

НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ

ETHNICAL MUSICAL CULTURES

Д. Р. Загидуллина

Опера До Хонг Куана «Красные листья» в аспекте взаимодействия культур

Аннотация

В статье рассматриваются некоторые национальные приёмы исполнения, использованные вьетнамским композитором До Хонг Куаном в опере «Красные листья», их взаимодействие с западноевропейскими.

Ключевые слова: вьетнамская музыка, опера, вьетнамская опера, национальная музыка, оркестровые приёмы.

D. R. Zagidullina

Do Hong Kuan's opera *Red leaves* in the aspect of interaction of cultures

Summary

The article is devoted to the opera of the modern Vietnamese composer Do Hong Kuan *Red leaves* (2014). The musical language of the composition combines features of Western and Eastern cultures. In addition, the opera uses some of the presentation techniques typical of national music. The techniques of creating ensemble numbers and orchestral music's fabric are considered. Similar techniques can be observed in the musical cultures of a number of other peoples, the formation of composing schools that took place in the 20th century..

Keywords: Vietnamese music, opera, Vietnamese opera, national music, orchestral techniques.

Статья поступила: 05.11.2020.

Современная опера Вьетнама — это сложный творческий продукт, опирающийся на традиционные музыкальные источники в сочетании с чертами европейской оперы. В стране с давних времён существовали допрофессиональные национальные виды музыкального театра: Тео, Туонг, Кай Лыонг [См. об этом: 2]¹. Новая вьетнамская опера появилась в середине XX века. Для того, чтобы родился оперный жанр, должны были сойтись воедино несколько важных факторов: профессиональный уровень композитора, достаточная квалификация исполнителей, уровень аудитории, способной воспринять новую музыку. Все эти факторы постепенно складывались воедино, особенно в период 1954–1975 годов, когда во Вьетнаме происходили серьёзные изменения, наблюдались синхронные достижения во всех аспектах: композиции, исполнении, обучении, исследовании, критике.

Очень важным фактором развития является обучение. После войны против французских колонизаторов (1945–1954) государство быстро создало школы музыкальной подготовки на центральном и местном уровнях по всему северу страны; был определён долгосрочный план подготовки талантливой молодёжи в странах с развитым музыкальным образованием (России, Германии, Италии и других)². Кроме того, приглашались иностранные специалисты для преподавания в учебных заведениях Вьетнама.

Как и во многих других национальных композиторских школах (например, в музыкальных культурах национальных республик Советского Союза), на этапе, предшествующем созданию оперы, композиторы много работали в жанре музыкальной драмы. Во Вьетнаме первым таким произведением явилась пьеса «Тук Луи» ([*Tuc Luu*], муж. имя, 1943) Лыу Хыу Фьюка ([*Luu Hui Phuoc*], 1921–1989). В период с 1945 по 1954 год было написано много драм с музыкой, которые оказали влияние на рождение вьетнамской оперы.

Национальные музыканты учились сочинять театральную музыку в западном стиле, постепенно подойдя к созданию оперы. Например, в творчестве композитора До Ньюна ([*Do Nhuan*], 1922–1991) опера «Девушка Шао» (1965, [*A Sao*], «Девушка Звезда») появилась лишь после плодотворной работы в жанре музыки для сцены; именно он стал первым вьетнамским музыкантом, написавшим национальное произведение в этом жанре [см. об этом: 6; 7]. Все вьетнамские оперы, от первых до современных, посвящены борьбе народа против различных захватчиков³, в каждой из них личные истории персонажей самым тесным образом переплетаются с историческими событиями того периода [См. об этом: 11; 12; 13].

В 2014 году после значительного перерыва известный вьетнамский композитор До Хонг Куан⁴ обратился к этому жанру, написав оперу «Красные листья» ([*La Do*]). В основу либретто положена одноимённая поэма поэтессы Нгуен Тхи Хонг Нгата (*Nguyen Thi Hong Ngat*, р. 1950). Интересно, что первоначально романтические стихи поэта Нгуена Динь Тхи (*Nguyen Dinh Thi*, 1924–2003) вдохновили композитора Хоанг Хиэпа (*Hoang Hiep*, 1931–2013) на создание песни «Встречаю тебя в ветреном небе, когда в лесу Чыонг-Сон⁵ падают красные листья» (*Gap em tren cao long gio, rung Truong Son ao ao la do*, 1975). В ней рассказывалось о пещере в лесу Чыонг-Сон, в которой в 1972 году во время войны вьетнамского народа против американских захватчиков погибли восемь девушек-добровольцев. А уже затем на основе этой песни Нгуен Тхи Хонг Нгата создала поэму, которая легла в основу оперы «Красные листья» До Хонг Куана. По заказу Министерства культуры, спорта и туризма Вьетнама композитор работал над ней с 2013 года. К сентябрю 2014 года опера была написана, и начался процесс её постановки на сцене, длившийся три года. Композитор сам сочинил либретто⁶. Премьера оперы «Красные листья» состоялась в Ханойском опер-

ном театре 25 мая 2016 года. Опера и сегодня остаётся в его репертуаре.

