

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ УКРАИНЫ
Национальная музыкальная академия Украины
имени П.И. Чайковского

На правах рукописи

ФАМ ЛЕ ХОА

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА ВЬЕТНАМА В КОНТЕКСТЕ
СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКИ XX ВЕКА**

Специальность 17.00.03 - Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения



Киев 1997



Диссертация является рукописью.

Работа выполнена на кафедре истории и этнографии
Одесской государственной консерватории имени
А. В. Неждановой.

Научный консультант: - доктор искусствоведения
Маркова Елена Николаевна

Официальные оппоненты: - доктор искусствоведения
Терещенко Алла Константиновна
- доктор искусствоведения
Холопова Валентина Николаевна
- доктор искусствоведения
Ляшенко Иван Федорович

Ведущая организация - Харьковский государственный
институт искусств им. И.П. Котляревского

Защита диссертации состоится "25" июня 1997 г. в 15 час
30 мин. на заседании специализированного совета Д 50.27.01 по
защите диссертаций на соискание ученой степени доктора наук
при Национальной музыкальной академии Украины имени П.И.
Чайковского / 252001, г. Киев, ул. Архитектора Городецкого, 1/3,
2-й этаж, ауд. 36/.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке
Национальной музыкальной академии.

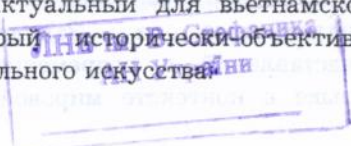
Автореферат разослан "23" мая 1997 г.

Ученый секретарь
специализированного совета,
кандидат искусствоведения, доцент

Коханик И.Н.

Вьетнам – страна, находящаяся в юго-восточной Азии, в месте встреч многих геологических систем: за ее структурой стоит древняя и сложная история геологического и историко-культурного развития. Из материалов раскопок, осуществленных археологами и историками, мы знаем о том, что 250.000–300.000 лет тому назад на территории Вьетнама были поселения древнего человека. Наличие связи с ранней человеческой культурой во Вьетнаме определило особенности рождения видов народного искусства, в том числе музыки. В связи с избранным предметом исследования особый акцент делаем на оригинальном качестве вьетнамского инструментализма, изначально обнаруживающего особого рода тембрально-ритмическую самостоятельность по отношению к вокальности, при том, что вокально-мелодическая экспрессивность определяет существо музыкально-художественного мира Вьетнама.

¹ Актуальность данного исследования определена тем, что проблема инструментализма Вьетнама остается открытой для рассмотрения, поскольку традиционно в музыковедении акцентируется вокальность вьетнамского искусства в контексте культуры Юго-восточной Азии. Тем более актуально исследование инструментализма европейского типа, который сложился в нашей стране за несколько последних десятилетий, выдвинув таких незаурядных авторов, как Чу Минь, Дам Линь, Нгуен Тхиен Дао, Нгуен Лан Туат, Чан Чонг Хунг и др., сочинения которых исполняются во Вьетнаме и за рубежом. Рассмотрение произведений данных композиторов предложено в настоящей работе в аспекте соотнесения обобщений стилевых анализов с материалами ряда музыкально-исторических концепций музыки XX века. Такого рода культурологический подход принципиально нов для отечественного искусствознания, также как и аналитическое рассмотрение образцов творчества названных и других авторов 1950–1990-х годов в указанном аспекте. В центре внимания оказывается содержание понятия “современная музыка” – как аналог термина “новая музыка” и отличный от него, а также тот актуальный для вьетнамского музыкознания его смысл, который исторически объективно сложился на базе практики национального искусства.



В ближайшие 40 лет инструментальная музыка Вьетнама успешно развивается, благодаря государственной поддержке вновь образовавшихся учебных заведений и творческих коллективов. Темой данного исследования является инструментальная музыка Вьетнама, сложившаяся в XX в. под влиянием европейского авторского творчества и рассматриваемая в контексте жанрово-стилевых тяготений искусства современности (второй половины XX в.).

Цель работы: рассмотрение авторских композиторских инструментальных произведений в контексте жанрово-стилевых показателей современного искусства в целом, определяемых по материалам концепций “новой музыки” выдающихся музыкальных историков XX века, с выводами о смысле понятия “современная музыка” для вьетнамского инструментального, камерного и симфонического, творчества.

Жанрово-стилевые свойства современного искусства определены в опоре на труды ряда музыковедов, обобщающих сведения о музыке XX в.: Т. Адорно, Р. Рети, Р. Влада, Б. Шеффера, С. Павлишин и др. Также обобщены сведения по современной музыке из высказываний вьетнамских авторов - с анализом произведений музыкальной классики XX в., которые оказали исключительное воздействие на вьетнамских инструменталистов (материалы I гл.).

Анализ стиливых особенностей вьетнамской инструментальной музыки 1950 - 1990-х годов сделан по двум жанровым линиям: инструментальная камерная музыка, в которой особое место занимают сочинения для скрипки соло и с фортепиано, - и симфоническая музыка (соответственно II и III главы). Материалами анализа являются сочинения, принятые Союзом композиторов Вьетнама в качестве художественно значимых образцов творчества (в первую очередь здесь следует назвать Чу Миня, Дам Линя, Нгуен Синя, До Хонг Куана, Чан Чонг Хунга и многих других), а также произведения вьетнамских музыкантов, изданные и исполняемые за рубежом (к числу последних относятся такие незаурядные музыканты как Луиз Нгуен Ван Ти, Нгуен Тхиен Дао, Нгуен Ван Нам, Нгуен Лан Туат, др.). Выводы о стилевом качестве вьетнамского инструментализма, предложенные в Заключении, составляют коррекцию представлений о современной вьетнамской инструментальной музыке в контексте мировой музыкальной культуры, а также

содержат обобщения о типе концепции современной музыки, наиболее органично “вбирающей” сведения о вьетнамском инструментализме и профессиональной музыке Вьетнама в целом.

Практическая ценность исследования определена потребностями практики педагогической и творчески-композиторской работы во Вьетнаме, где в консерваториях до сего дня не выстроены курсы современной отечественной музыки, имеется недостаток материалов по зарубежной музыке XX века, что частично восполняет текст настоящего исследования. В музыковедческих трудах на русском и украинском языках также ограничены сведения по музыкально-историческим концепциям некоторых из рассмотренных авторов, а также скупо в учебных и справочных изданиях представлены материалы о творчестве выдающихся вьетнамских инструменталистов, запечатленные в данной работе и могущие расширить сведения по курсам истории музыки в музыкальных учебных заведениях Украины.

Методологической базой исследования является постгегелевская диалектическая эстетика, в том числе разработки ее положений выдающимися украинскими и русскими авторами А. Канарским, Ю. Боровым, М. Каганом и др. Музыкаловедческая аналитическая база данного исследования обязана в своих положениях концепции Б. Асафьева и тех музыковедов, которые в своих трудах продолжили оригинальный путь этого выдающегося исследователя – музыкального историка XX века либо в той или иной мере координировали свои творческие позиции с асафьевскими музыковедческими принципами. Труды М. Тараканова, С. Скребок, Л. Мазеля, В. Цуккермана, а также Е. Назайкинского, И. Ляшенко, Н. Горюхиной, И. Котляревского, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Медушевского, А. Ровенко, Е. Марковой, А. Сокола и многих других определили методические основы исследования.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Идея жанрово-стилевой интеграции музыки второй половины XX в. как обобщение сведений, запечатленных в ряде трудов выдающихся музыковедов современности, в том числе Т. Адорно, Р. Рети, Б. Шеффер, С. Павлишин и др.
2. Тезис о “вписанности” вьетнамского профессионального инструментализма в интеграционный жанрово-стилевой процесс второй половины XX в.

3. Рассмотрение произведений вьетнамских авторов XX ст. как существенной и органичной части жанрово-стилевого развития современности.

4. Рассмотрение произведений Дам Линя, Нгуен Тхиен Дао, Нгуен Синя, До Хонг Куана, Нгуен Чонг Дая как выдающихся композиторов вьетнамской национальной школы XX в.

5. Понятие “современная музыка” как “новая музыка” всемирного опыта XX века в единстве с национально осознанной новизной композиторского инструментализма Вьетнама 1950-1990-х годов.

Исходя из содержания пункта (5), предметом защиты является сам метод музыковедческого исследования, определяемый совокупностью методик жанрового, стилевого анализа музыкального творчества и образцов музыкально-художественного синтеза, анализа отдельных музыкальных инструментальных произведений выдающихся композиторов Вьетнама - отечественных и зарубежных.

Научная новизна состоит в том, что впервые во вьетнамском музыковедении рассматривается инструментальное творчество вьетнамских авторов в аспекте стилистических критериев, выдвигаемых выдающимися музыковедами XX века. Нова также трактовка вводимого понятия “современная музыка”, соединяющего в своем содержании мировой опыт “новой музыки” XX века и национально-вьетнамский феномен нового для нашей страны инструментального композиторского искусства. Впервые в практике вьетнамского музыковедения осуществлено рассмотрение трудов Т. Адорно, Р. Рети, Р. Влада, Б. Шеффера, С. Павлишин в аспекте обобщения их позиций с выходом на стилиевые критерии современной музыки и с применением этих критериев к вьетнамскому инструментализму 1950-1990-х гг. Новыми являются сведения об образном смысле известных произведений музыкальной классики XX ст. (И. Стравинский, С. Прокофьев, Б. Барток, Д. Шостакович, О. Мессиан, Б. Лятошинский) в освоении их содержательности вьетнамскими исполнителями и слушателями. Также приоритет автора данной работы составляет музыковедческое рассмотрение произведений вьетнамских композиторов в избранном ключе стилистических взаимодействий, в том числе впервые стали предметом анализа произведения 1990-х гг. Дам Линя, Чан Чонг Хунга, сочинения композиторов “вьетнамского зарубежья”, в том числе Нгуен Лан

Туата, творчество которого сложилось на основе культуры России, др.

