: Главная тема первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.
- Рис. 8: Тема меццо-сопрано в первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.
- Рис. 9: Вторая тема (побочная партия) первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.
- Рис. 10: Фрагмент побочной партии первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.
- Рис. 11: Главная тема в репризе первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.
- Рис. 12: Вторая тема в репризе первой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.
- Рис. 13: Развитие мелодической темы у валторны второй части симфонии №5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.
- Рис. 14: Схема второй части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.
- Рис. 15: «Тема Огня» третьей части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.
- Рис. 16: Главная партия четвертой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

Рис. 17: Схема формы четвертой части симфонии № 5 «Родина Мать» Нгуен Ван Нама.

Рис. 18: Главная партия первой части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Рис. 19: Побочная партия первой части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Рис. 20: Схема формы первой части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Рис. 21: Схема формы второй части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Рис. 22: Тема третьей части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Рис. 23: Схема формы третьей части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Рис. 24: Схема формы четвертой части симфонии № 8 «Моя Родина» Нгуен Ван Нама.

Рис. 25: Первый элемент первой части симфонии «Победа» Зоан Нью.

Рис. 26: Главная танцевальная тема третьей части симфонии «Победа» Зоан Нью.

Рис. 27: Особый кукольный театр Тьео, разыгрываемый на поверхности специального водного бассейна.

Рис. 28: Деревянная рыба.

Рис. 29: Шестнадцатиструнная цитра.

Рис. 30: Тридцатиструнная цитра.

Рис. 31: Вьетнамская флейта.

Рис. 32: Короткая импровизация ударных в симфонии «Первое Чо» До Хонг Куана.

Рис. 33: Средний раздел симфонии «Первой Чо» До Хонг Куана и вьетнамская народная песня «36 родов птиц».

Рис. 34: Основная тема экспозиции симфонии «Первой Чо» До Хонг Куана.

Рис. 35: Вступление симфонии-фантазия «Открытие земли» До Хонг Куана.

Рис. 36: Главная партия симфонии-фантазия «Открытие земли» До Хонг Куана.

Рис. 37: Вторая тема главной партии симфонии-фантазия «Открытие земли» До Хонг Куана и вьетнамская народная песня «Ли кон куа».

Рис. 38: Побочная партия симфонии-фантазия «Открытие земли» и вьетнамская народная песня «Ли бонг чанг» До Хонг Куана.

Рис. 39: Фольклорная мелодия «Зелёный горох, приготовленный в сахаре» из первой части симфонии № 3 «Посвящение сиротам войны» Нгуен Ван Нама.

Рис. 40: Вторая часть симфонии № 3 «Посвящение сиротам войны» симфонии Ван Нама.

Рис. 41: Пентатоника в третьей части симфонии № 3 «Посвящение сиротам войны» симфонии Ван Нама.

Рис. 42: Начало шестой раздел четвертой части симфонии № 3 «Посвящение сиротам войны» симфонии Ван Нама.

Рис. 43: Главная партия симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 44: Песня «Прославление президента Хо» композитора Ван Као.

Рис. 45: Второй раздел главной партии симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 46: Связующая партия симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 47: Побочная партия симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 48: Первый этап разработки симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 49. Тема второго этапа разработки «Moderato (quasi Marcia)» симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 50: Тема главной партии в репризе симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 51: Схема формы симфонической поэмы «Возвращение приносит радость» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 52: Главная партия увертюры «Приветствие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 53: Связующая партия увертюры «Приветствие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 54: Побочная партия увертюры «Приветствие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 55: Канон в разработке увертюры «Приветствие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 56: Схема формы увертюры «Приветствие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 57: Первый элемент вступления увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 58: Второй элемент вступления увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 59: Первый элемент главной партии увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 60: Второй элемент главной партии увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 61: Связующая партия увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 62: Побочная партия увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 63: Схема формы увертюра-фантазии «Да здравствует новое тысячелетие» Нгуен Чонг Банга.

Рис. 64: Тема скерцо второй части Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана.

Рис. 65: Первая часть Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана.

Рис. 66: Лейт-ритм первого раздела Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана.

Рис. 67: Фрагмент третьего эпизода Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана и вьетнамская народная песня «Ли тиеу тиеу».

Рис. 68: Пентатонность в начале третьей части Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана».

Рис. 69: Фрагмент первого эпизода Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана и хмонгская народная песня «Скучаю по тебе».

Рис. 70: Оstinато на своем материале третьего эпизода Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана».

Рис. 71: Речитатив кларнета соло третьего эпизода Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана».

Рис. 72: Короткие реплики 4-го раздела Рапсодии «Вьетнам» До Хонг Куана».