
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Т. 13, № 4. 2025

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2025

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Vol. 13, no. 4. 2025

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES

CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2025

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ, ИЗДАЕТСЯ С 2013 г., ВЫХОДИТ 4 РАЗА В ГОД

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Коляденко Нина Павловна, главный редактор, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Бюзинг Отфрид, профессор (Высшая школа музыки города Фрайбурга, Фрайбург-им-Брайсгау, Германия)

Волкова Полина Станиславовна, доктор философских наук, доктор искусствоведения, кандидат филологических наук, профессор (Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону)

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор (Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск)

Густова-Рунцо Лариса Александровна, доктор искусствоведения, профессор (Белорусская государственная академия музыки; Белорусский государственный университет культуры и искусства, Минск, Белоруссия)

Донских Олег Альбертович, доктор философских наук, профессор (Новосибирский государственный университет экономики и управления «НИНХ», Новосибирск)

Дубровская Марина Юзэфовна, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук (Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва)

Кряжева Ирина Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва)

Курления Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Къркклисийски Томи Николов, доктор искусствоведения, профессор (Национальная музыкальная академия «Профессор Панчо Владигеров», София, Болгария)

Ларионова Анна Семеновна, доктор искусствоведения, доцент (Якутский научный центр СО РАН, Якутск)

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения (Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва)

Мурашова Наталья Сергеевна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения (Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск)

Панкина Елена Валериевна, доктор искусствоведения, профессор (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Серегина Наталья Семеновна, доктор искусствоведения (Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург)

Степняк Збигнев, доктор гуманитарных наук (Варминьско-Мазурский университет в Ольштыне, Ольштын, Польша)

Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктор искусствоведения, профессор (Таджикский государственный институт культуры и искусств имени М. Турсунзаде, Душанбе, Республика Таджикистан)

Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, профессор (Дальневосточная государственная академия искусств, Владивосток)

Цукер Анатолий Моисеевич, доктор искусствоведения, профессор (Ростовская государственная консерватория имени С.В. Рахманинова, Ростов-на-Дону; Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург)

Светлова Ольга Александровна, ответственный секретарь, кандидат искусствоведения, доцент (Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск)

Адрес редакции: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, Web Site: vestnik.nsglinka.ru

JOURNAL OF MUSICAL SCIENCE

SCIENTIFIC JOURNAL, PUBLISHED SINCE 2013, 4 TIMES PER YEAR

EDITORIAL BOARD

Kolyadenko Nina P., Editor-in-Chief, D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Aleksandrova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Bazhanov Nikolai S., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Büsing Otfried, Professor (Freiburg Higher School of Music, Freiburg im Breisgau, Germany)

Donskikh Oleg A., D. Sc. (Philosophy), Professor (Novosibirsk State University of Economics and Management "NSUEM", Novosibirsk)

Dubrovskaya Marina Yu., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Fidenko Yuliya L., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Far Eastern State Academy of Arts, Vladivostok)

Gavrilova Lyudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk)

Gustova-Runtso Larisa A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (Belarusian State Academy of Music; Belarusian State University of Culture and Art, Minsk, Belarus)

Karklisijsky Tomy N., D. Sc. (Art Criticism), Professor (National Music Academy "Professor Pancho Vladigerov", Sofia, Bulgaria)

Kryazheva Irina A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow)

Kurlenya Konstantin M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Larionova Anna S., D. Sc. (Art Criticism), Docent (Yakutsk Scientific Center SB RAS, Yakutsk)

Lesovichenko Andrei M., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism), Professor (P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow)

Murashova Natalya S., D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk)

Pankina Elena V., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Pyl'neva Lada L., D. Sc. (Art Criticism), Docent (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

Seregina Natal'ya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russian Institute of Art History, Saint Petersburg)

Stępnik Zbigniew, D. Sc. (Humanities) (Warmian-Masurian University in Olsztyn, Olsztyn, Poland)

Tsuker Anatolii M., D. Sc. (Art Criticism), Professor (S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don; A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg)

Ul'masov Firuz A., D. Sc. (Art Criticism), Professor (M. Tursunzade Tajik State Institute of Cultural Studies and Art, Dushanbe, Tajikistan)

Volkova Polina S., D. Sc. (Philosophy), D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philology), Professor (S.V. Rachmaninov Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don; A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg)

Zaitseva Marina L., D. Sc. (Art Criticism), Cand. Sc. (Philosophy), Professor (A.N. Kosygin Russian State University (Technologies. Design. Art), Moscow)

Svetlova Ol'ga A., Responsible secretary, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent (M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk)

The editorial office's address: 31 Sovetskaya str, Novosibirsk, 630099

Web Site: vestnik.nsglinka.ru

СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

<i>Александрова Л.В.</i> О формировании античной музыкальной системы в трудах древних ученых	9
<i>Бажанов Н.С.</i> «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха II том: история исполнения и хронометрия	22
<i>Гончаренко С.С.</i> Структурная модель волшебной сказки в композиторском творчестве	32
<i>Останина М.Н.</i> Ансамблевое концертное творчество в произведениях собрания «Гармоническое вдохновение» А. Вивальди	40
<i>Тянь Яюань</i> Опера Ш.-С. Кателля и В.-Ж. Этьена де Жуи «Баядерки»: образ Ламеи как первой баядерки на театральной сцене	52
<i>Фиденко Ю.Л.</i> Образы разных стран в фортепианном цикле В. Ребикова «Вокруг света» ...	65
<i>Хоробрых Н.В.</i> Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей	74

МУЗЫКАЛЬНАЯ МЕДИЕВИСТИКА

<i>Труфанова Е.Е.</i> Поэтика вербально-музыкального текста иных стихир 2-го гласа на «Господи воззвах» Преподобному Сергию Радонежскому греческого распевания	84
---	----

ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

<i>Новикова О.В.</i> Слогоритмическая организация улигера «Тохонийн Ганса Тойлэн» Буры Барнакова	98
<i>Тирон Е.Л.</i> Песенные вставки в корякско-нымыланских мифологических сказках в исполнении Л.И. Чечулиной	115

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И МЕТОДИКА

<i>Шапошникова-Иванова М.В., Робустова Л.П.</i> Образ Анэкэ в первой юкагирской опере Н. Михеева «Юко и Анэкэ»	125
---	-----

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

Ли Чжэхао

- Музыкант, упоенный степью. Штрихи к творческому портрету
Ли Шисяна 139

Шао Минян, Петрова А.М.

- Роль «образцового революционного театра» в становлении современного
типа национальной китайской оперы 148

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

Шаяхметова А.К.

- Музыкально-структурные аспекты кратких молитвенных формул
в культовой практике мусульман (г. Красноярск и д. Казанка
Красноярского края) 161

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОРГАНОЛОГИЯ

Недоспасова А.П., Баюнов А.П.

- Современные материалы струн как способ расширения тембральных
возможностей клавирина (на примере отечественных разработок) 175

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Фенина Н.Г., Грудинская В.В., Кермен С.В.

- Формирование культурно-просветительской позиции студента
в процессе обучения иностранным языкам в музыкальном вузе 187

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Чжэн Нань

- Танцы в погребальной обрядности народа мяо 196

Мурашова Н.С.

- История развития книжного натюрморта 202

- Указатель статей, опубликованных в 2025 г. (с № 1 по № 4) 217

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Aleksandrova L.V.</i>	
On the formation of the ancient musical system in the works of ancient scientists	9
<i>Bazhanov N.S.</i>	
I.S. Bach's Well-Tempered Clavier II volume: history of performances and timekeeping	22
<i>Goncharenko S.S.</i>	
The structural model of a fairy tale in the composer's work	32
<i>Ostanina M.N.</i>	
Ensemble concertation in the works of the collection "Harmonic Inspiration" by A. Vivaldi	40
<i>Tian Yayuan</i>	
Opera by Charles-Simon Catel and Étienne de Jouy "Les Bayadères": the image of Lamea as the first bayadere on the theatre scene	52
<i>Fidenko Yu.L.</i>	
Images of different countries in V. Rebikov's piano cycle "Around the world" ...	65
<i>Khorobrykh N.V.</i>	
M. Tariverdiev's instrumental concerts: problems of attribution of genre varieties	74

MUSIC MEDIEVAL STUDIES

<i>Trufanova E.E.</i>	
Verbal-musical texts' poetics of 2nd mode Greek chant other stichira "Gospodi Vozvah" to St. Sergius of Radonezh	84

ETHNOMUSICOLOGY

<i>Novikova O.V.</i>	
Syllabic rhythmic organization of the uliger "Tokhonoyh Hansa Toylen" by Bura Barnakov	98
<i>Tiron E.L.</i>	
Song inclusions in Koryak-Nymylan mythological tales performed by L.I. Chechulina	115

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

<i>Shaposhnikova-Ivanova M.V., Robustova L.P.</i>	
The image of Anekè in the first Yukagir opera N. Mikheeva "Yuko and Anekè" ...	125

MUSIC ORIENTAL STUDIES

Li Zhehao

- A musician intoxicated by the steppe. Touches to the creative portrait
of Li Shixiang 139

Shao Mingyan, Petrova A.M.

- The role of the “Exemplary Revolutionary Theater” in the formation
of a modern type of national Chinese opera 148

MUSIC CULTURE OF SIBERIA

Shaiakhmetova A.K.

- Musical and structural aspects of short prayer formulas in the religious
practice of Muslims (Krasnoyarsk and the village of Kazanka
in the Krasnoyarsk Territory) 161

MUSIC ORGANOLOGY

Nedospasova A.P., Bayunov A.P.

- Modern string materials as a way to expand the tonal abilities
of the harpsichord(using the example of domestic developments) 175

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

Fenina N.G., Grudinskaya V.V., Kermen S.V.

- Formation of a student’s cultural and educational position in the process
of teaching foreign languages at a music university 187

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

Zheng Nan

- Dancing in the funeral rites of the Miao people 196

Murashova N.S.

- The history of the development of book still life 202

- Index of articles published in 2025 r. (from no. 1 to no. 4) 217

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 9–21
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 4, pp. 9–21
ISSN 2308-1031

© Александрова, Л.В., 2025

УДК 781.1

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-9-21

О ФОРМИРОВАНИИ АНТИЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ В ТРУДАХ ДРЕВНИХ УЧЕНЫХ

Л.В. Александрова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. О музыкальном искусстве древних греков свидетельствуют сохранившиеся небольшие фрагменты древнегреческих песен, изображения инструментария, поэтические, поэтико-мифологические источники, а также сам ход исторического развития, предполагающий на каждом конкретном витке эволюции расширение и углубление определенных свойств звукового материала. Формирование античной звуковысотной музыкальной организации древнегреческой музыки носило последовательно выраженный характер – от ее зарождения, рассматриваемое через мифологические свидетельства о простейших кварто-квинтовых звукорядах, до зрелого вида – античной совершенной системы, сложившейся к V–IV вв. до н. э., дошедшей до нашего времени благодаря сохранившемуся (хотя и не полностью) трактату Аристоксена (IV в. до н.э.). Промежуточные этапы формирования звуковысотной организации предполагают обращение к постепенно усложняющимся структурным формам: это – гептахорд, названия тонов которого опираются на планетный ряд, далее – октавный звукоряд, 13- и 15-звуковые системы, затем – 18-звуковая античная совершенная система, объединяющая формы «раздельного» и «соединенного» звукорядов. Итоговым этапом статьи становится теоретическое рассмотрение позднего структурного варианта полной античной 28-звуковой совершенной системы, звуковой объем которой определяется включением в состав таких звукорядных образований, как род (γένος), представленных тремя разновидностями – диатоном, хроматикой, энгармонией (διάτονος, χροματικός, ἐνгарμόνιος). Описываемый исторический процесс, зафиксированный в историко-теоретических источниках, в основном, позднеантичных (I–IV вв. н.э.) – Никомаха, Птолемея, Клеонида, Алипия и др., рассматривает музыкально-теоретические проблемы как часть общепроцессуального знания, обусловленного целостностью восприятия мира древними.

Ключевые слова: мифологические свидетельства, октавный звукоряд, античная совершенная система, Аристоксен, позднеантичные ученые, Никомах, Птолемей, Клеонид, Алипий

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Александрова Л.В. О формировании античной музыкальной системы в трудах древних ученых // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 9–21. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-9-21.

ON THE FORMATION OF THE ANCIENT MUSICAL SYSTEM IN THE WORKS OF ANCIENT SCIENTISTS

L. V. Aleksandrova¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The musical art of the ancient Greeks is evidenced by the preserved small fragments of ancient Greek songs, images of instruments, poetic, poetic and mythological sources, as well as the very course of historical

development, suggesting the expansion and deepening of certain properties of sound material at each particular turn of evolution. The formation of the ancient high pitch musical organization of ancient Greek music was consistently pronounced – from its origin, viewed through mythological evidence of the simplest quarto fifth scales to its mature form – the ancient perfect system that developed by the 5th–4th centuries BC, which has survived to our time thanks to the preserved (though not completely) treatise of Aristoxenus (IV century BC). The intermediate stages of the formation of a high pitched organization involve an appeal to gradually becoming more complex structural forms: this is a heptachord, the names of the tones of which are based on a planetary series, then an octave scale, 13 and 15 sound systems, then an 18 sound antique perfect system combining the forms of “separate” and “connected” sound systems. The final stage of the article makes a theoretical analysis of the structural late antique version of the full 28 perfect audio system, the audio volume of which is determined by the inclusion scale such as race (γένος), represented by three species – the diaton, the chromatics, enarmonia (διάτονος, χροματικός, ἐναρμόνιος). The described historical process, recorded in historical and theoretical sources, mainly late Antique (I–IV centuries A.D.) – Nicomachus, Ptolemy, Cleonides, Alypius, etc., considers musical and theoretical problems as part of general philosophical knowledge conditioned by the integrity of the perception of the world by the ancients.

Keywords: mythological evidence, octave scale, ancient perfect system, Aristoxenus, Late Antique scientists, Nicomachus, Ptolemy, Cleonides, Alypius

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Aleksandrova, L.V. (2025), “On the formation of the ancient musical system in the works of ancient scientists”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 9–21. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-9-21.

Музыка эллинов, как и музыкальное искусство древних цивилизаций, была *монодийной*. Об этом свидетельствуют не только сохранившиеся небольшие фрагменты древнегреческих песен¹, изображения инструментария, поэтические, поэтико-мифологические источники, но и сам ход исторического развития, предполагающий на каждом конкретном витке эволюции расширение и углубление определенных свойств звукового материала. В ареале монодийности, предполагающей *линейно* выраженное одноголосное начало, формирование древнегреческой звуковысотной организации носило *последовательно* выраженный характер – от зарождения до зрелого вида – *античной совершенной системы*. Об этом свидетельствуют труды античных писателей, в которых музыкально-теоретические проблемы рассматриваются как часть общепhilosophического знания, обусловленного целостностью восприятия мира древними.

Целью статьи является стремление проследить по теоретическим источникам этапы становления звуковысотной организации древнегреческой музыки.

Мифологические свидетельства возникновения элементов античной системы. «Изобретение лиры из панциря черепахи и построение гептахорда приписывают Гермесу, [который] передал [это] для изучения Орфею, – утверждали тогда». Этот небольшой фрагмент, предположительно, принадлежит Птолемею², а заимствован он в неизменном виде из «Exerpta ex Nicomacho» («Извлечения из Никомаха»)³. У Никомаха же далее рассказывается мифическая история о том, как Орфей научил искусству игры на лире Фамирида и Лина (сына Орфея) (Плутарх, 1922, mus 3, с. 31), Лин научил Геракла, тот научил Амфиона, фиванца. К тому времени лира имела семь струн, как семивратные Фивы. После умерщвления Орфея фракиянками его лира была брошена в море, затем выловлена рыбаками и попала на остров Лесбос к Терпандру, певцу и музыканту. Он увез ее в Египет, представив себя жрецам в качестве ее изобретателя.

Продолжение мифологической картины, заимствованной из трактатов Никомаха и дополненной Боэцием (Boetii, 1995a, p. 201–203; 1995b, p. 316–318), также содержится у Клеонида (Cleonidis, 1895,

р. 182–185; Ἀνωνύμου Εἰσαγωγή Ἀρμονικῇ Неизвестного автора (Аноним) (Иванов Г., 1894, с. 216)), Плутарха и других авторов⁴, выглядит следующим образом. Первобытная лира, изобретенная Гермесом, имела три струны, настроенные по квартам, условно $e - a - d$, «обнимавшие» два будущих соединенных тетрахорда с центральным звуком a . В лире Орфея было уже четыре струны, условно $e - a - h - e$, ограничивающие два раздельных тетрахорда секундой $a - h$. Затем число струн постепенно увеличивалось: пятую струну ввел Короб (Торреб), сын лидийского царя Атиса, шестую фригиец Гиагнис. Терпандр Лесбосский (VII в. до н.э.) ввел седьмую струну (по числу планет небосвода), что дало возможность построения гептахорда ($e f g a b c' d'$), состоящего из двух соединенных ($efga$ и $ab c' d'$) тетрахордов (Boetii, 1995a, р. 201; 1995b, р. 316; Петр В., 1901, с. 27).

У Никомаха же⁵ сказано, что Гермес передал лиру Орфею, установив гептахорд, что означает ее семиструнность. Восьмую струну ввел Ликаон Самосский, правда, Никомах в «Руководстве по гармонике»⁶ пишет, что восьмую струну добавил Пифагор. У него же сказано⁷ о присоединении Профрастом Пиерийским девятой, а Гистиэем Колофонским десятой струны. Плутарх, пересказывая фрагмент из несохранившейся комедии Ферекрата «Хирон», приписывает Фриниду, известному в те времена новатору и учителю Тимофея Милетского, одиннадцатую струну (Плутарх, 1922, mus 30, с. 68), а Тимофею – двенадцатую (Плутарх, 1922, mus 30, с. 69)⁸.

Тимофей Милетский, знаменитый исполнитель на лире и кифаре, заслужил за свои нововведения неоднозначную оценку современников и более поздних деятелей греческой культуры. Так, Плутарх называет Тимофея Милетского «нарушителем древней музыки» (Плутарх, 1922, mus 4, с. 33–34, mus 30, 68–69), соответ-

ственно, критически оценивает извечную проблему «традиций и новаторства»: «Все древние хорошо знали все лады, но пользовались только некоторыми. Отнюдь не незнание было у них причиной такого самоограничения и применения лишь немногих струн... Несмотря на малочисленность струн и простоту, они стоят выше разукрашенных и многострунных настолько, что никто не может подражать стилю Олимпа, и последний остается недостижимым для композиторов, применявших большее богатство звуков и разнообразие переходов» (Плутарх, 1922, mus 18, с. 53).

Безусловно, постепенное развитие и совершенствование инструментария с самых начальных его стадий неразрывно связано с формированием структурных закономерностей звуковысотной организации – античной системы. Звуки-струны гептахорда, состоящего из двух соединенных тетрахордов в центре на тоне «меса», получили названия по местоположению струн (рис. 1).

гишата – низшая (струна)	Кронос
паргишата – околонишшая	Зевс
гипермеса – надсредняя	Арес
меса – средняя	Гелиос
парамеса – околосредняя	Афродита
паранэта – околорышшая	Меркурий
нэта – высшая	Луна

Рис. 1. Соответствие струн и планет

Каждой струне, в силу синкретичности мышления древних, была придана определенная планета, символизирующая всеобщую упорядоченность, космическую обусловленность всего сущего (Александров Л., 2017). При этом необходимо учитывать то обстоятельство, что названия звуков и расположение струн на ин-

струменте имели обратное соответствие: гипата ($\upsilon\lambda\acute{\alpha}\tau\eta$)⁹, переводимая как «последняя», называвшаяся «высшей», по высоте была низшим тоном; нэта же ($\nu\eta\tau\eta$) – в противоположность гипате – была «низшей», но самой высокой по звучанию. Исходная звуковая структурность, идущая от конструкции инструментария и способов игры на нем, обнаруживается и в том, что *третий* звук от нэты в *раздельном* тетрахорде стал называться *третьей* ($\tau\rho\acute{\iota}\tau\omicron\varsigma$), а гипермеса ($\upsilon\lambda\epsilon\rho\mu\epsilon\sigma\eta$) была переименована в *лихан* ($\lambda\iota\chi\alpha\nu\acute{o}\varsigma$, архаичное название – *диатон* – $\delta\iota\alpha\tau\acute{o}\nu\omicron\varsigma$), что связано с удобством брать звук указательным пальцем (у греков он назывался «облизываемым» пальцем).

Становление основных структурных элементов звуковысотной организации. Ранние виды – 13–15-звуковые системы. Возвращаясь к истокам звуковысотной организации, обратимся к Никомаху, последовательно раскрывающему этапы формирования полной музыкально-теоретической системы (которую принято называть *античной совершенной системой* ($\sigma\upsilon\sigma\tau\epsilon\mu\alpha\ \tau\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\omicron\nu$) в трактате «Руководство по гармонике»¹⁰. Опираясь на предшественников – Филолая и «приверженцев пифагорейского учения», Никомах говорит о том, что ко времени Пифагора (ок. 570–490 гг. до н.э.) в употреблении были семь струн, образовывавших гептахорд. Так называемый «древний гептахорд», применяемый до Терпандра¹¹, имел звукоряд, состоящий из двух соединенных тетрахордов с общим звуком – месой *a* (рис. 2).

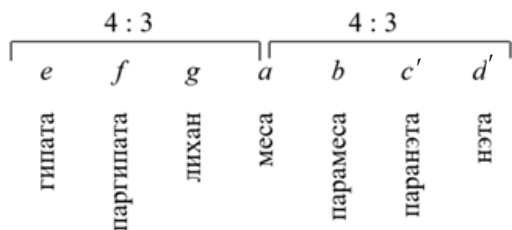


Рис. 2. Древний гептахорд¹²

Другая разновидность *гептахорда*, введенного Терпандром, сообщает Никомах через Филолая, обрела *октавный* диапазон ($\delta\iota\grave{\alpha}\ \pi\alpha\sigma\acute{o}\nu$) в результате образования малой терции между парамесой и паранэтой (рис. 3).

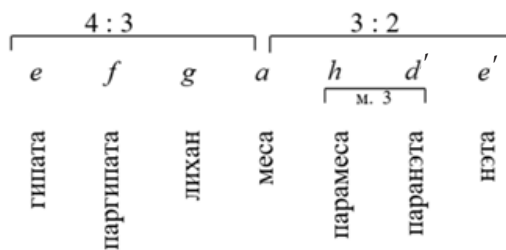


Рис. 3. Гептахорд Терпандра с малой терцией

Это объясняется тем, что Терпандр, употребив нэту (e'), которую до него не использовали, нарушил священное число 7 – число Мусагета¹³, поэтому, чтобы восстановить семиструние, он изъяс три-ту (c'). Об этом свидетельствуют Псевдо-Аристотель (Pseudo-Aristoteles, 1895, р. 94–95), Плутарх (Плутарх, 1922, mus 19, с. 54).

Еще одна древняя форма гептахорда, о которой пишет Никомах, имела звукоряд с малой терцией между месой и тритой (рис. 4).

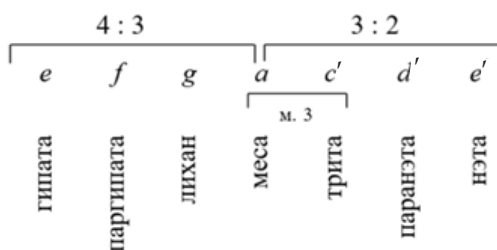


Рис. 4. Гептахорда с малой терцией

К этому гептахорду Пифагор (по Никомаху) добавил еще одну струну, устранившую малую терцию с помощью вставки нового звука (h), который он переименовал в парамесу, а звук c' – в триту¹⁴. В результате этого сложился полный октавный звукоряд – «гармония октавы» (рис. 5)¹⁵.

Как видно, «гармония октавы» имела в своем составе два отдельных тетрахорда

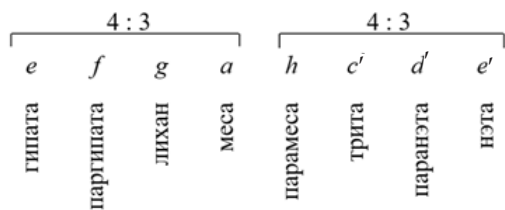


Рис. 5. Гармония октавы

да $e-a$ и $h-e'$, находящихся на расстоянии одного тона. Тетрахордальная структура стала основой построения целостной античной совершенной системы, в полном виде сформировавшейся к V в. до н.э. Но до этого периода она прошла несколько этапов развития. Процесс становления этой системы описывает Никомах в трактате «Руководство по гармонике» в гл. 11 «О двойной октаве в диатоническом роде», связывая его с деятельностью пифагорейцев. Приведем фрагмент:

«Итак, к старинной лире, то есть к гептахорду, составленному слиянием двух тетрахордов... присоединили два новых тетрахорда, один с одного конца, другой с другого. <Тетрахорд>, идущий от изначальной нэты, был назван гиперболиевым ($\upsilon\pi\epsilon\rho\beta\omicron\lambda\alpha\iota\omega\nu$), поскольку озвучивался острым ($\delta\acute{\epsilon}\upsilon\tau\epsilon\rho\alpha$), повышающимся голосом, так что присоединением лишь только трех звуков добавленный тетрахорд обрел завершение. Эти звуки соответственно были названы: трита гиперболиева, паранэта гиперболиева,

и равно такая же нэта. <Это было сделано> тем, чтобы тетрахорд, с обратной стороны предшествующий этому и примыкающий к месе, располагал звуками, которые называются: после меса – трита соединенных ($\sigma\upsilon\nu\eta\mu\acute{\iota}\epsilon\nu\omega\nu$) затем паранэта соединенных, далее нэта соединенных. И все нэтоподобное, начиная от самой меса, само по числу с необходимостью дает гептахорд. От изначальной гипаты и вниз пифагорейцы присоединили тетрахорд, отличающийся от тех, о которых уже шла речь. Он непосредственно примыкает к старой гипате, включая ее в себя в качестве самого высокого из своих звуков. Но в целях требуемого различия эти звуки равным образом получили отличительные наименования, а именно к обычному названию каждого <из них> добавили «нижних» ($\upsilon\pi\alpha\tau\acute{\omega}\nu$): гипата нижних, паргипата нижних, диатон или «палец» (он же лихан – $\lambda\iota\chi\alpha\nu\acute{o}\varsigma$, – Л.А.). Поскольку без разницы как называть.

И выходило, что система в целом, от меса до гипаты нижних, представляет гептахорд, куда входят два тетрахорда, примыкающих друг к другу и имеющих один общий звук – старую гипату (e). Таким образом, от гипаты нижних до нэты высших мы имеем четыре соединенных <между собой> тетрахорда, <которые образуют> диатоническое тринадцатиструнное с последовательно присоединенными по порядку семью звуками»¹⁶ (рис. 6).

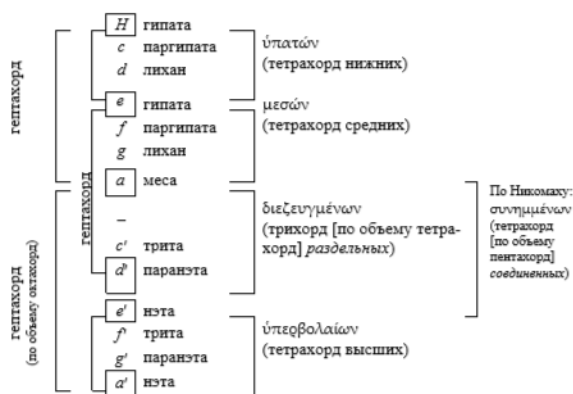


Рис. 6. 13-звуковая античная система

Затем Никомах последовательно рассказывает о формировании более совершенных видов звуковой организации – 15-звуковой системы *соединенных* и 15-звуковой системы *раздельных*. В основу первой был положен «древний гептахорд», имеющий свойство *слитности*, то есть состоящий из двух *соединенных* тетрахордов (*e–a–d*), в основу второго – «гармония октавы», имеющая два *раздельных* тетрахорда (*e–a* и *h–e*). Каждый тетрахорд (как и в *13-струнии*) имел свое структурное название по местоположению в системе: тетрахорды *нижних* (*ὑπατῶν*), *средних* (*μεσῶν*), *соединенных* (*συνημμένων*), *раздельных* (*διεzeugμένων*), *высших* (*ὑπερβολαίων*).

Все тетрахорды имели структуру $\frac{1}{2}, 1, 1$, но разделительный тон в системе *соединенных* находился между тетрахордами *высших* и *соединенных* (рис. 7), а в системе *раздельных* – между тетрахордами *раздельных* и *высших* (рис. 8). «Затем ниже гипаты они (пифагорейцы. – Л.А.) дополнительно ввели самый низкий из имеющихся <звуков> – звук (А), названный поэтому *просламбаномен* (от греч. – *πρόσλαμβανόμενος* – прибавочная ступень. – Л.А.). Он точно так же отстоит от гипаты нижних (Н) на тон вниз, дабы системы октахордов с обеих сторон брали начало от меса, а истинная меса была с обеих сторон восьмым в ряду из 15 звуков», – поясняет Никомах¹⁷.

В этом фрагменте необходимо подчеркнуть важные структурные закономерности: расширение звукоряда системы путем прибавления нового звука – *просламбаномена* для создания созвучия («гармонии октавы») с месой. Благодаря этому сложился двухоктавный звукоряд, а также определилось значение *меса* («средней» по названию и местоположению). Псевдо-Аристотель (Pseudo-Aristoteles, 1895, с. 95) называет месу «начальствующей» и самым высоким звуком

в тетрахорде. Подчеркивая древнее происхождение названия, он риторически вопрошает: «Почему *меса* в гармонии (звукоряде октавы) называется так, хотя у восьми нет середины? Не потому ли, что в древности употреблялся гептахорд, а он имеет середину?» (Pseudo-Aristoteles, 1895, с. 92) (см. рис. 2, 3, 7 и 8).



Рис. 7. 15-звуковая система *соединенных* (*συνημμένων*)

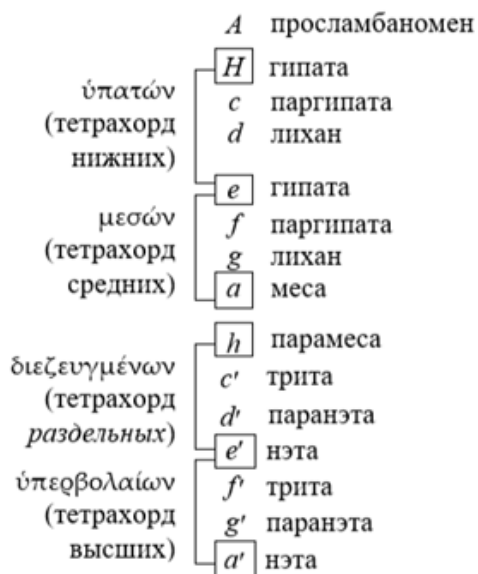


Рис. 8. 15-звуковая система *раздельных* (*διεzeugμένων*)

Полный вид *античной совершенной системы* представлен *единством* и *соединенного*, и *раздельного* звукорядов. Он

имеет 18-звуковую структуру. Аристоксен в труде «Элементы гармонии», состоящем из трех книг, в разделах I³⁵–I³⁶ кратко пишет о структуре *полной* системы, объединяющей *соединенные* и *разъединенные* (раздельные) тетрахорды. Фактически это было первое сохранившееся описание *полной музыкальной системы* в теории музыки¹⁸ (приложение, рис. 1).

Безусловно, этот вид системы – теоретическое обобщение, содержащееся в трактате Аристоксена и пересказах позднеантичных писателей – Никомаха, Птолемея, Аристиды Квинтилиана и многих других. Система демонстрирует структурные закономерности: тетрахордность, двухоктавность объема, слитность и раздельность звукорядов, наличие центрального звука системы – меса, а также *постоянных* (ἑστῶτες) звуков, которые «не меняют места в разных родах, но остаются на одной высоте» (Ἀνωρύου Εἰσαγωγή ἀρμονική Неизвестного автора (см.: (Иванов Г., 1894, с. 14–15)), и *подвижных* (κινούμενοι) и которые «представляют обратное явление: они в разных родах изменяются и на одной высоте не остаются» (см.: (Иванов Г., 1894, с. 14–15)). Важной особенностью античной совершенной системы является наличие в ее составе звуков *b* и *h* – структурное качество, способствующее впоследствии возникновению *транспозиционной системы*¹⁹.

Античная совершенная система и ее структурная основа – род. Из древних источников известно, что древнегреческая звуковысотная организация включала такое понятие, как *род* (γένος), имеющий три разновидности – *диатон*, *хром*, *энгармонию* (διάτονος, χροματικός, ἑναρμόνιος).

Представленный выше вид античной совершенной системы (см. рис. 4) является *основой* древнегреческого музыкального мышления – *диатона*, структурная единица которого – *тетрахорд*, имею-

щий строение $\frac{1}{2}$, 1, 1. В тетрахорде нижних это *H*, *c*, *d*, *e*, в тетрахорде средних *e*, *f*, *g*, *a*, в тетрахорде раздельных – *h*, *c'*, *d'*, *e'*, в тетрахорде соединенных – *a*, *b*, *c'*, *d'*, в тетрахорде высших – *e'*, *f*, *g'*, *a*.