Апробация работы осуществлена в публикациях автора на русском и вьетнамском языках (см. прилагаемый список), обсуждалась на кафедре истории и этнографии Одесской государственной консерватории им. А.В. Неждановой, на заседании Отдела образования в Посольстве СРВ в Украине.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографии и приложений нотографии и нотных примеров.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается актуальность избранной проблемы и научно-практическая ценность темы диссертации, излагаются цель, задачи, объект, предмет, методы исследования, а также положения, выносимые на защиту, определяется научная новизна, теоретическое и практическое значение исследования.

В первой главе **"Концепция стиля современной музыки в трудах выдающихся музыковедов XX в. и современных вьетнамских авторов"** рассматриваются показатели современной музыкальной стилистики, данные в авторитетных трудах, обсуждается понятие "современная вьетнамская музыка", которое употребляется для обозначения вьетнамского профессионального творчества европейской ориентации. Эта формулировка выстроена в противовес музыкальной национальной традиции, не знавшей авторского творчества. Но при всех отличиях понимания термина "современная музыка" во вьетнамском художественном творчестве и в мире в целом есть нечто общее с его трактовкой в музыковедении европейского типа: принципиальный разрыв с предшествующим этапом, коренное преобразование музыки как вида искусства.

Новая для вьетнамской культуры ветвь творчества авторской "музыки для слушания" сформировалась к середине XX в. И ее видовая жанрово - стилевая ориентировка на мировую художественную практику определила органическую "вписанность" в жанрово - стилевые тенденции музыкальной современности. Конкретные жанрово - стилевые "касания" искусства XX столетия в творчестве выдающихся вьетнамских композиторов в сравнительно недавно рожденной профессиональной сфере осознаются должным образом при рассмотрении их в концепции современной музыки в целом.

Существенно в этом плане сравнение с творчеством тех деятелей музыкального профессионализма, которые выступают в XX веке в функции "генераторов идей", создателей конструктивных и содержательных путей музыки XX века.

В рамках данной работы рассматриваются жанрово - стилевые линии современной музыки - по материалам концепций современного музыкального искусства, выдвинутые такими признанными авторитетами зарубежного музыкознания, как Т. Адорно, Р. Рети, Р. Влад, Б. Шеффер, украинский музыковед С. Павлишин. Эти позиции даны в сравнении с установками лидеров музыковедения Вьетнама.

В первом разделе работы дается сопоставление концепций современности у разных авторов с акцентированием совпадений в их позициях. Последние определяются объективной значимостью явлений, признанных основополагающими, несмотря на идейно - эстетические расхождения в оценке тех или иных художественных фактов. Предлагается некоторое суммирующее вышеназванное определение современности в музыке с выделением соответствующих жанрово - стилевых признаков.

Также дано описание позиций наиболее талантливых вьетнамских авторов, музыковедов и композиторов, их высказываний относительно современной, новой для Вьетнама, профессиональной музыки. В заключение раздела предлагаются выводы об общности и отличиях понимания современной музыки в концепциях зарубежных и вьетнамских авторов, в том числе представителей "вьетнамского зарубежья". Также представлены анализы сочинений выдающихся инструменталистов XX в., оказавших исключительное воздействие на вьетнамских авторов и интерпретированных в слушательских кругах Вьетнама в соответствии с национальной стилистико-жанровой установкой.

Книга Т. Адорно "Философия новой музыки", опубликованная в 1949 г., содержит не только обобщение пройденного музыкально-исторического пути к середине XX века, но и прогноз-обобщение на все текущее столетие. Данная книга неоднократно комментировалась в русской и украинской музыковедческой литературе, в ней дано обобщение путей развития музыки первой половины XX века, она составляет как бы "точку отталкивания" при построении концепций "новой музыки" разными авторами во второй половине XX века. В центре музыкальной социологии Т. Адорно стоит принцип

"истинности" художественного смысла как "правдивого" запечатления образа мира в искусстве. Соответственно, антиподами становятся те представители музыкального профессионализма, которые очевидно заняли исключительное место в развитии искусства XX в., А. Шенберг и И. Стравинский, а также наследующие их музыкальные авторитеты.

Реально творчески и социально Шенберг и Стравинский далеко не так антитетичны, как то фиксирует концепция Адорно. Для последнего важны идеи социальной несостоятельности композитора, направленного в работе на художественно-эстетическое созидание (Стравинский), и перспективности обличительно-разрушительного вмешательства композиторского творчества в жизнь (Шенберг). Соответственно, концепция современной музыки для Т. Адорно обозначилась:

1) как социальная "ангажированность" искусства и одновременно "остраненность" от запросов "масскультуры";

2) как антитетичность художественного развития, направляемого полярностями атонального (Шенберг) и тонального (Стравинский) мышления, профессионального элитарного и массового ("полупрофессионального") искусства;

3) как видение в европейском феномене Нововенской школы перспективы музыкально - художественного обновления.

Концепцией - оппозицией системе Т. Адорно выступают эстетико - исторические выводы Р. Рети в его книге "Тональность в современной музыке" (1957). У Р. Рети вычерчивается следующая версия ориентиров современного искусства Дебюсси - Шенберг - Айвз (последний в роли "знака" перспектив музыки XX века, в том числе электронной школы). В отличие от Адорно, Рети основывается не на социальной, а на эстетической ценности музыки. Поэтому: "структуро-" и "смыслотворчество" Дебюсси - Айвза, но не "пафос отрицания" Шенберга становятся опорными точками концепции Рети.

При концепционной противопоставленности систем Адорно - Рети все же у них имеются определенные совпадения в характеристике современного музыкального искусства:

1) рассматриваются как исходные ориентиры искусства первой половины XX века (Дебюсси - Шенберг - Айвз - Стравинский);

2) выделены в качестве основополагающих стилевых пластов символизм - фовизм (в лице Дебюсси, Айвза, Стравинского) и экспрессионизм (Шенберг);

3) музыка XX века осознается как "диалогика" непримиримо - противоречивых творческих начал (отражение - конструирование у Адорно, тональные конструкция - деструкция у Рети);

4) перспективы музыкального искусства связываются с развитием профессионального творчества; масскультура представлена либо в качестве альтернативы "истинному" пути (Адорно), либо слагаемого истоков творчества (Рети).

Мировое искусствознание обладает и другими путями разработок концепции Т. Адорно, которая имела исключительное влияние на музыкальную общественность: труды украинца по происхождению, итальянского композитора и музыковеда Р. Влада, а также румына А. Голеа, который презентовал французскую музыкально-историческую науку в разработке проблем авангарда 1950-60-х годов.

Книга Р. Влада "Новации и традиции в современной музыке" (1955) открывается содержательным первым разделом "Продолжение традиции", в которой названы имена носителей музыкальных основ прошлого, олицетворявших для современников "musica moderna". Так сразу заданной оказывается не антитетичность "музыкальных картин мира", но органический "переход новаторства в традицию", составляющий некоторый этап своего обнаружения в современности.

Новое мышление в концепции Р. Влада реализуется как устремление к преодолению стилистической и идейной конфронтации, декларированные Адорно и Рети.

Таким образом, новые черты осмысления музыкальной современности, по сравнению с вышеперечисленными авторитетами и в аналогии к иным концепциям (С. Павлишин, например), находим у Р. Влада по следующим пунктам:

1) акцентирование влияния Восточной, Южной Европы на формирование музыки XX ст.,

2) сопоставление, а не противопоставление имен и авторитетов, направлений современности и прошлого, традиции и модерна, авторов, которые персонифицировали тональное и атональное мышление.

Одним из логических следствий осмысления взаимодополнительности концепций Адорно и Рети является книга Б. Шеффера "Новая музыка", 1969, а также продолжение этих принципов в книге "Введение в композицию", 1976. В параллель с ранее написанными трудами А. Голеа и Р. Влада, нацеленными на рассмотрение французского, итальянского искусства в современности, книга Шеффера охватывает мировой опыт искусства XX в. ("Новой музыки") с акцентом на вкладе польских композиторов в художественном процессе современности.

Для Б. Шеффера точкой отталкивания является представление о современной музыке как "новой", что порождает параллель с *ars nova* XIV в. Он противопоставляет традиционное и новое не как противоположенные тенденции художественного процесса, а как исторические фазы развития музыки от начала к второй половине XX столетия. Б. Шеффер объявляет "новой музыкой" искусство, обновляющее самое "вещество", художественный материал музыки.

В сопоставлении с трудами Т. Адорно и Р. Рети вырисовывается следующее понимание музыкальной современности как целого:

1) процесс постепенного, по линии отдельных средств традиционной музыки, подготовки видového преобразования музыки в искусство сонористики - алеаторики, в искусство "нового синтеза" видео- и аудиосредств;

2) множественность путей происхождения связи нового с традицией, в том числе через творчество отдельного композитора, вне поляризации стиливо - видовых ориентиров по произведениям разных авторов;

3) осознание и профессионального, и "третьерядового" искусства (джаз) в качестве живых истоков "новой музыки";

4) выделение А. Веберна - Б. Бартока - П. Хиндемита - О. Мессиаана в качестве "генераторов идей" и средств "новой музыки".