Поэма Нгуен Тхи Хонг Нгата состояла из 6 картин (44 номера). При создании оперы До Хонг Куан несколько изменил и сократил текст, в окончательном варианте она состоит из двух действий (36 номеров).

Действующие лица:

Хьонг (девушка-доброволец) Сон (военной инженер) Бог гор Женщина-водитель Девушки-добровольцы: Нанг, Лан, Май, Нхи, Тхам, Дао, Минь	сопрано тенор баритон контральто Голоса девушек — от сопрано до меццо-сопрано
--	---

Композиция оперы традиционна: строится на чередовании замкнутых сцен, в которые встраиваются сольные (арии, ариозо), ансамблевые (дуэты) и хоровые номера.

До Хонг Куан прекрасно владеет современной композиторской техникой, которую он осваивал с 1976 по 1981 год в Московской консерватории (класс композиции А. С. Лемана), а также в период стажировки в Парижской консерватории в 1992 году [5]. Более того, ранние сочинения композитора насыщены сложными современными приёмами. В качестве примера можно привести такие его сочинения, как: “Rhapsodie Vietnam” для симфонического оркестра («Вьетнамская рапсодия», 1981), Концерт для скрипки и перкуссии с симфоническим оркестром (1982), Струнный квартет (1980) и другие. В ряде номеров оперы «Красные листья», в основном в ансамблевых сценах, в драматических ситуациях (№ 30, «Сцена смерти Хьонг»; № 34, «Танец фей»; № 30, Финальный хор и других) можно наблюдать сложные аккордовые комплексы, многоголосную хоровую фактуру, использование яркой меди в оркестровке, однако нередко эти средства соседствуют с традиционным унисонным ансамблем. Заметим, что все эти средства преобладают во втором, трагическом, акте произведения.

Музыкальный язык оперы, по словам До Хонг Куана, основан на фольклоре Центрального района Вьетнама, того места, где прои-

зошли события, положенные в основу этого сюжета. Композитор также сообщил, что до сих пор сочинение национальной оперы представляет огромную трудность именно потому, что её надо писать с помощью средств, понятных слушателю [8–10; 14; 15]. Обращение к фольклорному музыкальному языку позволило ему решить эту задачу и создать произведение, воспринятое зрителем.

Обратим внимание на органичное слияние черт западноевропейской оперы и некоторых особенностей, характерных для национальной музыкальной драмы. Наиболее репрезентативным с этой точки зрения представляется использование характерных фольклорных жанров, решение ансамблевых номеров и ряд оркестровых приёмов.

Тематизм оперы намеренно приближен к музыкальному языку вьетнамских народных песен. Например, патриотическая песня (№ 9) «Прикрывать путь» написана в традиционном жанре вьетнамской популярной музыки *хо* (*Ho*), известном ещё с XVI века. Песни *хо* бывают трудовыми, лирическими и обрядовыми. В них обычно имеются мотивы, связанные с трудом. Например, лирические песни *хо* крестьяне исполняли во время полевых работ или гребцы во время движения по реке [3. С. 26]. Исследователи отмечают, что по своему содержанию некоторые песни напоминают русские народные песни бурлаков. Обычно мелодия и ритм были призваны поддерживать конкретный вид трудовой деятельности, к примеру, обработку риса или греблю. Те песни *хо*, которые связаны с водным пространством, отличаются широтой мелодической линии и плавностью ритмического рисунка. Общей чертой, которая объединяет большинство песен *хо*, является «...структура запев-припев, где запев (*лоп чонг*) исполняется солистом, а припев (*лоп май*) — хором. При этом мелодия запева постоянно изменяется в зависимости от слов, припев же остаётся неизменным и строится на характерных возгласах (хотя сами эти возгласы в каждой песне разные — они также зависят от вида трудовой деятельности)» [3. С. 26–27].