Хроматическая разновидность, соответственно, связана с хроматическим родом, имеющим структуру $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$. В тетрахордах средних и высших – это *e*, *f*, *fis*, *a* и *e'*, *f'*, *fis'*, *a'*. Здесь в качестве «подвижных» выступают лихан – звук *fis* и паранэта – *fis'*, «постоянные» звуки – гипата *e* и меса *a*, нэта *e'* и нэта *a'*. В тетрахордах нижних и раздельных также подвижен лихан – звуки *cis* и *cis'*, постоянные – *H* и *e*, *h* и *e'*. Тетрахорд соединенных, простирающийся от меса *a* до нэта *d'*, имеет в качестве «постоянных» звуков *a* и *d'*, а в качестве «подвижных» – триту *b* и парамесу *h* (приложение, рис. 2).

Отличительной характеристикой звукоряда *хромы*, как видно, является наличие такой закономерности, как «пикнос» (πικνῶς – *сжато*, *плотно*), означающее уплотнение звукоряда полутонами. Аналогичная структурная особенность, но в виде *четвертитонов*, присуща *энгармонии*.

Энгармоническая разновидность античной совершенной системы (*энгармония*), соответственно, строится на основе энгармонического рода $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$, 2 (*e*, *e**, *f*, *a*) (звездочками обозначены четвертитоны от исходного тона). Постоянными звуками энгармонии являются *e*, *f*, *a* и *e'*, *f'*, *a'* (тетрахорды средних и высших), подвижные – *H** и *h** (тетрахорды нижних и раздельных), *e** и *e**' (тетрахорды средних и высших). В структуре тетрахорда соединенных – *a* *a** *b* *d'*, содержится подвижный звук *a** (приложение, рис. 3).

Совмещенный вид, сочетающий диатоническое, хроматическое, энгармоническое наклонения, представлен у Никомаха в «Руководстве по гармонике»²⁰. В свою таблицу он включает все звуки совме-

щенной античной системы – *постоянные*, обрамляющие тетрахорд, внутренние – *переменные* (и те, которые являются общими для одной из пар тетрахордов: диатон – энгармония, диатон – хрома, хрома – энгармония).

Воссоздавая картину полной совершенной системы, объединяющей не только три рода, но и на их основе подсистемы *соединенных* и *раздельных* (всего 33 звука, но, учитывая звуковысотные совпадения, их становится 28 – на рис. 4 в приложении помечены пунктирами), Никомах пользуется архаическими названиями. Поэтому на приведенном в приложении рис. 4²¹ в скобках помещены названия (лихан диатонический, хроматический, энгармонический), принятые уже в эллинистический период у Аристоксена, затем у Ἀνωλύμου Εἰσαγωγή ἁρμονική Анони-

ма – Клеонида, Птолемея (приложение, рис. 3)²².

Таким образом, из трудов античных писателей следует, что древнегреческая музыкальная наука и ее главная содержательная сущность – *античная музыкальная система* – достигла непревзойденных дотоле и в последующие эпохи вершин как *высокоорганизованная структурированная звуковысотная система монодийного типа*. Недаром в ее названии закреплено определение τέλειον – *совершенная*. Она простерла свое действие в направлении формирования звуковысотной организации последующих эпох, подвела к поискам в области акустического основания музыки, приложения числовой теории к музыке, этического и эстетического музыкального воздействия в контексте развития всех сфер античной науки, философии, искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В частности, обнаруженные при раскопках в Дельфах в конце XIX в. два пеана, известные ныне как Дельфийские песни. Первый из них, наиболее сохранившийся, – вокально «нотирован», второй пеан «нотирован» инструментально (см. подробнее: (Александрова Л., 2002)).

² Птолемея «Музыка»: пер., коммент. Л.В. Александрова, Т.Г. Мякин // Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. 2012. Т. 6, вып. 1. С. 158, 175.

³ Excerpta ex Nicomacho // Musici Scriptores Graeci / Recogn. prooem. et indice instr. C. Janus. Lipsiae, 1895. P. 266–282.

⁴ Практика компилирования – явление, характерное для античности и раннего средневековья. В частности, сошлемся на труды неопифагорейца Никомаха. Помимо «Руководства по гармонике, написанного на скорую руку сообразно старине» (Пифагорейца Никомаха из Герасы руководство по гармонике, продиктованное на скорую руку сообразно старине: греч. текст с рус. пер. / коммент., Л.В. Александрова, пер. Т.Г. Мякин, Л.В. Александрова // Сибирский музыкальный альманах – 2004. 2007. С. 128–150), ему принадлежал обширный трактат по гармонике, к сожалению, несохранившийся, а также трактат «Введение в арифметику». Сведения о его несохранившемся трактате по гар-

монике и его содержание дошли до нашего времени через трактат Бозэция «Наставления в музыке» или «О музыкальном установлении» («De institutione musica»). Первые три книги трактата Бозэция, состоящего из пяти книг (последняя осталась незаконченной), являются компилятивным изложением двух книг Никомаха (в первой из них – упомянутое «Руководство по гармонике», в основе второй и третьей книг – пересказ несохранившегося обширного трактата), благодаря чему можно иметь представление об утерянных или фрагментарно сохранившихся трудах древних писателей. Фрагменты трудов Птолемея также содержат сведения из Никомаха, Аристоксена, Клеонида и других писателей. Добавим: относительно труда Клеонида «Введение в гармонику», его первого перевода на русский язык, выполненного в 1894 г. Г.А. Ивановым, следует уточнить, что переводчик перевел его дословно как «Неизвестного автора Введение в гармонику» (Ἀνωλύμου Εἰσαγωγή ἁρμονική; см. (Иванов Г., 1894)).

⁵ Excerpta ex Nicomacho... P. 266.

⁶ Пифагорейца Никомаха из Герасы... 2007. С. 130; Пифагорейца Никомаха из Герасы руководство по гармонике, продиктованное на скорую руку сообразно старине: греч. текст с рус. пер. / коммент., пер. Л.В. Александрова, Т.Г. Мякин //

Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. 2009. Т. 3, вып. 1. С. 182–183.

⁷ Excerpta ex Nicomacho... Р. 274.

⁸ Боэций приписывает Тимофею Милетскому введение одиннадцатой струны, Фринида же в этой связи он не упоминает (Boetti, 19956, р. 318).

⁹ Здесь и далее прочтение и использование греческих терминов соответствует более поздней латинской транскрипции, например: ὑράτη – hurate (гипате, гипата), ἁρμονία – harmonia (гармония), ἁρμονική – harmonicae (гармоника как наука), ὑπερμέση – hypermese (гипермеса) и т.д.

¹⁰ Пифагорейца Никомаха из Герасы..., 2007. С. 136–137.

¹¹ Пифагорейца Никомаха из Герасы... 2007. С. 136–137; Пифагорейца Никомаха из Герасы... 2009. С. 186.

¹² Пифагорейское числовое выражение интервалов: кварта 4:3, квинта 3:2, октава 2:1.

¹³ Мусaget (греч. – «водитель муз») в греческой мифологии одно из имен Аполлона, считавшегося покровителем муз.

¹⁴ Пифагорейца Никомаха из Герасы..., 2007. С. 143.

¹⁵ Платон так определяет пифагорейское понятие гармонии: «Порядок в звуках, являющийся при смешении высоких и низких тонов, получает название гармонии» (Платон, 1923, с. 67).

¹⁶ Пифагорейца Никомаха из Герасы... 2007. С. 138–139; Пифагорейца Никомаха из Герасы... 2009. С. 187–189.

¹⁷ Пифагорейца Никомаха из Герасы... 2007. С. 139; Пифагорейца Никомаха из Герасы... 2009. С. 188.

¹⁸ В интерпретации переводчика и исследователя труда Аристоксена (1997) В.Г. Цыпина 18-звучовая система Аристоксена представлена следующим образом:

	нэта		
	паранэта	тетр.	
	трипта	верхних	
	нэта		
	паранэта	тетр.	
тетр.	паранэта	трипта	разъединенных
соединенных	трипта	парамеса	
	меса		
	лихана	тетр.	
	паргипата	средних	
	гипата		
	лихана	тетр.	
	паргипата	нижних	
	гипата		
	прослабаномен		

¹⁹ В связи с обоснованием античной музыкальной системы в литературе упоминается известный древнегреческий поэт и музыкант Лас Гермионский (вторая половина VI в. до н.э.), считавшийся одним из создателей дифирамба, а также автором первого руководства по музыке в эпоху античности (не сохранился), оказавшим воздействие на последующие поколения. У Плутарха сказано: «...Лас Гермионский, придав ритмам дифирамбический склад и использовав звуковое богатство флейт, стал применять большее количество нот, взятых притом в разных местах удлинённого звукоряда (курсив мой. – Л.А.), и таким образом совершил переворот в современной ему музыке» (Плутарх, 1922, тус 29, с. 67). Невозможно, безусловно, понять из этого фрагмента структуру введенного им расширенного звукоряда, но на факт устремленности к поиску звуковых нововведений и их оформления невозможно не обратить внимания.

²⁰ Пифагорейца Никомаха из Герасы... 2009. С. 191–192, 205.

²¹ Рис. 4 (приложение) построен нами на основе таблиц Никомаха (Пифагорейца Никомаха из Герасы... 2007, с. 264), Клеонида (Cleonidis, 1895, р. 182–185), Алипия (Alypi, 1895, р. 368–406), также учтен перевод Г.А. Иванова труда Клеонида в работе Ανωνύμου Εἰσαγωγή ἁρμονική Неизвестного автора (см.: Иванов Г., 1894, с. 10–17)).

²² «Значения звуков в природе бесчисленны, использующихся же в каждом из родов – 28» (Aristides Quintilianus, 1983, р. 77–78). Аристид Квинтилиан имеет в виду полную античную систему, объединяющую 28 звуков из *раздельных, соединенных* тетрахордов в трех родах, хотя каждый род имеет 18 звуков.

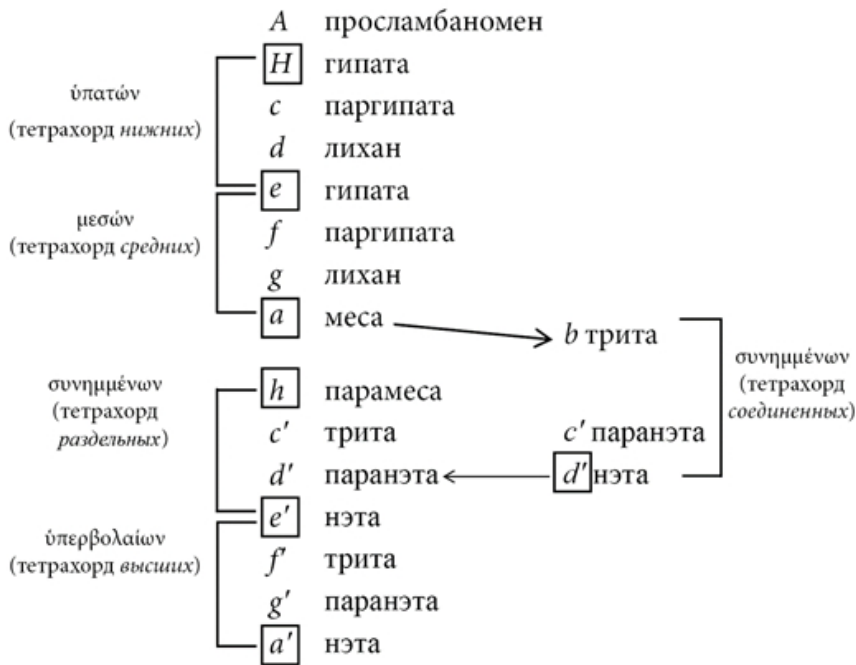


Рис. 1. 18-звуковая (полная) античная музыкальная система (диатон)

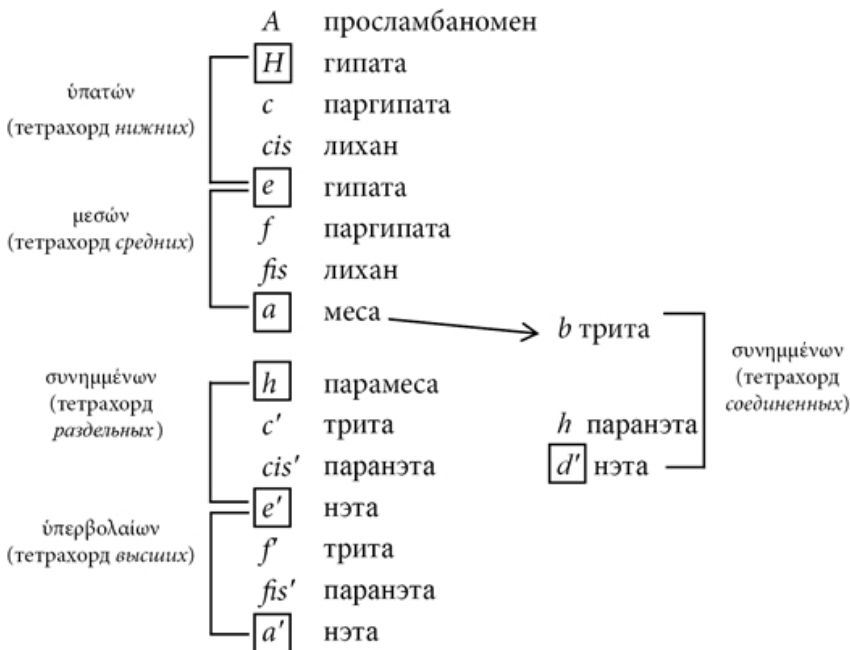


Рис. 2. 18-звуковая (полная) античная музыкальная система (хрома)

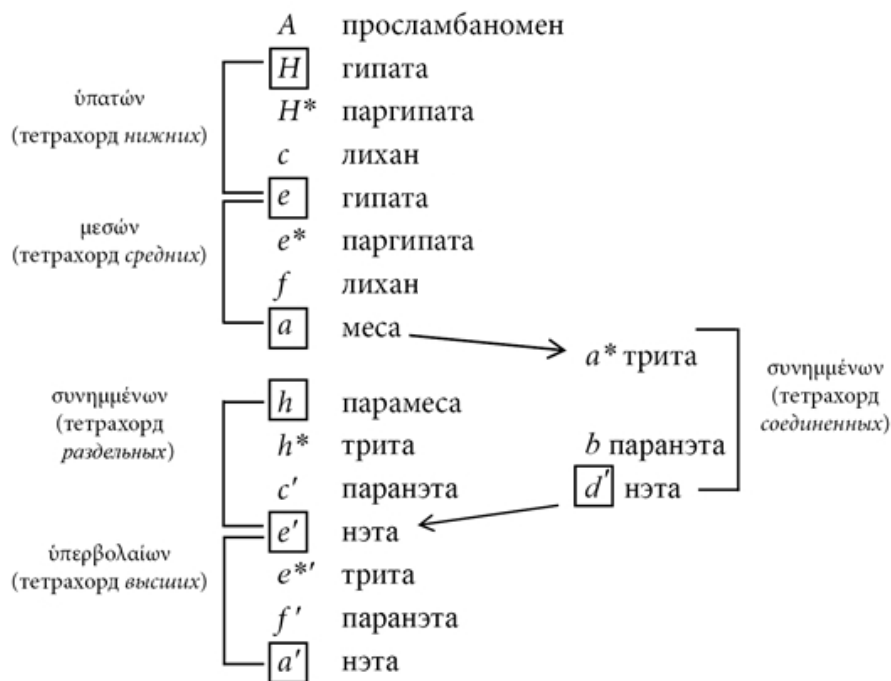


Рис. 3. 18-звуковая (полная) античная музыкальная система (энгармония)

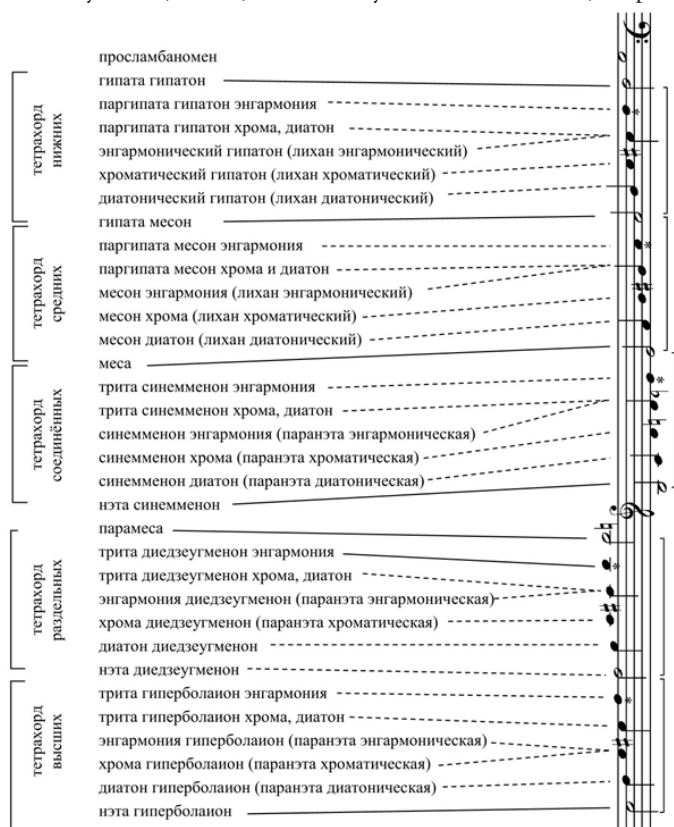


Рис. 4. Совмещенный вид полной античной совершенной системы

ЛИТЕРАТУРА

Александрова Л.В. Первая Дельфийская песня: Речь и музыка // Музыкальная культура как мировое и музыкальное явление: Материалы Международ. науч. конф. (15–16 мая 2002). Новосибирск, 2002. С. 7–21.

Александрова Л.В. Музыкально-математико-астрономический синтез в трудах древнегреческих ученых // Вестник музыкальной науки. 2017. № 4. С. 21–30.

Аристоксен. Элементы гармонии / пер. и примеч. В.Г. Цыпина. М.: Моск. гос. консерватория, 1997. 136 с.

Иванов Г.А. Ἀνωρύμου Εἰσαγωγὴ ἁρμονικῇ. Объяснительные примечания // Филологическое обозрение. 1894. Т. 7, кн. 2. С. 10–17; 181–230.

Петр В.И. О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев: Тип. Ун-та св. Владимира Н.Т. Корчак-Новицкого, 1901. 364 с.

Платон. Законы / пер. А.Н. Егунова // Творения Платона. Полное собрание творений Платона: В 15 т. / под ред. С.А. Жебелева, Л.П. Карсавина, Э.Л. Радлова. Т. 13, кн. 2. Пб.: Academia, 1923.

Плутарх. О музыке / пер. с греч. Н.Н. Томасова; поясн. примеч. и вступ. ст. Е.М. Браудо. Пб.: Госиздат, 1922. 89 с.

Alypi. Isagoge Musica // Musici Scriptores Graeci / Recogn. prooem. et indice instr. C. Janus. Lipsiae, 1895. P. 367–406.

Aristides Quintilianus. On music in Three Books / Translation, with Introduction, Commentary and Annotations by Th. J. Mathiesen; Yale University Press. New Haven; London, 1983. 217 p.

Boetii. De institutione musica // Герцман Е.В. Музыкальная Боециана / пер. с лат. Е.В. Герцмана. Ч. 2. СПб.: Глаголь, 1995а. С. 185–296.

Boetii. De institutione musica // Герцман Е.В. Музыкальная Боециана / пер. с лат. Е.В. Герцмана. Ч. 3. СПб.: Глаголь, 1995б. С. 299–464.

Cleonidis. Isagoge harmonica // Musici Scriptores Graeci / Recogn., prooem. et indice instr. C. Janus. Lipsiae, 1895. P. 179–207.

Pseudo-Aristoteles. De Rebus musicis problemata // Musici Scriptores Graeci / Recogn. prooem. et indice instr. C. Janus. Lipsiae, 1895. P. 39–111.

REFERENCES

Aleksandrova, L.V. (2002), "The first Delphic song: speech and music", *Muzikal'naya kul'tura kak mirovoe i muzikal'noe yavlenie* [Musical culture as a global and musical phenomenon], Novosibirsk, pp. 7–21. (in Russ.)

Aleksandrova, L.V. (2017), "Musical-mathematical-astronomical synthesis in the works of Ancient Greek scientists", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 21–30. (in Russ.)

Alypi (1895), "Isagoge Musica", *Musici Scriptores Graeci*, recogn. prooem. et indice instr. C. Janus, Lipsiae, pp. 367–406. (in Latin)

Aristides Quintilianus (1983), On music in Three Books, trans. by Th.J. Mathiesen, Yale University Press, New Haven, London, 217 p. (in Eng.)

Aristoxenus (1997), *Elementy garmoniki* [Harmonic elements], ed. by V.G. Tsypin, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, Moscow, 136 p. (in Russ.)

Boetii (1995а), "De institutione musica", *Gertsman E.V. Muzikal'naya Boetsiana* [Hertzman E.V. Musical Boethiana], trans. by E.V. Getsman, part 2, Glagol, Saint Petersburg, pp. 185–296. (in Latin)

Boetii (1995b), "De institutione musica", *Gertsman E.V. Muzikal'naya Boetsiana* [Hertzman E.V. Musical Boethiana], trans. by E.V. Getsman, part 3, Glagol, Saint Petersburg, pp. 299–464. (in Latin)

Cleonidis (1895), "Isagoge harmonica", *Musici Scriptores Graeci*, recogn., prooem. et indice instr. C. Janus, Lipsiae, pp. 179–207. (in Latin)

Ivanov, G.A. (1894), "Ἀνωρύμου Εἰσαγωγὴ ἁρμονικῇ. Explanatory notes", *Filologicheskoe obozrenie* [Philological review], Vol. 7, book 2, pp. 10–17; 181–230. (in Russ.)

Petr, V.I. (1901), *O sostavakh, stroyakh i ladakh v drevnegrecheskoi muzyke* [About compositions, formations and modes in ancient Greek music], Tipografiya Universiteta sv. Vladimira N.T. Korchak-Novitskogo, Kiev, 364 p. (in Russ.)

Platon (1923), "Laws", trans. by A.N. Egunov, *Tvoreniya Platona. Polnoe sobranie tvoreniy Platona: V 15 t.* [The works of Plato. The complete works of Plato: In 15 volumes], Vol. 13, book 2, in S.A. Zhebelev, L.P. Karsavin, E.L. Radlov (ed.), Academia, Peterburg. (in Russ.)

Plutarch (1922), *O muzyke* [About music], ed. by N.N. Tomasov, Gosizdat, Peterburg, 89 p. (in Russ.)

Pseudo-Aristoteles (1895), "De Rebus musicis problemata", *Musici Scriptores Graeci*, Recogn. prooem. et indice instr. C. Janus, Lipsiae, pp. 39–111. (in Latin)

Сведения об авторе

Александрова Людмила Викторовна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: alura4556@mail.ru

Author Information

Lyudmila V. Aleksandrova, D. Sc. (Art Criticism), Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: alura4556@mail.ru

Поступила в редакцию 06.10.2025

После доработки 15.10.2025

Принята к публикации 26.10.2025

Received 06.10.2025

Revised 15.10.2025

Accepted for publication 26.10.2025

© Бажанов, Н.С., 2025

УДК 781.1

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-22-31

«ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР» И.С. БАХА II ТОМ: ИСТОРИЯ ИСПОЛНЕНИЯ И ХРОНОМЕТРИЯ

Н.С. Бажанов¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. История исполнения «Хорошо темперированного клавира» содержит несколько периодов. Событиями, определяющими периодизацию этого сочинения в концертной практике, выступают первое исполнение сборников И.С. Бахом, первая звукозапись исполнения полностью (Э. Фишер), первое исполнение в концерте (Р. Тюрек), первое исполнение в концертном турне в 48 городах и на 6 континентах (А. Хьюитт). Приведенные в статье данные хронометрии II тома клавира, позволили сравнить исполнения двух томов между собой. Неожиданная асимметричность исполнительских масштабов сборников прелюдий и фуг подтверждается измерением исполнительского времени звучания. Представляет интерес значительное превосходство времени звучания всех минорных циклов над мажорными. В исполнениях «Хорошо темперированного клавира» периода звукозаписи преобладали два типа интерпретаций цикла прелюдии и фуги. В первом типе центром цикла становилась прелюдия, исполняемая интонационно выразительно и содержательно. Во втором типе центр цикла представляла фуга, где контрапункт, многоголосие, гармония разного в одновременности составляли основу произведения. Эти два типа могли сочетаться в одном исполнении в логике контраста. Многообразие музыкального материала и его содержания, множество жанров, форм, типов фактуры изложения послужили причиной его столь длительной интерпретации исполнителями. Многообразие и множественность музыкального мира «Хорошо темперированного клавира» базируется на полном отсутствии многократного тиражирования найденных Бахом приемов и типов композиции. Именно эти качества обеспечивают самообновление и самоорганизацию этого шедевра клавирного искусства в течение 300 лет.

Ключевые слова: Хорошо темперированный клавир, Бах, музыкальная хронометрия, звучание музыкального произведения, темп, сравнительный анализ исполнений

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бажанов Н.С. «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха II том: история исполнения и хронометрия // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 22–31. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-22-31.

I.S. BACH'S WELL-TEMPERED CLAVIER II VOLUME: HISTORY OF PERFORMANCES AND TIMEKEEPING

N.S. Bazhanov¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. The “Well-Tempered Clavier” performance history contains several periods. The events of the periodization of this composition concert practice are: the first performance collections by I.S. Bach, the first sound recording performance of “Well-Tempered Clavier” is full (E. Fischer), the first performance of “Well-Tempered Clavier” in a concert (R. Tyurek), the first is-completion in a concert tour in 48 cities and on 6 continents (A. Hewitt). The timekeeping data of the second volume of the “Well-Tempered Clavier” given in the article allowed us to compare the of the first and second volumes with each other. The unexpected asymmetry of the

performing scale of collections of preludes and fugues is confirmed by the measurement of the performing time of the sound. The significant superiority of the sound time of all minor cycles over major ones is of interest. In the performances of the “Well-Tempered Clavier” of the recording period, two types of interludes of the prelude and fugue cycle prevailed. In the first type, the center of the cycle was the prelude, performed intonationally expressively and meaningfully. In the second type, the center of the cycle was represented by a fugue, where counterpoint, polyphony formed the basis of the work. It is clear that these two types, in some is-complements, were often combined in a cycle in contrast logic. The variety (diversity) of musical material and its content, many genres, forms, types of texture of presentation served as the reason for its such a long interpretation by the performers. The diversity and diversity of the musical world of “Well-Tempered Clavier” is based on the complete absence of multiple replication of Bach's techniques and types of composition. It is these qualities that ensure the self-renewal and self-organization of this masterpiece of clavier art for 300 years.

Keywords: Well-Tempered Clavier, Bach, musical timekeeping, sound of musical work, tempo, comparative analysis of performances

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Bazhanov, N.S. (2024), “I.S. Bach's Well-Tempered Clavier II volume: history of performances and timekeeping”, *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 22–31. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-22-31.

История исполнений «Хорошо темперированного клавира» (ХТК) И.С. Баха является частью большой истории сборников в целом или *полной истории произведения*¹. Она включает историю сочинения, редакций, изданий, исполнений, отзывов критиков, корпус аналитических статей, педагогических рекомендаций и т.д. Часть общей истории ХТК – *история его исполнения* насчитывает 300 лет и делится на несколько периодов.

Первый период² открывает исполнения ХТК самим Бахом для сыновей и учеников. Генрих Николаус Гербер, его ученик с 1724 по 1727 г., слышал не менее трех раз первую часть «Хорошо темперированного клавира» в исполнении учителя» (Швейцер А., 2011, с. 155).

Одним из первых исполнителей ХТК после смерти Баха, в начале XIX в. был Фридрих Рохлиц (1769–1842), редактор известной музыкальной газеты *Allgemeine musikalische Zeitung* до 1818 г. «Когда Рохлиц в начале XIX века впервые стал играть эти прелюдии и фуги, только небольшое их число вполне удовлетворяло его. Он отметил их крестом и был удивлен тем, что с каждым проигрыванием число крестов постепенно увеличивалось» (Швейцер А., 2011, с. 237).

Второй этап – исполнительские документы – звукозаписи ХТК целиком. Эдвин

Фишер первым записал два тома в 1933, 1936 гг. Это исполнение навсегда останется в истории фортепианного искусства как первая звукозапись всего ХТК.

Собственные инструментальные истории образуют исполнения ХТК на клавинофорде, клавесине, органе. Запись отдельных прелюдий и фуг из ХТК на клавинофорде сделал в 1931–1933 гг. Арнольд Долмеч, а первую полную клавесинную запись осуществила Ванда Ландовска, в 1949–1953 гг. На органе французский органист Луи Тири (Louis Thirty) записал ХТК в 1975 г.

Третий этап истории исполнения – перенесение ХТК на эстраду целиком в виде концерта впервые осуществила Розалина Тюрек (1952, 1953). В 1935 г. она также впервые в концертной практике в серии концертов сыграла все клавирные произведения И.С. Баха. Р. Тюрек интересовали проблемы теории исполнительского искусства. Она написала трехтомный труд «Введение в исполнение Баха», изучала его рукописи, играла его сочинения на фортепиано и клавесине, стараясь максимально приблизиться к личному постижению музыки композитора.

О репертуарно-концертной судьбе ХТК в России Святослав Теофилович Рихтер пишет в своих дневниках: «Из-за укоренившейся романтической tradi-

ции, Баха мало играли в Советском Союзе, и “Хорошо темперированный клавир” никогда не включался в программу концертов. Исполнялись лишь выполненные Листом и Бузони транскрипции органических сочинений, а сорок восемь прелюдий и фуг считали годными разве что для экзаменов в консерваторию. До меня (Мария Юдина позднее) лишь Самуил Фейнберг, сколько помнится, включал их в свой репертуар» (Монсенжон Б., 2002, с. 54).

В **четвертом этапе** истории распространения ХТК Анжела Хьюитт, в мировом турне (2007–2008) впервые исполнила «Хорошо темперированный клавир» Баха (в рамках одного концерта) в 58 городах, в 21 стране, на шести континентах. Хьюитт записала ХТК в 1997–1999 гг. на фирме «Nupregion».

История хронометрических измерений музыкального произведения. Существует длительная история измерений времени музыкальной природы – музыкальная хронометрия. «Современная хронометрия ведет свое начало от открытия Галилеем естественного периодического процесса – качания маятника» (Уитроу Дж., 2003, с. 225), что стало работать стабильной мерой времени. Время звучания музыкального произведения исследовали С.С. Скребков (1940), П.В. Лобанов (1995), Р. Тиммерс (Timmers R., 2002, pp. 1–19), Б. Репп (Repp B., 1990, pp. 622–641) и другие исследователи.

Полное время звучания произведения складывается из набора темпов его исполнения, цезур, дыханий, агогических нюансов, времени интонирования интервалов мелодии и даже для циклов ХТК концертной или студийной цезуры между прелюдией и фугой.

Диспропорции. В статье рассматриваются диспропорции ХТК Баха. В этом сборнике параллельно существует два мира, мир пропорций и мир диспропор-

ций. Список пропорций сводится к выписанным Бахом повторениям частей, тем, противосложений и т.д. В отличие от пропорций поиск сочетания разных частей одной природы требует более сложного исследования, вычислений, анализа.

Однако именно диспропорции (наряду с противоположностями, конфликтами, противоречиями) являются основными источниками обновления музыкального произведения в его исполнительской стадии существования.

Диспропорция 1. Жанр прелюдии и фуги содержит изначальный конфликт форм между более свободной прелюдией и регламентированной фугой – контрапунктом. Именно прелюдия и fuga оказались на пересечении основного музыкально-методологического конфликта конца баховской эпохи, когда столкнулись два принципа композиции полифония и гомофония.

Конфликт появившейся гомофонии и полифонии описан Чарлзом Бёрнеем (Чарлз Бёрни)³ (1726–1814), знаменитым английским критиком, посетившим Филиппа Эммануила Баха в 1772 г. Бёрни прославлял Эммануила как величайшего композитора для клавишных инструментов. «В разговоре с Бёрнеем сын Баха подшучивал над теми композиторами, которые возятся с канонами, и сказал: “Я всегда был убежден, что тот, кто увлекается подобным рабским делом и любит эту ничтожную работу, лишен и признака гениальности”. Напротив, он хвалил Гассе (Хассе, Иоганн Адольф (1699–1783)) – “этого лукавого хитреца”, который, не заботясь о проведении облигатных голосов, создает “божественные вещи, каких мы никогда не найдем в густо начиненных контрапунктических партитурах”» (Швейцер А., 2011, с. 164–165).

История повторяется. Спустя 300 лет в исполнении ХТК Д. Баренбойм часто жертвует полифоническими сочетани-

ями голосов в прелюдиях, пафосом «одновременной сложности и равноправия голосов», исполняет их как гомофонические произведения романтиков, с преобладанием свободной от контрапункта мелодии. Благодаря этому приему, как ни у кого из пианистов, раскрывается безграничное интонационное богатство мелодики Баха, неизвестное ранее⁴. Так возникает новая интерпретация и одно из самых глубоких интонационно выразительных исполнений шедевра Баха.

В ходе истории исполнения ХТК прелюдия и fuga становились все более контрастными и противоположными друг другу. В ХХI в., будучи более свободной формой, прелюдия превращается в интонационно выразительный центр цикла. Fuga оттеняла лирическую трактовку прелюдии сдержанностью рационального выражения. Таким образом происходило развитие *многомерности, многообразия* содержания цикла прелюдии и fuga.