Мне как вьетнамскому музыканту особенно важным представляется выделение сочинений Б. Бартока и О. Мессиаана в качестве ориентиров "новой музыки". Сочетание в их творчестве европейских и неевропейских источников, последовательная установка на инструментализм органично совпадает с тенденциями новой вьетнамской школы. В последней центральное место занимает авторская профессиональная инструментальная

музыка европейского типа "музыки для слушания", но с опорой на интонации традиционного народного и театрального искусства.

Еще одна попытка преодоления оппозиции трудов Т. Адорно и Р. Рети представлена в книге украинской исследовательницы С. Павлишин "Зарубежная музыка XX века. Пути развития, тенденции". Для С. Павлишин персоналии-ориентиры расставлены четко: А. Шенберг - Ч. Айвз. Соответственно, стилевой потенциал австрийской и американской школ представляется показателем тех "путей" и "тенденций", которые определяют специфику музыки современности. Несмотря на то, что книга украинского музыковеда была написана позже сочинения Б. Шеффера, она гораздо умереннее, даже консервативнее труда польского исследователя в оценке новых видов - стилевых образований XX века.

Существенной стороной интересной и глубокой книги С. Павлишин выступает поиск стилевых классификаций по направлениям, в частности, уделено внимание фовизму в музыке и подчеркнута его базовость, через творчество И. Стравинского, для развития музыки XX в. в целом.

Итак, опознавательные моменты концепции С. Павлишин:

1) средоточие в творчестве А. Шенберга и Ч. Айвза стилевых позиций музыки XX в. и, шире, базирование музыкальной современности на стилях, освоенных преимущественно австрийской и американской школами (экспрессионизм - неэкспрессионизм, фовизм - экзотизм, неоклассицизм и др.);

2) видение в профессиональном искусстве основных линий становления музыкальной современности;

3) избежание прямой постановки вопроса "о разрыве с европоцентризмом" в музыкальном мышлении;

4) историко - музыковедческая классификация по стилям направлений музыки XX в., в традициях австрийского (Г. Адлер) и русского, украинского (Б. Асафьев, Б. Яворский) исторического музыкознания.

Суммирование сведений по музыке XX в., заявленных в концепциях выдающихся исследователей современности (Т. Адорно, Р. Рети, Б. Шеффера, С. Павлишин), позволяет выделить некоторые общие ориентиры:

1) базовость линий А. Шенберга - А. Веберна, И. Стравинского (Б. Бартока, Ч. Айвза) - О. Мессиана в обновлении музыкального мышления современности;

2) антитетичность стилистических линий искусства первой половины XX в. и преодоление этой антитетичности во второй половине столетия;

3) сущность взаимодействия Запада и Востока в художественном мышлении современности;

4) сложность взаимоотношений профессионального и "полупрофессионального" ("маскультура"), "нового" и традиционного фольклористского, фольклорного искусства в музыке современности.

Концепция современной музыки составляет предмет исследований для вьетнамских музыкантов, и хотя специальная работа с такой целевой установкой не создана, высказывания ряда профессионалов и конкретные творческие решения могут составить некоторое логически выстроенное представление о музыкальной современности.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что крупнейшие авторитеты вьетнамской музыки нового типа, авторски - индивидуализированного творчества в связи с европейскими школами, совмещают музыковедческую и композиторскую, исполнительскую и организационно-просветительскую, педагогическую работу в одном лице. Таковы композитор и педагог Дам Линь, музыковеды и композиторы Нгуен Ван Нам, Нгуен Синь, Нгуен Тхи Нунг, Тхюи Лоан, Нгуен Лан Туат, исполнитель-инструменталист (игра на традиционных вьетнамских и европейских инструментах) и известный музыковед Чан Ван Кхе, композиторы и дирижеры Нгуен Тхиен Дао, Дам Линь, Нгуен Тронг Банг, До Хонг Куан и др.

В этом плане "синтетический" характер деятельности указанных авторитетов вьетнамского музыкального искусства находит аналогию в творчестве А. Шенберга и П. Хиндемита, О. Мессиана и Б. Лятошинского, Э. Денисова, А. Шнитке, Б. Асафьева, Р. Рети, совместивших творчески-практическую и теоретико - музыковедческую деятельность.

В целом в стране действует лозунг "народность, современность, массовость". Это весьма сложная задача - обеспечить современность языка профессионального искусства, рассчитанного на подготовленного слушателя европейской

художественной ориентации, в сочетании с признаками массовости; эти позиции трудно совмещаются в творчестве. Как специальная концепция современной музыки на базе инструментального творчества - подход к вопросу высотно-ладовой организации, сформулированный композитором - кандидатом искусствоведения, известным музыкальным исследователем Нгуен Сином: поиск музыкальных средств выражения посредством опоры на одно из коренных свойств народной и традиционной исполнительски-профессиональной музыки Вьетнама - нестабильность звуковысотной системы (нечто противоположное темперированной системе).

Суммируя данные сведения, а также обобщая позиции отечественных музыкантов в реальности педагогической, композиторской, конкретно - исследовательской работы, признаками современной музыки Вьетнама называю следующие:

1) установку на профессиональную "музыку для слушания" выраженной авторской индивидуально - стилевой направленности ;

2) ориентированность на фольклоризм и общезначимую музыкальную символику в традициях С. Прокофьева - И. Стравинского - Б. Бартока - О. Мессиана - Л. Ноно, в единстве с опытом масскультуры в ее контактности с народной музыкой;

3) универсальность музыкантской работы в совмещении сочинительства и педагогико-просветительской деятельности;

4) стилистическую открытость новым направлениям современности, в целом, динамизм стилистической позиции, но с осторожным отношением к видовому преобразованию музыки.

Данные признаки понимания современности во вьетнамском мире соотносимы с теми ориентирами, которые находим у лидеров современного музыковедения, и отличны от них. Как видим, склонность к наследованию сторонников "разрыва с европоцентризмом" в музыкальном мышлении (И. Стравинский, Б. Барток, О. Мессиаан) задана самим существом вьетнамской музыкальной школы. В отличие от многих вышеназванных авторитетов музыки XX века, вьетнамские композиторы "обозли" непосредственное воздействие Шенберга - Веберна, хотя и восприняли поствеберновскую технику через Мессиаана и созданную им линию авангарда 1960 - 1980 годов, через творчество таких выдающихся композиторов второй половины XX

столетия как П. Булез, К. Штокхаузен, А. Шнитке, Э. Денисов, В. Сильвестров и многие другие.

Предлагаются анализы тех произведений зарубежных авторов, которые оказали значительное влияние на композиторов Вьетнама: сочинения И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Бартока, О. Мессиаана, Д. Шостаковича, Б. Лятошинского.

Безусловно, для анализа выбраны наиболее авторитетные образцы, хотя круг этих сочинений, повлиявших на вьетнамских музыкантов, чрезвычайно широк. В данном случае выделяем :

1. И. Стравинский: "Весна священная"
2. Б. Барток: "Музыка для струнных, ударных и челесты".
"Allegro barbaro", Шестой квартет
3. О. Мессиаан: "Турангалила", "4 ритмических этюда"
4. С. Прокофьев : Седьмая симфония
5. Д. Шостакович : Седьмая симфония.
6. Б. Лятошинский : Третья симфония

Что касается названного здесь балета И. Стравинского "Весна священная", то во Вьетнаме данное сочинение известно в симфонически-концертном звучании, в этом качестве рассматриваем его в работе.

Названные сочинения широко освещены в литературе на русском и украинском языках, однако скромно представлены в музыковедческих работах вьетнамских авторов. В рамках настоящего исследования анализ вышеназванных произведений направлен на освещение интонационно-стилистических черт их выразительности - в связи с теми историко-стилистическими тенденциями мировой музыки, которые выявлены в результате сопоставлений и обобщений материалов первой главы диссертации, а также в связи с их значимостью в музыкальной профессиональной практике Вьетнама. В аналитическом втором разделе этой главы каждое из сочинений Стравинского, Бартока, Шостаковича, Прокофьева, Мессиаана и др. рассматривается, в принципе, по следующим позициям: 1) в виде "исторического приступа" (в терминологии "целостности" анализа В. Цуккермана) сведения о жанрово-содержательной направленности произведения в связи с культурно-стилистической авторской установкой творчества; 2) описание композиционно-жанровых признаков целого в контексте авторской жанрово-стилевой трактовки и ее понимание вьетнамскими музыкальными авторитетами; 3) нахождение "узловых" тематических

образований, концентрирующих композиционно-жанровый смысл целого и интерпретируемого в ценностях музыкально-художественного опыта Вьетнама; 4) выводы об объективной историко-стилистической позиции автора во взаимодействии с субъективно-стилистическим настроем его творчества и условиями бытия его музыки в национальной культурной традиции Вьетнама.

Данная методика анализа базируется на историко-стилистических принципах музыковедческого подхода, определенного в трудах Б. Асафьева, его последователей в Украине и России, в том числе Б. Ярустовского, С. Скребкова, В. Конен, М. Тараканова, Л. Мазеля, Е. Назайкинского, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Медушевского, А. Терещенко, И. Ляшенко, И. Котляревского, А. Ровенко, Е. Марковой, А. Сокола и многих других.