Черты жанра *хо* в песне «Прикрывать путь» представлены следующими особенностями: это медленный марш с характерным пунктирным ритмом, акцентами, кварто-квинтовым движением баса, аккордовым аккомпанементом. Каждый куплет запевают хор в унисон, затем каждый раз следует многоголосная фраза с характерными возгласами “Hò dô ơ hò hò dô ơ hò”; аналогично строится и оркестровое сопровождение: унисон сменяют аккорды (см. пример 1). Мелодическая линия выдержана в ангемионном ладу (звукоряд представляет собой 6-ступенную диатонику, однако звуки *g* и *fis* пересекаются лишь в заключительной фразе, в мелодии же взаимодействуют два пентатонных лада: *e-g-a-h-d* и *e-fis-a-h-d*).

Аналогичным по изложению образцом является хоровой номер «Считайте бомбы» (№ 14). Он целиком построен на унисонном пении женского и мужского хоров, символизирующем единство народа, призыв к сплочению (см. пример 2).

Ряд приёмов, использованных композиторами, оказывается сходным с теми, которые на-

блюдались у татарских композиторов старшего поколения. Рассмотрим некоторые из них.

Интерес представляют ансамблевые номера, изложенные также в народной манере. Именно в их построении можно заметить сходство с аналогичными номерами в сочинениях татарских композиторов. И вьетнамская, и татарская народная музыка изначально имели монодийную природу, поэтому сочинение даже двухголосного ансамбля представлялось непростым делом [См. об этом: 1]. Например, в музыкальных драмах С. Сайдашева (1900–1954) большинство ансамблей построено следующим образом: герои по очереди поют одну и ту же тему, а заключительную часть — в унисон⁷.

Унисонный склад ансамблей преобладает и в опере. До Хонг Куан намеренно сочиняет дуэты подобным образом, однако есть и различие: в опере фразы персонажей строятся на разном материале, по принципу «вопрос — ответ». Общим же является то, что герои большую часть номера поют по очереди (диалог), лишь к концу объединяясь в унисонный дуэт. К примеру, дуэт Хыонг и Сона «Я запомню твой голос навсег-

1

Moderato Marcia Soustenuto

Tốp nữ (Nữ - Lần 1)
Chúng ta sẽ cùng nhau sống chết với con đường huyết

Tốp nam (Nam - Lần 2)
Chúng ta sẽ cùng nhau sống chết với con đường huyết

8 (Tất cả Nam Nữ)
Tốp nữ mạch của Tổ Quốc. Hò dô ơ hò hò dô ơ hò. Chúng ta
Tốp nam mạch của Tổ Quốc. Hò dô ơ hò hò dô ơ hò.

2

47 **Moderato** T **Tốp nam**
 f Chắc tay, chắc tay vào nào bạn ơi. Khấn trưng
 B f Chắc tay, chắc tay vào nào bạn ơi. Khấn trưng
 mf
 55
 B
 55

да» (№ 13) как раз представляет интерес с точки зрения использования унисона в вокальных партиях (см. пример 3а, 3б). Дуэт строится на диалоге героев, их поочерёдных репликах, которые далее объединяются в единую мелодию, лишь с единичными расхождениями в терцию и кварту в заключительной фразе. В дуэте композитором использован отмеченный исследователями, характерный для традиционной вьетнамской музыки, вид вокального двухголосия. Он основан на антифонном принципе: это песни-переключки между солистом и унисонным хором или между двумя солистами, в которых присутствуют элементы имитационной полифонии [3. С. 34–35]. Хыонг и Сон поют по очереди, в форме диалога, затем их голоса сливаются в унисонный ансамбль. Причём, если в диалоге фразы героев характеризуются кварто-квинтовыми ходами в мелодии, придающими им решительность, энергичность, то в совместном пении мелодическая линия становится более плавной и лирической (герои мечтают о жизни без войны).

Аналогично построен второй дуэт Хыонг и Сона «Я боюсь говорить...» (№ 20), завершающий I действие. Это прекрасный лирический номер, передающий силу чувств юных героев. Заключительная фраза исполняется совместно в унисон, в ней герои рассказывают о жестокости войны, о том, что их «любовь, прекрасная, как тысяча цветов, горит во взрывах бомб». Дуэт завершается на кульминационной ноте.

Последний дуэт «Ой, Чыонг-Сон» (№ 35), когда Хыонг, превратившаяся в фею, приходит к Сону во сне, построен аналогично: вначале герои поют по очереди, как это было принято в народных ансамблях, в заключении их голоса сливаются в унисон (см. пример 4).