Диспропорция 2. Сравнение двух томов ХТК обнаруживает превосходство в размере II тома. Он больше I при сопоставлении количества страниц в нотном издании (на 13 страниц, $134 > 121$), почти на 1000 тактов ($3044 > 2065$). Таковы пропорции томов ХТК в нотной графике и тактовом измерении композиции. В логике звучания сборников, сыгранных пианистами, значения разницы времени огромны. Время звучания всего сборника касается временных параметров исполнения каждого такта ХТК, сыгранного пианистом, от первого до последнего. Суммарное время звучания тома ХТК складывается из темпов исполнения всего сборника целиком.

Исполнение музыкального произведения в сравнении с нотной записью, обладает бесконечно большими свойствами «финальности» (Бажанов Н., 2024а, с. 45–53). В системном единстве частей целого каждая часть, стоящая в рядоположном

измерении ближе к финалу всей системы, обладает большим значением по сравнению с предыдущей. Инженерия, военное дело, хирургия, спорт, музыка и т.д., все определяет финальная часть системы – испытание, сражение, операция, состязание, концертное исполнение.

Нотные указания Баха⁵ организованы также диспропорционально. В I томе ХТК только в прелюдии h-moll и нигде больше автор выставил знак повторения частей. В форме, указанной Бахом, эта прелюдия самая продолжительная пьеса I тома. Можно предположить, что это знак наивысшего значения, выставленный самим Бахом. Исполнительский шедевр С. Рихтера, находится в согласии с этим фактом.

Во II томе, в уртексте И.С. Бах ставит повторение двух частей в десяти прелюдиях – c-moll, Cis-dur, D-dur, E-dur, e-moll, f-moll, G-dur, gis-moll, a-moll, B-dur – по-видимому в логике диспропорций.

Эпизодически Бах выставляет обозначение темпов Allegro, Largo.

В ряде прелюдий существуют вставки в виде виртуозных каденций. I том: c-moll, прелюдия т. 28 и далее Presto, Adagio, Allegro. Прелюдия e-moll, т. 23, Presto. Бах как бы подтверждает тезис: *новизна выше повторений*.

Фрагментарное нотирование темпов, появление дополнительных небольших частей, множество особенностей звучания ХТК могут указывать на особый вид импровизационной композиции, в виде нотной записи, первоначально уже *полностью звучащего музыкального произведения* или его фрагментов. Подчеркнем особо, Бах никогда не продолжает найденный прием тотально, везде во всех фрагментах, пьесах, исходя из формальной логики. Как только заканчивается «новизна», действие способа, приема, тенденции будет им закончено.

Вернемся к диспропорции томов ХТК. У всех семи пианистов, исключая Г. Гульда, время исполнения II тома сборника превосходит I на значительную величину: от 15 мин у Е. Королёва до 42 мин у Д. Баренбойма (табл. 1). Характерно, что Баренбойм исполняет II том дольше, на треть звучания I. У него же наибольшее

время исполнения II тома соседствует с наибольшим временем исполнения минорных циклов по отношению к мажорным, что косвенно указывает на самый важный регулятор – выразительность исполнительского интонирования. Большая выразительность интонирования требует большего времени звучания пьесы.

Таблица 1. Сравнение времени исполнения I и II тома ХТК Баха⁶
Comparison of the performance time of I and II volumes of “Well-Tempered Clavier” Bach

Показатель	Фишер	Тюрек	Рихтер	Гульд	Хьюитт	Баренбойм	Королёв	Шван
I том ХТК ммм. cc ⁷	103.18	129.06	120.04	107.09	118.09	124.42	129.27	125.21
II том ХТК ммм. cc	122.38	165.40	147.29	104.36	152.58	167.07	144.41	148.27
Разность мм. cc	19.20	36.34	27.25	-2.33	34.49	42.25	15.14	23.06
Сумма ммм. cc	225.56	294.46	267.33	211.45	271.07	291.49	274.08	273.48

Темп исполнения, особенно в ХТК является не причиной, а следствием некоторых глубинных процессов интерпретации, музыкального мышления, интонирования исполнителя. Из обобщенного «взгляда» на все пять таблиц, ячейки которых выделены полужирным шрифтом, весьма обосновано обнаруживается группа «медленных» а точнее содержательных исполнений ХТК – Р. Тюрек, С. Рихтер, Д. Баренбойм, Е. Королёв, Т. Шван.

Этот факт подтверждает и абсолютный антирекорд Г. Гульда (см. значения, выделенные курсивом), который практически во всех значениях времени играет все минорные циклы, все значительные, содержательные циклы и оба тома быстрее всех. Это несколько не принижает авторитет Гульда, пианиста, оказавшего на исполнительское искусство XX в. наибольшее влияние. Заблуждения великих столь

же огромны. И в значениях времени исполнений Гульд демонстрирует уникальное чувство архитектоники ХТК, разница в исполнении двух томов – 2 мин, 33 с (см. табл. 1)! Разница между двумя половинами II тома ХТК 1–12 цикл C-dur – f-moll и 13–24 цикл Fis-dur – h-moll – у него составила 1 мин 22 с (табл. 2). Удивительно, что эти значения Гульд показывает в протяжениях (107 мин) 1 ч 47 мин (104 мин) 1 ч 44 мин и 51, 52 мин игрового времени.

История создания двух сборников ХТК была разной. В I томе использованы сочинения прошлых лет, во II – этот запас был уже исчерпан. I том Бах закончил, когда ему было 37 лет, а II – в 59 лет, и разность возраста, по-видимому, измерялась событиями его жизни и опыта.

I том имеет надежный автограф, II – рассредоточен в нескольких рукописях.

Таблица 2. Время исполнения больших циклов ХТК и его частей, II том, мм, сс
Performance time of large cycles of “Well-Tempered Clavier” and its parts, II volume

Тональ- ность цикла	Фишер	Тюрек	Рихтер	Гульд	Хьюитт	Барен- бойм	Лиф- шиц ⁸	Коро- лёв	Шван
cis-moll	6.36	8.51	5.43	5.06	7.06	7.05	5.50	6.26	6.41
dis-moll	6.14	8.19	7.42	4.41	9.05	9.21	8.17	9.17	8.12
f-moll	7.33	8.52	6.03	3.17	6.53	8.13	5.51	6.19	7.22
fis-moll	7.00	7.41	9.28	6.11	6.55	9.12	8.58	7.32	11.03
gis-moll	6.58	7.41	9.25	6.09	6.50	9.07	8.57	7.26	11.00
a-moll	3.56	6.58	5.57	3.49	5.50	9.03	6.20	8.11	4.02
b-moll	8.36	9.31	10.33	4.56	8.15	7.37	5.32	6.30	10.09
Итого	46.53	50.12	54.51	34.09	50.54	59.38	49.45	51.41	58.29
Общее время II том	129.52	165.4	147.29	104.36	152.58	167.0	136.2 125.4	144.41	148.27
1-я половина, C-dur – f-moll <> Fis–h	59.07 70.45	77.16 88.2	66.25 81.04	52.54 51.42	75.33 77.25	80.25 86.4		74.11 70.30	67.21 81.06
Разница во времени между 1 и 2-й половинами	+11.38	+11.08	+4.39	-1.12	+1.52	+6.17		-3.41	+3.45

«В случае со II томом ни один из источников (и в том числе автограф) не может быть полностью взят как основа для публикации» (Шабалина Т., 1999, с. 46).

Большие циклы ХТК. Диспропорция
3. Так же, как и в I томе, во II существуют большие циклы прелюдий и фуг (см. табл. 2). Во II томе исполнение девятью пианистами семи больших циклов (cis-moll, dis-moll, f-moll, fis-moll, gis-moll, a-moll, b-moll) по отношению к общему времени звучания тома было больше формальной величины в 29 % (табл. 3).

О соотношении времени звучания мажорных и минорных циклов. Диспропорция 4. У всех пианистов время исполнения минорных циклов I и II томов оказалось больше, чем мажорных. Косвенные причины этой диспропорции содержатся в числе тактов⁹ минорных и мажорных циклов.

I том:
Минорные циклы – 1083 такта;
Мажорные циклы – 982 такта;
Разница – 101 такт.

II том:
Минорные циклы – 1529 тактов;
Мажорные циклы – 1515 тактов;
Разница – 14 тактов.

В исполнениях ХТК пианистами различия между 12 минорными и 12 мажорными циклами достигают больших значений. Наибольшие различия времени в I томе 46 мин в исполнении Е. Королёва; 43 мин – С. Рихтера; 36 мин – Э. Фишера (табл. 4).

И в I (см. табл. 4), и во II томе (табл. 5) вызывает удивление строка – отношение времени исполнения минорных циклов, к общему времени исполнения тома сборника целиком, выраженное в процентах. Оказалось, что эти данные немного раз-

Таблица 3. Время «больших» циклов по отношению к общему времени звучания тома, %
Percentage of time of “big” cycles relative to the total sound time of the volume, %

Том	Фишер	Тюрек	Рихтер	Гульд	Хьюитт	Баренбойм	Королёв	Шван	Диапазон
I, 6 циклов = 25 %	41	40	48	38	39	40	43	42	10
II, 7 циклов = 29 %	36	30	37	32	33	35	36	39	9

Таблица 4. Соотношение времени звучания мажорных и минорных циклов, I том
The ratio of the sound time of major and minor cycles, I volume

Показатель Год исполнения	Фишер 1933	Тюрек 1952	Гульд 1968	Рихтер 1972	Хьюитт 1997	Королёв 2001	Феллнер 2004	Шифф 2018	Шван 2019
Весь сборник	103.18	129.06	107.09	120.04	118.09	129.27	114.55	106.37	125.21
Минорные	69.41	79.50	70.54	81.39	72.13	87.58	73.40	66.39	78.28
Мажорные	33.37	49.16	36.15	38.25	45.56	41.29	41.15	39.58	46.53
Сборник, время / moll t = %	67	62	66	68	61	68	64	63	63
Разница moll и dur	36.04	30.34	34.39	43.14	26.17	46.29	32.25	26.41	31.35

Таблица 5. Соотношение времени звучания мажорных и минорных циклов, II том
The ratio of the sound time of major and minor cycles, II volume

Показатель Год исполнения	Фишер 1933	Тюрек 1952	Рихтер 1972	Гульд 1968	Хьюитт 1997	Барен- бойм	Королёв 2001	Шван 2019
Весь сборник t	129.52	165.40	147.29	104.36	152.58	167.07	144.41	148.27
Минорные	70.23	90.47	79.05	52.54	77.33	91.38	80.07	79.25
Мажорные	59.29	74.53	68.24	51.42	75.25	75.29	64.34	69.02
Сборник / moll, %	54	55	54	50	51	54	56	53
Разница	10.54	15.54	10.41	1.12	2.08	16.09	15.33	10.23

личаются в I и во II томе ХТК. В I томе диапазон значений от 61 до 68 = 7 %, во II томе – от 50 до 56 = 6 %. Эти объективные данные содержатся в записях, сделанных на протяжении 86 лет. Удивляет стабильность значений. Отклонения у разных пианистов на протяжении почти ста лет составляют 6–7 %. Действие некоторой *глубинной константы* весьма фундамен-

тально и оно заложено в произведении, как алгоритм исполнения самим Бахом.

Находят дополнительное подтверждение различия сборников ХТК. Можно предположить, что II том более сдержанный, менее контрастный. В I томе больше прелюдий, фуг, виртуозных, быстрых, наряду с содержательными, медленными, контрастными (Рихтер, Королёв). Иначе

говоря, существуют «невозможные темпы исполнения», разрушающие музыкальное произведение. Сколько бы лет не длилась интерпретация музыкального произведения, темпы исполнения произведения будут пребывать в диапазоне «коридора» значений, заданных композиторской звуковой формой произведения. Слишком быстрые темпы разрушают естественную выразительность интонации, слишком медленные – линейные взаимосвязи тонов.

Большее время исполнения минорных циклов указывает на **интонационный слой** минимальных единиц звучащего произведения. Весьма обобщенно, с допущениями и условностями, минорные интонации в исполнении должны быть длиннее, чем мажорные – в агогике, фразировке, ритме и темпе. «Минорные интервалы» (переходы на ступени лада 3 и 6 в миноре) интонируются дольше, чем мажорные.

Выводы. Многообразие как основа многолетней интерпретации. Главное качество, на которое указывают свойства частей, фрагментов, интонационных элементов, результаты хронометрии ХТК – многообразие.

Для того чтобы интерпретация была жизнеспособна, необходима новизна – новые конфигурации и новые связи элементов композиции. Новизна музыкального произведения базируется на общем количестве элементов, вот почему большее количество интерпретационных вариантов имеют произведения крупные, например, Бах «Гольдберг вариации», Бах ХТК, Бет-

ховен Соната, ор. 111, Лист Соната h-moll и т. д. В.Н. Холопова включает крупность в критерии ценности музыки: «1) позитивность, 2) крупность, 3) оригинальность, 4) полнота выражения» (1991, с. 112).

Суммирование многих разных элементов или их типов неизбежно должно привести к диспропорциям. Возможно, что величие Баха и состоит в том, что он смог объединить столь разные по материалу и пропорциям композиционные части в удивительной гармонии единства. Многообразие, заложенное Бахом, 300 лет обеспечивает самообновление великого произведения музыкальной культуры.

В исполнительских звуковых формах ХТК встречаются удивительные степени полярности хронометрических значений данных. От гигантских диспропорций внешне равных частей до немыслимых идеальных совпадений. Значимыми предстают два взаимосвязанных начала в ХТК, первое – то, что содержится в двух сборниках, и второе, то, что И.С. Бах избегает, то, что отсутствует, то, что не продолжает. Если свести особенности ХТК, обнаруженные в ходе измерения времени звучания его разделов, частей, тональных циклов, прелюдий и фуг, то мы придем к простой формуле. Бах создает многообразие не на основе тождества, аналогий и повторений, а благодаря контрастам, противоположностям, конфликтам внутреннего единства. ХТК Баха результат, итог множественного суммирования и накопления нового и разного.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эта статья продолжает и дополняет работу автора о I томе «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха (Бажанов, 2024б, с. 31–39).

² Методология исторической периодизации разнообразна в своих свойствах. В статье использованы множественные критерии «впервые в истории исполнения ХТК»: первое исполнение, первая

звукозапись, первое исполнение в концерте, первое тиражирование исполнения во множестве городов, стран, континентов. Окончание периодов не определено и не обсуждается.

³ Чарлз Бёрни – историк, критик, музыковед, написавший первую четырехтомную «Всеобщую историю музыки» (1789).

⁴ Контрапункт (точка под точкой) необходимость синхронизации тонов в разных голосах, в практике исполнения полностью исключает применение агогики или приводит к доминированию «главного голоса».

⁵ В статье использовано одно из последних изданий уртекста ХТК – Немецкий издательский дом G. Henle Verlag. Уртекст, editor Yo Tomita 2007.

⁶ Во всех таблицах полужирным шрифтом выделены наибольшие значения в строке, наименьшие – курсивом.

⁷ Буква м обозначает минуты и количество знакомест, с – секунды и знакоместа.

⁸ К. Лифшиц соединяет тома ХТК, исполняя сразу все C-dur циклы из двух томов, затем все c-moll и т. д. У него граница томов проходит между циклом f-moll и Fis-dur.

⁹ Не следует безусловно доверять данным на основе количества тактов произведения. Пример: ХТК II том, у девяти пианистов общая сумма времени: цикл dis-moll = 82 такта = 71 мин 08 с, цикл b-moll = 184 такта = 71 мин 39 с. Время – 71 мин, а разница в тактах – 102 такта.

ЛИТЕРАТУРА

Бажанов Н.С. Финальная форма музыкального произведения // Вестник музыкальной науки. 2024а. Т. 12, № 1. С. 45–53.

Бажанов Н.С. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха I том: история исполнения и хронометрия // Вестник музыкальной науки. 2024б. Т. 12, № 4. С. 31–39.

Лобанов П.В. А.Н. Скрябин – интерпретатор своих композиций (Анализ авторского исполнения методом расшифровки записей на Вельте-Миньоне и Фоноле) / Гос. мемориальный музей А.Н. Скрябина. М.: Ирис-Пресс, 1995. 120 с.

Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги – Дневники. М.: Классика XXI век, 2002. 480 с.

Скребков С. Некоторые данные об агогике авторского исполнения Скрябина // А.Н. Скрябин 1912–1940: Сб. к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940. С. 213–215.

Уитроу Дж. Естественная философия времени / пер. с англ. 2-е изд., стереотип. М.: Едиториал УРСС, 2003. 400 с.

Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Ч. 2. Содержание музыкального произведения. М.: МГК, 1991. 320 с.

Шабалина Т.В. Рукописи И.С. Баха: Ключи к тайнам творчества. СПб.: Logos, 1999. 440 с.

Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2011. 816 с.

Repp B.H. Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by 19 famous pianists // Journal of the Acoustical Society of America. 1990. Vol. 88. P. 622–641.

Timmers R., Honing H. On music performance, theories, measurement and diversity // Cognitive Processing, ed. M.A. Belardinelli. 2002. № 1-2. P. 1–19.

REFERENCES

Bazhanov, N.S. (2024a), "Final form of a work of musical art", *Journal of Musical Science*, Vol. 12, no. 1, pp. 45–53. (in Russ.)

Bazhanov, N.S. (2024b) "Well-Tempered Clavier I.S. Bach I volume: performance history and chronometry", *Journal of Musical Science*, Vol. 12, no. 4, pp. 31–39. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (1991), *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an art form], MGK, Moscow, 320 p. (in Russ.)

Lobanov, P.V. (1995), A.N. Skryabin – *interpretator svoikh kompozitsii* (Analiz avtorskogo ispolneniya metodom rasshifrovki zapisei na Vel'te-Min'one i Fonole) [A.N. Scriabin – interpreter of his compositions (Analysis of the author's performance by deciphering records at Velta Minion and Phonole)], Iris-Press, Moscow, 120 p. (in Russ.)

Monsenzhon, B. (2002), *Rikhter. Dialogi – Dnevnik* [Richter. Dialogues – Diaries], Klassika XXI vek, Moscow, 480 p. (in Russ.)

Repp, B.H. (1990), "Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by 19 famous pianists", *Journal of the Acoustical Society of America*, Vol. 88, pp. 622–641. (in Eng.)

Shabalina, T.V. (1999), *Rukopisi I.S. Bacha: Klyuchi k tainam tvorchestva* [Manuscripts of J.S. Bach: Keys to the secrets of creativity], Logos, Saint Petersburg, 440 p. (in Russ.)

Shveitser, A. (2011), *Iogann Sebast'yan Bach* [Johann Sebastian Bach], Klassika-XXI, Moscow, 816 p. (in Russ.)

Skrebkov, S. (1940), "Some data on the agogy of the author's performance of Scriabin", *A.N. Skryabin 1912–1940: Sbornik k 25-letiyu so dnya smerti* [A.N. Scriabin 1912–1940: Collection dedicated to the 25th anniversary of his death], Moscow, Leningrad, pp. 213–215. (in Russ.)

Timmers, R., Honing, H. (2002), "On music performance, theories, measurement and diversity", *Cognitive Processing*, in M.A. Belardinelli (ed.), no. 1-2, pp. 1–19. (in Eng.)

Uitrou, Dzh. (2003), *Estestvennaya filosofiya vremeni* [Natural philosophy of time], 2 ed., Editorial URSS, Moscow, 400 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Бажанов Николай Сергеевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Author Information

Nikolai S. Bazhanov, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: bazhanov_nikolaj@mail.ru

Поступила в редакцию 01.08.2025

После доработки 17.10.2025

Принята к публикации 26.10.2025

Received 01.08.2025

Revised 17.10.2025

Accepted for publication 26.10.2025

© Гончаренко, С.С., 2025

УДК 781.5

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-32-39

СТРУКТУРНАЯ МОДЕЛЬ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

С.С. Гончаренко¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Тема статьи связана с актуальной проблемой изучения структурных аналогов в вербальных и музыкальных текстах с целью выявления их смысловых функций. Рассматривается взаимодействие рефренной и зеркально-симметричной форм в организации сказочных сюжетов в фольклоре и в музыкально-сценических произведениях. Теоретический аспект взаимодействия указанных формообразующих принципов и их претворение в литературе и музыке заявлен впервые. В основу аналитического метода положена концепция крупнейшего российского ученого – филолога, фольклориста В.Я. Проппа о зеркально-симметричной композиционной модели волшебной сказки, о ее мифоритуальном генезисе и о структурных вариантах ее менее изученной разновидности, названной им «многоходовой». В первом разделе статьи предпринят целостный анализ русской народной сказки «Иван-царевич и Марья Моревна». Являясь контаминацией нескольких известных сюжетов, она воссоздает многополярную картину мира. Автор рассматривает несколько видов рефренов, встроенных в ее пятивершинную зеркально-симметричную композицию. Второй раздел освещает комедийное переосмысление описанной структурной модели в операх-сказках «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова и «Любовь к трем апельсинам» С. Прокофьева. Взаимодополняющее действие двух сильных конструктивных принципов: полирефренности и зеркальной симметрии способствует утверждению целостности в многополярной системе мироустройства, воссоздаваемой в их музыкально-сценической драматургии.

Ключевые слова: многоходовая волшебная сказка, архитектоника оперы, композиционная модель, зеркальная симметрия, рефренная форма, принцип полирефренности

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гончаренко С.С. Структурная модель волшебной сказки в композиторском творчестве // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 32–39. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-32-39.

THE STRUCTURAL MODEL OF A FAIRY TALE IN THE COMPOSER'S WORK

S.S. Goncharenko¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The topic of the article is related to the urgent problem of studying structural analogues in verbal and musical texts in order to identify their semantic functions. The author examines the interaction of the refrain and mirror-symmetrical forms in the organization of fairy-tale plots in folklore and in musical and theatrical works. This is the first time that the theoretical aspect of the interaction of these formative principles and their implementation in literature and music has been addressed. The analytical method is based on the concept of V.Ya. Propp, a prominent Russian philologist and folklorist, who proposed a mirror-symmetrical compositional model for fairy tales, their mythological and ritual origins, and the structural variations of their less studied “multi-step” variety. The first section of the article provides a comprehensive analysis of the Russian folk tale “Ivan-tsarevich and Marya Morevna”. Being a contamination of several well-known plots, it recreates a multipolar picture of the

world. The author examines several types of refrains embedded in her five-vertex mirror-symmetrical composition. The second section highlights the comedic reinterpretation of the described structural model in the fairy tale operas "The Golden Cockerel" by N. Rimsky-Korsakov and "The Love for Three Oranges" by S. Prokofiev. The complementary effect of two strong constructive principles: polyreference and mirror symmetry, contributes to the establishment of integrity in the multipolar system of the world order, which is recreated in their musical and stage dramaturgy.

Keywords: multi-step fairy tale, opera architecture, compositional model, mirror symmetry, refrain form, polyrefrain principle

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Goncharenko, S.S. (2024), "The structural model of a fairy tale in the composer's work", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 32–39. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-32-39.

Актуальность настоящей статьи определяется несколькими факторами. В современной отечественной теории музыки наблюдается все возрастающая тенденция к использованию метода моделирования (Соколов А., 1992, Высоцкая М., 2021, Гончаренко С., 2025 и др.). В частности, накоплен обширный материал о применении структурной модели волшебной сказки в творчестве русских и зарубежных композиторов. Идея крупнейшего филолога, фольклориста XX в. В.Я. Проппа о композиционном единстве волшебных сказок, бытующих в удаленных друг от друга концах земного шара, которое определяется принципом последовательного зеркального возвращения (1928), подтверждается в исследованиях о русской классической опере (разумеется, в первую очередь сказочной, но не только).

Такие ученые, как М. Гейлиг (1968), Н. Скобликова (1990), О. Комарницкая (1991, 2012), обнаруживают указанный принцип в строении многих оперных сцен. Развивается теория зеркальных форм (Цуккерман В., 1983; Гончаренко С., 1980; 1993). В монографии «Зеркальная симметрия в музыке» (1993) С. Гончаренко, продолжая мысли В. Проппа о мифоритуальном генезисе волшебной сказки (Пропп В., 1986), обосновывает концепцию обратимости в музыке XIX и XX в. и рассматривает проекции зеркальных структур на программные и непрограммные инструментальные сочинения.

Последние годы отмечены усилением внимания к вопросам о рефренных и полирефренных формах в старинной (Катунян М., 1994; Гатовская Е., 2018) и современной музыке (Паисов Ю., 1985; Холопова В., 1999; Останина М., 2025). Имеются многочисленные описания взаимодействия зеркальной симметрии и принципа рефренной и полирефренной форм в различных музыкальных жанрах¹. Однако открытыми остаются теоретические аспекты взаимодействия зеркальной симметрии и полирефренности, а также вопросы о генезисе этого явления. В настоящей статье в стремлении приблизиться к их решению мы возвращаемся к концепции В.Я. Проппа и к характеристике менее исследованного особого варианта зеркально-симметричной сказочной модели, в строении которой наблюдается активное действие принципа полирефренности.

В заключительной IX главе «Сказка как целое» книги «Морфология сказки» Пропп пишет: «Морфологически сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства... или недостачи через промежуточные функции к свадьбе... или другим функциям, использованным в качестве развязки... Такое развитие названо нами **ходом**...» (1928, с. 101). Автор указывает хрестоматийный пример одноходовой сказки, имеющей зеркальную композицию, сказку «Гуси-лебеди». В современных трудах модель одноходовой сказки о путешествии героя с целью лик-

видации недостачи в иной, враждебный ему мир фиксируется графиком с одной вершиной, где вершина обозначает чужой локус, а исходная и конечная точки пути – свой локус (рисунок).



«Каждое новое вредительство, каждая новая недостача создает новый ход», – пишет В.Я. Пропп. «Одна сказка может иметь несколько ходов... Один ход может следовать непосредственно за другим, но они могут и переплетаться, начатое развитие приостанавливается, вставляется новый ход... Особые приемы параллелизма, повторений и пр. приводят к тому, что одна сказка может состоять из нескольких ходов» (Пропп В., 1928, с. 102). Далее он приводит примеры, анализируя сказки о воровстве посевов и поимке воров № 60, 61, 68 из собрания А.Н. Афанасьева (т. 1)², разлагая сказки на составные части по функциям действующих лиц (Пропп В., 1928, с. 109).

Иллюстрацией композиционной специфики многоходовой сказки может служить русская народная сказка «Иван-царевич и Марья Моревна». В ней мы встречаем традиционную для многих сказок контаминацию сюжетов³. Ее первые мотивы непосредственно следуют один за другим путем нанизывания. Экспозиционная часть (состав семьи) повествует о замужестве сестер Ивана-царевича. Его зятя-птицы: Ворон, Сокол и Орел уносят жен сразу со свадьбы неведомо куда. Второй мотив – странствия Царевича, направленные на их поиски. В пути он встречается побежденные прекрасной

королевой Марьей Моревной рати плененного ею Кощея⁴. Иван женится на ней и остается в ее царстве.

Собственно волшебная сказка открывается типичными функциями: «отлучки», «запрета», «нарушения запрета» – Иван открывает таинственный чулан, дает изможденному Кощею воды. Как следствие приходит «беда». Восстановивший силы злой чародей уносит Марью-Моревну. История о путешествии Ивана во враждебный мир, о ликвидации беды и возвращении с супругой домой передана в трех зеркальных формах. График композиции всей сказки имеет пять вершин. Три вершины – царство Кощея, где Иван-царевич появляется, чтобы вернуть Марью Моревну. Четвертая вершина – владения Бабы Яги, там Иван добывает Коня, сильнее кощева, Пятая вершина – край света, где спрятана смерть Кощея. Таким образом два новых хода соединены последовательно и вставлены в главный сюжет – самый «большой» ход.

В утроенной симметричной композиции особую роль приобретает принцип рефренности. Рефрены возникают, во-первых, благодаря разветвлению локусов. В «своем» мире 5 локусов: царства Ивана, Марьи Моревны, царства Ворона, Сокола, Орла; 3 локуса в чужом, враждебном людям мире: владения Кощея, Бабы-Яги и Смерти – океан море синее. Во-вторых, действие полирефренности в данной сказке определяет типичный для повествовательных фольклорных жанров принцип утроения. Троекратный ситуационный повтор с возвращением персонажей чередой по одному или по три в группе.

Главный «комплексный» рефрен R₁ характеризуется несколькими, одновременно действующими параметрами: локальным, ситуационным и актантным. Он проводится 4 раза. Прибывший во враждебный мир – царство Кощея Иван

обсуждает с похищенной Кощеем королевной план дальнейших действий. В первый, второй и четвертый раз R₁ продолжен вторым комплексным рефреном R₂, типичным для волшебной сказки – мотивом «погони». Здесь актанты: Кощей и супруга – также стабильно повторены. Ситуация же завершается каждый раз иначе. Сначала Кощей прощает Ивана, второй раз тело царевича разрублено на куски, в последний – четвертый раз побежден Кощей.

Третье пребывание Ивана в царстве Кощея – R₁ продолжается новым мотивом «выведывания». В результате Марья Моревна сообщает мужу, где и как добыть волшебные средства, чтобы одолеть Кощея. Две самостоятельные волшебные сказки вставлены в основную.

Отдельная группа рефренов R₃ образуется благодаря включению в повествование функции волшебных помощников, это повторы появления актантов – зверей и птиц. Трехсоставной рефрен – птицы-зятя Ивана, играет важнейшую роль при третьем появлении – в ситуации воскрешения Ивана Вороном, Соколом и Орлом. Еще один рефрен – волшебные помощники – R₄ (Медведь, Пчелы и Щука) появляются в эпизодах службы Ивана у Бабы Яги и добычи им смерти Кощея. Но последние действуют каждый самостоятельно, по отдельности выручая Царевича в разных ситуациях.

Таким образом, полирефренность в зеркально-симметричной структуре рассматриваемой сказки вызвана не только полилокальностью – множественностью миров в целостной картине мироздания, но и соответствующими умножениями функций актантов: удвоением функции вредителя и функции волшебных помощников.

Аналогичное взаимодействие зеркально-симметричной и полирефренной форм наблюдается в разных жанрах

академической музыки XX в. В композиторском творчестве явные аналоги сочетания двух рассматриваемых принципов встречаются при прямом переносе сюжетов волшебной сказки в музыкально-сценические произведения – прежде всего, в оперу, где наглядно, на театральном подиуме воплощаются повторы на всех уровнях драматургии и композиции: в сценарии, сценографии, сценическом действии, а также в вербальном тексте либретто и в музыке. Примеры взаимодействия рефренности и зеркальной симметрии неоднократно отмечались исследователями в организации сцен в произведениях на мифологические и сказочные сюжеты: в русских эпических операх М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, вагнеровских операх, в опере «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, других авторов⁵. Гораздо реже в фокус исследования попадает архитектура оперы в целом. Именно на высшем композиционном уровне важнейшая роль полирефренности и зеркальной симметрии в их комплексном взаимодействии – в сюжетном, локальном, ситуационном и актантном значении – выступает со всей очевидностью.

В русской музыке начала XX в. один из примечательных образцов сатирического преломления волшебной сказки с присущими этому жанру смысловыми инверсиями – опера Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1908). В полирефренной композиции I действия сочленяются несколько рондо. Рефренами выступают ситуационно-актантные повторы в сценах «Заседания в царской думе», затем «Сны Додона» и последующих сборов царских войск в поход с целью отразить наступление врага.

Зеркальная симметрия одноходовой сказки о путешествии «ложного героя» – царя Додона в иной мир – царство Шемаханской царицы и о возвращении домой

с «трагической» развязкой обрамляется дополнительной актантной аркой: выступлениями в Прологе и Эпilogue Звездочета, который в этом условном спектакле является ведущим, поясняет и комментирует его. Лейтмотивы волшебных персонажей – «Крик петушка», хроматизированные орнаментальные пассажи Шемаханской царицы и эпизоды Звездочета – являются сквозными рефренами, укрепляющими общую конструкцию.

Редкий пример многоходовой сказки в оперном жанре – опера С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (1921). Либретто В. Мейерхольда, построенное на контаминации двух сказок, заимствовано из фьябы К. Гоцци⁶. В первой сказке ликвидация беды – исцеление наследного Принца – происходит в конце II действия на карнавале. Фата Моргана, падение которой вызвало смех, излечивший больного, произносит заклятье: «Влюбись в три апельсина». Принц устремляется на их поиски. Развязка одной сказки становится завязкой следующей. Сцепление их осуществляется на основе причинно-следственной связи.

Полирефренность осуществляется за счет умножения локусов, ситуаций и актантов. В двух мирах: реальном и фантастическом – действуют вредители (Клариче, Леандр, Смеральдина и Фата Моргана) и помощники (Труффальдино и Маг Челий). В развитии действия участвуют дополнительные персонажи – представители «театрального мира» – «околотеатральной элиты»: лирики, трагики, пустоголовые, чудаки. В условном театральном представлении возникает «сверхсюжетный» актантный ряд. Утроена актантная функция Царевны (3 апельсина, 3 принцессы).

Композиция целостной оперы (по два акта на каждую сказку) объединена принципом зеркальной симметрии. Крайние окаймляющие сцены (первая и десятая)

происходят во дворце Короля Треф. Во 2-й и 9-й картинах показан конфликт между представителями фантастического мира – Магом Челием и Фатой Морганой, покровительствующими персонажам-антагонистам из карточного государства Треф. Еще одно обрамление образуется за счет активизации враждебных Принцу сил: это сцена заговора Клариче и Леандра в 3-й картине и сцена превращения Нинетты в крысу Фатой Морганой в конце 8-й картины.

В центре происходит активизация положительных сил. Вторая меньшая зеркально-симметричная форма расположена в начале III действия. Принц и Труффальдино летят по воздуху через пустыню в замок Креонты, где добывают апельсины (7-я картина), и назад. Инструментальное скерцо – полет героев туда и обратно – построено на одном тематическом материале. Так С. Прокофьев концентрированно отразил симметричную логику волшебной сказки.