“ВЕСНА СВЯЩЕННАЯ” И. Стравинского, написанная в 1912-1913 гг. по заказу С. Дягилева, в России 1910-х годов и Советском Союзе не получила признания и понимания вплоть до 1960-х годов, - тогда же сочинение узнали и вьетнамские музыканты у нас в стране и оценили по достоинству.

Во Вьетнаме неизвестна балетная версия “Весны священной”, но фонозаписи, в исполнении различными оркестрами под управлением И. Стравинского, Е. Мравинского, Л. Бернстайна, Е. Светланова и др. широко используются музыкантами в работе и для показа обучающимся в музыкальных заведениях страны. Из названных интерпретаций наиболее органичными представляются: версии Л. Бернстайна и, особенно, Е. Светланова. Именно эта гимнически-концертная манера подачи музыки Стравинского (прямо противоположная трагико-драматическому подходу Мравинского и подчеркнутым фовистским “варваризмам” самого Стравинского) составила “хрестоматийный” вариант для вьетнамских музыкантов, что, как убедимся в последующих анализах, соответствует жанрово-стилевому строю мышления национальных вьетнамских инструменталистов.

Особую страницу влияния на вьетнамский музыкальный мир составили сочинения Б. Бартока. Пентатонность и одноголосие архаического венгерского фольклора, родственные общим признакам вьетнамской народной музыки, использованные европейским композитором, образовали убедительный выразительный комплекс, породивший множество попыток

работать в жанрах и стилевых пределах, обозначенных бартоковским творчеством.

Известны традиции советского музыковедения (см. труды И. Мартынова, И. Нестьева) в драматически-бетховенианской трактовке образности бартоковского творчества, рассматриваемого, в частности, как “борьба” противоположных начал и “победа” народно-жанрового комплекса, символизирующего здоровое качество национального бытия. Однако с вниманием нужно отнестись и к тем исполнительски-дирижерским позициям, которые склонны “приглушать” драматизм Бартока и выдвигать эволюционно-вариантный метод развития у него, при котором монотематизм сочинений этого мастера становится не столько поэзным и внутренне-антитетическим, сколько вариантно-сюитным и контактным со старинными формами сонаты-концерта-симфонии в их синкретическом изначальном единстве.

Особое доверие и понимание у вьетнамских музыкантов вызывает III часть рассматриваемого сочинения Бартока. Черты “пейзажа” в музыке венгерского композитора, использование “звнящего” тембра ксилофона (подобного звукам, извлекаемым ударами палочек по корпусу маленьких барабанов), в целом, звуко-шумовые эффекты, естественные в национальном инструментарии Вьетнама и задействованные Бартоком в *Adagio* с опорой на колорит родного ему фольклора, - все это покоряет “узнаванием” близкого, соотносимого с чувством музыкальной красоты, выработанным в национальном творчестве Вьетнама.

Произведение Б. Бартока “Музыка для струнных, ударных и челесты” составляет, для вьетнамских композиторов нечто большее, чем классический образец жанра и воплощения художественной идеи в диалектике форм музыкального движения. Это сочинение затрагивает глубинные методологические показатели соединения народно-фольклорного и интеллектуально-профессионального начал в творчестве в выражении идеи “народности” в ее актуально-современном смысле.

Фортепианная миниатюра *Allegro barbaro* составляет предмет тщательного изучения для музыкантов моей Родины, поскольку на слух моих соотечественников очевиден фольклоризм данного сочинения, - без того оттенка “варварства”, которое ощущается европейцами в связи с эффектами ударной трактовки пианизма. Эта нарочитость ударности и ангемитонности лада мелодии-темы

тем более заметна для европейского слуха, что сочетается с контуром “темы Креста” и сложной поэмой структурой целого. Жесткая вертикаль сопряженных тональностей на белых и черных клавишах, бывшая знаком модерна в начале XX века, в восприятии вьетнамских музыкантов составляет художественный эффект воспроизведения “нестабильности” интонационного строя народных инструментов, т.е. также подчеркивает приобщенность к фольклорному началу. Данный подход в смысловом “прочтении” смягчает трагическую подоплеку, общую суровость образа *Allegro barbaro* – совпадает с тем “идеализирующим” принципом интерпретации, который заложен в авторском исполнении своей миниатюры самим Бартоком.

Квартетное наследие Б. Бартока составляет основу учебного репертуара во Вьетнаме, целенаправленного на подготовку музыкантов-композиторов к самостоятельной творческой деятельности. Шестой квартет Бартока, объективно венчающий его камерно-инструментальное творчество, интересен для вьетнамской национальной музыкальной традиции сочетанием в нем черт сонатной техники европейского искусства с универсальным формообразующим принципом вариации-сюиты, который не знает регионально-национальных пределов своего распространения. Слышание вьетнамскими исполнителями и слушателями запечатленной в Квартете симметрической выверенности, красоты и правильности формы, проверенной веками художественной жизни, в сочинении великого мастера современности, – оправдано объективным смыслом произведения. Трагико-драматические моменты выражения составляют органическую часть целого и, в культурном контексте европейского искусства, играют определяющую роль в восприятии образности Квартета, но не исчерпывают художественную емкость его смысла.

В истории современной музыки Оливье Мессиаен играет очень важную роль, его произведения звучат далеко за пределами Франции и определяет авангардные пути национальных школ, в том числе вьетнамской.

Симфония Мессиаена “Турангалила”, созданная во временном “перепутье” середины XX века (1946), составила завершение первого этапа развития французской и европейской музыки после Дебюсси и в преодолении “искушений антидебюссизмов” Шестерки. Это ощущение “возвращения к

истокам” французского (и европейского) романтизма-импрессионизма в “Фантастической симфонии XX века”, как называл ее автор, запечатлено в замысле и композиционной основе сочинения чрезвычайно четко. Возвышенно-экстатический характер музыки Симфонии, подсказан, очевидно, мистериальными устремлениями А. Скрябина, художественно-смысловые находки которого стали основой творческих поисков ученика Мессиаана К. Штокхаузена - и этот важнейший художественный исток специально не зафиксирован в означенном качестве в русскоязычных музыковедческих работах.

Для вьетнамской художественной традиции “внефольклорная” установка французского композитора неприемлема и, одновременно, синтез западно-европейской и восточно-буддистской художественной линий перспективен и заразителен. Особенно выделяется в восприятии вьетнамских музыкантов VI часть “Сад сна любви”, в которой лирическая созерцательность и картинность имеет принципиальное сопрیکосновение с эстетизмом традиционного вьетнамского искусства.

Наряду с “Турангалилой” значительное место в музыкальной деятельности вьетнамских композиторов занял фортепианный цикл “4 ритмических этюда”, содержащий “инструктивные” авторские ремарки. Данный опус составляет (и по замыслу его автора) художественно выполненное пособие по композиции, ориентирующее на соединение техник и принципов (Новоградской школы, приемов тонального мышления в традициях Дебюсси-Стравинского и др.), в первой половине XX века жестко противопоставлявшихся друг другу (см. концепции Т. Адорно, Р. Рети).

С. Прокофьев и его Седьмая симфония пользуется особой любовью в моей стране - и в этом плане концепция современной музыки Р. Влада, единственного из вышеперечисленных авторитетов современности в музыке, уделившего внимание Прокофьеву как существенному источнику художественного прогресса в XX ст., достойна в моем восприятии особого доверия. С. Прокофьев как симфонист близок вьетнамским музыкантам лирико-эпическим строем целого, подчеркнутым мелодизмом тем и, одновременно, острым чувством современной интонации, сложностей художественно-выразительных приемов, употребляемых в XX в. Как это представлено в анализах третьей

главы работы, образ Родины, составивший предмет выражения в Седьмой симфонии Прокофьева, определил одну из существеннейших идей-образов творчества вьетнамских музыкантов. И “детскость”, простота чувства в передаче этого великого принципа верности родной стране восхищает и покоряет и широкую публику и профессионалов. Академическая манера интерпретации Седьмой симфонии Прокофьева Г. Рождественским, содержащая синтез художественных идей умеренного романтизма и неоклассицизма, способствует, считаю, осознанию лирики первой части как наиболее значительной в композиции целого.

Безусловно, особое место в слуховом активе вьетнамских музыкантов занимают авторы, претендовавшие на роль “музыкальных летописцев” своего народа - Д. Шостакович и Б. Лятошинский. Их сходство (базовость для них драматического симфонизма, образов борьбы и преодоления) и их отличия (очевидное преобладание эпики и фольклоризма у Лятошинского) обусловили, считаю, то обстоятельство, что при очевидных параллелях в художественных устремлениях они выстроили совершенно оригинальные симфонические концепции. Концепционно-стилистические отличия определили, по всей вероятности, различия в “кульминационных точках” творческой биографии. Д. Шостакович вошел в историю своей страны и мира, прежде всего, как автор Седьмой симфонии, Симфонии Сопrotивления и грядущей Победы трагических 1940-х, тогда как Б. Лятошинский в Третьей симфонии, в начале 1950-х сконцентрировал напряжение духа послевоенных социально-культурных перемен. И тот и другой образными поворотами смысла произведений дороги вьетнамским музыкантам и любителям музыки, благодаря историко-культурным перекличкам с идеями жизни и творчества моей страны.

Рассмотренные произведения выдающихся композиторов XX века в приведенном аналитическом прочтении новы для вьетнамского музыковедения, особенно это касается рассмотрения сочинений О. Мессиана и Б. Лятошинского. В рамках данной работы для меня существенно было выделение тех позиций “слухового корректирования” известной классики в условиях Вьетнама, которые дополняют понимание “современной музыки” как композиторского творчества - исходя из музыковедческих

положений музыкологов-историков и практического опыта вьетнамских музыкантов-специалистов.