О том, что До Хонг Куан намеренно выбирает такой вид ансамблевого и хорового изложения, близкий к народной манере, можно судить по необычному номеру во II акте в сцене возрождения девушек. Он решён совершенно иначе.

Тхам: Сёстры! Девушки! Отдохнём немного.

Затем вернёмся к дороге. Снова спою «Ой, Девушки Чыонг-Сон».

3a

Andante. Espressivo

Soprano: Hương
Thấy anh là em

Baritone: Sơn
Kìa, sao em không ăn.

Meno mosso

S: no không muốn ăn nữa mà.

B: Sơn
Anh cũng vậy.

3b

a tempo

S: hết chiến tranh. Hạnh phúc lúa dồi dào tình

B: hết chiến tranh. Hạnh phúc lúa dồi dào tình

Sub. mp

61

S: yêu chấp **ff** cánh tâm hồn ta.

B: yêu chấp cánh tâm hồn ta.

Rit... **Tempo**

ff

Девушки: Дороги нас ждут. Легионы нуждаются в нас.
Птицы призвали к этому рассвету,
Разбудили друг друга. Солнце вышло.
Звучит номер а' carrella, в котором автор хотел подчеркнуть переход героинь в иной мир:

они поют хором, причём часть девушек ведёт простую мелодию в народном духе, а другая группа — гармонические голоса. Постепенно их пение разрастается, к пению присоединяется оркестр. Номер образует сильнейший кон-

траст к окружающему музыкальному материалу именно благодаря отличающейся хоровой фактуре (см. пример 5).

Следует отметить, что выразительные средства, использованные композитором во II акте, значительно отличаются от тех, которые были применены ранее. В арии Бога гор с первых же звуков возникает ощущение произошедшей катастрофы: вступление начинают низкие струнные, связывая своим звучанием конец первого действия с началом второго. Виолончели и контрабасы глухо и обречённо обыгрывают малосекундовую интонацию, на фоне которой возникает причудливая, призрачная мелодия кларнета (см. пример 6).

Особенно необычно решена сцена смерти Хыонг (№ 30):

Хыонг: Это ты? Скажи что-нибудь, Тхам!

Нет! Я не верю! Я не верю!

Почему ты такая холодная, как лёд?

Ты действительно умерла.

Нет! Не можешь! Ой, Тхам!

У тебя волосы длинные и шелковистые.

Кожа белая, как жемчуг.

Это Нху. Там это Лан.

Ой, Май, Дао! Ой, Нанг!

Почему ты не смеёшься и не поёшь?

Всё мертво? Я не верю, я не верю!

Фразы Хыонг то распевны, то речитативны, постоянно обрываются, перекликаются с причудливыми мотивами солирующей флейты — возникает жутковатый диалог голоса и инструмента (см. пример 7). Оркестровая фактура точно соответствует характеру момента: сцена завершается цепочками аккордов на фоне тяжёлых басов. В этой сцене важное значение приобретают тембровые средства: призрачные звуки челюсты, холодный стук ксилофона.

Остановимся ещё на одном приёме, широко используемом До Хонг Куаном в опере.

4

5

6

Grave

Baritone

Cla

mf *f*

7

Adagio Recitativ

Soprano

Hương

mp *p*

6

S

Em nói gì đi Thắm! Không! Tôi không tin! Tôi không tin!

mf

9

S

Sao người em lạnh như đá? Em bỏ đi thật rồi.

Большинство инструментальных интермедий композитор также строит в народной манере. В опере можно наблюдать много фрагментов, исполненных всеми инструментами в унисон. Интересно, что подобный приём был столь же характерен для музыки других народов: татарского, башкирского, узбекского, то есть композиторских школ, формировавшихся, как и вьетнамская, в XX веке. Приведём примеры. В самой первой сцене появляется Бог гор. Его

партия изложена в свободном ритме, насыщена широкими интонациями, а в партии оркестра композитор использует приём многооктавного унисона, где голоса звучат на расстоянии двух октав, создавая эффект пространства, простора (см. пример 8).

Интересно организована фактура № 24: на втором плане сцены идут спасательные работы: в оркестре звучит сначала двухоктавный, затем — трёхоктавный унисон, а диссонирую-

шая гармония изложена в партии хора (II₂, D₆₅, III₆₄, s₆, t₆₅...) (см. пример 9).