Взаимодействие зеркальной симметрии и полирефренности подтверждается наличием общих оснований обоих принципов:

1. Они имеют глубинные истоки: как доказывал Пропп, это сочетание – религиозных (ритуально-мифологических), психологических, бытовых предпосылок симметрии повторов как зеркальной, так и периодической;
2. Специфика той и другой форм состоит в тенденции к многотемности;
3. Обе формы, если использовать терминологию О. Соколова, – это формы сочетаний;
4. Обе формы обладают сильными качествами вариативности в структуре: число частей в них заранее не predetermined, пропорциональность характерна меньше, чем нарушение пропорций частей. Вместе с тем они дополняют одна другую, сочетая прямой и обратный по-

втор и тем самым укрепляя общую масштабную композицию.

В контаминации сюжетов сказки «Иван-царевич и Марья Моревна» прослеживаются отголоски архаического мифоритуального тождества, идеи обратимости. Древнее мифосознание проступает в историях главных персонажей и связанных с ними мотивах разрушения и восстановления, превращения всесильной прекрасной воительницы в покорную пленницу, умирающего и воскресающего божества, устанавливающего новый миропорядок. Оппозиция двоemiрия в опере Н. Римского-Корсакова разрешается благодаря активному вмешательству

персонажей таинственного надреального мира, которые творят суд над прогнившим, предельно деградировавшим царством Додона, разрушают его. В опере-скерцо С. Прокофьева комедийно-ироническая трактовка трехступенчатой картины мира утверждает победу здорового начала, активно-действенной жизненной позиции – залога перезагрузки, позитивного переустройства отношений.

Совместное действие зеркальности и периодичности возвращения нескольких рефренов создает прочный «архитектонический каркас» (выражение М. Высоцкой) в композиции оперы сквозного развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятие полирефренности, введенное М. Гейлиг (1968), применяют и развивают Ю. Паисов, Н. Скобликова, С. Гончаренко, В. Холопова и др.

² Народные русские сказки: В 3 т. / сост. А.Н. Афанасьев. Т. 1. URL: Народные русские сказки. Том 1 - Сост.: Афанасьев А.Н. | читать онлайн, скачать (дата обращения 07.04.2025).

³ Эту сказку В. Пропп не анализирует. В данной статье рассматривается вариант, опубликованный в серии «Русские сказки» (М.: Вита, 1991). Он представляет собой перепечатанное А. Афанасьевым лубочное повествование, озаглавленное «Марья Моревна», которое он поместил в т. 1 своего собрания «Русские народные сказки» под № 159. В варианте, изданном в 1991 г., сохранены все мотивы, имеющиеся у Афанасьева, и добавлен еще

один, известный по сказке «Царевна-лягушка» – мотив смерти Кощея, спрятанной в яйце.

⁴ Этимология имени Кощей происходит от тюркского Koşçi пленник. «Древность этого мотива подтверждает наличие его в русских заговорах и хеттских обрядовых текстах» (Кощей Бессмертный // Мифы народов мира: Энцикл.: В 2 т. Т. 1. М.: НИ Большая российская энциклопедия, 1997. С. 629).

⁵ Об этом см. в уже упоминавшихся работах М. Гейлиг, С. Гончаренко, О. Комарницкой, Н. Скобликовой.

⁶ Традиция нанизывания сюжетов с самостоятельными завязками и развязками характерна для рыцарских романов и лубочных повестей, что мы наблюдали в рассмотренной сказке «Иван-царевич и Марья Моревна».

ЛИТЕРАТУРА

Высоцкая М.С. Композиционная модель в музыке: К вопросу об эволюции понятия // Музыкальная академия. 2021. № 4. С. 152–165.

Гатовская Е.Е. Некоторые особенности рефренных форм в четырехголосных концертах Василия Титова // Вестник ПСТГУ. 2018. Вып. 31. С. 83–101.

Гейлиг М.Ф. Музыкальные формы в русской классической опере: Принцип строения крупных разделов. М.: Музыка, 1968. 118 с.

Гончаренко С.С. К теории концентрической формы. М., 1980. 28 с.

Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке (на материале творчества композиторов XIX – первой половины XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1993. 234 с.

REFERENCES

Gatovskaya, E.E. (2018), "Some features of the refrain forms in Vasily Titov's four-part concerts", *Vestnik PSTGU* [Bulletin of the PSTU], Issue 31, pp. 83–101. (in Russ.)

Geilig, M.F. (1968), *Muzikalnye formy v russkoi klassicheskoi opere: printsip stroeniya krupnykh razdelov* [Musical forms in Russian classical opera: The principle of the structure of large sections], Muzyka, Moscow, 118 p. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (1980), *K teorii kontsentricheskoi formy* [Towards the theory of the concentric shape], Moscow, 28 p. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (1993), *Zerkalnaya simmetriya v muzyke (na materiale tvorchestva kompozitorov XIX – pervoi poloviny XX veka)* [Mirror symmetry

Гончаренко С.С. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2025. 480 с.

Катунян М.И. Рефренная форма XVII века. К становлению музыкальных форм эпохи барокко // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 70–100.

Комарницкая О.В. Композиция оперы в связи с жанровой и стилиевой спецификой в русской классической музыке XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. 26 с.

Комарницкая О.В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов н/Д., 2012. 46 с.

Останина М.Н. Принцип полирефренности в Concerti grossi А. Шнитке // ARTE. 2025. № 1. С. 5–16.

Паисов Ю. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и воспоминания. М.: Сов. композитор, 1985. С. 94–127.

Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. 152 с.

Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. СПб.: Изд. СПб. ун-та, 1986. 367 с.

Скобликова Н.С. Модификация типизированных форм инструментальной музыки в условиях сценического действия: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990. 21 с.

Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.

Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.

Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1983. 214 с.

in music (based on the works of composers of the 19th – first half of the 20th century)], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 234 p. (in Russ.)

Goncharenko, S.S. (2025), *Doklassicheskie kompozitsionnye modeli v muzyke XX – nachala XXI v.* [Preclassical compositional models in music of the XX – early XXI century], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 480 p. (in Russ.)

Katunyan, M.I. (1994), “A 17th-century refrain form. Towards the formation of musical forms of the Baroque era”, *Problemy muzikalnoi formi v teoreticheskikh kursakh vuza. Trudy GMPI im. Gnesinikh* [Problems of musical form in theoretical university courses. Proceedings of the Gnessins GMPI], Issue 132, Moscow, pp. 70–100. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (1999), *Formy muzykalnykh proizvedenii* [Forms of musical compositions], Lan', Saint Petersburg, 496 p. (in Russ.)

Komarnitskaya, O.V. (1991), *Kompozitsiya opery v svyazi s zhanrovoy i stilevoy spetsifikoy v russkoi klassicheskoi muzyke XIX veka* [Opera composition in connection with genre and style specifics in Russian classical music of the 19th century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 26 p. (in Russ.)

Komarnitskaya, O.V. (2012), *Russkaya opera XIX – nachala XXI vekov. Problemy zhanra, dramaturgii, kompozitsii* [Russian opera of the XIX – early XXI centuries. Problems of genre, drama, composition], Abstract of D. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 46 p. (in Russ.)

Ostanina, M.N. (2025), “The principle of polyreference in Concerti grossi by A. Schnittke”, *ARTE*, no. 1, pp. 5–16. (in Russ.)

Paisov, Yu. (1985), “Russian folklore in Stravinsky's vocal and choral works”, *I.F. Stravinskii: Stat'i i vospominaniya* [I.F. Stravinsky: Articles and memoirs], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 94–127. (in Russ.)

Propp, V.Ya. (1928), *Morfologiya skazki* [Morphology of a fairy tale], Academia, Leningrad, 152 p. (in Russ.)

Propp, V.Ya. (1996), *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [The historical roots of the fairy tale], Izdatel'stvo SPb universiteta, Saint Petersburg, 367 p. (in Russ.)

Skoblikova, N.S. (1990), *Modifikatsiya tipizirovannykh form instrumentalnoi muzyki v usloviyakh stsenicheskogo deistviya* [Modification of typed forms of instrumental music in the context of stage action], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 21 p. (in Russ.)

Sokolov, A. (1992), *Muzykalnaya kompozitsiya XX veka: Dialektika tvorchestva* [Musical composition of the 20th century: The dialectic of creativity], Muzyka, Moscow, 230 p. (in Russ.)

Tsukkerman, V.A. (1983), *Analiz muzikalnykh proizvedenii. Slozhnye formy* [Analysis of musical

compositions. Complex shapes], *Muzyka*, Moscow, 214 p. (in Russ.)

Vysotskaya, M.S. (2021), "The compositional model in music: On the question of the evolution of the concept", *Muzykalnaya akademiya* [Music academy], no. 4, pp. 152–165. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гончаренко Светлана Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, заслуженный работник высшей школы

E-mail: lalumiere43@mail.ru

Author Information

Svetlana S. Goncharenko, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Professor of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Honored Worker of Higher Education

E-mail: lalumiere@ngs.ru

Поступила в редакцию 14.09.2025

После доработки 18.10.2025

Принята к публикации 26.10.2025

Received 14.09.2025

Revised 18.10.2025

Accepted for publication 26.10.2025

© Останина, М.Н., 2025

УДК 78.08

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-40-51

АНСАМБЛЕВОЕ КОНЦЕРТИРОВАНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОБРАНИЯ «ГАРМОНИЧЕСКОЕ ВДОХНОВЕНИЕ» А. ВИВАЛЬДИ

М.Н. Останина¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. Актуальность настоящей статьи связана с интенсивными исследованиями творчества итальянского мастера эпохи барокко Антонио Вивальди, которые ведутся со второй половины XX в. Автор впервые обращается к жанру его concerto grosso – 12 концертам, оп. 3 «Гармоническое вдохновение». Цель статьи состоит в том, чтобы, определив приемы ансамблевого концертирования в фактурном развитии и композиции целого, сравнить их с концертированием в музыке некоторых композиторов-современников и показать индивидуально-стилевые черты Вивальди, проявившиеся в данном опусе. Поставленные задачи ведут к комплексной методологии, которая включает аналитический, системно-структурный и компаративный подходы. Терминологический аппарат формируется на основе теоретических положений о барочном концертировании, выработанных в трудах отечественных музыковедов (Ю. Холопова, В. Холоповой, Н. Зейфас, С. Бакуто и др.). Показана вариативность ансамблевого концертирования А. Вивальди, систематизированы различные комбинации в сопоставлении отдельных инструментов, в сочетаниях групп concertini и ripieni. В результате сравнения техники концертирования А. Вивальди и других композиторов (главным образом А. Корелли) автор приходит к выводу о новаторском значении собрания «Гармоническое вдохновение» для периода позднего (Высокого) барокко.

Ключевые слова: барокко, concerto grosso, А. Вивальди, ансамблевое концертирование, spezzati, переменность фактурных функций

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Останина М.Н. Ансамблевое концертирование в произведениях собрания «Гармоническое вдохновение» А. Вивальди // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 40–51. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-40-51.

ENSEMBLE CONCERTATION IN THE WORKS OF THE COLLECTION “HARMONIC INSPIRATION” BY A. VIVALDI

M.N. Ostanina¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. The relevance of this article is connected with intensive research of the works of the Italian master of the Baroque era Antonio Vivaldi, which have been conducted since the second half of the 20th century. The author for the first time addresses the genre of his concerto grosso – 12 Concertos op. 3 “Harmonic Inspiration”. The purpose of the article is to determine the techniques of ensemble concerting in the textural development and composition of the whole, to compare them with concerting in the music of some contemporary composers and to show the individual stylistic features of A. Vivaldi, manifested in this opus. The set tasks lead to a complex methodology, which includes analytical, system-structural and comparative approaches. The terminology is formed on the basis of theoretical provisions on baroque concerting, developed in the works of Russian musicologists (Yu. Kholopova, V. Kholopova, N. Zeifas, S. Bakuto and others). The article shows the variability of Vivaldi's ensemble concerting, systematizes various combinations in the comparison of individual instruments, in combinations of concertini

and ripieni groups. As a result of comparing the concerting technique of A. Vivaldi and other composers (mainly A. Corelli), the author comes to the conclusion about the innovative significance of the collection "Harmonic Inspiration" for the period of the mature Baroque.

Keywords: baroque, Concerto grosso, A. Vivaldi, concertation, spezzati, variability of textural functions

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Ostanina, M.N. (2025), "Ensemble concertation in the works of the collection «Harmonic Inspiration» by A. Vivaldi", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 40–51. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-40-51.

Творчество выдающегося итальянского композитора Антонио Вивальди (1678–1741) после 200 лет почти полного забвения активно входит в современную музыкальную культуру¹. В исполнительском искусстве широко распространены его инструментальные концерты. Общепризнана историческая заслуга композитора в развитии сольного концерта. Сложившаяся в произведениях А. Вивальди трехчастная циклическая модель этого жанра (быстро – медленно – быстро) закрепились в музыке мастеров Высокого барокко: И.С. Баха (1685–1750) и Г.Ф. Генделя (1685–1759). Она была продолжена по-новому композиторами классико-романтической традиции и сохраняет свое значение вплоть до наших дней (об этом см.: (Гребнева И., 2010)).

О концертной форме А. Вивальди, утвердившейся в быстрых частях барочного трехчастного цикла, существует зарубежная теоретическая литература преимущественно на немецком языке². Ее описание представлено в отечественных научных и учебных изданиях конца XX – начала XXI вв. (Кюрегян Т., 1998; Холопов Ю., 1974; Холопова В., 2001 и др.). *Concerti grossi* А. Вивальди до сих пор не попадали в поле зрения российских ученых. В центр внимания настоящей статьи ставятся теоретические вопросы о формообразовании в первом собрании его концертов, ор. 3 «*L'estro armonico*» («**Гармоническое вдохновение**») – 12 концертах для струнного оркестра, континуо и солирующих скрипок.

Ор. 3 изначально предназначался для выступления в церкви *Ospedale della*

*Pietà*³. В апреле 1711 г. состоялся концерт, на котором этот опус был впервые представлен публике. В том же году он был опубликован в Амстердаме Э. Роже. Печатные экземпляры быстро разошлись по всей Европе. До 1743 г. вышло около 20 переизданий оригинала⁴. В 1720–1730-х гг. отдельные произведения из ор. 3 исполнялись в итальянских театрах небольшими составами и под открытым небом с участием до сотни музыкантов. Исследователь творчества Вивальди М. Тэлбот⁵ отзывался об ор. 3 как о «возможно, самом влиятельном сборнике инструментальной музыки, появившемся за весь XVIII век»⁶.

В задачи статьи входит рассмотрение техники ансамблевого концертирования в раннем опусе А. Вивальди, а также выявление некоторых аналогов найденных им приемов в произведениях его современников. В основу методологии анализа положена теория концертирования (Асафьев Б., 1929; Бутир Л., 1974; Ахмедходжаева Н., 1985; Гребнева И., 2010; Гончаренко С., 2023 и др.).

Основополагающими мы считаем идеи Б.В. Асафьева, который сравнивал диалектический метод симфонизма с игровым диалогом в концертировании. Он обращал внимание на двойную этимологию слова «концертировать»: *concerto* («согласие») и *concertare* («состязаться, спорить»), «на соревновательность, виртуозность и диалогичность» в методе концертирования (Асафьев Б., 1929, с. 306).

Специфику игрового диалога в период барокко подчеркивает Н.М. Зейфас, изучая *Concerti grossi* Г.Ф. Генделя (1980). Она

считает, что фундаментальным является пространственное сопоставление солирующих инструментов *concertino* и основного состава *ripieno* (Зейфас Н., 1975, с. 383). В концертирующих Allegro из *Concerti grossi* Корелли С.В. Бакуто обнаруживает «различные варианты музыкального диалога: между группой *concertino* и группой *ripieno*, между отдельными инструментами группы *concertino* и группой *ripieno*, между инструментами различной tessitura, которые композитор реализует с помощью смены тембров, регистров и оркестровых групп» (2016, с. 21). Учитывая наблюдения указанных выше авторов, мы понимаем барочное ансамблевое концертирование как обязательный жанрообразующий фактор *concerto grosso*. «Его отличительные принципы: принцип *sprezzati* – дробность фактуры», и принцип функциональной переменности ее компонентов (Гончаренко С., 2021, с. 103).

Ор. 3 А. Вивальди не имеет авторского заголовка *Concerto grosso*, но по всем признакам соответствует общепринятому его определению. «Мы обычно говорим о *concerto grosso* там, где сопоставление двух звуковых масс становится принципом» – считает А. Шеринг (цит. по: (Зейфас, Н., 1980, с. 6)). В пользу принадлежности к искомому жанру говорит также число 12, поставленное А. Вивальди в соответствии с традицией в заглавие опуса. Тот факт, что в него включены и концерты с одной солирующей скрипкой, не противоречит общей практике в эпоху барокко (см.: (Зейфас Н., 1975, с. 395)). Декларируя в названии собрания художественную концепцию *concerto grosso* как вдохновенное творческое содружество музыкантов, воссоздающих в процессе состязания-согласия гармонию мировосприятия, Вивальди показывает многообразие технических средств ее воплощения.

Главная особенность формообразования в *Concerto grosso* – вариативность.

А. Хатчингс (Hutchings, A., 2001, pp. 3138) выделяет две циклические модели барочного концерта. Одна модель, условно «североитальянская» (Венеция, Болонья, Модена) – уже упоминавшийся инвариант трехчастного цикла, строится на однократном контрастном сопоставлении с образованием темповой симметрии. Другая модель – условно «римская», включает многократные темповые сопоставления, где медленные части предшествуют быстрым и разомкнуты, образуя с ними ямбическую пару контрастно-составной формы.

Вариативность проявляется и на других композиционных уровнях:

инструментального состава;

дробности фактуры в ансамблевом концертировании;

распределении фрагментов *tutti* и *sol* в строении частей.

Показательно сравнить ансамблевое концертирование в ор. 3 А. Вивальди, созданном в Венеции, и в ор. 6 А. Корелли, возникшем в Риме как транскрипция его трио-сонат и изданном посмертно в 1714 г.

Основной состав исполнителей *ripieno*, который является общим для всех известных *concerti grossi*, включает струнный квартет и *basso continuo*. Понятие *ripieno* по М. Преториусу обозначает «категорию плотности звуковой массы, ибо *rieno* означает то же самое, что и *plenum* (полный)». Преториус подчеркивает, что понятие предполагает вариативность плотности и отражает сам принцип пространственного сочетания неравных звуковых масс (цит. по: (Барсова И., 1997, с. 291)). Для усиления контраста двух групп композиторы XVIII в. предусматривали возможность дублирования голосов в квартете. Это открывало путь к превращению *ripieni* в струнный оркестр⁷.

Состав *concertino* – две скрипки и виолончель, который ведет свое происхождение от трио-сонаты, утвердился

в концертах А. Корелли. Отличительная особенность ор. 3 Вивальди в сравнении с Корелли заключается в вариативности *concertino*. Его 12 концертов делятся на четыре «тройки» и в каждой группе из трех концертов первый предназначен для четырех скрипок *concertino*, второй – для двух, а третий – для одной скрипки. В большинстве сочинений вариативна партия виолончели, которая выступает в трех амплуа: *solo*, в ансамбле с одной или несколькими скрипками, а также дублирует *basso continuo* (партию чембало). Таким образом, количество партий (каждый солист отдельно, отдельно скрипки *ripieni*, альты, виолончели и *continuo*) варьируется от пяти до восьми. Следствием переменного количества партий в *solì*⁸ является вариативность сочетаний ансамблевых групп.

В быстрых частях концертов для двух скрипок (№ 2, 5, 8, 11) функцию концертирования выполняет в основном первая скрипка. В их медленных частях обе скрипки выступают на равных правах. Роль второй скрипки в ансамблевых эпизодах состоит в дублировании первой в терцию или сексту, а также в проведении основной темы в канонической имитации. Во II части Концерта № 8 краткие *tutti* обрамляют форму. Основное «поле» отводится концертированию в центральном разделе, состоящем из двух этапов. Первый этап – сольное концертирование каждой скрипки на одном тематическом материале *b* (рис. 1, тт. 5–12).

Второй этап представляет совместное выступление двух скрипок на новом материале *c* (тт. 13–40). Каноническую имитацию в кварту завершает движение параллельными терциями (пример 1). Предыкт на том же материале (8 т.) готовит репризу *tutti*.

Значение ансамблевого концертирования очень велико в сочинениях для четырех скрипок (Концерты № 1, 4, 7, 10). Принцип *spezzati* проявляется многогранно не только на уровне *tutti-solì*, но и меж-

ду эпизодами *solì*, а также и внутри них. Сочетание инструментов изобретательно: то краткие *solo* (чаще – первой скрипки), то ансамбль (от дуэта до квартета). В быстрых частях № 10 *solì* разрастается до четырех эпизодов подряд, с различной фигурацией в тематическом материале и разным сочетанием инструментов. Вслед за ансамблем двух, трех или четырех скрипок вступает либо виолончель, либо одна скрипка. При этом внутри зоны концертирования сопоставляются как скрипичные ансамбли, так и ансамбли с участием виолончели и альтиков.

Отдельного внимания заслуживает зона концертирования перед заключительным *tutti* в I части Концерта № 10 (рис. 2, тт. 72–98).

Калейдоскопические *solì* образуют четыре эпизода протяженностью от 1 до 7 тактов. После двух дуэтов скрипок следуют три дуэта скрипки и виолончели, далее – два сольных эпизода второй и четвертой скрипок, а затем скрипичное трио и трио скрипки и двух альтиков (пример 2).

Наиболее интересны, на наш взгляд, струнные ансамбли в концертной форме III части того же Концерта (рис. 3, тт. 41–52 и 79–112).

В протяженном последнем эпизоде *solì* второе трио солирующих скрипок построено как вертикально-подвижной контрапункт предыдущего (пример 3).

Заключительную группировку инструментов в этом эпизоде мы вправе считать кульминацией всей III части. Состав увеличивается до квартета и в каждом голосе последовательно в виде диатонической секвенции проводятся тематизм, ранее прозвучавший у солистов (пример 4).

Переходя к специфике ансамбля двух скрипок и виолончели, обратимся к Концерту № 11, в котором виолончели часто поручается выразительная мелодическая линия в ансамбле со скрипками (пример 5).

a	b		c		c ₁		a
tutti	soli						tutti
	I	II	I/II				
4	4	4	4	4	4	4	5
d			d	a	d	предыкт V ст. к d	d

Рис. 1. Концерт № 8, II часть (*Larghetto e spirituosso, d-moll*)⁹

Пример 1. А. Вивальди. Концерт № 8, II часть, тт. 13–20



Пример 2. А. Вивальди. Концерт № 10, I часть, тт. 90–93



Пример 3. А. Вивальди. Концерт № 10, III часть, тт. 90–94



Пример 4. А. Вивальди. Концерт № 10, III часть, тт. 104–108



a	a	b	a	b	b	c	a	b ₁	d	c	e	b	a ₁	a
soli	tutti	soli	tutti	tutti	tutti	soli	tutti	tutti	soli	tutti	soli	tutti	soli	
I/II/v-la I		III		IV		I - I/IV/v-c		II - II/III - II			I		(II/III - III/IV) - (IV/v-c - III/v-c - II/v-c) - (II - IV) - (I/II/IV - III/2v-le)	
4	4	4	3	5	7	4+5	4	6+3+4	5	9	4		(1+1) + (2+1+1) + (4+4) + (7+5)	7
h						-	D	-	fis	-	h			

Рис. 2. Концерт № 10 h-moll, I часть (Allegro)

a b c d	s ₁	c	s ₂	e a	s ₃	d	s ₄	s ₅	s ₆	s ₅	b d
tutti	soli	tutti	soli	tutti	soli	tutti		soli			tutti
I		I/III/v-c - II/IV/v-c - I/III/v-c - II/III/v-c - III/IV/v-c - I/III/v-c - I/III/v-c -	I/III/IV - I			I/v-c - II/v-c - III/v-c - IV/v-c - II		I/III/IV - II/III/IV	I	I/III/III/IV	
21	15	4	12	10	9	5	12	8	6	8	12
h			-	fis	fis-h	h	h-	h-	h-	h	

Рис. 3. Концерт № 10 h-moll, III часть (Allegro)

Реже виолончель исполняет мелодическую линию без участия скрипок. В первом разделе в тт. 20–31 ей аккомпанирует чембало (пример 6).

Альты, исполняя средние голоса в барочных концертах, обычно участвуют только в *ripieni*. Однако в «Гармоническом вдохновении» они так же, как и виолончель, проявляют себя по-разному. Так, в фугато третьего раздела Концерта № 11, а также в I части Концерта № 10 альты *ripieni* исполняют самостоятельную мелодию и по значению не уступают скрипкам *concertino*. В Концерте № 10 два трио следуют друг за другом, третья солирующая скрипка и два альты подражают трио остальных трех скрипок-*concertino* (см. последние такты в примере 2).

Не менее интересна у Вивальди дифференциация голосов на переменное количество слоев фактуры (от двух до четырех), что происходит, например, в центральном проведении *tutti* I части Концерта № 8. Здесь взаимодействуют принципы *spezzati* и переменности фактурных функций: переключки первых скрипок и альтов, вторых скрипок и виолончелей осуществляются по такту и даже его половине (пример 7).

Отметим общие и различные черты в ансамблевом концертном творении А. Вивальди и А. Корелли. Для их концертов типичен смешанный (гомофонно-полифонический) тип фактуры. Общее заключается также в «двухэтажности» партитур, и в том, что и *concertino*, и *ripieno* представляют собой ансамбли струнных. Отсюда – тембровая однородность при всех фактурных контрастах. Но у Корелли нет сочинений для солирующей скрипки, всегда концертируют две скрипки и виолончель. В концертирующих *Allegri* им принадлежит инициативная функция. Начало быстрых частей или разделов контрастно-составной формы у Корелли всегда открывается выступлением солистов, как это происходит, например, во втором разделе *Concerto grosso* № 8 (пример 8).

Пример 5. А. Вивальди. Концерт № 11, третий раздел, тт. 79–82



Пример 6. А. Вивальди. Концерт № 11, первый раздел, тт. 20–21



Пример 7. А. Вивальди. Концерт № 8, I часть, тт. 41–44



Пример 8. А. Корелли. Concerto grosso № 8, тт. 17–23



Ансамблевые эпизоды быстрых разделов, построенные на кратких обобщенных мотивных формулах, выходят на первый план и дробно сопоставляются с *tutti*, которое только «договаривает» «мысли» *solì*. Л.П. Иванова прямо утверждает, что «кореллиевский тип начинается с *concertini* (*solo*), вивальдиевский – с *tutti*... а *concertino* выполняет функцию развития, движения...» (1990, с. 4). Скорее всего, имеются в виду сольные концерты Вивальди, большинство которых начинается с *tutti*.

Различие опусов Вивальди и Корелли проявляется в тематизме *tutti* и *solì*. Темы *tutti* Вивальди в концертах, где используется концертная форма так называемого «альтернативного типа» (термин Ю. Хо-

лопова), обладают яркостью, структурной и тональной завершенностью. Примерами могут служить первые части в Концертах № 3, 6, 9, 12 из ор. 3, в Концертах «Весна», «Осень» из ор. 8 «Времена года». Однако в концертах для четырех скрипок – № 1, 7 и 10 Вивальди, быстрые части начинаются, как и у Корелли, с *solì*, но его тематизм достаточно ярко выражен. В своеобразно трактованной концертной форме I части Концерта № 10 тематический материал солистов подхватывают все *tutti* (см. рис. 2).

Во II части Концерта № 7 мы встречаем темповое, фактурное и тематическое сопоставление в контрастно-составной форме, аналогичное вышеприведенному примеру из *Concerto grosso* № 8 Корелли (пример 9).

Пример 9. А. Вивальди. Концерт № 7, II часть, тт. 9–14

Примечательна еще одна общая для Концертов Вивальди и Корелли черта. Оба композитора продумали последовательность циклов в организации всего собрания. Группировка циклов у Вивальди подчинена распределению по числу инструментов в *concertino*. А у Корелли драматургия целого основана на группировке циклов по жанровому принципу. Пограничным выступает Концерт № 8 с программным подзаголовком «*Fatto per la notte di Natale*» («Для исполнения в ночь

Рождества»). За этим последним концертом *da Chiesa* идут четыре концерта *da Camera*. В них преобладают танцевальные жанры и мажорные тональности. Они служат жанровым финалом, уместным для наступающих после Рождества праздничных дней.

Подведем итоги. Ансамблевое концертное творчество А. Вивальди отличается мелкая дробность в *spezzati*. Смена фактурных функций у солирующих голосов происходит в коротких промежутках на рас-

стоянии от половины до четырех-пяти тактов. Вариативные сочетания струнных инструментов дифференцируют оркестровую ткань, создают **тонкие градации тембровой монохромности**.

Анализ расширяет представление и о структуре циклов А. Вивальди. Помимо трехчастной, «североитальянской» модели, когда быстрые крайние части открываются *tutti*, в «Гармоническом вдохновении» присутствует и другая, «римская» модель с использованием контрастно-составных форм по типу «медленно-быстро». Так, из 12 произведений рассматриваемого собрания к трехчастному инварианту относятся семь концертов. Другие пять имеют иное строение: № 2 и 4 представляют собой четырехчастные циклы с соотношением темпов М–Б/М–Б. II часть трехчастного цикла № 10 – это контрастно-составная форма, более характерная для многочастных циклов (*Largo – Larghetto – Adagio – Largo*). В Концерте № 7 контрастно-составные формы образуют по отдельности II и III части (в обоих случаях – *Adagio – Allegro*). Одночастный Концерт № 11 представляет собой контрастно-составную форму из пяти разделов (*Allegro – Adagio spiccato e tutti – Allegro/Adagio – Largo e spiccato – Allegro*). Таким образом, вариативность на нескольких масштабно-структурных уровнях является существенным

свойством в трактовке Вивальди жанра *concerto grosso*.

Новаторское значение раннего концертного опуса Вивальди несомненно¹⁰. Даже беглый взгляд на ансамблевое концертное творчество Баха и Генделя наводит на мысль о гораздо более основательном (чем принято считать) воздействии композиторской техники А. Вивальди на творчество его младших современников¹¹. Анализ ор. 3 раскрывает для российского музыканта порой неожиданные грани композиторского метода Вивальди.

Как и шедевры Корелли, концерты Вивальди замечательны тем, что при высоких художественных достоинствах они полезны в инструктивно-педагогическом плане. Сочетание богатой ансамблевой техники инструментов *concertino* с простотой и доступностью выразительных средств в *ripieni* обеспечивает возможность использования барочного *concerto grosso* и в приобщении к музыке широкого круга любителей. В сравнении со строгостью, возвышенной торжественностью последнего итогового опуса А. Корелли, в ранних концертах А. Вивальди поражает свобода и кажущаяся непредсказуемость потока концертного творчества, в конечном итоге создающего ощущение естественности и единства целого. Дальнейшее изучение музыки А. Вивальди обещает много интересных открытий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Период интенсивного возрождения его музыки открывает серия концертов, организованных А. Казеллой в 1939 г. в Сиене. Там же в 1947 г. был основан Итальянский институт Антонио Вивальди (*Istituto Italiano «Antonio Vivaldi»*). Издаются его инструментальные и вокальные (светские и духовные) сочинения, в том числе под редакцией возглавлявшего Институт Ф. Малипьеро (1882–1973). С 1980 г. Институт выпускает ежегодный журнал «*Studi vivaldiani*», который распространяется по всему миру. С 1990 г. Институт 12 лет подряд присуждал Международную пре-

мию А. Вивальди за итальянскую раннюю музыку.

² Ahnsehl P. (1981); Ahnsehl P. Genesis, Wesen, Weiterwirken: Miscellen zur Vivaldischen Ritornellform // *Informazioni e studi vivaldiani* (VI), 1985, S. 74–87; Dubowy N. Anmerkungen zur Form in den frühen Konzerten Antonio Vivaldis' // *Nuovi studi vivaldiani*, Florence, 1988, S. 431–449; Eller R. Das Formprinzip des Vivaldischen Konzerts: Studien zur Geschichte des Instrumentalkonzerts und zum Stilwandel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; diss. Karl-Marx-Universität, Leipzig,

1957; Eller R. Geschichtliche Stellung und Wandlung der Vivaldischen Konzertform // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956, S. 150–155; Kolneder W. Die Solokonzertform bei Vivaldi // Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen (XIII). P.H. Heitz, Strasbourg and Baden-Baden, 1961.

³ Женский монастырь, детский дом, а позднее и первая консерватория в Венеции, где Вивальди служил как педагог и руководитель оркестра в 1703–1715 и в 1723–1740 гг.

⁴ В 1998 г. в переиздании Концертов op. 3 приняла участие специалист по венецианской музыке, проф. Э. Селфридж-Филд (Стэнфордский университет, США).

⁵ Майкл Тэлбот (р. 1943) – британский музыковед и композитор. Автор многочисленных работ о жизни и творчестве А. Вивальди, а также о его скрипичных сонатах, духовной вокальной музыке, камерных кантатах. М. Тэлбот является издателем сборника его сочинений (Вудбридж, 2011).

⁶ L'estro armonico // Wikipedia.org. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/L%E2%80%99estro_armonico (дата обращения: 10.06.2025).

⁷ Закрепление подобной практики в историческом процессе привело к утверждению статуса *concerto grosso* как оркестрового жанра, чему способствовали его драматургические возможности. Это отразилось в названиях изданий и переизданий барочных партитур, а также в определениях, которые приводятся в справочных изданиях конца XX – начала XXI вв. (см. например: *Concerto grosso*

// Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. 2007, с. 434).