Во второй главе "Стилевая интеграция во вьетнамской камерной инструментальной музыке 1950 - 1990-х" указывается на следующие признаки традиционной музыкальной культуры Вьетнама:

1) вокальная основа, самодовлеющий мелодизм (либо "моделируемый" визуальным рядом танца);

2) подчиненное положение инструментального начала, автономного в танцевальной музыке, при том, что танцевальная пластика определяет ритмическую регулярность и вокальных мелодий;

3) установка на гетерофонию либо контрастно-полифонические построения в фактуре, в том числе в виде полиритмии, бурдона, "бипластовости" вокальной мелодии и тембро-ударного инструментального "сопровождения";

4), 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;

5) особого рода ладовая переменность на базе пентатоники, определяемая нестабильностью нетемперированных звукорядов и преобладанием инструментов с нефиксированным строем.

6) кварта как стержневой интонационно-организующий интервал в мелодике народной и традиционной музыки Вьетнама - отечественные музыковеды сравнивают квартную интервалику с октавой в европейской музыке [см. работы Ле Нгок Ту, Нгуен Синя и Тхю Лоан];

7) ритм в музыке Вьетнама как выражающий существенный образный смысл музыки - см. ритм ударных инструментов в театральном жанре Тео и др., разнообразные фигуры ритма в народной музыке Вьетнама, сближенными с выразительными приемами современной эстрадной музыки.

Анализ произведений вьетнамских инструменталистов, составляющий материал второй и третьей глав работы, методологически-методически подчинен принципам, заявленным в выводах первой главы исследования:

1) исторический “приступ” (по В. Цуккерману) сведения о создании произведения и стилевой установке автора в целом,

2) выделение смыслово-тематического “узла” сочинения в конкретике его восприятия национальной аудиторией и в соотносительности с мировым художественным опытом трактовки такого рода произведений,

3) вывод о стилистико-жанровом “ключе” художественного решения - в соотношении со стилистическими ориентирами мирового искусства XX века.

Широко известны сочинения для скрипки, составившие первые шаги вьетнамского инструментализма от 1930-х до 1950-х годов [об этом имеются сведения в кандидатской диссертации автора данной работы]. В память об этих “скрипичных истоках” вьетнамского инструментализма анализы отдельных интересных авторских произведений камерно-инструментального плана начинаем с рассмотрения образцов жанров камерной скрипичной музыки.

Сочинения Лыу Кау, Нгуен Ван Куи, Ван Донга, Нгуен Дык Тоана, Нгуен Тхи Нунг, Хоанг Зыонга, Хую Зу, Хоанг Кыонга, Динь Куанг Хопа и многих других определили репертуар вьетнамских инструменталистов. Особый вклад в развитие скрипичной литературы во Вьетнаме принадлежит таким талантливым авторам как Дам Линь, Нгуен Синь. В предлагаемых анализах выделены сочинения этих двух чтимых во Вьетнаме и за его пределами авторов, а также Соната для скрипки и фортепиано Нгуен Дык Тоана, как характеризующая стилистику творчества старшего поколения вьетнамских композиторов, и Первая соната Нгуен Кыонга, составившая стилистический ориентир сегодняшнего дня композиторского творчества.

Рассмотренные произведения для скрипки, представляющие камерно-ансамблевую музыку от 1950-х до 1990-х годов, демонстрируют следующие жанрово-стилистические тенденции:

1) уровень использования материала народной музыки различен, но народность присуща, как устойчивое свойство, каждому произведению, написанному в рассматриваемых жанрах;

2) динамизм стилистических перемен (от традиционалистского романтизма-классицизма до фовизма-экспрессионизма в творчестве авторов последних десятилетий).

3) приверженность к мелодической экспрессивности образа - с нарастанием драматически-театральных эффектов в музыке от 1980-х годов;

4) осторожное "вбирание" приемов "авангарда" середины XX века в сочинениях последнего десятилетия.

Самостоятельной жанровой ветвью являюся инструментальные сочинения вьетнамских композиторов - в области фортепианного творчества, которое еще в 1950-ые годы ("первый период" развития вьетнамского инструментализма) играло значительную роль в авторском художественном самовыражении.

В названный первый период творчества для современных вьетнамских инструменталистов фортепианные произведения имели существенное значение. Хотя фортепиано появилось во Вьетнаме сравнительно недавно, в конце XIX - XX вв., но быстро занял самостоятельное место в музыкальной жизни страны. И все же хронологически первыми стилистически выстроенными фортепианными пьесами стали произведения композиторов, представителей вьетнамского зарубежья, которые имели преимущества в организации процесса творчества в 1950-е годы, когда моя Родина была охвачена огнем войны. В качестве примеров авторской музыки этого периода рассматриваем два фортепианных опуса Луиз Нгуен Ван Ти: "Черный конь" (1951 г.) и "После засухи дождь" (1955 г.).

Произведение Нгуен Ван Ти демонстрирует устремления фортепианной литературы Вьетнама к тем традициям европейской инструментальной музыки, в которых концертность, камерность, а также фольклоризм свободного преломления образуют естественный союз: аналогичные тенденции обнаруживаем у отечественных композиторов, что свидетельствует о глубинности найденных путей соединения европейского профессионального опыта и национального художественного строя.

Для полноты картины творчества 1960 - 1970-х гг. привлечены в качестве объекта анализа произведения Винь Бао, Нгуен Динь Тана, Нгуен Тхи Нунга и др. 1980 - 1990-е годы знаменуют бурное развитие фортепианного отечественного творчества - композиторского и исполнительского. Это период расцвета деятельности Нгуен Суан Хоата, Нгуен Ван Тхьонга, Дам Линя, включения в творческую работу Ка Ле Тхуана, Фам

Минь Кханга, Тхюи Лоан, Данг Хыу Фука и других. В анализах выделено произведение Нгуен Ван Нама, в котором выражены существенные признаки академического традиционализма, освоенные представителями предыдущих поколений, и одновременно в нем заметны устремления “к новым берегам” стилистических поисков. Последние более ярко, чем в фортепианной музыке, проявляются в камерно-ансамблевом творчестве и, более всего, в симфонических сочинениях последних десятилетий.

Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Вьетнама как сочинения для нескольких (более двух) инструментов получила довольно интенсивное продвижение в художественной жизни моей страны, особенно в 1980 - 1990-е годы. Квintет для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано Нгуен Данг Нги, Первый квартет “Неутомимые крылья” Нгуен Динь Тана для струнного квартета (издано в Москве, в 1971 г.) знаменуют итоги развития 1960 - 70-х годов в этом жанре. К началу 1990-х появляется целый ряд интересных сочинений До Хонг Куанга, Нгуен Кыонга, Суан Ты, достойно представляющие ансамблевое искусство нашей страны.

Суммируя материалы анализов камерно-инструментальной музыки Вьетнама от 1960-х к 1990-м годам, отмечаю следующее:

1) использование в творчестве вьетнамских композиторов материалов из традиционной музыки как знак народности выражения, в сочетании с техникой и формами европейской современной музыки, что в совокупности сообщает характер современного стиля музыкальному искусству Вьетнама и обогащает средства выражения вьетнамского музыкального творчества;

2) базовость фортепианного творчества в самоутверждении композиторской школы и академических (традиционалистских) принципов сочинительства ;

3) существенность перехода к 1990-м годам у вьетнамских авторов к жанру инструментального ансамбля квартетного типа с внедрением авангардных приемов середины XX века ;

4) базисность техник Стравинского-Бартока-Мессиана в стилистическом обновлении вьетнамской ансамблевой музыки последних десятилетий.

Данные показатели стилистической ориентации камерно-инструментального творчества вьетнамских композиторов

от 1950-х к 1990-м гг. свидетельствуют о закономерностях стилево-жанрового развития музыки XX века, отмеченного такими авторами концепций современной музыки как Р. Влад и Б. Шеффер. А именно: дополнительность стилевых тенденций “нового” и “старого”, “авангардного” и “традиционного” в развитии музыкального искусства второй половины XX века. Не антиномия стилей-антиподов, как отметил Т. Адорно, но их “дистантирование” в 1950-70-е годы и принципиальное “сближение”-интегрирование - к 1990-м годам. И еще один показательный штрих: миниатюризм формы вьетнамских авторов, обусловленный и скромностью технических возможностей в 1950-1960-е, и спецификой художественной работы вьетнамских артистов, художников, ценящих “сжатое пространство” небольших полотен, скульптур, сцен-зарисовок. Вьетнамская национальная художественная традиция как бы органично “предполагает вхождение в минимализм”, ставший одним из главных интегрирующих стилистических показателей профессионального творчества к концу XX века. Минимализм, обозначенный, прежде всего, в американской художественной среде, стал общезначимым стилистическим фактором с 1980-х годов. С. Павлишин выделила американскую музыкальную культуру в качестве одной из двух ведущих в современном мире. В этом плане художественная органичность “причастности к минимализму” вьетнамского камерного инструментального искусства создает перспективы опоры на концепцию С. Павлишин в выработке самостоятельной линии вьетнамского музыковедения по вопросу современной музыки, в единстве со свойственным концепции Р. Влада пиететом творчества И. Стравинского, Б. Бартока и С. Прокофьева, неизменно ценимых и любимых во Вьетнаме.