Аналогичные ансамбли, основанные на унисоне, можно наблюдать в музыке разных народов. Например, Ю. А. Фортунатов в «Лекциях по истории оркестровых стилей» отмечал, анализируя тему *Punto Moruno* (Мавританский напев) из второй испанской увертюры «Ночь в Мадриде» М. Глинки: «...точнейший глин-

кинский слух отражает его впечатления от народной музыки Испании, от музицирования арабских народов... Тема как будто висит в воздухе, она без опоры. А где гармония? Гармонии нет...» [4. С. 186]. Автор отмечает непривычное, именно восточное, звучание этого эпизода, подчёркивает родство с исполнением оркестра узбекских народных инструментов, которое ему довелось слышать на одном из

8

Adagio

Thân nưi

9

Tiếng động bên ngoài ngày một to

S
IX

B

A o A o

S

B

A o A o

ташкентских фестивалей [4. С. 186]. Такие же параллели можно провести с татарской музыкой.

Особый характер таких тем обусловлен тем, что инструменты, участвующие в исполнении многооктавного унисона, могут играть в регистрах, которые характеризуются различными качествами: «...здесь сочетается сразу и патетика, напряжённость высокого регистра, и холодная рассудочность среднего регистра, и массивность интонации скрипок, которые играют на баске... Так вот, тема обретает особый характер: она становится необычайно ёмкой, она сразу напряжена — высокий регистр, и одновременно густа — скрипичный басок. В ней особенная объёмность, которая нужна для того, чтобы подчеркнуть, что тема исходит не от одного певца, а как бы от имени целой массы...» [4. С. 185]. Отмечается объёмность, многозвучность этого создаваемого унисона. Кроме того, унисон, произведённый ансамблем, состоящим из двух, трёх и более различных инструментов, каждый раз будет представлять собой нечто новое. Таким образом, возможно тембровое варьирование «коллективного» унисона, создание множества его «разнокрасочных» вариантов уже в исполнении дуэтов, благодаря смешиванию в едином звучании различных тембров. Их число многократно увеличивается в связи с ростом количества тембров в ансамбле. Кроме того, каждое изменение в качественном составе инструментального коллектива также влечёт за собой обновлённое унисонное звучание. Именно эти свойства микстового унисона использует До Хонг Куан. Подобные примеры можно наблюдать в симфонических фрагментах музыки С. Сайдашева, в произведениях М. Музафарова «Памяти Г. Тукая», «Родной край» [См. об этом: 1]. Природа же такой организации кроется в ансамблевых традициях разных народов.

Таким образом, особенности музыкального языка и ряд приёмов изложения, использованных композитором в опере «Красные листья», подчёркивают их близость национальным традициям исполнения, которые с свою очередь

оказываются близкими традициям других народов, чьё музыкальное творчество развивалось сходными путями.

Примечания

- ¹ Перевод всех материалов осуществлён преподавателем Консерватории Хо Ши Мина Нгуен Тхи Фыонг (г. Хошимин, Вьетнам).
- ² Назовём имена лишь некоторых композиторов, прошедших обучение в музыкальных вузах различных стран. В Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского учились: Ле Йен ([Le Yen], 1917–1998), До Ньюан ([Do Nhuan], 1922–1991), Тронг Банг ([Trong Bang], р. 1931); в Российской академии музыки имени Гнесиных (Россия) — Као Вьет Бач ([Caο Viet Bach], р. 1940); в Национальной музыкальной академии Болгарии — Нгуен Динь Фук ([Nguyen Dinh Phuc], 1919–2001); Хоанг Ван ([Hoang Van], 1930–2018); в Киевской консерватории (Украина) — Нгуен Дык Тоан ([Nguyen Duc Toan], 1929–2016); Доан Нхо ([Doan Ngo], р. 1933); в Музыкальной академии имени Ференца Листа (Венгрия) — Хуй Тхук ([Huy Thuc], р. 1935); в Германии — Хоанг Ван ([Hoang Van], 1930–2018); Чу Минь ([Chu Minh], р. 1931).
- ³ «Девушка Шао» — против французского колониализма, «На берегу Кронг Па» (1968, [Ben Bo Song K'rong Pa]) Нхат Лая ([Nhat Lai], 1931–1987), «Лотос» (1968, [Bong Sen]) Хоанга Вьета ([Hoang Viet], 1928–1967) в соавторстве с Лью Хью Фьюком ([Luu Huu Phuoc], 1921–1989) и Нгуеном Ву ([Nguyen Vu], р. 1944), «Скульптор» (1971, [Nguoi Tac Tuong]) того же До Ньюана, «Моя любовь» (1981, [Tinh Yeu Sua Em]) Нгуена Динь Тана ([Nguyen Dinh Tan], 1930–2002) — против американских захватчиков.
- ⁴ До Хонг Куан (р. 1956) — известный вьетнамский музыкант, доктор наук, актёр кино, музыкальный общественный деятель. Он является Президентом Ассоциации музыкантов Вьетнама, вице-президентом Профсоюзного комитета вьетнамских литературных и художественных

ассоциаций, заместителем председателя Комитета Союза литературы и искусств Вьетнама. Также он руководил художественным отделом Вьетнамского театра оперы и балета, был заместителем директора Театра «Туои Тре» и заместителем декана факультета теории и композиции Ханойской консерватории.