⁸ Стоит заметить, что в нотных изданиях обозначения *tutti* и *solo* ставятся над каждой партией. В тексте и схемах мы употребляем понятие *sol* по отношению к эпизодам (часто многосоставным) с участием нескольких солистов, понятие *concertino* – по отношению к самой группе солирующих инструментов.

⁹ В данной статье в схемах принята дополнительная система обозначений: римская цифра – номер скрипки, v-c – солирующая виолончель, v-le – альты; дробь – одновременное концертное инструментов, тире – последовательное. Строки в схемах обозначают: 1-я – тематизм, 2-я – эпизоды *tutti* и *sol*, 3-я – порядок солирования инструментов, 4-я – количество тактов, 5-я – тональный план. Эпизоды концертного инструментов в частях, начинающихся с многотемных *tutti*, обозначаются литерой s.

¹⁰ И.С. Бах, ознакомившись с изданием op. 3, включил несколько его концертов (RV230, RV265, RV299, RV310, RV316, RV381) в сборник транскрипций для клавира, а также переработал Концерт, op. 3, № 8 для органа. Вероятно, следствием интереса И.С. Баха к ансамблевому концертному явилось создание им «Шести концертов для различных инструментов», которые Ф. Шпитта назвал Бранденбургскими.

¹¹ Вопросам влияния Вивальди на творчество немецких композиторов посвящены работы Ahnsehl P. (1981) и Klein H.-G. (1970).

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 399 с.

Ахмедходжаева Н.М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1985. 24 с.

Бакуто С.В. Арканджело Корелли – Anfione нашего времени. Красноярск: КГИИ, 2016. 292 с.

Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1997. 571 с.

Бутир Л.М. О роли концертов в творческом наследии И.С. Баха // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. Л.: Музыка, 1974. С. 187–214.

Гончаренко С.С. Кенотипические композиционные модели в Concerti Grossi XVIII века // Вестник КемГУКИ. 2023. № 4. С. 88–96.

Гончаренко С.С., Останина М.Н. К вопросу о понятии «Необарочное концертное» // Вестник КемГУКИ. 2021. № 4. С. 98–106.

REFERENCES

Ahmedhodzhaeva, N.M. (1985), *Teoreticheskie problemy koncertnosti i koncertirovaniya v muzykal'nom iskusstve* [Theoretical problems of concerts and concertation in musical art], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Tashkent, 24 p. (in Russ.)

Ahnsehl, P. (1981), *Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im Umkreis Bachs*, Dresden, S. 59–72. (in Germ.)

Asaf'ev, B.V. (1929), *Leningrad o Stravinskom* [Book about Stravinsky], Triton, Leningrad, 399 p. (in Russ.)

Bakuto, S.V. (2016), *Arkandzhelo Korelli – Anfione nashego vremeni* [Arcangelo Corelli is the Anfione of our time], Krasnoyarskii gosudarstvennyi institut iskusstv, Krasnoyarsk, 292 p. (in Russ.)

Barsova, I.A. (1997), *Ocherki po istorii partiturnoy notatsii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)* [Essays on the history of score notation (16th – first half of the 18th century)], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 571 p.

Butir, L.M. (1974), "On the role of concerts in the creative legacy of J.S. Bach", *Voprosy teorii i estetiki*

- Гребнева И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. 356 с.
- Зейфас Н.М. *Concerto grosso* в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М.: Сов. композитор, 1975. С. 379–406.
- Зейфас Н.М. *Concerto grosso* в творчестве Генделя. М.: Музыка, 1980. 79 с.
- Иванова Л.П. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И.С. Баха // Форма и стиль: Сб. науч. трудов. Ч. 2. Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1990. С. 3–38.
- Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX вв. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с.
- Холопов Ю.Н. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа: Сб. ст. М.: Сов. композитор, 1974. С. 119–149.
- Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. СПб.: Лань, 2001. 496 с.
- Ahnsehl P. Bemerkungen zur Rezeption der Vivaldischen Konzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten im Umkreis Bachs. Dresden, 1981, S. 59–72.
- Hutchings A. Concerto grosso / A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen, L. Botstein, P. Griffiths // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. Pp. 3137–3139.
- Klein H.-G. Der Einfluss der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs. Baden-Baden, 1970, 104 S.
- muzyki [Questions of the theory and aesthetics of music], Issue 13, Muzyka, Leningrad, pp. 187–214. (in Russ.)
- Goncharenko, S.S. (2023), “Kenotypic compositional models in concerti grossi of the 18th century”, *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 4, pp. 88–96. (in Russ.)
- Goncharenko, S.S. Ostanina, M.N. (2021), “On the question of the term of «neo-baroque concertation»”, *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 4, pp. 98–106. (in Russ.)
- Grebneva, I.V. (2010), *Skipichnyi kontsert v evropeiskoi muzyke XX veka* [Violin Concerto in European Music of the 20th Century], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, Moscow, 356 p. (in Russ.)
- Hutchings, A. (2001), “Concerto grosso”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, in S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, p. 3137–3139. (in Eng.)
- Ivanova, L.P. (1990), “Concert form in the first movements of J.S. Bach's Brandenburg Concertos”, *Forma i stil'* [Form and style], part 2, LOLGK im. N.A. Rimskogo-Korsakova, Leningrad, pp. 3–38. (in Russ.)
- Kholopov, Yu.N. (1974), “J.S. Bach's concert form”, *O muzyke. Problemy analiza* [About music. Problems of analysis], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 119–149. (in Russ.)
- Kholopova, V.N. (2001), *Formy muzykal'nykh proizvedenii* [Forms of musical works], Lan', Saint Petersburg, 496 p. (In Russ.)
- Klein, H.-G. (1970), *Der Einfluss der Vivaldischen Konzertform im Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs*, Baden-Baden, 104 S. (in Germ.)
- Kyuregyan, T.S. (1998), *Forma v muzyke XVII–XX vv.* [Form in music of the 17th–20th centuries], Sfera, Moscow, 344 p. (in Russ.)
- Zejfas, N.M. (1975), “Concerto grosso in Baroque music”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], Sovetskii kompozitor, Moscow, Issue 3, pp. 379–406. (in Russ.)
- Zejfas, N.M. (1980), *Concerto grosso v tvorchestve Gendelya* [Concerto grosso in Handel's works], Muzyka, Moscow, 79 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Останина Мария Николаевна, аспирант кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С.С. Гончаренко), преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Новосибирского музыкального колледжа имени А.Ф. Мурова
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

Author Information

Maria N. Ostanina, postgraduate at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Full Professor S.S. Goncharenko); teacher of music theoretical disciplines at the A.F. Murov Novosibirsk Music College
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

Поступила в редакцию 13.07.2025

После доработки 28.10.2025

Принята к публикации 02.11.2025

Received 13.07.2025

Revised 28.10.2025

Accepted for publication 02.11.2025

© Тянь Яюань, 2025

УДК 782.1

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-52-64

ОПЕРА Ш.-С. КАТЕЛЯ И В.-Ж. ЭТЬЕНА ДЕ ЖУИ «БАЯДЕРКИ»: ОБРАЗ ЛАМЕИ КАК ПЕРВОЙ БАЯДЕРКИ НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Тянь Яюань¹

¹ Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена анализу музыкально-драматургической характеристики образа Ламеи в опере Ш.-С. Кателя и В.-Ж. Этьена де Жуи «Баядерки» (1810). Опера стала первой театральной постановкой о баядерках – танцовщицах индуистских храмов, называемых в Индии «девадаси». Жуи, отдавший военной службе в Индии три года, хорошо изучил танцевальное искусство девадаси и дал его реалистичное описание в предисловии к либретто. Несмотря на удивительную для того времени детальность этого «портрета» ни либреттист, ни композитор не стремились приблизить концепцию оперы к религиозно-социальным обоснованиям института девадаси, а в характере главной баядерки Ламеи – отразить черты реальной индийской храмовой танцовщицы. Вместо соблазнительной, искушенной в пластике тела девадаси они создали трагическую оперную героиню, охваченную национально-освободительными стремлениями, бескомпромиссную в религиозной стойкости и жертвенную в любви. Хотя в структуре оперы существенное место занимают танцы баядерок, роль Ламеи – не танцевальная, а вокальная. Музыкальная характеристика сближает Ламею с трагическими фигурами Ифигении и Альцесты в операх К. Глюка. Вместе с тем партитура Кателя несет отпечаток стилевых поисков, а некоторые страницы предвосхищают музыкальные приемы романтизма и европейского оперного ориентализма второй половины XIX в.

Ключевые слова: баядерка, девадаси, Этьен де Жуи, Шарль-Симон Катель, опера, либретто, танцевальная сцена

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Тянь Яюань. Опера Ш.-С. Кателя и В.-Ж. Этьена де Жуи «Баядерки»: образ Ламеи как первой баядерки на театральной сцене // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 52–64. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-52-64.

OPERA BY CHARLES-SIMON CATEL AND ÉTIENNE DE JOUY “LES BAYADÈRES”: THE IMAGE OF LAMEA AS THE FIRST BAYADERE ON THE THEATRE SCENE

Tian Yayuan¹

¹ A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the analysis of the musical and dramatic characteristics of the image of Lamea in the opera by Charles-Simon Catel and Étienne de Jouy “La Bayadères” (1810). The opera became the first theatrical production about bayadères – dancers of Hindu temples, called “devadassins” in India. Jouy, who devoted three years to military service in India, studied the dancing art of devadasis well and gave its realistic description in the preface to the libretto. Despite the detail of this “portrait”, surprising for that time, neither the librettist nor the composer sought to bring the concept of the opera closer to the religious and social justifications of the devadasi institution,

and to reflect the figure of an Indian temple dancer in the character of the main bayadère Lamea. Instead of a seductive devadasi, experienced in the plasticity of the body, they created a tragic opera character, seized by national liberation aspirations, uncompromising in religious steadfastness and sacrificial in love. Although the dances of the bayadères occupy a significant place in the structure of the opera, the role of Lamea is not a dance one, but a vocal one. The musical characteristics bring Lamea closer to the tragic figures of Iphigenia and Alceste in Gluck's operas. At the same time, Katel's score bears the imprint of stylistic searches, and some pages anticipate the musical techniques of romanticism and European operatic orientalism of the second half of the 19th century.

Keywords: bayadere, devadassis, Étienne de Jouy, Charles-Simon Catel, opera, libretto, dance scene

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Tian Yayuan (2024), "Opera by Charles-Simon Catel and Étienne de Jouy «Les Bayadères»: the image of Lamea as the first bayadere on the theatre scene", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 52–64. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-52-64.

В августе 1810 г. на сцене парижского театра *Opéra* (официальное название – *Académie impériale de musique*) с большим успехом прошла премьера трехактной оперы «Баядерки» Шарля-Симона Кателя на либретто Виктора-Жозефа Этьена де Жуи. Главные роли исполнили лучшие французские певцы того времени: сопрано Каролина Браншу (Ламея), тенор Луи Нурри (Демали) и бас Анри-Этьен Дери-ви (Олькар). Хореография принадлежала Пьеру Гарделю и Луи Милону, а солистами-танцовщиками выступили Огюст Вестрис и Эмили Биготтини¹. Публика и критики были очарованы «Баядерками». В парижской прессе отмечалась гармоничность сочетания музыки, пения и танцев, тонкий вкус композитора, талант исполнителей и изобретательность балетмейстеров.

Успех оперы был безоговорочным и прочным: в 1814 г. она все еще сохранялась в репертуаре в сокращенной, двухактной версии, а в 1821 г. по случаю открытия нового здания театра на улице Лепелеттье была возрождена в первоначальной трехактной редакции. О популярности оперы свидетельствует ее долгая репертуарная жизнь: к 1828 г. насчитывалось уже 77 представлений. А в 1883 г. опера была опубликована в первоначальной редакции, в виде клавира, подготовленного Венсаном Д'Энди, с предисловием музыкального критика Артюра Пужена (Catel Ch.-S., 1883).

Публикация состоялась в рамках издательской серии «Шедевры французской оперы».

Произведение Кателя и Жуи подытоживало развитие французского оперного театра эпохи Революции и Империи и в то же время содержало ростки новой музыкально-драматической формации, ведущей к романтизму. В российской музыкальной науке в последние десятилетия появились основательные исследования французского оперного театра. Однако они преимущественно сосредоточены либо на жанровых экспериментах эпохи барокко (Булычева А., 2004), либо на большой романтической опере 1820–1830-х гг. (Жесткова О., 2004; 2017; Новоселова Е., 2007). К сожалению, музыкально-сценические достижения французского театра первых десятилетий XIX в. до сих пор не попали в ракурс серьезных искусствоведческих исследований.

Между тем такие оперы, как «Весталка», «Фернан Кортес» Гаспаре Спонтини и «Баядерки» Шарля-Симона Кателя во многом определили вектор художественно-стилевых поисков последующих десятилетий. В частности, фигура баядерки, впервые появившаяся на сцене в опере Кателя и Жуи, займет ключевое место в драматургии европейского музыкального театра эпохи романтизма. Авторы внесли в заглавие оперы слово «баядерки», европейский термин для обозначения индийских храмовых танцовщиц, которых

в Индии называли «девадаси» (Андреева Е., 2018, с. 16–19). Нам предстоит выяснить, что знали Катель и Жуи о настоящих индийских баядерках-девадаси и как они интерпретировали этот социокультурный и художественный феномен в своей опере.

Либретто Жуи оценивалось современниками весьма высоко. Несмотря на упреки в расхождении оперного сюжета с отдельными вариантами индуистских легенд, критики не могли соперничать с драматургом в знании религиозных и культурных традиций Индии. Жуи провел в Ост-Индии почти три года (1787–1790) на военной службе в чине младшего лейтенанта артиллерии, и сам неоднократно наблюдал выступления девадаси в храмах Майсура. В 1790 г. он вернулся во Францию, а в 1797 оставил военную службу, занявшись публицистикой и оперной драматургией.

Его наблюдения, касающиеся культуры, быта и религиозных обрядов Индии, ярко отразились в предисловии к либретто, которое он озаглавил «Историческая справка о баядерках». Объясняя выбор сюжета и развязку, Жуи пересказал индуистскую легенду о высокой и жертвенной любви баядерки к богу Шиве, который явился к ней в облике человека. Баядерка оказалась единственной женщиной, готовой отправиться вслед за мужем на погребальный костер, согласно индуистскому ритуалу сати. Тронутый ее преданностью, Шива возвысил баядерок до храмовых служительниц, «чтобы их профессия почиталась, и они носили имя *девадаси* (любимицы божества)» (Jouy É., 1810, р. 7). Эта история очень похожа на балладу И.В. Гёте «Бог и Баядерка» (1797), но у них есть и существенные расхождения. В пересказе Жуи баядерка была не единственной возлюбленной земного воплощения Шивы, а одной из тысячи двухсот наложниц. Она стала единственной, кто

откликнулся на его призыв ко всем женщинам стать женой, чтобы, когда он умрет, взойти вслед за ним на погребальный костер.

Любопытно, что Жуи отразил это важное обстоятельство в своем либретто², сделав Ламею одной из множества баядерок, три из которых имеют вокальные партии, а остальные участвуют в хоровых и танцевальных сценах. Однако он изменил морально-этическую мотивацию поступка Ламеи. До того, как раджа Демали оказался смертельно болен, она отказывалась от брака с ним из-за данного ею обета безбрачия и согласилась его нарушить, лишь узнав о скорой смерти возлюбленного. Тем самым драматург сместил акцент: баядерка готова нарушить обет не ради земного счастья, а только ради вечной любви.

В предисловии к либретто Жуи пояснил, что слово *девадаси*, которое французы заменили на слово *баядерки*, обозначает «многочисленный класс молодых девушек, посвятивших себя одновременно поклонению богам и сладострастию» (Jouy É., 1810, р. 7). Однако баядерки в его либретто – девушки, охваченные не сладострастием, а патриотическими чувствами. Они освобождают раджу Демали из заточения и спасают Бенарес, но свою профессиональную функцию физического соблазнения используют только, чтобы обезвредить врага.

«Историческая справка» Жуи содержит гораздо больше важных деталей об искусстве баядерок, чем ранние публикации об Индии³. Он описывает не только традиции обучения и посвящения девадаси, их высокого и почетного положения в обществе, но и сообщает новую информацию о самих танцах, их сюжетах и выразительных средствах. Не менее ценны комментарии Жуи о характере музыки и музыкальных инструментах, «главными из которых являются *мангассаран* (разно-

видность гобоя), *тал*, который мало чем отличается от наших цимбал, и *маталан* (бубен, диаметр которого в центре вдвое меньше, чем по краям)» (Jouy É., 1810, p. 10). Не будучи профессиональным музыкантом, Жуи проникательно подметил главную особенность индийской музыки: «Вокальная мелодика, как и у всех восточных народов, однообразна и меланхолична; она движется только по полутонам; аккомпанемент резкий и причудливый, и почти все мелодии заканчиваются нисходящей хроматической гаммой» (Jouy É., 1810, p. 10).

Однако Катель при создании партитуры не воспринял эти сведения как творческое руководство. Музыкальный стиль «Баядерок» отсылает, скорее, к европейской опере эпохи классицизма. В 1810 г. было бы преждевременно ожидать от европейского композитора успешных попыток воссоздать в опере индийскую атмосферу, хотя один из музыкальных критиков все же отметил «поиск меланхоличного и сладостного местного колорита»⁴, следы которого едва заметны в сценах с баядерками.

В этом контексте примечательно трио баядерок, воспевающих Дургу, богиню плодородия, силы и женской защиты, в гимне *Dourga, des lieux où tu reposes* («Дурга, с высот твоего покоя»). Хотя его мелодия не движется по полутонам и не заканчивается нисходящей хроматической гаммой, как описывал Жуи, музыка трио в самом деле отличается меланхоличностью, которую создают неторопливый темп, отголоски вокальных фраз у

флейт и кларнетов, нарушения метроритмической периодичности и диатонический склад мелодии. Легкий экзотический оттенок создается средствами диатоники, а не хроматики, особенно когда композитор оставляет незаполненными терцовые и квартовые ходы вокальной мелодии (пример 1). Особый колорит этому номеру придает нежное звучание женских голосов, моноритмично движущихся в тесном расположении и выступающих предвестником знаменитого дуэта цветов в опере Л. Делиба «Лакме» (1883).

Показательно, что в опере Кателя и Жуи роль главной баядерки поручена не танцовщице, а певице-сопрано. В каждом акте у Ламеи есть арии и речитативы, а в ансамблях она исполняет драматургически значимые и сложные партии. Впервые она появляется в 5-й сцене во время торжественного праздника, на котором раджа Демали должен огласить имя своей избранницы. Хотя Ламея любит раджу, авторы представили ее не в лирическом, а в героико-патриотическом ключе. Вместо влюбленной девушки и искушенной танцовщицы на сцену выходит возвышенная героиня, преданная дочь своей родины, обеспокоенная только угрозой, исходящей от маратхов.

Ее слова вторгаются в радостную идиллию праздника подобно грозному пророчеству: *Voyez-vous du haut des montagnes / Accourir ces enfans du nord? / Au sein de nos belles campagnes / Ils portent le fer et la mort* («С вершины гор – вы видите? – Спешат

Пример 1. «Баядерки». I акт. Гимн баядерок, тт. 15–21 (Catel Ch.-S., 1883, p. 120)



дети севера. Они несут нам сталь и смерть») (Jouy É., 1810, р. 32). Брахман Нарсея, который только что уверял раджу в безопасности, пресекает ее пламенный призыв к борьбе: *Laméa, réprimez tant d'audace: / Sans mêler à vos jeux la crainte et la menace, / Célébrez de l'hymen les paisibles faveurs* («Ламея, обуздай свою дерзость! / Не примешивай к празднику страх и угрозу, / Прославляй мирные дары брака») (Jouy É., 1810, р. 33). Благодаря этому контрасту усиливается героический и гражданско-патриотический характер баядерки. Если Ламея выражает суть, то Нарсея – хранитель ритуала, т.е. формы – заглушает голос правды и требует, чтобы Ламея была баядеркой, а не пророчицей.

Метод контрастной характеристики применяется и в музыке. Первые реплики Ламеи звучат на фоне безмятежного хора баядерок *Des plaisirs, source seconde* («Источник изобилия наслаждений»), прославляющего любовь и удовольствия. Музыкальная стилистика этого номера близка светло-радостным хорам В.А. Моцарта: Катель также прибегает к мелодическому движению по звукам основных трезвучий мажорной тональности, подвижному темпу, легкой прозрачной фактуре, классической оркестровке с превалированием чистых тембров. Только многократно повторяемые форшлаги высоких струнных и флейт придают музыке игривый оттенок и намекают на экзотичность баядерок. При этом минорные фразы Ламеи и Демали своим драматическим характером контрастируют общему настроению хора.

Еще одно соло Ламеи следует после веселых танцев баядерок⁵ и звучит как голос из другого мира. Чтобы подчеркнуть это, Жуи оставил ремарку: «Ламея (выходя из глубокого мечтания, в котором пребывала во время гимна и следующего за ним танца, говорит в сторону): – Боги, вы приказываете, и я нарушу мол-

чание» (Jouy É., 1810, р. 32). Комментарий либреттиста и реплика героини дают понять, что Ламея только что общалась с богами, предупредившими ее о большой беде. Речитатив и ария Ламеи *Voyez-vous du haut des montagnes* исполнены трагического пафоса и напоминают лучшие страницы вокальных партий Альцесты и Ифигении, вдохновленные драматическим гением К.В. Глюка. При этом музыка лишена всякого намека на красочность и выражает чаяния женщины-трибуна, а вовсе не очаровательной танцовщицы, похитившей сердце раджи. Ария состоит из двух разделов: драматического – в *d-moll* и героического, маршевого – в одноименном мажоре. Характер музыки меняется вместе с текстом: описав предстоящие бедствия, Ламея призывает свой народ бороться за славу и победу над врагом. Марш единодушно подхватывается смешанным хором. Прозорливость Ламеи подтверждается в следующей сцене, когда военачальник сообщает о приближении к Бенаресу «кроважной орды» маратхов.

Во II акте открываются новые грани характера Ламеи. В диалоге с военачальником маратхов Олькаром она притворяется покоренной и смилившейся, чтобы войти в доверие завоевателю и проникнуть в тюрьму к плененному радже Демали. В дуэте *Le sort a soumis à ton bras* («Судьба подчинила тебе») Ламея предстает в несвойственном ей амплуа. Пасторальный *F-dur*, неторопливый темп *Andantino*, нежные фигурации струнных, мягкие контуры вокальной линии и слова, которые льстят победителю (*Le sort a soumis à ton bras / Le Gange et sa rive féconde, / Brama lui-même te seconde* – «Судьба подчинила тебе / Ганг и его плодородный берег, / Сам Брами тебе помогает» (Jouy É., 1810, р. 40)) рисуют иную Ламею – мягкую, женственную, признающую победу за мужчиной. Фразы баядерки звучат так

просто и естественно, что в них невозможно усмотреть признаки притворства.

Однако в арии *Sans détourner les yeux* («Не пряча глаз»), которую Ламея исполняет уже наедине, возвращается прежняя героиня, несломленная поражением и готовая к любым опасностям для спасения возлюбленного и освобождения родной земли. Музыка выдержана в стиле героических арий во французских операх эпохи Революции, какие сочиняли А. Сальери, А.-М. Бертон, Ж.-Ф. Лесюэр и Л. Керубини. К этой параллели подталкивает четырехдольная маршевая ритмика с пунктированными фигурами, императивные интонации, широкие скачки и движение по звукам основных трезвучий в вокальной партии, взволнованные фигурации оркестра. Все говорит о том, что опасности, которые поджидают Ламею, не страшат ее, а вдохновляют.

Речитативный диалог с Ольгаром в 7-й сцене представляет ее как расчетливого и коварного соперника: Ламея убеждает завоевателя устроить праздник, на котором она якобы сможет незаметно выкрасть для него священную диадему. Фразы Ламеи звучат приглушенно и таинственно, но ее подлинный замысел выдает короткий и выразительный пассаж струнных после слов о том, что

следует избежать разграбления храма (пример 2).

Дальнейшие события разворачиваются на главной городской площади Бенареса, куда Ламея заманила маратхов соблазном насладиться танцами баядерок. Композитор вновь прибег к принципу контраста: хор баядерок *Aimable enchanteresse* («Прелестная чаровница») следует сразу за воинственным мужским хором маратхов, поэтому акварельный тембр женских голосов звучит особенно тепло и нежно. Пока баядерки поют и танцуют, Ламея очаровывает Ольгара, и ее музыкальная характеристика вновь изменяется. Когда она уверяет Ольгара в своей верности, в ее партии впервые появляется виртуозный пассаж: восходящая гамма начинается с *h*, а заканчивается на *b*, после чего мелодия спускается по звукам нон-аккорда, создавая ощущение неуверенности. Словно заметив фальшивость первой фразы, Ламея повторяет те же слова, но в решительном характере (пример 3).

Ольгар, разгоряченный танцами баядерок и одурманенный близостью Ламеи, не замечает подвоха и признается ей в любви. Этот переломный момент драмы предвещает будущее поражение предводителя: привыкший завоевывать и подчи-

Пример 2. «Баядерки». II акт. 7-я сцена. Речитатив Ламеи и Ольгара, тт. 25–29 (Catel Ch.-S., 1883, p. 207)



Пример 3. «Баядерки». II акт. Речитатив Ламеи и Ольгара, тт. 6–9 (Catel Ch.-S., 1883, p. 233)



нять, он теряет свою силу перед красотой и нежностью. Ламея же продолжает плести паутину своего плана, призывая Олькара жить не ради славы, а ради удовольствий.

Оркестровый ритурнель Allegretto, предшествующий ее ариетте, красочно иллюстрирует коварство баядерки. Выразительные двойные форшлаги скрипок

на сильных долях вносят элемент разнообразия в монотонное течение аккомпанирующих фигураций из шестнадцатых нот. Вокальная мелодия очень простая, ограничена квинтовым диапазоном, точно дублируется струнными и основана на бесконечных повторах. Она похожа на гипнотическое заклинание, призванное усыпить бдительность (пример 4).

Пример 4. «Баядерки». II акт. Ариетта Ламеи *De ses dons la gloire avare* («К дарам своим скупая слава»), тт. 41–45 (Catel Ch.-S., 1883, p. 236)



Ламеи вторят баядерки, а хоровые реплики охваченных страстью маратхов указывают, что расчет на их слабость был верным. На фоне повторяющихся фигураций оркестра разыгрывается многоплановая драма. В то время, как Олькар и его воины поддались соблазну, советник генерала Салем – единственный, не утративший трезвости и хладнокровия – тщетно призывает их: *Etouffez cette ardeur nouvelle* («Погасите этот новый пыл») (Jouy É., 1810, p. 49). Ламея же, не останавливая праздника и не меняя тона, отдает распоряжение своим сестрам: *Redoublez d'ardeur et de zèle* («Удвойте пыл и рвенье») (Jouy É., 1810, p. 49), а индийскому офицеру, переодетому жонглером, она тихо приказывает отделить отряд Олькара от остальной армии, закрыв ворота города. В этот момент раскрывается глубокая женская суть Ламеи: искусительницы и стратега. Изолировав маратхов от войска, она планирует ключевой военный маневр, но при этом не упускает из вида свою жертву.

В ремарках либретто Жуи оставил любопытные подробности, позволяющие представить эту сцену: «Танец баядерок.

Они смешиваются с маратхами. Одни исполняют вокруг них самые чувственные танцы; другие разжигают благовония; третьи, на заднем плане, наливают в золотые кубки хмельные напитки. Музыка, танец, пение, благовония, напитки – всё используется, чтобы соблазнить вооруженных воинов» (Jouy É., 1810, p. 49). В это время баядерки, словно сирены, заманивающие моряков в свои сети, поют нежную песнь и отвлекают маратхов от предупреждений Салема. Ламея продолжает ослаблять врага: ласковыми увещеваниями, облеченными в мягкие, аристократически изысканные фразы, она разоружает Олькара, чтобы «жесткие мечи» не помешали наслаждению. Ее примеру следуют другие баядерки, а Ламея тем временем приказывает своему сообщнику зажечь факелы на крышах пагод, чтобы подать индийскому войску сигнал о наступлении.

Баядерки начинают последний, кульминационный танец, который исполняется с оружием, изъятым у маратхов. В либретто об этом говорится коротко: «Баядерки исполняют военный танец

с оружием маратхов, которое они передают жонглерам, – те убегают, не будучи замеченными» (Joуу Ё., 1810, р. 51). В своей «Исторической справке» Жуи констатировал, что девадаси в Индии действительно исполняли танцы с оружием: «Юные девушки также появляются на общественных праздниках, где обычно исполняют военный танец, в котором показывают изрядное мастерство обращения с оружием» (Joуу Ё., 1810, р. 14). Музыка Кателя позволяет представить эту сцену: танцующих баядерок, обвивающих своими руками и телами подвыпивших и утративших осторожность маратхов. Звукоизобразительные фигуры оркестра в виде тройных коротких форшлагов на *sf* передают бряцание оружия, а четырехдольный метр и маршевая ритмика предполагают шаговые или подпрыгивающие движения.

После танца Ламея уводит с собой Салема, якобы, для передачи ему священной диадемы, а на самом деле, чтобы изолировать его от маратхов. Когда до веселящейся толпы доносится шум сражения, баядерки заглушают его новым хором *Loin de nous de cette folle gloire* («Далека от нас эта безумная слава»), слова которого должны отвлечь врага от мыслей о войне и победе. Но их песня – уже не успокаивающая пастораль, как в начале праздника, а боевой гимн, выражающий гнев и решимость пленниц. Победа Бенареса над маратхами завоевывается не силой и доблестью, а хитростью и обольщением баядерок.

В III акте Ламея предстает как любящая женщина. Когда беды и тревоги народа Бенареса остались позади, раджа возвращается к матримониальным планам и просит руки Ламеи. Баядерка, которая принесла победу городу, вернула трон радже, заслужила эту высокую честь. Она любит Демали, и это чувство взаимно. Но суровый закон, запрещающий баядеркам выходить замуж, для Ламеи превышает соб-

ственных чувств. Нарушить священный обет ей претит даже не страх разгневать богов, а забота о славе и чести раджи, чья венценосная репутация может быть запятнана неподобающим браком.

В арии *Le sort peut changer* («Судьба может изменить приговор»), исполненной мягкой женственности, но лишенной каких-либо экзотических деталей, она раскрывает всю силу своих чувств. Именно эта истинная любовь – редкое свойство, присущее лишь глубоким и цельным натурам – останавливает ее от брака. Несмотря на довод Демали о боге Вишну, тоже женившемся на баядерке⁶, Ламея непреклонна: люди не могут совершать то, что позволено только богам.

Их дуэт *Pour toi je ne peux vivre* («Я не могу жить ради тебя») – психологическая кульминация оперы и образец драматического вдохновения композитора. Два любящих сердца схлестнулись в вечной моральной дилемме человечества, связанной с выбором между любовью и долгом. Демали призывает к любви и счастью, Ламея твердит о чести и славе. Тональность *d-moll* подчеркивает драматизм ситуации и внутреннюю борьбу героев, а тревожная пульсация оркестра выражает смятение и противоречивость чувств. Первая фраза Ламеи проникнута решительными восходящими мелодическими ходами, а ответная фраза Демали – лирического характера, с более плавной ритмикой и ласковыми, жалобно-молящими интонациями. Даже в совместных эпизодах их партии объединяются мелодически, но противостоят друг другу по тексту: Ламея просит богов стереть в ее душе образ возлюбленного, Демали, напротив, просит их восстановить память Ламеи. Хотя музыка содержит едва уловимые реминисценции оперных шедевров В. Моцарта и Й. Гайдна (например, арии Донны Анны *Or sai chi l'onore* Моцарта, арии Ринальдо *Oh Dio! Dove mi trovo* из «Армиды» Гайд-

на), ее беспримерный драматизм и пафос уже предвещает рождение романтического стиля, в котором эмоциональное начало выходит на первый план, доминируя над аристократической умеренностью классицизма.

Когда брахман сообщает о смертельной ране раджи⁷ и необходимости заключить брак, это означает, что после его смерти вдова добровольно взойдет на погребальный костер вслед за мужем. Ни одна из трех фавориток, мечтавших о браке с Демали, теперь не желает стать вдовой сати. Наступает момент для нового подвига Ламеи. Ее речитативный монолог *Du doute où je vous vois souffrez* («Я вижу сомненья, я вижу страдания») – это завещание, прощание и исповедь, произнесенные на одном дыхании. Она признается в любви, которую скрывала под давлением священного обета. Композитор подчеркивает трагизм ее судьбы, прибегая к нетипичным выразительным средствам: мажорному ладу и героическим интонациям мелодии. Не смея нарушить клятву богам и посвятить свою жизнь возлюбленному в браке, Ламея счастлива послужить ему своей мученической смертью. Это назначение вселяет в нее гордость и экстатическую радость. Решимость Ламеи оттеняется печальными фразами хора баядерок, оплакивающих ее красоту и молодость.

Наконец, в арии *Cher Démaly* («Дорогой Демали») проявляется настоящая женственность и долго подавляемая нежность баядерки. Это первая ария *Cantabile* в партии Ламеи и ее первое соло в тональности *A-dur*. Поначалу ее фразы коротки и естественны, словно разговорная речь. Интимность момента усиливает мягкий трехдольный аккомпанемент оркестра, он дополняет сольное высказывание героини выразительными певучими подголосками деревянных духовых и струнных инструментов. Протяженная фраза

C'est à moi de guider tes pas / Dans l'éternelle demeure («Мне выпала честь вести тебя / В обитель вечности») (Joüy É., 1810, p. 66) составляет кульминацию первой части арии и звучит как вдохновенный гимн любви и нерушимой преданности.