Третья глава “Стилевая интеграция во вьетнамской симфонической музыке второй половины XX в.” посвящена новой для вьетнамского искусства сфере творчества. Первые симфонические произведения Вьетнама появились только в 1960-х, после того, когда у нас в стране подготовлены были композиторы, которые прошли обучение во многих консерваториях мира. Со временем родилось множество симфонических произведений. Неожиданно обильно обнаружилось в творчестве разных авторов симфонические жанры, не имеющие непосредственного аналога в традиционном вьетнамском

искусстве. Строительство могучего государства в условиях социализма на новом уровне подняло интерес к торжественной репрезентативной музыке - и в советском искусстве на волне "поставангарда", и в музыке Вьетнама 1970 - 1990-х годов симфонический жанр занял существенное место в композиторском творчестве. Именно симфонические жанры, включая концертные сочинения, определили облик наших крупнейших национальных композиторов - отечественных и зарубежных: Чу Минь, Данг Хью Фук, Нгуен Синь, Дам Линь, Нгуен Динь Тан, Нгуен Тхиен Дао, Нгуен Лан Туат, Ка Ле Тхуан, Чан Чонг Хунг, Нгуен Тхи Нунг, До Хонг Куан, Нгуен Чонг Дай и др. - эти имена достойно представляют вьетнамский инструментализм, посредством симфонической музыки, в первую очередь. В ближайшее время много симфонических произведений вьетнамских композиторов прозвучало во многих концертных залах мира (в том числе в Германии, Франции, США, Дании, России, Украине, Чехии, Таиланде, др.).

Не случайно анализы симфонических сочинений разных авторов открываются рассмотрением творений представителя вьетнамского зарубежья - Нгуен Тхиен Дао. В 1960-ые годы только в этих условиях изоляции от тягот военных событий могло произойти рождение столь незаурядных произведений, каковым является "Огненная линия" Нгуен Тхиен Дао.

Ученик знаменитого О. Мессиана справедливо выразил чувство признательности к Родине, которая была охвачена бедствиями войны. С помощью техники музыкального авангарда Нгуен Тхиен Дао успешно выразил напряжение ситуации в стране и в мире, привлекая сочувственное внимание к страданиям соотечественников. Общественность Вьетнама высоко оценила творчество отечественного симфониста Чу Миня, выразившего надежды и чаяния борющегося народа, - однако "Огненная линия" Нгуен Тхиен Дао составляет художественный документ величайшего напряжения сил нации в ее самоопределении в государственном строительстве и в культуре. Наряду с этим сочинением представлено в анализах произведение 1990-х годов ("Концерт '95"), созданное в атмосфере сотрудничества с соотечественниками и постепенного освоения музыкальной общественностью Вьетнама трагико-драматического искусства европейской ориентации. В 1980 - 1990-ые годы Нгуен Тхиен Дао усиливает контракты с Родиной. И кульминацией этих

новых взаимосвязей отечественных и зарубежных музыкантов стали юбилейные выступления Нгуен Тхиен Дао в 1990 - 1995 гг., к 50-летию образования независимого социалистического Вьетнама. В качестве примера этого нового этапа творчества ученика Мессиаана - "Концерт '95", в котором органично сочетаются авангардистские позиции и опора на стилистику любимых в нашей стране С. Прокофьева и Б. Бартока.

Исполнение симфонических сочинений Нгуен Тхиен Дао во Вьетнаме открывает замечательные перспективы соединения разных и глубинных, каждой в своем роде, линий национального искусства и художественной жизни в целом.

Особый упор в изложении делаю на характеристике талантливого отечественного композитора Дам Линя, самобытный дар которого соотносим с творческой многогранностью "парижского вьетнамца" Нгуен Тхиен Дао, но выигрывает, считаю, в органической "вписанности" его позиций в национально-государственное бытие искусства страны.

Хореографическая поэма "Охотники" Дам Линя написана композитором в 1972 году. В этом сочинении обнаруживается связь с теми стилистическими линиями, которые были усвоены им в процессе учебы в Московской госконсерватории в классе А. А. Николаева. Это, прежде всего, стилистика "Новой фольклорной волны", в центре которой находилось творчество русского советского композитора Г. Свиридова, отчасти Р. Щедрина и др. Такого рода ориентация была плодотворной для вьетнамского музыканта. Дело в том, что "новым фольклористам" свойственен был интерес к старинному музыкальному творчеству, архаическим пластам народного искусства, т.е. к тем источникам, которые вызывают особое уважение и во вьетнамской художественной традиции.

В 1990-ые годы Дам Линь создал сочинения, выражающие новые перспективы развития национального симфонизма. Это: "Бессмертная Гвардия" (1991 г.), "Супруги Афу" (1992 г.) и "Тханг Лонг" (1994 г.). В связи с анализом вышеперечисленных сочинений, составивших авторитетность деятельности композитора в последнее двадцатилетие, принципиальным представляется понимание индивидуально-стилистического и жанрово-образного выбора художника, творчеством утверждающего актуальную национальную идею в искусстве в

единстве со стилистическими элементами, почерпнутыми в творчестве Л. Ноно, П. Булеза и др. авторитетов "новой музыки"

В анализах представлен еще один опус Дам Линя: *Концерт для скрипки с оркестром*. В нем утверждается образ национальной святыни: Тханг Лонг (Thăng long) как память нации и историческая Память культуры. Данное произведение Дам Линя составляет объективно "шаг навстречу" вьетнамской зарубежной музыке Нгуен Тхиен Дао, Нгуен Лан Туата и многих других талантливых представителей национального вьетнамского художественного мира.

Сочинения Нгуен Синя, Ка Ле Тхуана, Чи Тханя и др. запечатляют существенный этап "собрания сил" для нового творческого рывка, последнего десятилетия. В 1980-ые годы выделилась деятельность Чан Чонг Хунга, Данг Хыу Фука, Суан Ты, а также Нгуен Лан Туата, представителя "вьетнамского зарубежья" в России.

Концерт для камерного оркестра и голоса Чан Чонг Хунга представляет собой органическое соединение, традиций народной вокальности и европейского симфонизма XX века.

Произведения Чан Чонг Хунга в целом представляют интересное преломление линий неофольклоризма во вьетнамском симфонизме 1990-х годов, поскольку в нем присутствует соединение архаических элементов национального фольклора и технических показателей современного музыкального языка.

В среде композиторов Вьетнама Данг Хыу Фук выделяется тем, что он стал одним из немногих авторов, который уже в молодые годы спокойно готовился к своей профессии в стенах консерваторий. Произведение *"Пять картин" для оркестра (5 tableaux pour L'orchestre)* написано Данг Хыу Фуком в 1983-м году, получило признание и одобрение коллег и публики Вьетнама и содержит ту интеграцию традиционализма и принципов "авангарда", которые представляются наиболее перспективными в развитии национального искусства. В названном сочинении содержится сочетание авангардных и традиционалистско-неоклассических приемов и композиционных показателей, которые существенны в "поставангардных" тенденциях в мировой музыкальной культуре 1980-х.

Рассмотренное сочинения вьетнамского автора аналогично творчеству многих его современников, в том числе к работам Суан Ты, продолжателя традиционного фольклоризма в

композиторских опытах, направлены на выявление новых тембрально-инструментальных возможностей подачи академически апробированных концертно-симфонических жанров.

Особое место в композиторских опытах 1980-1990-х годов принадлежит представителю “вьетнамского зарубежья”, работавшему в принципиально иных условиях, нежели блестящий “парижский вьетнамец”, ученик О. Мессиана Нгуен Тхиен Дао. Предметом анализа стали два сочинения высокоталантливого Нгуен Лан Туата, которые получили признание за рубежом, в России, а в наши дни и во Вьетнаме.

Симфония № 2 “Моя Родина” Нгуен Лан Туата определяет неповторимую страницу вьетнамского симфонизма, трактующего идею нации и Родины в трагическом ключе. Драматический симфонизм Шостаковича, “вбирающий” опыт Бетховена - Чайковского - Малера, опущим в стилистике вьетнамского автора. Но, главное, то, что вьетнамская художественная идея оригинальна в репрезентации ее Нгуен Лан Туатом. Национальное чувство гордости своей страной и горечь разочарований реального жизненного опыта открыли для вьетнамского искусства экспрессионистический надрыв и импрессионистско-фовистский комплексы выражения, раздвинув широко палитру выразительных приемов в сторону соединения с опытом европейского авангардного симфонизма.

Предлагается также анализ сочинения, вызвавшего самую положительную реакцию аудитории как в России, так и в профессиональных кругах Вьетнама, при прослушивании-знакомстве с сочинениями вышеназванного автора. Это - Адажио для струнного оркестра (*Adagio for String orchestra*, 1990 г.).

Произведение Нгуен Лан Туата содержит установку на единство неоклассических и традиционалистско-романтических начал, которая определяет его индивидуальный творческий выбор. Подчеркнутый европеизм мышления автора все же имеет обращенность к картинно-жанровой сфере выражения, привносящей дополнительные объективные моменты в талантливую лирику композиции незаурядного национального художника Вьетнама.

Внимание музыкальных кругов Вьетнама привлекли сочинения Нгуен Чонг Дая, основу известности которого заложила его Симфония (1985). Автор этого сочинения - один из самых молодых композиторов Вьетнама (1958 год рождения).