⁵ Горный массив Чьонг Сон — самый длинный горный массив во Вьетнаме и Лаосе, его длина составляет около 1100 км.

⁶ Действие оперы происходит на одной из дорог горного хребта Чьонг-Сон во время войны с Америкой. История повествует о восьми молодых девушках-добровольцах, которые получили задание найти и проложить путь в горах Чьонг-Сон. Командир этой группы — девушка Хьонг. У неё был красивый голос, и она мечтала после окончания войны заниматься вокалом и стать певицей.

Во время войны девушка познакомилась с молодым военным инженером по имени Сон. До войны он был студентом Педагогического университета, писал хорошие стихи, но из-за войны должен был отложить перо и идти воевать. Его стихи нравятся девушкам-добровольцам и солдатам.

Группа девушек, военный инженер, солдаты и водители в мирной жизни были обычными людьми, они хотели работать и учиться. На войне им пришлось обезвреживать невзорвавшиеся бомбы, выравнивать воронки от снарядов, прокладывать путь для движения артиллерии. Их жизнь в Чьонг-Сон была тяжёлой, не хватало продуктов и необходимых вещей, но несмотря на трудности, она была очень романтической, потому что герои были молоды.

С первых же дней Сон помогал Хьонг и её друзьям. Молодые люди постепенно полюбили друг друга. Их любовь была прекрасной.

Хьонг и девушки-добровольцы были очень удивлены, обнаружив, что листья в лесу совсем не зелёные, а красные, как огонь, как кровь. Красные листья становятся в опере символом любви, жертвы, стремления к жизни. Кроме того, красные листья — вымышленный образ из легенд о божестве горы Чьонг-Сон, в которых рассказывается о том, что можно выращивать эти листья, чтобы спасти людей, защитить добрых людей от злых, а в этом произведении — молодых людей, которые пробиваются вдоль горного массива, чтобы спасти страну и уничтожить захватчиков, несущих бомбы, желающих разрушить их жизнь.

Девушки занимались переноской необходимых вещей и продуктов в пещеру, как вдруг в это место попала бомба, обрушив часть горы. Дверь пещеры оказалась заблокированной. Хьонг и семь её подруг остались внутри.

Горный бог, Сон и его товарищи самоотверженно пытались спасти девушек на протяжении восьми дней, но не смогли. Девушки в пещере боролись с холодом, с нехваткой воздуха, еды, воды, поддерживая хрупкую жизнь, но им не хватило сил. Хьонг и её подруги устали и уже больше никогда не встали.

Все солдаты старались найти способ расчистить путь для спасения девушек, но тоже потерпели неудачу. Наконец, благодаря красным листьям Горного бога, пещера была открыта, но восемь девушек были уже мертвы. Так как они принесли в жертву свои жизни, все девушки превратились в белых ангелов. У входа в пещеру Хьонг, как живая, встречает Сона. В заключении хор славит героев, отдавших свои жизни за свободу родины, горы Чьонг-Сон, которые вечны.

⁷ Например, трио Багыржана, Гульюзум и Бикчантая из I д. музыкальной драмы «Наёмщик» С. Сайдашева.