Вторая часть арии (*Allegro*) – драматическая кульминация образа Ламеи. Эмоционально-напряженная и волевая, она символизирует момент, когда любовь и смерть для нее становятся неразделимы, и композитор точно выражает это музыкальными средствами. Аккомпанемент, пульсирующий синкопированными аккордами, наполненный активным гармоническим движением и пружинистыми скачками низких струнных, создает ощущение торжественной решимости. Вокальная партия содержит широкие восходящие скачки, движение по звукам трезвучий и пунктирные ритмические фигуры. Особенно показателен мелодический рисунок фразы *Va du flambeau d'hymen embraser mon bûcher* («Пусть брачный факел воспламенит мой погребальный костер») (Joüy É., 1810, p. 67), которая повторяется дважды как заклинание. Мотив брачного факела мог бы инициировать трагическую сцену, но Катель видит в нем сакральное величие. Пунктированная ритмика и широкий динамический спектр оркестра, включающий *f*, *ff* и *sfz*, передают моральную непоколебимость баядерки (пример 5).

Теперь Ламея должна пройти через ритуал сати. По священной традиции погребальный костер разводился на берегу реки Ганг, о чем Жуи сообщает в комментарии. Ламея раздает подругам свои украшения, совершая ритуальный жест отказа от прежней земной жизни. Взамен она получает от них свадебный венок из свежих цветов – символ скоротечности земной жизни и вечности духовного союза. Ламею несут в роскошном паланкине, в ее руке брачный факел, которым она должна

добровольно зажечь погребальный костер, и красный цветок – символ самопожертвования индийских вдов.

Погребальное шествие к берегу реки сопровождается арией Ламеи с хором *Enfin, je vous naïtre ce jour* («Наконец, настал тот день»). Ария строится на чередовании сольных реплик баядерки и хоровых ответов. Торжественно-радостное настроение Ламеи сохраняется, мелодия

ее вокальной партии выражает глубокое внутреннее спокойствие (пример 6). Ее бесстрашие также передается средствами ладового контраста. Оба сольных эпизода выдержаны в мажорной тональности и содержат модуляции: первый – C-dur–G-dur, второй – Es-dur–C-dur. Хоровые эпизоды каждый раз звучат в скорбном c-moll (пример 7) и напоминают траурный хор в первом акте «Орфея» К. Глюка.

Пример 5. «Баядерки». III акт. Ария Ламеи, вторая часть *Sans fremir* («Без страха»), тт. 10–18 (Catel Ch.-S., 1883, p. 359)

Va du flam beau d'hy-men em-bra-ser mon bù-cher

Va du flam beau d'hy-men em-bra-ser mon bù-cher!

Пример 6. «Баядерки». III акт. Ария Ламеи *Enfin, je vous naïtre ce jour*, тт. 1–8 (Catel Ch.-S., 1883, p. 365)

En-fin je vois naï tre ce jour Où sans of-fen-ser ce que j'ai-me Je puis en fa-ce des dieux mê-me A vou-er mon a-mour

Пример 7. «Баядерки». III акт. Ария Ламеи. Хоровой эпизод *O tendresse!* («О, нежность!»). Тт. 8–12 (Catel Ch.-S., p. 365–366)

O ten-dres-se ô cou-ra-ge ô ten-dresse ô con-ra-ge ex-trè-me

O ten-dres-se ô con-ra-ge ô con-ra-ge ex-trè-me

O ten-dres-se ô con-ra-ge ô con-ra-ge ex-trè-me

В последней сцене вдруг оказывается, что Ламею принесли не на погребальный костер, а в роскошный дворец раджи, что Демали жив и здоров, а разыгранная ранее сцена подготовки к ритуалу сати была хитроумным поводом склонить баядерку к браку. Но в присутствии раджи и придворных никто не говорит о бесчестности этого поступка. Демали восхищается преданностью и благородством Ламеи, хор прославляет «августейшего властителя», а Ламее остается только принять счастливую судьбу.

Изложенные наблюдения подтверждают, что образ Ламеи многогранен, а ее характер проходит несколько этапов эволюции. В I акте она предстает как трибун и пророчица. Обеспокоенность надвигающейся бедой вынуждает ее пренебречь своими прямыми обязанностями – танцевать и петь, развлекая богов и жрецов. Во II акте Ламея принимает ипостась соблазнительницы и мстительницы. Используя свое искусство и обаяние девадаси, она мастерски плетет сеть заговора, обезоруживает маратхского военачальника Оллкара и его войско, освобождает из плена своего правителя. Казалось бы, она исполняет профессиональные обязанности баядерки, но не ради богов, а во имя спасения родины. Эта ипостась двойственна: она одновременно обольстительница, патриотка, стратег и орудие возмездия. Мотивы ее действий по-прежнему продиктованы любовью к родине и верностью радже.

В III акте образ Ламеи обретает максимальную глубину, а сама она становится воплощением жертвенной любви. Сначала Ламея отказывается от брака, чтобы не нарушить священный обет и не навлечь гнев богов. Однако, когда брак становится основанием священного подвига, она принимает его, превращая свою любовь в добровольное самопожертвование. В конце концов, она оказывается не невестой

умирающего правителя, а женой полного сил раджи, который вовлек ее в брак хитростью. Такая структура соответствует логике французской классицистской трагедии и подчеркивает последовательное раскрытие внутренних качеств Ламеи – от гражданской доблести к жертвенной любви.

Та же закономерность прослеживается в музыкальной характеристике героини. В I акте арии Ламеи и хоры баядерок выдержаны в героико-драматическом ключе, во II – композитор мастерски изобразил притворство баядерки, обратившись к лирической сфере, но добавив нехарактерные для Ламеи обороты «обольщения», в III акте – ее вокальная партия обильно насыщается атрибутами лирического мелоса – искреннего, вдохновенного, порой приближающегося к гимническому.

При этом сольные высказывания Ламеи лишены каких-либо экзотических деталей. Лишь в хорах и танцах баядерок из II акта оперы Кателя прослеживаются попытки композитора придать музыке восточный колорит – в основном, посредством звукоизобразительных приемов оркестровки и тембрового контраста. Схожие, или даже более смелые приемы эксплуатировали другие композиторы того времени в операх, действие которых разворачивалось в любой восточной стране: «то, что однажды характеризовало арабское или египетское, в другой раз и в другом контексте обозначало индийское или персидское» (Жесткова О., 2009, с. 173).

Несмотря на то что Жуи опубликовал в предисловии к либретто ценную этнографическую информацию об индийских храмовых танцовщицах, образ баядерки в своем первом театральном воплощении оказался почти полностью мифологизирован. Ламея Жуи и Кателя – не индийская девадаси, а трагическая героиня ев-

ропейской героической оперы, вобравшая в свой облик добродетели эпохи Великой французской революции: храбрость, преданность идеалу, непреклонную волю, жертвенную любовь. В то же время, музыкаль-

ные приемы Кателя уже прокладывали путь к романтической опере, а поиски «местного колорита» предвещали зарождение музыкального ориентализма, который в полную силу расцветет только в середине XIX в.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сольную партию главной баядерки на премьере оперы танцевала именно Эмилия Биготтини, а не Женестьева Госслен, как ошибочно заявляет Т. Леуччи (Леуччи Т., 2019, с. 25). Точная информация и список исполнителей содержится в первой публикации либретто «Баядерок» (Jouy É., 1810, р. 15). Согласно этому источнику, Госслен-старшая (Женестьева) танцевала партию одной из трех баядерок-солисток, а Госслен-младшая (вероятно, Констанс) участвовала в кордебалете в роли юной рабыни.

² События оперы происходят в индийском городе Бенарес, на берегу реки Ганг; конфликт основан на борьбе жителей города против оккупантов-маратхов – соседней империи на Индийском субконтиненте. В центре событий раджа Бенареса – Демали, влюбленный в баядерку Ламею, и Олькар – предводитель войска маратхов. Баядеркам под руководством Ламеи удастся песнями и танцами отвлечь и обезоружить маратхов, затем вызволить из плена раджу и изгнать врагов со своей земли.

³ Этьен де Жуи был не первым европейским автором, рассказавшим о девадаси. Путешественники, миссионеры, ученые и писатели, работавшие в Индии в рамках Ост-Индской компании, публиковали свои исследования в XVII–XVIII вв. Среди наиболее заметных авторов, включивших в свои труды описания индийских храмовых танцовщиц, следует упомянуть П. Делла Валле, А. Род-

жериуса, Ж.-Б. Тавернье, Ф. Бернье, Н. Мануччи, Дж. Г. Гроуса, Г.-Т. Райналя, П. Соннера. Подробнее см.: (Leucci T., 2013).

⁴ Académie impériale de musique // L'Esprit des journaux français et étrangers. Tome IX. Septembre 1810. Troisième trimestre. Bruxelles: De Weissenbruch, 1810. P. 265.

⁵ Эта сцена, по французской традиции маркированная в партитуре как «Танцевальная ария» (*Air de danse pour les bayadères*), в современных интерпретациях часто опускается.

⁶ Жуи, конечно, знал легенду о боге Шиве, который испытал верность баядерки, женился на ней и сделал эту профессию священной. Он даже изложил эту легенду в начале своей «Исторической справки». Причина замены Шивы на Вишну в тексте либретто точно не ясна. Можно предположить, что Жуи осознанно пренебрег упоминанием Шивы как бога разрушения и перерождения, предпочтя доброго, великодушного и созидательного Вишну, который ассоциировался с любовью, справедливостью, защитой слабых.

⁷ Из текста либретто нельзя понять, был ли этот слух обоснован. По-видимому, публика должна сама догадаться о болезни раджи по смутным намекам распорядителя гарема Рустана, дважды упомянувшего о его бедности. Поскольку Демали ни разу не подтвердил опасность полученной в бою раны, известие о его скорой кончине выглядит как уловка.

ЛИТЕРАТУРА

Андреева Е.М. Девадаси: Мир, унесенный ветром. Храмовые танцовщицы в культуре Южной Индии. М.: Ганга, 2018. 656 с.

Булычева А.В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. 447 с.

Жесткова О.В. Творчество Дж. Мейербера и развитие французской «большой» оперы: Дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. 258 с.

Жесткова О.В. Зарождение ориентализма во французской опере XIX века // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. Казань: Казан. гос. консерватория (акад.) им. Н.Г. Жиганова, 2009. С. 162–176.

REFERENCES

Andreeva, E.M. (2018), *Devadasi: Mir, unesennyi vetrom. Khramovye tantsovshchitsy v kul'ture Yuzhnoi Indii* [Devadasis: the world gone with the wind. Temple dancers in South Indian culture], Ganga, Moscow, 656 p. (in Russ.)

Bulycheva, A.V. (2004), *Sady Armidy: Muzykal'nyi teatr frantsuzskogo barokko* [The Gardens of Armida: musical theatre of the French Baroque], Agraf, Moscow, 447 p. (in Russ.)

Catel, Ch.-S. (1883), *Les bayaderes, opéra en trois actes. Représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 8 août 1810. Réduit pour piano et chant d'après le Manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra par Vincent D'Indy, Introduction*

Жесткова О.В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): Дис. ... д-ра искусствоведения. Казань, 2017. 700 с.

Леуччи Т. Наследие романтизма и ориентализма в балетах Мариуса Петипа с индийским мотивом: «Баядерка» (1877) и «Талисман» (1889) // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 6. С. 22–32.

Новоселова Е.И. Поэтика «больших опер» Э. Скриба – Дж. Мейербера: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 279 с.

Catel Ch.-S. Les bayaderes, opéra en trois actes. Représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 8 août 1810. Réduit pour piano et chant d'après le Manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra par Vincent D'Indy. Introduction par Arthur Pougin. Paris: Théodore Michaelis, 1883.

Jouy É. de. Les bayaderes, opéra en trois actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 7 août 1810. Paris: Chez Rouillet, libraire de l'Académie impériale de musique, 1810. 71 p.

Leucci T. De la “danseuse de temple” des voyageurs et missionnaires à la “bayadère” des philosophes et artistes des Lumières. L'Inde des Lumières / Éd. par Marie Fourcade et Ines G. Županov // Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013. P. 253–288.

par Arthur Pougin, Théodore Michaelis, Paris. (in French)

Jouy, É. de (1810), *Les bayaderes, opéra en trois actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 7 août 1810*, Chez Rouillet, libraire de l'Académie impériale de musique, Paris, 71 p. (in French)

Leucci, T. (2013), “De la “danseuse de temple” des voyageurs et missionnaires à la “bayadère” des philosophes et artistes des Lumières. L'Inde des Lumières”, in Marie Fourcade et Ines G. Županov (ed.), Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, pp. 253–288. (in French)

Leucci, T. (2019), “The legacy of romanticism and orientalism in the ballets of Marius Petipa with an Indian motif: La Bayadere (1877) and The Talisman (1889)”, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy], no. 6, pp. 22–32. (in Russ.)

Novoselova, E.I. (2007), *Poetika “bol'shikh oper” E. Skriba – Dzh. Meierbera* [The poetics of the “grand operas” of E. Scribe – G. Meyerbeer], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 279 p. (in Russ.)

Zhestkova, O.V. (2004), *Tvorchestvo Dzh. Meierbera i razvitie frantsuzskoi “bol'shoi” opery* [Creativity of J. Meyerbeer and the development of the French “grand” opera], Cand. Sc. Thesis, Kazan, 258 p. (in Russ.)

Zhestkova, O.V. (2009), “The genesis of Orientalism in 19th Century French Opera”, *Muzykal'naya kul'tura v islamo-khristianskom kontekste* [Musical culture in the Islamic-Christian context], Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. N.G. Zhiganova, Kazan, pp. 162–176. (in Russ.)

Zhestkova, O.V. (2017), *Frantsuzskaya bol'shaya opera kak khudozhestvenno-ehsteticheskoe i sotsial'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody)* [French grand opera as an artistic, aesthetic and socio-political phenomenon (1820s–1830s)], D. Sc. Thesis, Kazan, 700 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Тянь Яюань, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Н.В. Медведева)

E-mail: 709854767@qq.com

Author Information

Tian Yayuan, postgraduate of the Department of Music education and upbringing at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent N.V. Medvedeva)

E-mail: 709854767@qq.com

Поступила в редакцию 31.07.2025

После доработки 21.10.2025

Принята к публикации 02.11.2025

Received 31.07.2025

Revised 21.10.2025

Accepted for publication 02.11.2025

ОБРАЗЫ РАЗНЫХ СТРАН В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ В. РЕБИКОВА «ВОКРУГ СВЕТА»

Ю.Л. Фиденко¹

¹ Дальневосточный государственный институт искусств, 690091, Владивосток, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена фортепианному альбому В.И. Ребикова «Вокруг света». Пьесы этого цикла активно вводятся в педагогический репертуар, но, к сожалению, до сих пор не стали предметом рассмотрения отечественных музыковедов. Автор статьи обращает внимание на то, что в детской фортепианной музыке В.И. Ребикова запечатлен разносторонний мир ребенка рубежа XIX–XX вв. В эпоху расцвета романтизма и зарождения новых музыкальных направлений композитор создает своего рода «путеводитель» юного пианиста, где каждая пьеса становится «зарисовкой» музыкального впечатления от посещения какой-либо страны или города. В статье осуществлена типология отображения культурных архетипов разных стран в альбоме «Вокруг света», раскрыты его воспитательные и дидактические функции. В спектре образов цикла В.И. Ребикова выделено несколько групп: национальные бытовые жанры (танцы и песни), образы природы, музыкальные портреты и жанровые сценки. Отмечено, что композитор мастерски использовал такие инструменты, как жанровость и театральность, для передачи культурного разнообразия и обогащения музыкального опыта подрастающего поколения. В процессе анализа удалось обнаружить, что знакомство с культурой родной страны и других государств не только дополняет познание ребенка, но и служит определенной формой для этнокультурной идентификации исполнителей и слушателей.

Ключевые слова: музыкальный образ, В. Ребиков, «Вокруг света», фортепианный цикл, детская музыка

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Фиденко Ю.Л. Образы разных стран в фортепианном цикле В. Ребикова «Вокруг света» // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 65–73. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-65-73.

IMAGES OF DIFFERENT COUNTRIES IN V. REBIKOV'S PIANO CYCLE "AROUND THE WORLD"

Yu.L. Fidenko¹

¹ Far Eastern State Institute of Arts, 690091, Vladivostok, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to V.I. Rebikov's piano album "Around the World". The pieces of this cycle are increasingly being included in the pedagogical repertoire, yet, unfortunately, have not attracted scholarly attention from Russian musicologists. The author of the article draws attention to the fact that V.I. Rebikov's children's piano music reflects the multifaceted world of a child at the turn of the 19th–20th centuries. At the height of Romanticism and the emergence of newer musical trends, the composer creates a kind of "guide" for a young pianist, in which each piece serves as a sketch of a musical impression from visiting a particular country or city. The article proposes the typology of representing different countries' cultural archetypes in the "Around the World" album, reveals its educational and didactic functions. In the variety of images in V.I. Rebikov's cycle, several groups are distinguished: national folk genres (dances and songs), images of nature, musical portraits and genre scenes. It is noted that the composer artistically used such instruments as genre and theatricality to convey cultural diversity and enrich the musical experience of the younger generation. In the course of the analysis, it was found that

familiarity with the culture of the native country and other states not only broadens the child's cognition, but also serves as a certain form for the ethno-cultural identification of performers and listeners.

Keywords: musical image, V. Rebikov, "Around the World", piano cycle, children's music

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Fidenko, Yu.L. (2024), "Images of different countries in V. Rebikov's piano cycle «Around the world»", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 65–73. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-65-73.

В.И. Ребиков (1866–1920) – русский композитор, пианист и музыкальный критик, творческое наследие которого составляют произведения разных жанров: музыкально-театральные, камерно-вокальные, хоровые и оркестровые сочинения. С 1893 по 1901 г. Владимир Иванович вел активную педагогическую деятельность, преподавал в музыкальных учебных заведениях Москвы, Киева, Одессы, Кишинева. Как отмечает Л.И. Четыркина, «произведения для детей, написанные композитором в этот период, предназначены, в первую очередь, для пополнения педагогического репертуара: фортепианные сборники, адресованные юным исполнителям, знакомят их с различными жанрами, стилями, воспитывают художественный вкус маленького любителя музыки» (2017, с. 238).

Одна из ярких страниц музыкального наследия В.И. Ребикова – альбом из восемнадцати пьес «Вокруг света» (ор. 9а), написанный в 1897 г. Появляющиеся в последнее время исследования, посвященные творчеству В.И. Ребикова, к сожалению, редко фокусируют внимание на его детских фортепианных программных циклах. Анализ источников показал, что, несмотря на значительный интерес со стороны педагогов и исполнителей, цикл «Вокруг света» до сих пор не стал предметом специальных трудов, что обуславливает актуальность исследования. Цель данной работы – определить особенности воплощения культуры разных стран в фортепианном цикле «Вокруг света» В.И. Ребикова.

Мир детства в музыке как сложная многоуровневая организация подразу-

мекает множество подходов к его изучению. Определение круга образов в программном инструментальном альбоме для детей требует комплексной методологии, апробированной в музыкально-аналитических исследованиях. Среди них, в первую очередь, труды о детской музыке А.М. Лесовиченко; работы о детском фортепианном цикле В.В. Лебедевой и Е.А. Шефовой; публикации по музыкальному содержанию Л.П. Казанцевой. Другим необходимым источником исследования явились монографические работы, посвященные творчеству Владимира Ребикова.

Фортепианный цикл «Вокруг света», соч. 9а, возможно, был вдохновлен путешествием композитора по Европе в 1897 г. (см.: (Томпакова О., 1989)). «Действие» альбома разворачивается в разных точках мира. Восемнадцать пьес иллюстрируют несколько локаций своеобразного музыкального путешествия из России по странам Европы, Америки и Азии¹. В них запечатлены танцы европейских городов, причудливый мир дальних стран и портреты их жителей. Калейдоскопическая множественность фортепианного сборника «наилучшим образом отражает дискретность детского мировидения, "точечность" его восприятия» (Лесовиченко А., 2003, с. 9).

Для миниатюр характерна образная зримость, непосредственно связанная с программностью картинного типа (Хохлов Ю., 1978, с. 444). Название пьесы становится своеобразной «визитной карточкой» той или иной местности, задавая определенный ракурс ее восприятия. В цикле «Вокруг света» компози-

тор сосредоточивает внимание ребенка в первую очередь на месте действия, нередко заголовок пьесы прямо указывает географические координаты – страну, город или природную локацию («Австрия. Краков²», «Австрия. Вена», «В Лазуревом гроте»). И если с европейскими наименованиями ребенок может быть знаком, то экзотические страны представлены непереводаемыми заглавиями, составленными из выдуманных автором загадочных слов. Так, пьеса об Японии названа «Seang keang hong», Китай маркирован диковинными словами «Sia-ra-soh», «Moa keang hong» и «Pontzi», а Индия – «Hindustani natch».

В.И. Ребиков мастерски пользуется разными приемами для изображения культурного разнообразия и обогащения музыкального опыта подрастающего поколения. В цикле «Вокруг света» образы стран и континентов переданы через знаковые жанры («Праздник в селе», «Песня гондольера», «Тарантелла», «Сегидилья»), пейзажные зарисовки («В деревне», «В Лазуревом гроте»), портреты («Америка. Янки», «Дервиш») и жанровые сценки («Отъезд», «Смотр»).

Композитор запечатлевает образы разных стран, опираясь в первую очередь на культурные символы, ставшие опознавательными приметами той или иной местности. В смысловом наполнении миниатюр важную роль играет их **жанровая принадлежность**. Одним из приемов выразительного отображения культурного наследия различных стран в детской музыке является использование танцевальных элементов. В пьесах, созданных на рубеже XIX–XX вв., свойственная ребенку подвижность передавалась, по мнению В.В. Лебедевой, «современными для того времени жанрами – вальса, польки, мазурки» (2008, с. 181).

Яркий танцевальный облик воплощается в пьесах прежде всего при помощи метроритмических средств. Так, во

втором номере цикла «Праздник в селе» В.И. Ребиков имитирует характерные для русской пляски притопы, которые подчеркиваются возвращением к тону с, выделенному более крупными длительностями. Благодаря ферматам возникает впечатление танца вприсядку, в ходе которого танцор сгибает и выставляет по очереди ноги.

Европейскую часть музыкального путешествия открывает миниатюра «Краков», в которой композитор обращается к хорошо известному детям XIX в. бальному танцу (*Tempo di Mazurka*). Он использует легко узнаваемые приметы мазурки – пульсирующий ритм, акцент на вторую долю такта, создающий ощущение энергичной фигуры с подскоком. Мазурка – парный танец, и В.И. Ребиков в своей пьесе демонстрирует два «персонажа»: лирический игривый «женский» (в крайних разделах) и настойчивый, решительный «мужской» (в средней части пьесы). Женский образ сопровождают гаммообразные взлеты в верхнем регистре, динамика *mf*, для мужского характерна более яркая громкость, субдоминантовая тональность (крайне редко встречающаяся в мазурках), переход мелодии в партию левой руки.

В пятом номере «Вена» В.И. Ребиков представляет самый известный музыкальный символ Австрии – вальс (*Tempo di valse*), жанровые признаки которого проявляются в выраженных акцентах баса на первую долю такта. Фигура кружения воплощена в мелодической линии широкого дыхания, наполненной гаммообразными пассажами.

В «Тарантелле» композитор презентует задорный итальянский народный танец, используя мелодическую структуру, которая словно визуализирует основные фигуры движения тарантеллы. Подвижная, с «прыжковыми ходами» мелодия пьесы построена на повторяющихся

ся ритмических и мелодических оборотах. В.И. Ребиков передает хореографию танца через чередование штрихов *staccato* и *legato*, используя контрастную динамику на небольших участках (*mf* и *f* для прыжков, *p* – для быстрых движений).

В «Сегидилье» ярко представлена культура Испании. Пьеса написана в размере 3/4, с затейливым ритмическим рисунком, что характерно для этого танца. Основная тема строится на коротких, энергичных фразах, расцвеченных типичными для испанской музыки оборотами, скачками и украшениями (форшлагги, морденты). Гармоническая палитра насыщена септаккордами, увеличенными трезвучиями, что создает ощущение экспрессии и красочности.

В.И. Ребиков мастерски использует танец как инструмент для передачи культурного разнообразия и обогащения музыкального опыта подрастающего поколения. Еще одна близкая и понятная детям образная сфера – окружающий мир, ведь исследуя природные явления, они постигают законы мироздания. Важнейшей тематической линией в цикле «Вокруг света» являются **зарисовки природы**. Так, в пьесе «Отъезд» композитор музыкальными красками «рисует» картину родного края. Для песенной мелодии характерна широта и напевность, фразировка связана с дыхательными паузами. В среднем построении возникает эффект звукоподражания «голосу природы»: повторяющиеся терции в правой руке можно рассматривать как имитацию капель дождя.

Несколько иначе В.И. Ребиков подходит к трактовке природного образа в пьесе «В Лазуревом гроте». Композитор музыкальными средствами изображает волны, движущиеся под мерный аккомпанемент в размере 6/8. Мелодическая волна словно набегает на берег терцовым взлетом и вновь «откатывается» на-

зад к квинтовому тону. Важно отметить, что картина моря не статична: сохраняя контур мелодии, композитор помещает ее в разные тональные условия (A-dur – fis-moll). Таким образом создается ощущение переменчивости погоды, штиль сменяется бризом. В середине пьесы преобразуется характер исполнения, этот раздел можно сравнить с картиной выхода лодки из спокойной бухты в открытое море. В мелодии появляются задержания, подобные солнечным бликам, причудливо играющим на волнах. Реприза возобновляет безмятежное настроение, мерное покачивание аккомпанемента, на наш взгляд, рисует «возвращение в гавань».

Знакомство с новыми, экзотическими для европейца странами, В.И. Ребиков начинает с Японии. Музыка пьесы «Siang keang long» очень колористична: используется целотоновый звукоряд, гармонический мажор, встречаются все звуки диатоники, присутствуют полутоновые тяготения. Необычайно выразительно свободное развитие из нескольких фраз разной протяженности, оканчивающееся на разных тонах пентатоники. В этой пьесе особенно ярко проявляется тяготение композитора к альбомной культуре, он использует программный подзаголовок «Зарумянилась вишня и слива». Даже визуально сочинение отлично от других номеров цикла: стройные многозвучные и струящиеся разложенные аккорды словно напоминают открытку, запечатлевшую японскую живопись, которой любитесь ребенок.

Китай представлен в цикле тремя миниатюрами: «Siao-pa-soh», «Moa keang hong» и «Pontzi». Номера небольшие по объему, контрастные по темпу (*Lento* – *Allegretto* – *Moderato*), но имеют близкую тональную сферу (D-dur – C-dur – G-dur). Первая пьеса написана в квазиполифонической фактуре с линейной самодостаточностью голосов. Мелодия в сред-

нем регистре широкообъемная, имеет спокойный созерцательный характер. По мере развития музыкального материала к верхнему голосу «подключаются» еще три. В последних тактах композитор переносит звучание в высокий регистр, фактура становится прозрачнее, будто «наполняется воздухом», при этом сохраняется постепенное нисходящее движение к тоническому устою.

Следующая пьеса «Moa keang hong» открывает перед нами новую страницу альбома путешествий по Дальнему Востоку. Мелодия имеет вокальную природу – В.И. Ребиков избегает терпких сочетаний, стилизуя пьесу под аутентичное звучание пятиступенного лада. По форме миниатюра имеет квадратную структуру, каждое предложение заканчивается паузой и крупной длительностью. Завершает «китайский» созерцательный триптих «Pontzi». Мелодия октавного диапазона сопровождается необычно артикуляционно оформленным аккомпанементом с акцентом на первую и третью доли такта в размере 4/4. Таинственность образов данной миниатюры подчеркивается в окончании на паузе, удлиненной фермой.

Музыка для ребенка – это мир, полный красок и эмоций, неслучайно одним из доступных видов творчества детей является рисование. В раннем возрасте ребенок фиксирует то, что видит вокруг себя, часто изображает родных людей. **Музыкальные портреты** в цикле «Вокруг света» представляют жителей разных континентов. По мнению Л.П. Казанцевой, «интонационная сфера опуса может указывать на портретируемого косвенно, через связанную с ним жанровую среду, эпоху, национально-географическое пространство» (2021, с. 88). В «Песне гондольера» В.И. Ребиков знакомит ребенка с жителем Венеции, чья профессия является своего рода «визитной карточкой»

этого итальянского города. В этом городе существуют определенные требования к внешнему виду гондольера: футболка в полоску, черные брюки, соломенная шляпа. Данный образ стереотипен и позволяет слушателю не отвлекаться на облик человека, но сосредоточиться на его занятии, а также пении, которым он сопровождает свою работу.

«Песня гондольера» – это баркарола. Среди всех номеров сборника, многим из которых присущ песенный тематизм, заголовков «песня» В.И. Ребиков дает только этой миниатюре. Неспешное музыкальное повествование (ремарка *andante cantabile*), мягкий покачивающий аккомпанемент, умеренная динамика (от *pp* до *mf*), характерные вокальные интонации мелодии (опевания, небольшой диапазон, опора на тоническую и доминантовую функции) создают впечатление мирно скользящей по каналам Венеции лодки, управляемой гондольером, напевающим свой мотив.

В номере «Америка. Янки» В.И. Ребиков виртуозно применяет мелодическую технику, которая формирует нестандартный музыкальный образ заокеанских жителей. В конце XIX в. главным музыкальным символом США становятся джаз и творчество темнокожих артистов. Но композитор, возможно, сознательно не ассоциирует Америку с этой областью, а воплощает заокеанский мир через влияние европейской культуры. Мелодическая структура пьесы включает восходящее движение по звукам тонического трезвучия, завершающееся нисходящей секундой, а также сложные хроматические элементы с фригийской каденцией. Авторская ремарка *leggierissimo* («очень легко») помогает ребенку свободно и грациозно исполнять эту пьесу.

Одна из особенностей портрета, по мнению Е.А. Шефовой, становится «сочетание как общих типических, так

и индивидуальных черт» (2024, с. 160). В семнадцатой пьесе цикла «Турция. Дервиш» главным героем является мусульманский мистик-аскет. Название пьесы, ее музыкально-выразительные средства, сосредоточенный, медитативный характер, рожают образ странствующего мудреца в тюрбане, который ведет свой бесконечный рассказ.

В качестве одного из инструментов репрезентации образов разных стран композитор активно использует **жанровые сценки**. Это позволяет ему не только воплощать культурные особенности и традиции народов, но и передавать их дух и менталитет. Иногда В.И. Ребиков дает заголовок, передающий описание происходящего события («Праздник в селе») или действия («Отъезд»). Пьесы предстают перед слушателем как миниатюрные спектакли, где музыка выступает не только в качестве звуковой «иллюстрации», но и как драматургическое средство для создания понятных детям образов.

Сценка «Смотр» разворачивается во Франции. Картина строевого показа войск вызвала необходимость использования типичных выразительных средств военного марша. Среди них четный размер, акцент на первой доле, квадратность построения мелодических фраз, повторность гармонической формулы. «Смотр» открывается фанфарным сигналом – квартетный ход словно изображает призыв трубы в высоком регистре.

Последняя пьеса цикла «Вокруг света» возвращает нас в Россию. Начальная мелодия миниатюры «Дома» состоит из двух фраз: в левой руке вопросительная, в правой – утвердительная. Можно предположить, что нижний голос принадлежит взрослому, а верхний – ребенку. Они словно обсуждают картинки из совместного рассматриваемого альбома зарисовок путешествия.

В альбоме «Вокруг света» многие номера отличает театральность как раз-

новидность игры, направленная на активизацию воображения ребенка. В.В. Зеньковский в своем исследовании «Психология детства» пишет: «Функция игры становится уже не только выразительной, но и построительной, игра нередко приобретает самостоятельное творческое значение. Дети становятся способны к настоящей “театральной” игре» (2020, с. 65). Например, в «Отъезде» деревенский пейзаж «рисует» также сцену прощания с родным домом.

Приемы, которые использует В.И. Ребиков, способствуют созданию понятных и конкретных образов. В танцевальных номерах раскрывается как стихия движения, так и общее настроение детского бала. В пьесе «Краков» секвенции параллельных квинт в партии левой руки придают звучанию заостренность, напоминая угловатые движения танцующих детей. Благодаря своей миниатюрности, а также необычному для «взрослых» вальсов басу (первая и вторая ступени) в «Вене» создается впечатление танца на детском празднике.

Вместе с тем применяемые композитором музыкально-выразительные средства вызывают ассоциации и с танцем игрушек. Ощущение «кукольности» прочно утверждается в последней строке вальса в необычной каденции с переходом шестой ступени в третью. А в окончании пьесы «Смотр» композитор «играет» динамическими оттенками, неожиданно, после паузы, завершая пьесу в низком регистре. Тем самым возникает выразительный финал сценки, ассоциирующийся с детским миром игрушек. Словно «промаршировав» деревянными солдатиками в последний раз, ребенок убирает их в коробку.