Симфония Нгуен Чонг Дая составляет новый шаг в развитии отечественного симфонизма, соединяющего драматическую театральность европейской школы и национальную "картинность" музыкального воплощения образов - с широким использованием тембрового качества ударных инструментов и персонифицированных фактурно-тембрально образов в традициях историко-описательного и гротескного симфонизма Д. Шостаковича.

В 1990-е годы Нгуен Чонг Дай вновь обратил на себя внимание сочинением произведения в жанре, полюбившемся в музыкальных кругах моей страны и чрезвычайно показательно для искусства XX века в целом: Концерт для симфонического оркестра, 1992 г.

Концепция концерта для оркестра Нгуен Чонг Дая составляет яркий образец неоклассицизма второй половины XX в. - в соединении классических, доклассических и авангардных средств музыкального выражения. Многосоставность и принципиальная усложненность построений свидетельствует об интенсивном росте возможностей молодой вьетнамской инструментальной школы и перспективности работы ее представителей в музыкальном мире.

Обзор симфонического творчества вьетнамских авторов заканчиваю анализом сочинений, заявивших свое право на существование в художественной памяти нации в 1995 г. Это: "Легенда о Чыонгшоне" Нго Куок Тиня и симфонический Ноктюрен "Эхо" До Хонг Куанга (с анализом предварившего это последнее сочинение Концерта для оркестра 1980-х гг.).

Симфонический ноктюрен "Эхо" получил Вторую премию Союза композиторов Вьетнама в 1995-м году, что свидетельствует об интересе к творчеству автора сочинения со стороны профессионалов и любителей музыки в нашей стране. Объективно в своей стилистической позиции До Хонг Куан представляет единство неоклассической установки с традиционно - романтическими и авангардно - экспрессионистскими выходами, что совпадает с интегрирующими устремлениями музыкального стиля в конце XX столетия.

Итак, вьетнамская инструментальная симфоническая музыка второй половины XX в. содержит следующие показатели:

1) при наличии у каждого из вьетнамских композиторов своего стиля в симфоническом творчестве

обнаружение общего для них свойства народности как стремления подчеркнуть национальную принадлежность, уровень, вид и степень выражения которой разный в разных произведениях, в различные временные периоды работы разных авторов;

2) более позднее (от 1960-х), чем в жанрах камерной музыки, развитие симфонизма в сочинениях отечественных и зарубежных авторов, “взрывное” проявление активности симфонического творчества в 1990 г.;

3) базовость симфонических жанров для индивидуального творческого самовыражения вьетнамских инструменталистов;

4) интенсивное преодоление традиционалистских и авангардных стилистических тенденций у композиторов 1990-х гг. - у отечественных авторов и представителей вьетнамского зарубежья - жанрово-стилистической интеграции приемов и образов;

5) сущностность оркестрально-концертной жанровой установки в национальном симфоническом искусстве - в русле “необарочных” тенденций мировой музыки второй половины XX века;

6) ведущее положение таких мастеров симфонистов как Дам Линь, Нгуен Тхиен Дао, Нгуен Лан Туат, Чан Чонг Хунг и др. в национальном симфоническом творчестве;

7) принципиальная опора на масштабность инструментальных форм в симфонических жанрах, исключая непосредственное запечатление стилистики минимализма в фактуре и архитектонике целого - в противовес естественности соприкосновения вьетнамских авторов с данной стилистической волной в камерно-инструментальном творчестве.

Заключение “Вьетнамский инструментализм: тенденции, перспективы”. Инструментальная вьетнамская музыка прошла в XX в. огромный путь от зарождения инструментализма профессионального художественного типа до утверждения в мировом искусстве стилистически-образно самостоятельной школы. Все этапы жанрово-стилистической эволюции инструментального творчества, которые в Европе определились за три столетия постренессанской культуры, во Вьетнаме сконцентрировались, фактически, в десятилетия 1950-х - 1990-х годов. Подобно тому, как в Европе становление художественно-самостоятельного вида инструментального творчества составило параллель к музыке театрально-светского типа, вьетнамский

инструментальный профессионализм питается приемами и методами, в той или иной степени заявленных в народной музыке и в национальном театре. В ходе анализов неоднократно констатировалось применение гетерофонии, выразительности мотивов, тембров, ритмов в функции художественных “знаков ситуации”, значение которых определялось ссылками на традицию их применения в фольклорном ритуально-театрализованном действе, в практике национального театра. Демонстративный эстетизм творчества вьетнамских инструменталистов, тяготеющих к образам прекрасного (образы Родины, красоты пейзажа, национальной легенды, народных мелодий) и прелестного (запечатление бабочки, цветов, детских цен и т.д.) базируется на том строительстве идеальной “второй реальности” художественного творчества, которая создавалась театрализованным сознанием человека светской культурной ориентации постренессанской эпохи. Такова была позиция вьетнамских композиторов вплоть до последних десятилетий. В 1980 - 90-ые годы с опорой на инициативу представителей музыкального “вьетнамского зарубежья” углублен был художественный ракурс творческого воплощения образов реальности: драматико-трагическое начало как органический компонент художественной картины мира (произведения Нгуен Тхиен Дао, Нгуен Лан Туата и сочинения последних лет Дам Линя, Чан Чонг Хунга, др.).

“Сжатость” сроков исторического становления инструментализма во Вьетнаме диктовала жесткую “стилистическую селекцию” в творчестве: отбор наиболее значимых художественных ориентиров в связи с традициями национального искусства. Как видим, начало вьетнамского инструментализма, вырастающего из музыки для инструментов-соло, быстро развивается по пути симфонической монументальности выражения. И внедрение в симфонические формы концертных (“соревновательных”) возможностей соло и инструментальных групп создало особую значимость “необарочных” и “минималистских”, неоекспрессионистских стилистических линий в одновременности.

История вьетнамской инструментальной музыки, избавлена, в силу объективных обстоятельств, от деструктивных идей последовательно-атональной школы. Ведь игнорирование национально-этнической фольклорной основы творчества, как это

предлагал А. Шенберг и его последователи в 1910-1920-е годы, для рождающегося профессионального искусства означало бы "аннигиляцию" основ национального творчества. Линия Нововенской школы освоена вьетнамскими инструменталистами (и симфонистами в первую очередь) через посредничество "неоэкспрессионизма - неои́мпрессионизма" О. Мессиа́на и его воспитанников Л. Ноно, К. Штокхаузена, через минималистско-фовистские конструкции И. Стравинского, через "футуристические" комплексы в неоклассицизме С. Прокофьева. Возможно, есть глубокие внутренние параллели в развитии вьетнамского и украинского симфонизма, сложившихся в 1960 - 80-ые годы - в оппозицию вокальности национальной музыкальной традиции, хоровой, в первую очередь, в Украине и монодической во Вьетнаме. И в Украине и во Вьетнаме носителями незаурядного творческого потенциала стали мастера, которые изначально отказались от демонстративного фольклоризма (ср. К. Сильвестров - Нгуен Лан Туат) либо этот фольклоризм трактовали локально-архаически (образы Таингуена у Дам Линя, Нгуен Ван Тхьонга, До Ньюана, Нгуен Кыонга, Винь Ката - карпатский фольклор у Л. Дычко, М. Скорика, Е. Станковича, В. Губы и др.).

Для современной инструментальной музыки Вьетнама все рассмотренные в данной работе концепции авторитетных в мировом музыковедении авторов (в том числе Т. Адорно, Р. Рети, Р. Влада, Б. Шеффера, С. Павлишин), посвященные проблеме специфики современного искусства, играют важную роль в обобщении данных жанрово-стилевых анализов сочинений вьетнамских композиторов. На мой взгляд, современная инструментальная музыка Вьетнама развивается под влиянием тех композиторов - генераторов художественных идей, которые исторически-объективно, по свойствам авторского мировосприятия более ей близки и позиции которых в творчестве имеют больше точек соприкосновения со взглядами вьетнамских музыкантов и музыкологов. Среди имен, которые выделяются Адорно, Владом, Рети, Шеффером, Павлишин, для вьетнамских артистов и композиторов авторитетны, прежде всего: И. Стравинский, Б. Барток, А. Шенберг, О. Мессиа́н, Л. Ноно С. Прокофьев, К. Пендерецкий. Для вьетнамцев, получивших музыкальную подготовку в Украине, особую значимость имеет также творчество Б. Лятошинского, В. Косенко, М. Скорика, В. Сильвестрова.

Для музыкальных произведений, представляющих национальное искусство Вьетнама, качество народности его выразительности, как это уже неоднократно отмечалось, играет самую основополагающую роль. Считаю национальной стилизовано-жанровую принадлежность атрибутивным свойством художественности: отсутствие народности в том или ином виде исключает возможность обнаружения целостности музыкального произведения. Поэтому музыка И. Стравинского, Б. Бартока, С. Прокофьева и Д. Шостаковича, Э. Денисова, В. Сильвестрова близка нашей музыкальной традиции в принципе, в том числе и по той объективной исторической причине, что фактически все музыкальные специалисты современного Вьетнама получили подготовку в Советском Союзе и художественные ориентиры бывшего Союза легли в основу официальной творческой доктрины современного Социалистического Вьетнама. Одновременно широта подхода в культурной политике сегодняшнего дня не ставит препон контактам самого широкого плана - музыка А. Шенберга, А. Веберна, О. Мессиана, К. Штокхаузена, К. Пендерецкого, бывшая источником обновления для талантливых представителей "вьетнамского зарубежья" и влиявшая на авангард русских, украинских композиторов 1960-1990-х годов, органически вошла в строй мышления национальной вьетнамской музыкальной общественности последних десятилетий.