Список литературы

References

1. Загидуллина Д. Р. Некоторые особенности народного ансамблевого музицирования в оркестровой технике татарских композиторов // Музыка. Искусство, наука, практика: Науч. журнал Казан. гос. консерватории. — Казань. — 2018. — № 2 (22). — С. 91–100 [Zagidullina D. R. Nekotorye osobennosti narodnogo ansamblevogo muzitsirovaniia v orkestrovoi tekhnike tatarskikh kompozitorov // Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika: Nauch. zhurnal Kazan. gos. konservatorii. — Kazan'. — 2018. — № 2 (22). — S. 91–100].
2. Нгуен Лантуат. Традиционный театр в современной культуре Вьетнама. — Дис. ... д-ра культурологии. — СПб., 2009. [Электронный ресурс]. — URL: <http://cheloveknauka.com/traditsionnyy-teatr-v-sovremennoy-kulture-vietnama>. Дата обращения: 05.03.20 [Nguen Lantuat. Traditsionnyi teatr v sovremennoi kul'ture V'etnama. — Dis. ... d-ra kul'turologii. — SPb, 2009. [Elektronnyi resurs]. — URL: <http://cheloveknauka.com/traditsionnyy-teatr-v-sovremennoy-kulture-vietnama>. Data obrashcheniia: 05.03.20].
3. Та Куанг Донг. Фортепианные сонаты и концерты вьетнамских композиторов: национальные особенности и европейская традиция. — Дис. ... канд. иск. — М., 2003. — 253 с. [Ta Kuang Dong. Fortepiannye sonaty i kontserty v'etnamskikh kompozitorov: natsional'nye osobennosti i evropeiskaia traditsiia. — Dis. ... kand. isk. — M., 2003. — 253 s.].
4. Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. — М.: Моск. консерватория, 2009. — 385 с. [Fortunatov Iu. A. Lektsii po istorii orkestrovykh stilei. — M.: Mosk. konservatoriia, 2009. — 385 s.].
5. Điệp Anh. Văn hoá giải trí. — Nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân tri ân người thầy — nhạc sỹ Albert Leman [ДिएП Ань. Культура развлечений. — Композитор До Хонг Куан благодарен учителю — музыканту Альберту Леману [Электронный ресурс]. — URL: <https://vov.vn/van-hoa/am-nhac/nhac-si-do-hong-quan-tri-an-nguoi-thay-nhac-sy-albert-leman-432766.vov>. Дата обращения: 20.10.2019 [Điệp Anh. Văn hoá giải trí. — Nhạc sĩ Đỗ Hồng Quân tri ân người thầy — nhạc sỹ Albert Leman [Diep An'. Kul'tura razvlechenii. — Kompozitor Do Khong Kuan blagodaren uchiteliu — muzykantu Al'bertu Lemanu [Elektronnyi resurs]. — URL: <https://vov.vn/van-hoa/am-nhac/nhac-si-do-hong-quan-tri-an-nguoi-thay-nhac-sy-albert-leman-432766.vov>. Data obrashcheniia: 20.10.2019].
6. Đỗ Nhuận [До Нюан]. [Электронный ресурс]. — URL: https://vi.wikipedia.org/wiki/%C4%90%E1%BB%97_Nhu%E1%BA%ADn. Дата обращения: 02.02.2018 [Đỗ Nhuận [Do Niuan]. [Elektronnyi resurs]. — URL: https://vi.wikipedia.org/wiki/%C4%90%E1%BB%97_Nhu%E1%BA%ADn. Data obrashcheniia: 02.02.2018].
7. Đỗ Nhuận [До Нюан]. [Электронный ресурс]. — URL: <http://baicadicungnamthang.net/nhac-si/do-nhuan>. Дата обращения: 02.02.2018 [Đỗ Nhuận [Do Niuan]. [Elektronnyi resurs]. — URL: <http://baicadicungnamthang.net/nhac-si/do-nhuan>. Data obrashcheniia: 02.02.2018].
8. Đỗ Hồng Quân [До Хонг Куан]. [Электронный ресурс]. — URL: <https://bcdcnt.net/nhac-si/do-hong-quan>. Дата обращения: 25.05.2019 [Đỗ Hồng Quân [Do Khong Kuan]. [Elektronnyi resurs]. — URL: <https://bcdcnt.net/nhac-si/do-hong-quan>. Data obrashcheniia: 25.05.2019].
9. Đỗ Hồng Quân [До Хонг Куан]. [Электронный ресурс]. — URL: https://vi.wikipedia.org/wiki/%C4%90%E1%BB%97_H%E1%BB%93ng_Qu%E3%A2n. Дата обращения: 25.05.2019 [Đỗ Hồng Quân [Do Khong Kuan]. [Elektronnyi resurs]. — URL: https://vi.wikipedia.org/wiki/%C4%90%E1%BB%97_H%E1%BB%93ng_Qu%E3%A2n. Data obrashcheniia: 25.05.2019].
10. Đỗ Hồng Quân: Nhạc kịch “Lá đờ” không thua những tác phẩm kinh điển thế giới [Опера «Красные листья» композитора До Хонг Куана не проигрывает оперной мировой классике]. [Электронный ресурс]. — URL: <http://toquoc.vn/ns-do-hong-quan-nhac-kich-la-do-khong-thua-nhung-tac-phan-kinh-dien-the-gioi-99154208.htm>. Дата обращения: 28.05.2019 [Đỗ Hồng Quân: Nhạc kịch “Lá đờ” không thua những tác phẩm kinh điển thế giới [Opera «Krasnye list'ia» kompozitora Do Khong Kuana ne proigryvaet opernoi mirovoi klassike]. [Elektronnyi resurs]. — URL: <http://toquoc.vn/ns-do-hong-quan-nhac-kich-la-do-khong-thua-nhung-tac-phan-kinh-dien-the-gioi-99154208.htm>. Data obrashcheniia: 28.05.2019].