Показывая национальные особенности разных стран, композитор не стремится к точной этнографичности, он создает обобщенный национальный ха-

ракет. Фольклорная линия, с которой, как отмечает Е.А. Сорокина, «связаны истоки темы детства в искусстве» (2006, с. 25), представлена в цикле «Вокруг света» двумя номерами – «В деревне» и «Праздник в селе». В первой пьесе взаимосвязь природы и народного творчества обретает особое выражение в напевности и протяжности фраз. Это не просто стилистический прием, а способ погружения в атмосферу русской провинции, где природа и народная культура слиты воедино. Песни, звучащие на фоне сельских пейзажей, ассоциируются с картинами, близкими детям того времени.

Закономерен выбор В.И. Ребиковым места действия первых двух номеров цикла – русской деревни как начальной точки путешествия. Примечательно, что две следующие друг за другом пьесы различны по жанровой основе. Первая из них написана в характере народной песни, вторая же раскрывает сферу русского танца. В совокупности они представляют наиболее близкие и понятные ребенку жанровые сферы народного творчества.

Стремясь более ярко передать особенности национальной культуры, композитор обращается к приемам звукоподражания. А.Ю. Татаринцев пишет, что в руках у танцоров тарантеллы может быть тамбурин – национальный музыкальный инструмент Италии (2024, с. 142). О встряхивании тамбурином в «Тарантелле» цикла «Вокруг света» напоминают «яркие» аккорды в партиях правой и левой рук в среднем разделе пьесы, восходящие восьмые схожи с «нежными постукиваниями металлических пластинок» этого музыкального инструмента. В аккомпанементе «Сегидильи» используется сложная ритмическая конструкция, подражающая звучанию «испанских кастаньет».

В «припевах» миниатюры «В деревне» В.И. Ребиков применяет звукоподражательный прием имитации звучания рус-

ского народного инструмента – гармони. Об этом свидетельствуют многозвучные аккорды терцового соотношения в тесном расположении и октавные удвоения. В пьесе «Отъезд» используемые композитором в динамике *pianissimo* секундакорд первой ступени и терцквартаккорд второй ступени по своей гармонической краске напоминают доносящиеся издали звуки деревенской гармошки.

В процессе знакомства детей с культурой Турции В.И. Ребиков пользуется средствами музыкальной выразительности, которые позволяют подражать тембру восточных музыкальных инструментов. Мелодия номера «Дервиш», построенная на звукоряде с увеличенной секундой, напоминает игру на духовом язычковом экзотическом инструменте. В нижнем регистре среднего раздела пьесы бурдонная квинта «изображает» ударные.

Анализ демонстрирует, что образный мир детства претворяется в цикле «Вокруг света» необычайно ярко. Сочинение В.И. Ребикова включает разнообразные жанровые и стилистические элементы, что делает их интересными и многогранными для исполнения и восприятия. Композитор воссоздает модели простых жанров, которые неоднократно возникают в детской музыкальной литературе – песни, танца, марша. В фортепианном альбоме «Вокруг света», соприкасаясь с национальными традициями, дети не только осваивают особенности родной культуры, но и знакомятся с жанровым своеобразием танцев и песен других стран. Это, в свою очередь, способствует формированию эстетической картины мира ребенка и значительно расширяет его культурный кругозор.

Трудно переоценить педагогический потенциал цикла «Вокруг света», его значимость для развития музыкального мышления, образного восприятия и исполнительских навыков юных пианистов.

Анализ показал, что альбом В.И. Ребикова может служить эффективным материалом для работы в детских музыкальных

школах, способствуя формированию интереса к музыке и эстетическому воспитанию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Порядок пьес цикла: «В деревне», «Праздник в селе», «Отъезд» (Россия); «Краков», «Вена» (Австрия); «Песня гондольера», «Тарантелла», «В Лазуревом гроте» (Италия); «Смотр» (Франция); «Сегидилья» (Испания); «Янки» (Америка);

«Siang keang long» (Япония); «Siao-pa-soh», «Moa keang hong», «Pontzi» (Китай); «Hindustani natch» (Индия); «Derviche» (Турция); «Дома» (Россия).

² В период создания цикла, в 1897 г., Краков входил в состав Австрийской империи.

ЛИТЕРАТУРА

Зеньковский В.В. Психология детства. М.: Академ. проект, 2020. 406 с.

Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. СПб.: Планета музыки, 2021. 132 с.

Лебедева В.В. Детский программный фортепианный цикл в русской музыке // Музыкальная академия. 2008. № 1. С. 181–190.

Лесовиченко А.М., Фаль Е.Д. Детская музыкальная литература. Новосибирск: Изд-во НГОНБ, 2003. 136 с.

Сорокина Е.А. Мир детства в русской музыке XIX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 26 с.

Татаринцев А.Ю. Народно-сценический танец в системе высшего образования. Белгород: БГИИК, 2024. 180 с.

Томпакова О.М. Владимир Иванович Ребиков: очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 77 с.

Хохлов Ю.Н. Программная музыка // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1978. Т. 4. С. 442–449.

Четыркина Л.И. Художественный мир сочинений для детей В. Ребикова // Детство музыкантов: История, современность (междисциплинарный дискурс). Воткинск: Всерос. музейное объединение музыкальной культуры им. М.И. Глинки, 2017. С. 238–244.

Шефова Е.А. Детский фортепианный альбом в спектре авторских поисков: музыкальный портрет как содержательная категория образа // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 67. С. 159–166.

REFERENCES

Chetyrkina, L.I. (2017), "The artistic world of essays for children by V. Rebikova", *Detstvo muzykantov: istoriya, sovremennost' (mezhdistsiplinarnyi diskurs)* [Childhood of musicians: history, modernity (interdisciplinary discourse)], Votkinsk, pp. 238–244. (in Russ.)

Kazantseva, L.P. (2021), *Muzykal'nyi portret* [Musical portrait], Planeta muzyki, Saint Petersburg, 132 p. (in Russ.)

Khokhlov, Yu.N. (1978), "Program music", *Muzykal'naya ehntsiklopediya* [Musical encyclopedia], vol. 4, Moscow, pp. 442–449. (in Russ.)

Lebedeva, V.V. (2008), "Children's program piano cycle in Russian music", *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 1, pp. 181–190. (in Russ.)

Lesovichenko, A.M., Fal', E.D. (2003), *Detskaya muzykal'naya literatura* [Children's musical literature], Novosibirskaya gosudarstvennaya oblastnaya nauchnaya biblioteka, Novosibirsk, 136 p. (in Russ.)

Shefova, E.A. (2024), "Children's piano album in the spectrum of author's searches: musical portrait as a meaningful category of the image", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 67, pp. 159–166. (in Russ.)

Sorokina, E.A. (2006), *Mir detstva v russkoi muzyke XIX veka* [The world of childhood in Russian music of the 19th century], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saratov, 26 p. (in Russ.)

Tatarintsev, A.Yu. (2024), *Narodno-stsenicheskii tanets v sisteme vysshego obrazovaniya* [Folk and stage dance in the system of higher education], Belgorodskii gosudarstvennyi institut iskusstv i kul'tury, Belgorod, 180 p. (in Russ.)

Tompakova, O.M. (1989), *Vladimir Ivanovich Rebikov: ocherki zhizni i tvorchestva* [Vladimir Ivanovich Rebikov: essays on life and work], Muzyka, Moscow, 77 p. (in Russ.)

Zen'kovskii, V.V. (2020), *Psikhologiya detstva* [Childhood psychology], Akademicheskii projekt, Moscow, 406 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Фиденко Юлия Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток)

E-mail: jufid@mail.ru

Author Information

Yulia L. Fidenko, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of history of music, Far East State Institute of Arts (Vladivostok)

E-mail: jufid@mail.ru

Поступила в редакцию 11.08.2025

После доработки 22.10.2025

Принята к публикации 02.11.2025

Received 11.08.2025

Revised 22.10.2025

Accepted for publication 02.11.2025

© Хоробрых, Н.В., 2025

УДК 78.06

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-74-83

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КОНЦЕРТЫ М. ТАРИВЕРДИЕВА: ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ ЖАНРОВЫХ РАЗНОВИДНОСТЕЙ

Н.В. Хоробрых¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В центре внимания автора находится жанр инструментального концерта в наследии М. Таривердиева. Эта академическая область творчества советского и российского композитора пока еще не получила соразмерного ей исторического и теоретического освещения в современном отечественном музыкознании. Концерт для голоса, Первый скрипичный концерт, концерты для органа («Кассандра», «Полифоническая тетрадь», «Четыре пьесы для органа»), Второй скрипичный и Альтовый концерты объединены единым жанровым наименованием, однако созданы в разные периоды жизни композитора и опираются на различные стилистические и композиционно-драматургические принципы. Одним из возможных подходов к теоретическому рассмотрению инструментальной музыки М. Таривердиева является исследование жанровой специфики. В статье излагается методологическая проблематика, поднимаются вопросы жанровой атрибуции разновидностей инструментального концерта, существующих в отечественном музыкознании подходов к типологии этого жанра, и предпринимается многоаспектный анализ жанровых разновидностей инструментальных концертов М. Таривердиева. Автор приходит к выводам о наличии в ряде сочинений жанровой гибридности, о сочетании признаков концерта и *concerto grosso*, а также концерта и романтической поэмности. Вследствие применения поликритериального подхода выявляются внутренние жанрообразующие взаимосвязи органных концертов М. Таривердиева с концертами для оркестра и солирующего инструмента, где господство идеи диалога выступает в качестве магистральной линии развития концертного жанра.

Ключевые слова: Микаэл Леонович Таривердиев, инструментальная музыка, органная музыка, инструментальный концерт, музыкальный жанр, *concerto grosso*, поэмность, жанровая гибридность, музыка XX века

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хоробрых Н.В. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 74–83. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-74-83.

M. TARIVERDIEV'S INSTRUMENTAL CONCERTS: PROBLEMS OF ATTRIBUTION OF GENRE VARIETIES

N.V. Khorobrykh¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The author of this article focuses on the genre of instrumental concert in the legacy of M. Tariverdiev's. This academic field of creativity of the Soviet and Russian composer has not yet received a commensurate historical and theoretical coverage in modern Russian musicology. The Concerto for Voice, the First Violin Concerto, the organ concertos ("Cassandra", "Polyphonic Notebook", "Four Pieces for Organ"), the Second Violin Concerto and the Viola Concerto are united by a single genre name, however these compositions were created in different periods of the composer's life and are rely on different stylistic and compositional-dramatic principles. One of

the possible approaches to the theoretical consideration of M. Tariverdiev's instrumental music is the research of genre specifics. The article presents methodological issues, raises issues of genre attribution of varieties of instrumental concertos, existing approaches to the typology of this genre in Russian musicology, and undertakes a multidimensional analysis of genre varieties of instrumental concertos of M. Tariverdiev's. The author comes to conclusions about the presence of genre hybridity in a number of works, about the combination of signs of a concert and concerto grosso, as well as a concert and romantic poem. Due to the application of a polycriteria approach, the article reveals the internal genre-forming interrelations of organ concertos by M. Tariverdiev's with concertos for orchestra and solo instrument, where the dominance of the idea of dialogue acts as the main line of development of the concerto genre.

Keywords: Mikael Leonovich Tariverdiev, instrumental music, organ music, instrumental concerto, musical genre, concerto grosso, poem, genre flexibility, music of the XX century

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Khorobrykh, N.V. (2025), "M. Tariverdiev's instrumental concertos: problems of attribution of genre varieties", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 74–83. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-74-83.

В музыкознании ХХI в. одновременно сосуществуют позиции классического и новаторского рассмотрения жанровой атрибуции инструментальных концертов. С одной стороны, продолжает сохранять актуальность исторически ранний подход Л.Н. Раабена с бинарной типологией (виртуозный и симфонизированный типы концертов) (1967)¹; распространены классификации, *опирающиеся на стилиевые компоненты* – симфонический (применительно к творчеству Л. Бетховена), симфонизированный (применительно к романтикам) (Анисимов А., 2011, с. 16), классико-романтический сольный концерт (Тараканов М., 1998, с. 56), неоклассический (Гребнева И., 2010б, с. 196; Зварич М., 2011, с. 8) / виртуозно-романтический концерт с симфоническими чертами (Анисимов А., 2008, с. 132) / скрипичный концерт с чертами неофольклоризма / импрессионизма / экспрессионизма (Гребнева И., 2010в, с. 214).

С другой стороны, развиваются классификационные модели на основе систематизации жанровых признаков², поиска нового синтеза различных видов искусства³, классификации процессуального типа с выделением этапов развития жанра в ХХ столетии⁴ и подходы, основанные на идее жанровой гибридности статических и динамических характеристик концерта (архетипа и кенотипа)⁵.

По причине того, что существующие типологии жанра инструментального концерта не позволяют во всей полноте отразить сущностные характеристики рассматриваемых сочинений М. Таривердиева, **целью** настоящей статьи является изложение результатов атрибуции жанровых разновидностей инструментальных концертов композитора с учетом их музыкально-стилистических и драматургических особенностей. Видится **актуальным** обращение к инструментальной и органной сферам наследия М. Таривердиева в избранном аспекте, так как они исследованы далеко не исчерпывающим образом⁶. **Новизна** данной статьи определена тем, что впервые в музыкознании инструментальные концерты М. Таривердиева рассматриваются с позиции их жанровой специфики.

Первый биограф и исследователь музыки М. Таривердиева А.М. Цукер относит Концерт для скрипки с оркестром № 1 (1982) (далее – Первый скрипичный концерт) к **виртуозному типу** (1985, с. 276), выделяя в нем действенность, диалогичность, соревновательность. На музыкально-семантическом уровне это подтверждается «избеганием» *симфонической драматургии* в разработке I части, где эпизоды стихийно-драматического характера контрастируют с основными темами экспозиции; *принципом концер-*

тирования (по А.Н. Уткину), представленном через свободно-импровизационные разделы (разработка I части, побочная партия в репризе, эпизоды в III части); использованием импровизации как способа изложения музыкального материала с применением диалогичности, линейности и полифонизации формы (II часть); тембровой персонификацией солиста и оркестра в III части, что позволяет говорить еще и о принципе *театрализации*.

По словам А.М. Цукера, «подобно тому, как в концертах XVII–XVIII вв. основой был динамический принцип противопоставления солирующего инструмента (или группы инструментов в *concerto grosso*) и звучности всего оркестра, у Таривердиева главная драматургическая антитеза заключена между концертирующей скрипкой и оркестром, с тем только существенным различием, что взаимоотношения их здесь несравненно более поляризованы. Кроме того, композитор образно, интонационно *персонифицирует* этих двух “участников” музыкального действия, наделяет каждого лишь ему присущими индивидуальными чертами и сталкивает в ярких “сценах-диалогах”. В этом и состоит, прежде всего, *театрализация концерта* у Таривердиева (курсив мой. – Н.Х.)» (1985, с. 280).

В то же время, в Первом скрипичном концерте присутствуют и противоположные виртуозному типу черты симфонизированного концерта. Обнаружение *принципа сквозного развития*, выраженного лейтмотивными качествами связующей темы из I части⁷, непрерывным развертыванием интонационного ядра во II части, при избегании смысловых цезур, и глубокой трансформацией главной партии в разработочном разделе I части⁸ позволяет говорить о Первом скрипичном концерте как о произведении, сочетающем в себе композиционные и драматургиче-

ские особенности и первой, и второй ветвей инструментальных концертов, предложенных Л.Н. Раабеном.

В связи с этим классификация И.В. Гребневой, выстроенная на сочетании архетипических и кенотипических качеств жанра концерта, видится более органичной. Музыковед относит Первый скрипичный концерт к традиционному типу, подчеркивая его архетипические черты. В таблице нами представлены характеристики классического концерта (Гребнева И., 2010а, с. 162–168) и их соотношение со структурными компонентами рассматриваемого сочинения. Отдельные нюансы композиторского письма демонстрируют, насколько М. Таривердиев следует традиционной (архитипической) модели в новых музыкально-стилистических условиях развития жанра. Именно поэтому, при всем многообразии внутренних музыкальных событий, Первый скрипичный концерт правомерно рассматривать как *традиционный тип концертного жанра*.

Ранний концерт для голоса (1958)¹⁰ и последующие сочинения М. Таривердиева для солирующих инструментов – Концерт для скрипки с оркестром № 2 (1991) (далее – Второй скрипичный концерт), Концерт для альта и струнных в романтическом стиле (1993) (далее – Альтовый концерт) – соотносятся по классификации И.В. Гребневой с *кенотипическим типом*. В этих произведениях, при всей индивидуализации музыкальных процессов, М. Таривердиев сохраняет традиционные способы организации материала: дифференциация формы на разделы (наличие вступления, нескольких фаз развития, каденции и (или) коды), наличие лейтмотивной системы, использование волнового принципа драматургии как главного фактора динамизации формы. Все это в сочетании с неповторимостью каждого сочинения создает *смешанный жанровый тип*, в котором традиционные (архе-

Традиционный тип концерта по И.В. Гребневой и Первый скрипичный концерт М.Таривердиева
 Traditional type of concerto by I. V. Grebneva and the First Violin Concerto by M. Tariverdiev

Традиционный тип концерта	Первый концерт
Состав исполнителей	
Солирующая скрипка и оркестр разного состава – большой симфонический, камерный, струнный	Первая редакция – для большого состава, вторая редакция – для камерного состава
Соотношения солиста и оркестра	
Виртуозно-концертный характер партии солиста (диалог солиста и оркестра / ансамбля); наличие каденций солиста	Принцип концертирования на уровне <i>tutti / solo</i> Каденция солиста в III части цикла
Циклическая структура условно-симметричного типа: трехчастность с темпами в зонах «(умеренно) быстро – медленно – быстро» с циклическими функциями частей ⁹ , несущими определенную семантическую нагрузку (проблема-рефлексия-разрешение)	Трехчастный цикл с сохранением традиционных функциональных особенностей частей
Авторская номинация произведения как скрипичного концерта (Гребнева И., 2010а, с. 162)	Концерт для скрипки с оркестром № 1

типические) стороны взаимодействуют с новаторскими (кенотипическими).

Касаясь вопроса о жанровой атрибуции Второго скрипичного концерта, видится необходимым рассматривать его основные особенности в сравнении с Первым скрипичным концертом, потому как индивидуализация письма, выраженная в тяготении к монологической форме высказывания¹¹, интонационной однородности (II часть), сквозном развитии основной темы (главной партии), движении в сторону свободного высказывания (импровизационные эпизоды в каждой части), тембровом и регистровом концертном звучании, проявилась еще в Первом скрипичном концерте. Все эти признаки стали основой кенотипического типа следующего концертного сочинения, где на место классических структур пришло новое ощущение времени, предпосылки к которому были слышны раньше. Децентрализация тональной основы, выход за пределы сонатного формообразования, дление «остановленного» времени в монологах в сочетании с дифференциацией оркестрово-сольных эпизодов говорят об эволюции концертного письма М. Таривердиева.

Одним из важных аспектов жанровой атрибуции в контексте вопроса о соотношении традиций и новаций является **жанровая гибридность**. И.В. Гребнева подразделяет кенотипические варианты на поэмность, двухфазную рапсодичность, структуру барочной сонаты *da chiesa* и симфонический концерт (2010а). Следует отметить, что жанр инструментального концерта еще со времени своего формирования тесно соприкасался с теми формами инструментальной музыки, которые развивались параллельно с ним в разные исторические периоды. Но помимо симфонизации инструментального концерта и открытия в нем характерных признаков виртуозного исполнительства, инструментальный концерт в XX в. становится местом пересечения различных жанровых исканий.

В сочинениях М. Таривердиева наблюдаются драматургические взаимосвязи жанра концерта и *concerto grosso* (Концерт для органа № 1 «Кассандра» (1985), Концерт для органа № 2 «Полифоническая тетрадь» (1987)), жанра концерта и *симфонизированной поэмы* (Концерт для голоса с оркестром, Альтовый концерт).

Обратимся к проявлениям жанровой гибридности в инструментальных концертах М. Таривердиева. Черты *concerto grosso* обнаруживаются в органных сочинениях 1980–1990-х гг. В «Кассандре» принцип контраста, выраженный через концертное разделение разных групп инструментов, проявляется на тематическом и стилистическом уровнях. Композитор в пределах одной части создает разноплановый тематизм, размещая его на нескольких музыкальных ярусах. Контрастность усиливается за счет частых регистровых переключений, что, в свою очередь, обостряет различие тем. Так М. Таривердиев разграничивает две крупные фазы музыкального высказывания: первую с направленностью во вне (ораторская речь), и вторую – вовнутрь (монолог).

А.А. Петрова упоминает «Кассандру» как образец импровизационно-сюитного типа построения (2001, с. 166). Переплетение стилистик барокко и современности образует *одновременное сочетание контрастных друг другу музыкально-языковых структур, слитность которых рождает плакатное письмо органного концерта, в котором принцип контраста проявляется на темповом, жанровом и тембровом уровнях. Таким образом, сама интенсивность музыкальной событийности достигается не столько «динамикой развития, но динамикой контрастного сопоставления»* (Высоцкая М., 2021, с. 10).

«Полифоническая тетрадь» – единственный цикл в творчестве М. Таривердиева, в котором каноны старинных форм воплощены наиболее последовательно¹². Здесь черты *concerto grosso* проявляются через *контрастное разграничение разделов формы* посредством изменений их громкостного, тембрового, тематического, темпового и фактурного наполнения. Наряду с этим М. Таривердиев, пользуясь композиционными моделями

построения старинных форм, в большей степени подчиняет их внутренним законам своего музыкального времени, в котором органично сочетаются принципы чередования имитационной горизонтали и аккордово-сонорной вертикали, т.е. монологическая импровизационная линейность и строгая заданность, приемы усиления и сдерживания общего динамического процесса.

Во Втором скрипичном концерте черты *concerto grosso* имеют несколько внешних и внутренних признаков. В частности, состав концерта с выделением группы «любимых инструментов»¹³ композитора по сути своей является второй оркестровой группой. В партитуре можно увидеть зоны включения и выключения этого ансамбля, представленного в основном без треугольника. В начальных фазах группа деревянных духовых практически всегда отсутствует, чаще слышны сольные проведения инструментов, а сам ансамбль включается в звуковой процесс в кульминационных зонах, именно в них можно наблюдать взаимодействие двух групп оркестра (деревянных и струнных).

Также стоит отметить *процессы концертного разделения* в виде смены функций инструментов. В концерте можно выделить несколько эпизодов, где ансамбль «любимых тембров» взаимодействует с солистом, рождая новые тембровые сочетания¹⁴. Характерные для *concerto grosso* проявления сопоставительности между двумя группами, влияющие на ход драматургического развития, в данном сочинении не представлены. По словам Т.Н. Левоу, «главной формообразующей силой произведений является динамическая пульсация, логика сгущений и разрезов, обеспечиваемая тембровыми сопоставлениями *tutti-solo, tutti-concertino*, то есть “генеральным” принципом *concerto grosso*» (1986, с. 162). Таким образом, М. Таривердиев, добавляя ансамблевую

группу, показывает специфику взаимодействия инструментов между собой, развивающихся по законам концертного жанра и не выходящих за пределы установленной жанровой модели.

Черты поэжности обнаруживаются в Концерте для голоса с оркестром¹⁵ в монотематизме, проявленном в «единстве множества, возникающем на образно-тематическом уровне» (Аппалонова И., 2009, с. 16). Многоэлементность темы¹⁶ позволяет композитору использовать ее интонационный потенциал в качестве основы для всех последующих тем.

Стоит отметить присутствие и *образной трансформации*: речь идет о драматургическом потенциале основной темы, где выявляется внутренний конфликт¹⁷ произведения без дополнительного контрастного интонационного материала. В то же время М. Таривердиев дважды на протяжении концерта «разворачивает» лирическую тему в противоположную сторону. Лишая ее человеческого выражения, он раскрывает в ней иную грань – антагонистическую¹⁸. Также обращает на себя внимание модель построения кульминации. Использованное сопряжение динамического накопления и спада в экспозиционной фазе развития повторится в разработочной части формы, где, согласно законам волновой драматургии¹⁹, степень напряжения будет выше.

Поэжность как драматургический принцип в Альтовом концерте обнаруживается через противопоставление контрастных тематических образований, представленных коммуникативными отношениями лейттемы и контртемы; использование сквозного нелинейного развития, проявляющегося в быстрой смене музыкальных событий (темпы, штриховые и громкостные обозначения, тематизм, чередование *solo / tutti*) и непрерывной корректировки («лепки») музыкального материала, что ведет в сторону индивиду-

ализации драматургии (она проявляется в смешанной / свободной форме (Шапошников И., 2016, с. 14) и выводит весь процесс в «иррациональную интуитивную сферу» (Шапошников И., 2016, с. 15). На протяжении всего концерта общая линия развития нигде не приостанавливается. При всей яркости драматургических изменений М. Таривердиев разворачивает одну непрерывающуюся мысль, заключенную в лейттеме концерта.

В Альтовом концерте не обнаружены потенциальная программность и принцип «выводного ряда как способ развертывания основного образа» (Шапошников И., 2016, с. 13): интонационное зерно в данном сочинении развивается на уровне драматургических процессов сопряжения динамики и статики, именно поэтому в концерте нет тематических прорастаний. Таким образом, в рассматриваемом произведении проявляются отдельные признаки поэжности, которые имеют индивидуальное преломление в общей драматургии всей формы.

Подводя итоги вышеизложенных наблюдений, стоит отметить, что проблематика жанровой атрибуции разновидностей инструментального концерта продолжает вызывать в отечественном музыкознании неугасающий исследовательский интерес. Это связано, в первую очередь, с интенсивностью аналитического осмысления в музыкознании вопросов жанрообразования. В то же время, обращение к малоизученным образцам инструментального концерта позволяет по-новому оценить исторически устоявшиеся теоретические позиции, что естественным образом создает условия для пересечения различных подходов.

При рассмотрении вопросов атрибуции жанровых разновидностей инструментальных концертов М. Таривердиева обращают на себя внимание внутренние взаимосвязи, возникающие между сочи-

нениями разного времени с присущими им идейно-смысловыми и композиционными особенностями. Наблюдая на уровне формообразования динамику в направлении одночастности и проявлений признаков поэмности, на уровне интонации – усиление монологического типа высказывания, на драматургическом уровне – применение волнового принципа развития и принципа концер-

тирования с возрастающим углублением взаимодействия солиста и оркестра, а также оркестровых групп (черты *concerto grosso*), можно сделать вывод о том, что композитор сохраняет в рассмотренных сочинениях жанровые признаки инструментального концерта и удерживает в своих произведениях основание концертного жанра – его диалогическую природу высказывания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «К середине XIX века жанр концерта условно делится на два вида: виртуозный и симфонизированный. Виртуозное музицирование и симфоническое развертывание мысли предопределили дифференциацию жанра на два типа. Симфоничность и концертность предстали как противоположные силы» (Анисимов А., 2011, с. 16–17).

² Такие, как состав, концепция, стилистика, чистота жанра, масштаб, форма, взаимодействие сольной и оркестровой партий (Самойленко Е., 2003, с.14–18).

³ Как, например, межжанровый, внутрижанровый, полижанровый (Зварич М., 2011, с. 8).

⁴ Например, традиционная линия развития, концерты-портреты, экспериментальный концерт (Зварич М., 2011, с. 8).

⁵ «Если архетип есть “первообраз” жанра, то кенотип – как его “новообраз” – представляет собой обновленную конфигурацию типических признаков жанра, возникшую как обобщение нового исторического опыта» (Гребнева И., 2011, с. 5).

⁶ Подробнее об изучении инструментальных сочинений М. Таривердиева см.: (Хоробрых Н., 2024а).

⁷ Связующая партия I части вызревает постепенно. Она трижды звучит в экспозиционном разделе формы (тт. 55–59), но в законченном, завершенном варианте появляется только в конце раздела (тт. 87–94, раздел 2F).

⁸ Разработка I части является примером глубокой трансформации главной партии, которая осуществляется посредством тембрового, интонационного, ритмического, регистрового преобразования темы, благодаря чему достигается полное переосмысление основного образа.

⁹ 1 – сонатность; динамизм, драматизм, разноплановость, 2 – лирический центр, жанровая определенность (пассакалья, ария и т.д.), 3 – позитивное утверждение единства (Гребнева И., 2011, с. 14).

¹⁰ В истории отечественной музыки известны примеры такого рода сочинений: Р. Глиэр. Концерт

для колоратурного сопрано с оркестром (1943); С. Мухамеджанов. Концерт для голоса с оркестром (1959); Г. Читчян. Концерт для голоса с оркестром (1963); М. Жербин. Концерт для голоса с оркестром (1963, вторая редакция 1976); М. Абдраев. Концерт для голоса с оркестром (1971); Б. Гиенко. Концерт для голоса сопрано с симфоническим оркестром (1971); М. Жербин. Концерт № 2 для голоса с оркестром (1981); К. Петросян. Концерт для голоса и оркестра (1985).

¹¹ Подробнее о монологической форме высказывания в концертах М. Таривердиева см.: (Хоробрых Н., 2024б).

¹² В данном случае речь идет о формах, проявившихся в ранней музыке: *basso ostinato*, *fugue*, *chorale*, *toccata*.

¹³ Он представлен такими инструментами, как флейта, гобой, фагот, треугольник (Таривердиев М., 2017, с. 725).

¹⁴ Например, см. ц. 7, 22, 37, 43 (в каденции).

¹⁵ В отношении формообразования Концерта для голоса с оркестром А.М. Цукер подчеркивает одночастность с чертами «сонатности и романтической поэмности, с характерным для последней контрастным чередованием эпизодов и их монотематическим объединением» (1985, с. 35).

¹⁶ Интонационный материал Концерта для голоса с оркестром основан на многоэлементной теме А и ее различных вариантах. Они обретают свою самостоятельность, становясь производным материалом для всех последующих интонационных образований (тема В, темы А₁–А₄). Всего в теме А выделяется 5 элементов (а, b, c, d, e) и один производный из А₄ (f).

¹⁷ Трактовка термина по М. Тараканову (1956, с. 212).

¹⁸ Впервые это происходит в середине экспозиционной фазы развития. Заданный темой В ускоренный темп распространяется на последующий материал (в теме А₁ сохраняется ритмическая упругость оркестра, возникшая в теме В) и спо-

способствует накоплению динамического напряжения. Оно вскрывает себя в появлении *элемента* а основной темы концерта у тромбонов.

¹⁹ Третья из представленных характеристик формы романтической поэдности.

ЛИТЕРАТУРА

Анисимов А.В. Симфония виртуоза: О Четвертом скрипичном концерте А. Вьетана // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2. С. 131–137.

Анисимов А.В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2011. 23 с.

Аппалонова И.В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2009. 29 с.

Высоцкая М.С. Органное творчество Пауля Хиндемита в контексте идей Orgelbewegung // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 8–18.

Гребнева И.В. Классический жанр сегодня: Скрипичный концерт конца XX – начала XXI веков // Музыкальная академия. 2010а. № 1. С. 162–168.

Гребнева И.В. Неоклассический скрипичный концерт как объект интертекстуального анализа // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010б. № 3. С. 196–204.

Гребнева И.В. Скрипичный концерт в зеркале стилей «новой музыки» // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2010в. № 2. С. 209–220.

Гребнева И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2011. 41 с.

Зварич М.А. Инструментальные концерты Д.Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2011. 20 с.

Левая Т.Н. Возрождение традиции (жанр concerto grosso в современной советской музыке) // Музыка России: Музыкальное творчество и музыкальная жизнь республик Российской Федерации. М.: Сов. композитор, 1986. С. 156–187.

Петрова А.А. Традиционные жанры и формы в русской органной музыке XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 206 с.

Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка, 1967. 306 с.

Самойленко Е.М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 26 с.

Тараканов М.Е. О выражении конфликтов в инструментальной музыке // Вопросы музыкознания. М.: Музгиз, 1956. Т. 2. С. 207–227.

Тараканов М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е

REFERENCES

Anisimov, A.V. (2008), “Virtuoso Symphony: on the Fourth Violin Concerto by A. Vieuxtemps”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of Musical Science], no. 2, pp. 131–137. (in Russ.)

Anisimov, A.V. (2011), *Vzaimodeistvie solista i orkestra v zapadnoevropeiskom skripichnom kontserte XVII–XIX vekov* [Interaction of the soloist and the orchestra in the Western European violin concerto of the 17th – 19th centuries], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 23 p. (in Russ.)

Appalsonova, I.V. (2009), *Zhanrovyyi kanon simfonicheskoi poemy i ego prelomlenie v instrumental'noi muzyke XIX – nachala XX veka* [Genre canon of symphonic poem and its refraction in instrumental music of the 19th – early 20th centuries], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saratov, 29 p. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2010a), “Classical genre today: violin concerto of the late 20th – early 21st centuries”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 1, pp. 162–168. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2010b), “Neoclassical violin concerto as an object of intertextual analysis”, *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [Burganov House. Cultural space], no. 3, pp. 196–204. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2010c), “Violin Concerto in the mirror of the styles of «New Music»”, *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury* [Burganov House. Cultural Space], no. 2, pp. 209–220. (in Russ.)

Grebneva, I.V. (2011), *Skipichnyi kontsert v evropeiskoi muzyke XX veka* [Violin concerto in European music of the twentieth century], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 41 p. (in Russ.)

Khorobrykh, N.V. (2024a), “Composer's legacy of M. Tariverdiev's in the aspect of studying his instrumental works”, *Journal of musical science*, vol. 12, no. 2, pp. 25–32. (in Russ.)

Khorobrykh, N.V. (2024b), “On the manifestations of monologue in the instrumental works of M. Tariverdiev”, *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], no. 4, pp. 58–66. (in Russ.)