Концепция Р. Рети понятна вьетнамским музыкантам и музыковедам в стремлении синтезировать крайности стилистических тяготений и обосновать закономерность появления такой "интегративной" фигуры как Ч. Айвз и его последователей-авангардистов 1950-х годов. В проделанном анализе произведений современной инструментальной музыки вырисовывается особый вес в их стилистической интерпретации концепции Р. Влада. Данный автор акцентировал влияния Восточной, Южной Европы на формирование музыки XX ст., в том числе в эпоху Ренессанса и последовавшие за ним периоды, отмеченные взаимопереходами "нового" и "традиционного". Этот тезис является чрезвычайно существенным для объяснения современной ситуации в профессиональном искусстве неевропейских стран, процессов во вьетнамском инструментализме.

Концепция Р. Влада важна в осознании путей оригинального вьетнамского инструментализма непосредственной опорой его музыковедческой деятельности на композиторское творчество. Для

национального вьетнамского музыкального творчества полезна ориентация на эту двунаправленность деятельности - в активном изобретательстве новых теоретико-технических позиций творчества и практически-композиторском высокохудожественном опробывании найденных технических рекомендаций и принципов звуковотворчества.

Концепция "новой музыки" Б. Шеффера имеет большое значение для современной инструментальной музыки Вьетнама. Его позиция относительно невозможности новизны содержательности творчества вне новизны средств выражения объясняет и защищает феномен Нгуен Тхиен Дао для вьетнамской музыки и немногих, но, безусловно, талантливых его последователей. И хотя для композиторов Вьетнама в целом этот взгляд на искусство музыки не совпадает с устоями национальной художественной традиции, все же опора на алеаторические приемы, существенные в методе Шеффера-композитора и поощряемая Шеффером-теоретиком, имеет принципиальные соотнесенности с инструментальной импровизацией в театре Вьетнама. Для композиторов Вьетнама "новая музыка" является "дважды новой" потому, что заложенное в ней обновление средств выражения "накладывается" на новизну самого принципа европейского инструментализма. И с позиций классики последнего, определившего интенсивное развитие молодой композиторской школы во взаимодействии с национально-фольклорной базой, вьетнамские мастера с осторожностью относятся к "бессодержательному" подходу к новым средствам выражения, предлагаемых концепцией Б. Шеффера и демонстративно, в отдельных случаях, защищаемых Нгуен Тхиен Дао.

Книга С. Павлишин, осуществляющая обобщение позиций разных авторов, авторитетных в историческом музыковедении XX ст., может быть использована в качестве учебного пособия во вьетнамских консерваториях благодаря объемности производимого синтеза позиций разных, в том числе специально рассмотренных в данной работе, концепций. Анализ инструментального творчества композиторов Вьетнама XX века апробировал тезис о недостаточности для объяснения происходящих в музыкальном мире процессов того средоточия на австрийской и американской школах, которые предлагает автор

замечательной в своем роде книги “Зарубежная музыка XX века. Пути развития, тенденции”. Для вьетнамского музыковедения особо ценной представляется та стилевая атрибуция, которая производится Павлишин в соответствии с типологией исторических стилей, в том числе фиксирующей базовость фовизма и “экзотизма” в современном искусстве.

Итак, выводы о “новой музыке”, исходя из позиций авторитетов музыковедения XX века, аналитически апробированные на материалах вьетнамского инструментализма и репрезентующие “современную музыку” в принятой в нашей стране терминологии, сводятся к следующему:

1) это музыка европейски-профессионального склада (“музыка для слушания”), соответствующая актуальным стилевым устремлениям мирового и национального художественного опыта;

2) музыка, отмеченная свойством народности, связью с традицией национальной культуры своей страны и других наций мира в оригинальном соединении таких “элементов традиций”, порождающих “модерн” нового этапа художественного развития;

3) искусство, активно “вбирающее” новые приемы техники творчества в произведениях, обогащающих музыкальное мышление новыми идеями - образно-звуково и вещественно-предметно данными;

4) это произведения, содержание и форма которых играет решающую роль в формировании новых эстетико-художественных идеалов, мобилизующих сознание народов на гармоническое взаимообращение и взаимопомощь в поддержании мира и жизни на планете;

5) музыка, которая состоит в активном взаимодействии с музыковедческой стилевой эвристикой, поставляемой историческим и теоретическим музыкознанием, т.е. находящаяся в реальной диалектике художественного и логического мышления, обеспечивающего, как показал мировой опыт, результативность творческих свершений и открытий в искусстве и науке.

Как видим, именно инструментальная музыка европейски-профессионального типа концентрирует жанрово-стилевую новацию современного музыкального творчества, даже если вьетнамские авторы занимают самую умеренную стилистическую

позицию - в связи с тем новым видовым качеством, которое внесено "чистой музыкой для слушания" в национальный художественный обиход. Соответственно, в инструментальных произведениях вьетнамских композиторов наблюдается специальное расхождение в стилевой эволюции со странами, представляющими традиционную европейскую художественность. Речь идет о тенденциях минимализма в творчестве авторов-традиционалистов в рамках камерных жанров 1950-х годов, тогда как в симфоническом творчестве это стилевое качество несущественно и имеет, в целом, тенденцию к "сворачиванию" к 90-м годам - ко времени апогея влияния этого стиля в музыке США и в искусстве европейских народов.

В качестве итогового тезиса работы формулирую: народность национального вьетнамского искусства, обогащенного профессиональным инструментализмом европейского типа и составляющего подлинную "современную музыку" нашей страны, содержит изначальное единство нового и традиционного, обуславливающих динамизм и перспективность художественного развития музыки Вьетнама.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. **Фам Ле Хоа.** Стилевые черты музыки XX века и вьетнамский инструментализм в профессиональном творчестве. - Одесса, 1996. - 7 п.л.
2. **Фам Ле Хоа, Маркова Е. Н.** История зарубежной музыки 1950 - 1970-х гг. Одесса, 1995. - 7 п.л.
3. **Фам Ле Хоа.** Современная музыка в концепциях зарубежных и отечественных исследователей. Деп. в НИО Информкультура Российской государственной библиотеки от 15. 06. 1993 г., № 2734. - 0,9 п.л.

На вьетнамском языке:

4. **Фам Ле Хоа.** Достижения инструментальной музыки Вьетнама ближайших лет. - Ханой: Няч зян, 1976. - 0,4 п.л.
5. **Фам Ле Хоа.** Инструментальное творчество композитора Дам Линя. Библиотека Ханойской госконсерватории. Ханой, 1985. - 4 п.л.
6. **Фам Ле Хоа.** Путь одного симфонического композитора // Изучение искусства. - № 4 /1987. - Ханой. - 0,5 п.л.
7. **Фам Ле Хоа.** "Соколиная песня" //Музыка. - №4/1985. - Ханой, - 0,5 п.л.

8. **Фам Ле Хоа** и другие авторы. Композиторы Вьетнама. - Ханой: Союз вьетнамских композиторов и изд-во "Культура". - Том I: 1987. 192 с.; том II: 1989. 203 с.
9. **Фам Ле Хоа** и другие авторы. Музыка - композиторы и произведения. Составитель Чан Кыонг. - Ханой: Музыка. 1996. - 346 с.

Pham Le Hoa. Instrumental Music of Vietnam in the context of the style evolution of music of the XX-th century. The dissertation for a doctor of musicology degree in the speciality 17.00.03 - the music art. The P.I. Tchaikovsky National Music Academy. Kiev.1997.

This work is dedicated to the problem of contemporary music of Vietnam in the aspect of its interaction with main style tendencies of music of the XX-th century as they were shown in works of a number of outstanding musicologists of contemporaneity. The creative work of talented vietnamese instrumentalists residing both home and abroad, whose creative work contains the style integration from 1950 to 1990 years which correlates with the world-over artistic-stylistic process as well as one which differs from it, has been given prominence especially.

The national vietnamese composers' instrumental school embodies such a unity of the style and the from novelty of "contemporary music" which is determined with the tradition and innovation dialectics in art and with the internal richness of the contents of the national roots as an attributive affinity of the national music of Vietnam.

Фам Ле Хоа. Инструментальная музыка Вьетнама в контексте стилиевой эволюции музыки XX века. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 - музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского, Киев, 1997.

Работа посвящена проблеме современной инструментальной музыки Вьетнама в аспекте взаимодействия ее с основными стилевыми тенденциями музыки XX века - как они показаны в трудах ряда выдающихся музыковедов современности. Выделено специально творчество талантливых вьетнамских инструменталистов, отечественных и зарубежных, в творчестве которых осуществляется стилиевая интеграция от 1950-х к 1990-м годам, соотносимая с мировым художественно-стилистическим процессом и отличная от него.

Национальная вьетнамская композиторская инструментальная школа воплощает то единство стилевой и видовой новизны "современной музыки", которая определяется диалектикой традиции и новаторства в искусстве и внутренним богатством содержания народности как атрибутивного свойства национальной музыки Вьетнама.

Ключевые слова: новая музыка, современная музыка, стиль, национальная традиция, музыкально-историческая концепция, отечественная и зарубежная вьетнамская музыка.

Підписано до друку 30.04.97р. Формат 60x84/16.
Ум. друк. арк. 1,6. Обл.-вид. арк. 1,6.
Наклад 100. Зам. 194.

Відділ оперативної поліграфії
Центру Міжнародної освіти
227-12-75, 227-37-86

451623

АВ 37.895

ПЕРЕВІР

МИСТ