- pham-kinh-dien-the-gioi-99154208.htm. Data obrashcheniia: 28.05.2019].
11. *Nguyễn Thị Tố Mai*. Opera trong sự phát triển nền âm nhạc chuyên nghiệp Việt Nam. [Нгуен Тхи То Май. Опера в развитии вьетнамской профессиональной музыки]. — Дис. ... канд. иск. — Ханой, 2010. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.vnam.edu.vn/NewsDetail.aspx?ItemID=441&lang=>. Дата обращения: 18.11.2019 [*Nguyễn Thị Tố Mai*. Opera trong sự phát triển nền âm nhạc chuyên nghiệp Việt Nam. [Nгуен Tkhi То Май. Opera v razvitii v'etnamskoi professional'noi muzyki]. — Dis. ... kand. isk. — Khanoi, 2010. [El-ektronnyi resurs]. — URL: <http://www.vnam.edu.vn/NewsDetail.aspx?ItemID=441&lang=>. Data obrashcheniia: 18.11.2019].
 12. *Nguyễn Trung Kiên*. Nghệ thuật Oper” [*Нгуен Трунг Киен*. Оперное искусство]. — Ханой: Изд. Дом Музыкального Института, 2004 [*Nguyễn Trung Kiên*. Nghệ thuật Opera [Nгуен Trung Kien. Opernoe iskusstvo]. — Kha-noi: Izd. Dom Muzykal'nogo Instituta, 2004].
 13. *Nguyễn Thị Tố Mai*. Opera Việt Nam [Нгуен Тхи То Май. Вьетнамская опера]. — Ханой: Музыкальное издательство, 2014 [*Nguyễn Thị Tố Mai*. Opera Việt Nam [Nгуен Tkhi То Май. V'etnamskaia opera]. — Khanoi: Muzykal'noe izdatel'stvo, 2014].
 14. Nhạc kịch “Lá Đỏ” — Sự kết hợp hài hòa giữa âm nhạc bác học và âm nhạc dân tộc [Опера «Красные листья» — гармоничное сочетание классической и этнической музыки] [Электронный ресурс]. — URL: <http://vovworld.vn/vi-VN/tap-chi-van-nghe/nhac-kich-la-do-su-ket-hop-hai-hoa-giua-am-nhac-bac-hoc-va-am-nhac-dan-toc-443650.vov>. Дата обращения: 28.05.2019 [Nhạc kịch “Lá Đỏ” — Sự kết hợp hài hòa giữa âm nhạc bác học và âm nhạc dân tộc [Opera «Krasnye list'ia» — garmonichnoe sochetanie klassicheskoi i etnicheskoi muzyki] [Elektronnyi resurs]. — URL: <http://vovworld.vn/vi-VN/tap-chi-van-nghe/nhac-kich-la-do-su-ket-hop-hai-hoa-giua-am-nhac-bac-hoc-va-am-nhac-dan-toc-443650.vov>. Data obrashcheniia: 28.05.2019].
 15. Văn hoá giải trí. Âm nhạc cần phải có tiếng nói của dân tộc mình [Культура развлечений. Музыка должна иметь голос своего народа]. [Электронный ресурс]. — URL: <https://vov.vn/van-hoa-giai-tri/nhac-si-do-hong-quan-am-nhac-phai-noi-duoc-tieng-noi-cua-dan-toc-minh-469884.vov#ref-ttps://www.google.com.vn/>. Дата обращения: 20.10.2019 [Văn hoá giải trí. Âm nhạc cần phải có tiếng nói của dân tộc mình [Kul'tura razvlechenii. Muzyka dolzh-na imet' golos svoego naroda]. [Elektronnyi resurs]. — URL: <https://vov.vn/van-hoa-giai-tri/nhac-si-do-hong-quan-am-nhac-phai-noi-duoc-tieng-noi-cua-dan-toc-minh-469884.vov#ref-ttps://www.google.com.vn/>. Data obrashcheniia: 20.10.2019].