Levaya, T.N. (1986), “Revival of tradition (the Concerto Grosso genre in contemporary Soviet music)”, *Muzyka Rossii: Muzykal'noe tvorchestvo i muzykal'naya zhizn' respublik Rossiiskoi Federatsii* [Music of Russia: Music. creativity and music. life of the republic of the Russian Federation], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 156–187. (in Russ.)

Petrova, A.A. (2001), *Traditsionnye zhanry i formy v russkoi organnoi muzyke XX veka* [Traditional genres

годы). Пути развития: Очерки. М.: Сов. композитор, 1998. 271 с.

Таривердиев М.Л. Я просто живу: Автобиография; Таривердиева В.Г. Биография музыки: Воспоминания. М.: КоЛибри, 2017. 736 с.

Хоробрых Н.В. Композиторское наследие М. Таривердиева в аспекте изучения его инструментальных сочинений // Вестник музыкальной науки. 2024а. Т. 12. № 2. С. 25–32.

Хоробрых Н.В. О проявлениях монологичности в инструментальном творчестве М. Таривердиева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024б. № 4. С. 58–66.

Цукер А.М. Микаэл Таривердиев: Моногр. М.: Сов. композитор, 1985. 288 с.

Шапошников И.А. Поэмность в романтической музыке: Фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2016. 25 с.

and forms in Russian organ music of the 20th century], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 206 p. (in Russ.)

Raaben, L.N. (1967), *Sovetskii instrumental'nyi kontsert* [Soviet instrumental concert], Muzyka, Leningrad, 306 p. (in Russ.)

Samoylenko, E.M. (2003), *Zhanrovaya priroda instrumental'nogo kontserta i kontsertnoe tvorchestvo A. Eshpaya* [Genre nature of the instrumental concert and concert creativity of A. Eshpai], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 26 p. (in Russ.)

Shaposhnikov, I.A. (2016), *Poemnost' v romanticheskoi muzyke: fortepiannoe tvorchestvo F. Lista i F. Shopena* [Poem in Romantic music: Piano works of F. Liszt and F. Chopin], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 25 p. (in Russ.)

Tarakanov, M.E. (1956), "On the expression of conflicts in instrumental music", *Voprosy muzykoznaniya* [Questions of musicology], vol. 2, Muzgiz, Moscow, pp. 207–227. (in Russ.)

Tarakanov, M.E. (1998), *Simfoniya i instrumental'nyi kontsert russkoi sovetskoi muzyki (60–70-e gody). Puti razvitiya: Oчерki* [Symphony and instrumental concert of Russian Soviet music (60–70s) Paths of development: Essays], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 271 p. (in Russ.)

Tariverdiev, M.L. (2017), *Ya prosto zhivu: Avtobiografiya, Tariverdieva, V.G. Biografiya muzyki: Vospominaniya* [I just live: Autobiography, Biography of music: Memories], KoLibri, Moscow, 736 p. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (1985), *Mikaehl Tariverdiev* [Mikael Tariverdiev], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 288 p. (in Russ.)

Vysotskaya, M.S. (2021), "Organ works of Paul Hindemith in the context of the ideas of Orgelbewegung", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], no. 1, pp. 8–18. (in Russ.)

Zvarich, M.A. (2011), *Instrumental'nye kontserty D.D. Shostakovicha v kontekste evolyutsii zhanra* [Instrumental concertos of D.D. Shostakovich in the context of the evolution of the genre], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Rostov on Don, 20 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Хоробрых Наталья Владимировна, аспирант Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, доцент А.А. Мальцева)
E-mail: natashah_97@mail.ru

Author Information

Natalia V. Khorobrykh, postgraduate of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Docent A.A. Maltseva)
E-mail: natashah_97@mail.ru

Поступила в редакцию 15.09.2025

После доработки 30.10.2025

Принята к публикации 02.11.2025

Received 15.09.2025

Revised 30.10.2025

Accepted for publication 02.11.2025

ПОЭТИКА ВЕРБАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА ИНЫХ СТИХИР 2-го ГЛАСА НА «ГОСПОДИ ВОЗЗВАХ» ПРЕПОДОБНОМУ СЕРГИЮ РАДОНЕЖСКОМУ ГРЕЧЕСКОГО РОСПЕВА

Е.Е. Труфанова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье содержится анализ группы иных стихир 2-го гласа на «Господи воззвах» из службы преподобному Сергию Радонежскому на 25 сентября греческого роспева. Рассматриваются поэтическая форма трех песнопений и использованные в них риторические приемы и изоколические ряды. Основное внимание уделяется ладомелодическим структурам с целью установления возможной модели музыкальной композиции стихир. Анализ основан на выявлении формул и составляющих их мелодических оборотов. В результате исследования в анализируемой группе обнаружено 60 мелодических оборотов, которые образуют 12 формул. Количество вариантов формул различно – от одного до 11. Итогом анализа являются следующие выводы: поэтический текст имеет самоподобен – стихиры раннехристианской службой Сорока Севастийских мучеников, музыкальный – опирается на свободно трактуемую композиционную модель. Каждое песнопение индивидуально по составу вариантов мелодических формул, наблюдается минимальное совпадение мелострок по функции в форме в разных стихирах. Общность мелодических формул обусловлена принадлежностью стихир к одному гласу. Ины стихиры 2-го гласа греческого роспева предлагается определить как самогласные, а не распеты на подобен.

Ключевые слова: преподобный Сергей Радонежский, гимнография, греческий роспев, стихиры, музыкально-поэтическая форма, мелодические формулы

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Труфанова Е.Е. Поэтика вербально-музыкального текста иных стихир 2-го гласа на «Господи воззвах» преподобному Сергию Радонежскому греческого роспева // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 84–97. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-84-97.

VERBAL-MUSICAL TEXTS' POETICS OF 2nd MODE GREEK CHANT OTHER STICHIRA "GOSPODI VOZVAH" TO ST. SERGIUS OF RADONEZH

Е.Е. Trufanova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article contains an analysis of 2nd mode Greek chant other stichera group "Gospodi Vozvah (Lord I Called Thee)" of Great Vespers service to St. Sergius of Radonezh. In the text, poetic form of three chants and rhetorical techniques as well as isocolic constructions used in them are examined. The main focus is on mode sound-structures in order to establish a possible model of stichera. The analysis is based on identification of melodic formulas and structures. As a result of the study, 60 melodic structures are found in the analyzed group, which form

12 formulas. The number of formula versions vary from 1 to 11. As a result, the following conclusions are made: poetic text has a automelon on which it's based – an early Christian service of the Forty Martyrs of Sebaste; musical text, on the other hand, relies on a freely interpretable compositional model. Each chant has an individual melodic formulas composition, forms of different stichera have little to none concurrency in melodic lines, function wise. Melodic formulas' commonality is conditioned by the fact that stichera belong to one mode. Based on the above, 2nd mode Greek chant 'other' stichera are proposed to be defined as ideomelon, not prosomoion.

Keywords: saint Sergius of Radonezh, hymnography, Russian greek chant, stichera, musical and poetic form, melodic formulas

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Trufanova, E.E. (2025), "Verbal-musical texts' poetics of 2nd mode Greek chant other stichira "Gospodi Vozvah" to St. Sergius of Radonezh", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 84–97. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-84-97.

Гимнографический комплекс преподобному Сергию Радонежскому – один из самых масштабных среди служб русским святым – не получил исчерпывающего освещения в музыковедческой литературе. Среди наиболее значимых его исследований назовем статью и главу монографии Н.С. Серегинной (1985; 1994), в которых отражен процесс становления службы, обусловивший существование семи хронологически разных редакций песнопений знаменного распева и двух видов путевого, а также исследование, расшифровку и публикацию службы на Перенесение мощей прп. Сергия на 14 августа А.Н. Кручининой, М.С. Егоровой и Т.В. Швеца (2014). В связи с этим, нахождение и изучение новых памятников гимнографии Сергию Радонежскому остается актуальной задачей.

Настоящая статья посвящена группе иных стихир на «Господи возвах» 2-го гласа из основной службы преподобному на 25 сентября греческого распева, обнаруженной в рукописном конволюте певческой книги Трезвоны из собрания М.Н. Тихомирова № 460 ГПНТБ СО РАН (Казанцева Т., 2019, с. 273–299). В рукописи они имеют ремарку «на подобен "Терпяще мучения"», относящейся к знаменной версии. Цель исследования – установить наличие аналогичной

модели по отношению к стихирам данной группы в варианте греческого распева.

Содержательно данные стихиры значительно отличаются от других групп стихир Сергию: в них в форме монолога даются наставления ученикам. Ф.Г. Спасский указывает, что «эти стихиры писаны, несомненно, учеником, помнящим подлинные слова наставлений Преподобного» и, ссылаясь на мнение священника В. Яблонского, высказывает предположение, что «эти песнопения суть творение Епифания (Премудрого. – Е.Т.), отличавшегося "потопляющим <...> изобилием краснословесия"» (Спасский Ф., 2008, с. 102).

Все стихиры этой группы имеют единое строение: первый раздел – краткое описание ситуации, завершающееся указанием, что следующие далее слова принадлежат Сергию, второй – прямая речь – проповедь преподобного, третий – неизменный рефрен «Да венцы нетленными (во второй и третьей стихирах – «победными») увяжемся / От Христа Бога / И Спаса душам нашим».

Подобная конструкция следует текстам стихир раннехристианской службы Сорока Севастийских мучеников. Сравним тексты стихиры из службы Сорока Севастийских мучеников и первой стихиры 2-го гласа прп. Сергию:

Служба Сорока Севастийским мученикам
Терпяще настоящая доблественне
Радующеся надеемыми
Друг ко другу глаголаху святии мученицы

Служба преподобному Сергию
Терпяще нынешняя мужествене
Веселуся будущими
Ко всем глаголаше преподобне Сергие

Люта зима, но сладок рай
Болезнен лед, но сладко восприятие
Не уклонимся убо, о воини!
Мало притерпим
Да венцы победными увяземся
От Христа Бога и спаса душам нашим

Люты скорби, но сладок рай
Болезнени труды, но присносущно восприятие
Не обнемимся убо, о постницы
Мало стерпим
Да венцы нетленными увяземся
От Христа Бога и спаса душам нашим

В других песнопениях этой группы также прослеживается непосредственная связь с древней службой. Таким образом, можно сделать вывод о том, что Епифаний использовал стихиры Сорока мученикам в качестве образца.

По содержанию ины стихиры 2-го гласа из службы Сергию можно отнести к категории «наставление»¹. В их поэтическом тексте отчетливо видны призывы следовать учению исихазма, терпеть трудности в земной жизни, чтобы прийти к обожению.

В поэтическом тексте стихиры преобладает прием антитетического параллелизма:

- I. ¹ Терпяше нынешняя мужествене /
² Веселюся будущими /
³ Ко всем глаголаше /
⁴ Преподобне Сергие /
- II. ⁵ Еда убо туне подвизаемся /
⁶ Но вечнаго живота чающе получитьи /
⁷ Люты скорби /
⁸ Но сладок рай /
⁹ Болезнени труды /
¹⁰ Но присносущно восприятие /
¹¹ Не обнемимся убо о постницы /
- III. ¹² Мало стерпим /
¹³ Да венцы нетленными увяземся /
¹⁴ От Христа Бога /
¹⁵ И спаса душам нашим.

Вторая часть состоит из сцепленных друг с другом биколонов², в которых каждому испытанию, связанному с физическим телом и мирской жизнью, противопоставлены блага, которые следующие учению исихазма познают в жизни небесной. Биколон, соединяющий второй и третий разделы, – единственный, в котором не используется антитетический

параллелизм (строки 11–12). Его можно назвать резюмирующим двустрочием.

Схема колонов стихиры «Терпяше нынешняя мужествене» выглядит следующим образом:

3+2+2+2 // 3+(2+2)+2+2+2+3+2 // 3+2+2.

Форма строится на чередовании двух- и трехударных колонов, трехударные колоны всегда открывают новый раздел.

В следующей стихире – «Зряще яко наслаждение скорби» – призыв придерживаться идеалов исихазма изложен более сложным языком метафор. Здесь чувственные и телесные страсти выступают в роли «врагов», которых необходимо победить, чтобы достигнуть Царства Небесного:

- I. ¹ Зряще яко наслаждение скорби /
² Шествуя тесным путем /
³ Ко учеником си глаголаше /
⁴ Преблаженне Сергие /
- II. ⁵ Не устрасимся подвига постнаго /
⁶ Да страшнаго геенскаго мучения избегнем /
⁷ Согбене будут руце да воздеют же ся к Богу /
⁸ Нозе же утверждены на молитве предстояти /
⁹ Не пощадим естества тленнаго /
- III. ¹⁰ Изволим подвиг /
¹¹ Да венцы победными увяземся /
¹² От Христа Бога /
¹³ И спаса душам нашим.

Начало среднего раздела (строки 5–6), с одной стороны, можно воспринимать как последовательную временную связь: в строке 5 происходит первое действие, в строке 6 – второе. С другой стороны, этот биколон также подходит под определение причинно-следственного взаимодействия, а именно цели – «постный подвиг» совершается для того, чтобы из-

бежать «геенского мучения». Строки также объединены аллитерацией, возникающей за счет наличия однокоренных слов «устрашимся» и «страшного», как противопоставления неравнозначности «постного подвига» и вечной муки в «геенне огненной».

Следующий биколон представляет собой антитетический параллелизм: руки в молитвенном жесте обращаются к Богу, ноги, благодаря молитве, твердо стоят на земле.

Последний биколон перед рефреном – своего рода арка, так как здесь приемом удаленного параллелизма возвращается тема подвига и победы над телесными мучениями (строки 5, 9–10).

Схема колонов стихир «Зряще яко наслаждение скорби» такова:

3+3+3+2 // 3+4+4+4+3 // 2+3+2+3.

Первый раздел представляет собой прямой ряд трехударных изоколонов с переменной в последнем, третий – чередование трех- и двухударных колонов. Четырехударные колоны, составляющие основу среднего раздела, воспринимаются как «ядро» стихир, на них приходятся самые торжественные по смыслу строки. Трехударные колоны обрамляют средний раздел и все песнопение в целом.

Содержание последнего песнопения – «Отверг тленные ризы» – в целом сходно с остальными стихирами данной группы – через страдание происходит возвышение духа. Здесь делается акцент на изнурении плоти путем отказа от комфортного одевания:

I. ¹ Отверг тленные ризы /

² Хождаше в зиме бес теплыя одежды /

³ Яко же в лете

⁴ Глаголаше / Терпеливе Сергие /

II. ⁵ За Рай иже погубихом /

⁶ Ризы мяккия ныне отлагаем /

⁷ Грехом иногда преступления одеяхомся /

⁸ Совлечемся ныне ради нетленных риз /

⁹ Небрезем братие о зиме преходящей

III. ¹⁰ Плоть изнурим /

¹¹ Да венцы победными увяземся /

¹² От Христа Бога /

¹³ И спаса душам нашим.

Первый раздел – тетраколон единого строения. Колоны второй части также следует рассматривать как единое построение, т.е. пентаколон. На единое строение раздела указывает двукратное использование слова «ризы» в 6-й и 8-й строках. Примечательно, что при этом оно означает совершенно разные одежды – в строке 6 ризы «мяккия» (земные), в строке 8 – «нетленные» (духовные). Таким образом, объединяющее раздел слово в смысловом контексте данных строк представляет собой антитезу, поддерживаемую хиазмом. Кроме того, благодаря повтору слова «ризы» формируется антитетическая арка к первой строке песнопения.

Приведем далее схему колонов стихир «Отверг тленные ризы»:

3+4+3+3 // 3+4+4+5+4 // 2+3+2+3.

Первый раздел так же, как и в предыдущей стихире, представляет собой ряд трехударных изоколонов с переменной во втором. Второй – варьирование изоколических структур, из которых особенно выделяется строка 8, содержащая 5 ударений – именно в ней говорится о «нетленных ризах». Не беря во внимание рефрен, который всегда остается неизменным по своему построению, чередующийся ряд 3+4 выполняет структурирующую функцию: им обозначены начала первого и второго разделов.

Анализ музыкального текста стихир преследовал две взаимосвязанные задачи: первая связана с установлением композиционной организации музыкального текста, вторая – с определением возможной модели, лежащей в основе их музыкальной формы (напомним, что песнопения указаны «на подобен»). Для решения первой задачи нами была произведена сегментация текста стихир на мелостроки

и образующие их мелодические обороты (МО)³.

По завершении процесса сегментации в данной группе стихир были выявлены 60 МО, образующие 12 формул, которые имеют от одного до 11 вариантов⁴.

Формула А в данной группе стихир встречается единожды и, как следствие, представлена только одним вариантом (приложение, пример 1).

Строка состоит из двух МО, развертывается в амбитусе терции ($c-e$). Лад – плагальный E^5 . Выделяются два побочных опорных тона – c и d , в равной степени отмечающие ударные слоги и занимающие фактически равное время.

Формула В имеет 6 вариантов (приложение, пример 2).

Большинство вариантов – В1, В4, В5 и В6 – состоят из трех МО, строки В2 и В3 – из четырех. Интересно строение варианта В3 – дважды использованный МО o в сочетании с $\lambda\lambda$ создает плавный волнообразный спуск с вершины мелодической линии к нижней ступени звукоряда. Все варианты, кроме В3, заканчиваются МО ϵ (В3 завершается его вариантом – $\epsilon 1$).

Строка В2, состоящая из МО $\alpha 1 + \zeta \zeta + k 1 + \epsilon$ является расширением варианта В5, которую формируют МО $\zeta \zeta + k 1 + \epsilon$. В образовании строк участвуют и другие повторяющиеся МО: $\lambda\lambda$ – в В3, В4 и В6, а также упомянутый выше МО o и его вариант $o 1$.

Лад всех вариантов формулы В – автентический С. Кроме того, они имеют и общий господствующий тон – e . При этом в строке В3 ступень g выполняет функцию временной опоры, а в В4 и В6 представляет собой вершину волны. В варианте В5 функцию временной опоры выполняет ступень f . Амбитус большинства вариантов строки развертывается в объеме квинты ($c-g$), исключение составляет В5 (ее амбитус сокращен до кварты ($c-f$)).

Формула С имеет 3 варианта (приложение, пример 3).

Все варианты формулы С состоят из двух МО, при этом в каждом из них используется индивидуальный предкаденционный МО.

Варианты С2 и С3 объединены общим ладовым наклоном – автентическим E , тогда как С1 имеет иное наклонение – плагальный E . У каждой строки свой амбитус: С1 разворачивается в пределах квинты ($c-g$), С2 – кварты ($d-g$), С3 – терции ($e-g$), но все они, как можно заметить, имеют общую вершину звукоряда – g . Этот же тон является господствующим в строках С1 и С2; в С3 в функции дополнительной опоры появляется ступень f .

Формула D имеет наибольшее количество вариантов – 11 (приложение, пример 4).

Варианты данной формулы имеют разнообразное строение: строки D1, D5, D9 состоят из двух МО; D2, D3, D4, D6, D8 – из трех; наконец, D7 и D10 – из четырех МО. Сочетание МО $\theta + i$ строки D1 встречается в некоторых других вариантах, где становится устойчивым каденционным элементом: D2 ($\gamma\gamma + \theta + i$), D8 ($\sigma\sigma + \theta + i$) и D10 ($\epsilon\epsilon + \zeta\zeta 1 + \theta + i$). МО $\zeta\zeta$ и $i 1$ являются вторым устойчивым каденционным сочетанием – в мелостроках D4 и D6, а строку D10 можно трактовать как расширенный изнутри вариант второй каденции – $\zeta\zeta 1 + \theta + i$ и рассматривать как общий для обеих групп.

Строки D2 и D9 объединяет МО $\gamma\gamma$, встречающийся в начале мелострок. В вариантах D3 и D10 начальную и срединную позиции занимает МО $\epsilon\epsilon$. В строках D5 и D6, расположенных одна за другой в третьей стихире данной группы, используются варианты МО α – $\alpha 2$ и $\alpha 3$. Варианты D4 и D11 схожи по своему составу, единственное различие – наличие МО $\theta 1$ в строке D11 ($D4 - v 1 + \zeta\zeta + i 1$, $D11 - \theta 1 + v 1 + \zeta\zeta + i 1$).

Ладовое наклонение вариантов формулы D разнится: строки D1, D3 и D8 раз-

ворачиваются в автентическом *E*; строки D2, D4, D5, D6, D7, D9 и D10 – в *E* плагальном. Амбитусы строк также неодинаковы: звукояды вариантов D1, D3, D5, D6 имеют амбитус кварты (D1 и D3 – *e-a*, D5 и D6 – *c-f*); D4, D7, D8, D10 – сексты (*c-a*; исключение составляет D10 (*e-c*)); D9 – единственный вариант, имеющий амбитус ум.5 (*h-f*).

Самой развернутой строкой является D2 – ее амбитус расширен до октавы (*a-a*). Что касается господствующего тона, то он отчетливо выделяется в мелостроках D5 и D6 – *d* и *e* соответственно. В большинстве строк преобладает временная опора *g* (D1, D2, D3, D7, D8, D10); в строках D3, D8 и D10 эту функцию она разделяет со ступенями *d*, *a*, *f*. В строке D4 иной опорный тон – *a*; ладовая структура строки D7, в силу ее протяженности и широкого диапазона имеет четыре временных опорных тона, встречающихся по отдельности в других мелостроках.

Формула *E* представлена в 8 вариантах (приложение, пример 5).

Варианты формулы *E* разносоставны, в связи с этим, одни строки более пространны и распевны, нежели другие: E6, E7 и E8 состоят из двух МО; E1 и E3 – из трех; E4 – из четырех; E5 – из пяти. Обращает на себя внимание строение строки E2 ($\kappa 1 + \lambda \lambda + v + \xi + o + \pi + \mu$), составленной из семи МО (!), такого количества МО нет больше ни в мелостроках данной группы песнопений, ни в рассматриваемых нами стихирах вообще.

Сочетание МО $\xi + o + \pi + \mu$ в строке E2 является своего рода вариантом строки E4 – $\xi + o + v + \mu$ (с заменой МО π на МО v). Кроме того, мелострока E4 родственна E5, так как имеет с ней три общих завершающих элемента ($o + v + \mu$), но с добавлением новых МО в начале – $\omega + \alpha \alpha$. Также весьма схожие между собой конструкции имеют строки E7 ($\gamma \gamma 1 + \mu 1$) и E8 ($\gamma \gamma 1 + \mu$).

Ладовое наклонение большинства вариантов формулы *E* – автентический *D*.

Строки E7 и E8 имеют иное наклонение – плагальное, так как содержат в своей структуре МО $\gamma \gamma 1$. Амбитусы строк разнообразны: E6 – терция (*d-f*); E1 и E4 – квинты, но разного состава (*c-g* и *d-a* соответственно); E8 разворачивается в амбитусе ум.5 (*h-f*); а E2, E3, E5 и E7 – сексты, но также разного состава (E2 – *c-a*, E3 и E5 – *d-b*, E7 – *a-f*). Временные опоры вариантов E1, E3, E6 – *f*, в строках E7 и E8 – *e*. В строках E4 и E5 временные опоры образуют трихорд *f-g-a*, а в E2 зона опорных тонов расширяется до тетрахорда *e-f-g-a*.

Формулы *F*, *G*, *H* и *I* представлены одним вариантом (приложение, пример 6).

Строка F1 состоит из одного достаточно краткого МО, который не встречается в других мелостроках. Ее амбитус – кварта (*e-a*), господствующий тон – *g*. Лад – автентический *E*.

Строка G из трех МО разворачивается в амбитусе квинты (*d-a*). Господствующий тон *f*, выделяется также ступень *g*, обозначающая вершину мелодической волны. Лад – автентический *E*.

H1 имеет два МО, начальный из которых встречается в разных мелостроках на протяжении всех песнопений, каденционный же, напротив, характерен только для этой строки. Мелострока присутствует дважды в одинаковой заключительной функции в двух стихирах и неизменна при обоих появлениях. Ее амбитус – квинта (*d-a*), господствующий тон совпадает с конечным – *f*. Лад – плагальный *F*.

I1 состоит из трех МО, два из которых ($\sigma 1$ и $\beta \beta$) встречаются только в данной строке. Она разворачивается в амбитусе кварты (*d-g*) с двумя временными опорными тонами *e*, который совпадает с конечным, и *g*. Лад – автентический *E*.

Все перечисленные строки, за исключением H1, встречаются в данной группе стихир единожды.

Формула *J* имеет 4 варианта (приложение, пример 7).

Варианты формулы J имеют разное количество МО: J1 состоит из пяти (одна из наиболее протяженных строк в данной группе стихир), J3 – из четырех, J2 и J4 – из трех. При этом в каждом из них присутствуют МО, не встречающиеся более ни в одной другой мелостроке на протяжении всех трех стихир: ηη, пл, рр, ν2, ξ1. Варианты J1, J2 и J3 заканчиваются устойчивым сочетанием МО – и+кк. Обращает на себя внимание взаимосвязь строки J1 и варианта другой формулы – D7: их объединяет сочетание МО θθ и и в третьей и второй позициях от конца (J1 – γγ+ηη+θθ+и+кк, D8 – оо+θθ+и1+и).

Ладовое наклонение строки J1 – плагальный E, что отличает ее от остальных: их ладовое наклонение – E автентический. Амбитус вариантов различен: J1 разворачивается в звукоряде септимы (h-a), что нехарактерно для вариантов других мелостроков, J3 – сексты (e-c), J2 и J4 – кварты (e-a). Интересно, что в варианте J3 вершина звукоряда сдвигается на терцию вверх, тогда как в J1, напротив, начало звукоряда спускается на кварту. Высота и число временных опорных тонов в строках также разнятся: в J1 это – d, e, g; в J2 – f, g, a; в J3 – g, a, c1; наконец, у J4 – g, a.

Формулы K и L имеют по одному варианту и встречаются единожды только во втором и третьем песнопениях группы (приложение, пример 8).

K1 состоит из четырех МО. Обращает на себя внимание совпадение всех элементов строки, кроме каденционного, с вариантами формулы B, ср.: K1 – α1+ζζ+κ1 и B2 – α1+ζζ+κ1; B5 – ζζ+κ1. Кроме того, угадывается родство, хотя и менее точное, с вариантом строки D6 – α3+ζζ. Амбитус K1 – кварта (c-f), господствующий тон совпадает с конечным – d. Лад – автентический D.

L1 имеет два МО, не встречающиеся в других мелостроках. Ее амбитус – квинта (d-a), временная опора g совпадает

с конечным тоном, вторая – расположена ступенью выше. Лад – плагальный G.

С учетом вариантов композиционные структуры иных стихир на подобен «Терпяще мучения» 2-го гласа могут быть записаны в форме буквенных схем, а их ладовые системы – в виде последовательности опорных (конечных в каждой формуле) тонов (приложение, пример 9):

1 A1 B1 C1 D1 // E1 E2 E3 C2 E4 E5 // F1 G1 E6 H1 14
2 I1 D2 D3 D4 // B2 J1 J2 B3 K1 // E7 B4 E8 H1 13
3 D5 D6 L1 D11 // B5 D7 J3 J4 D8 // C3 B6 D9 D10 13.

Согласно схемам, между композиционными структурами трех песнопений этой группы сходство минимально. Они начинаются разными формулами и фактически имеют разный состав вариантов, а также их последовательность. При этом некоторые формулы характерны только для одного из песнопений (строки A, F и G – для первой стихир, I и K – для второй, L – для третьей). Так, единожды появляющаяся в последней стихире строка L привносит в ладовую систему этого песнопения звено с конечным тоном g, отсутствующим в других образцах. Кроме того, если формула имеет несколько вариантов, то ни один из них не повторяется дважды. Этим объясняется большое количество выявленных МО и вариантов формул (наиболее ярким примером представляется строка D, возникающая 11 раз на протяжении песнопений и имеющая 11 вариантов), на что было указано ранее.

Тем не менее между песнопениями возникает своеобразное парное сходство. Обращает на себя внимание количество строк: в первой стихире – 14, во второй и третьей – 13.

Преобладают мелостроки с конечным тоном e. В первых двух песнопениях сходны предкаденционная и каденционная

строки (Е и Н), что обуславливает одинаковую ладовую систему с конечным *F*. В этой же паре есть мелостроки с конечным *d* (варианты строк Е), полностью отсутствующие в третьем образце.

Другую пару образуют второе и третье песнопения. Например, в них строки формулы В имеют одни и те же композиционные функции (расположены на пятой позиции от начала и третьей от конца). Мелостроки, образованные формулой J, всегда идут одна за другой. Наконец, в обеих стихирах встречается прием обрамления формулы В однотипными мелостроками: Е7 В4 Е8 – во второй; D4 В5 D7 – в третьей.

В соотношении мелодических формул с разделами риторической формы сходства между песнопениями внутри группы также минимальны. Единственная формула, варианты которой появляются на одном и том же месте в форме, – D: ими заканчивается первый раздел. Во второй и третьей стихирах варианты В2 и В5 начинают

центральный раздел, а В4 и В6 занимают вторую позицию в заключительном. Сочетания вариантов формул Е6 и Н1 и Е8 и Н1 используются в конце завершающего раздела в первом и втором песнопениях.

Таким образом, во второй группе иных стихир на «Господи воззвах» 2-го гласа на подобен «Терпяще мучения» модель-подобен трактована очень свободно: все три песнопения имеют оригинальную композиционную структуру, мелодические формулы представлены индивидуальными для каждого из них вариантами. Наблюдаются лишь минимальные совпадения мелострок по функции в двух стихирах из трех, но эти пары песнопений разные. Общность мелодических формул обусловлена, скорее всего, принадлежностью стихир к одному гласу. Учитывая сказанное, группу иных стихир 2-го гласа следует считать самогласными, имеющими свой оригинальный напев, а не распетыми на подобен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В исследовании использована терминология Э. Вэндленда, предложенная им при анализе текстов ветхозаветных псалмов (Wendland E., 2010).

² Автор данной статьи опирается на идею Р. Пиккио о «равенстве колонов» (изоколонов), согласно которой поэтическая система представляет собой особый тип «славянской ритмико-синтаксической структуры, характеризующейся наличием рядов синтаксических сегментов, выделенных ритмически таким же числом ударений» (2003, с. 546).

³ Алгоритм двухуровневой сегментации подробно описан в статье (Труфанова Е., 2024). Фор-

мальный анализ образцов древнерусской и западноевропейской монодии, в частности, используется в работах В.Ю. Григорьевой (2023) и Ю.В. Москвы (2013).

⁴ Мелостроки обозначены латинскими литерами, МО – греческими. В связи с большим количеством выявленных МО использовались одинарные и двойные литерные обозначения.

⁵ В статье используется терминология, предложенная Ю.Н. Холоповым для описания модальных ладов (2003, с. 192–203).

Приложение Пример 1. Формула А Formula A



Пример 2. Варианты формулы В
Formula B versions

B1
γ δ ε
ве се лу - я - ся бу лу ши ми

B2
α1 ζζ κ1 ε
не у стра ши - мся по - дви - га - по стна - го

B3
ο ο λλ ε1
но зе же у тве ржде ны на мо ли - тве - пре-дсто я - ти

B4
ζ λλ ε
да ве нцы по - бе дны - ми - у - вя зе - мся

B5
ζζ1 κ1 ε
за Рай и - же - по - гу - би - хом

B6
ο1 λλ ε
да ве нцы по бе дны - ми - у - вя зем - ся

Пример 3. Варианты формулы С
Formula C versions

C1
ζ η
ко - всем - гла - го ла - ше

C2
τ η
бо ле зне - ни - тру ды

C3
εε η
плоть - и - зну - рим

Пример 4. Варианты формулы D
Formula D versions

D1
пре по до - бне Се - рги е

D2
ше ству - я те - сным - пу - тем

D3
ко у че ни ком - си гла - го - ла ше

D4
пре бла же - ние Се - рги е

D5
о тверг тле нны я ри - зы

D6
хо жда - ше зри ме бе сте - плы - я о де - жди

D7
ри зы мя кки - я - ны - не - о тла - га - ем

D8
не бре зем бра - ти - е о зи ме - пре - хо дя - шей

D9
от Хри - ста - Бо - га

D10
и - спа са ду ша - м - на - шим

D11
гла - го ла ше те рпле ли - ве Се - рги е

Пример 5. Варианты формулы E
Formula E versions

E1
κ λ μ
е да - у бо ту - не по дви - за ем - ся

E2
κ1 λ λ ν ξ ο π μ
но ве - чна го - жи во - та ча ю ше - по - лу - чи - ти

E3
ρ σ μ
лю - ты - ско - рби - но - сла - док - Рай

E4
ξ ο υ μ
но при сно су щно - во - спри - я - ти - е

E5
ω α α ο υ μ
не о бле ни - мся - у - бо - о - по - стни - цы

E6
κ2 μ
от Хри ста Бо - га

E7
γγ1 μ1
и - зво лим по - - - - - двиг

E8
γγ1 μ
от Хри ста Бо - - - - - га

Пример 6. Формулы F, G, H, I
Formulas F, G, H, I

F1
ма - - - ло сте ршим

G1
κ2 о1 ζ
да вс нцы не тле нны ми у вя зе - - мся

H1
ξ ψ
и - спа - са - ду шам - на шим

I1
σ1 о1 ββ
Зря - ще я ко на сла жде ни е ско - рби

Пример 7. Варианты формулы J
Formula J versions

J1
γγ ηη θθ и КК
да страшна го ге е - нска го - му че - ни - я - и - збе - гнем

J2
и1 и КК
со гбе не - бу дут ру це да во zde - ют - же - ся - кБо - гу

J3
ππ ρρ и КК
гре хо м - и - но гда пре сту пле ни - я - о - де - я - хо мся

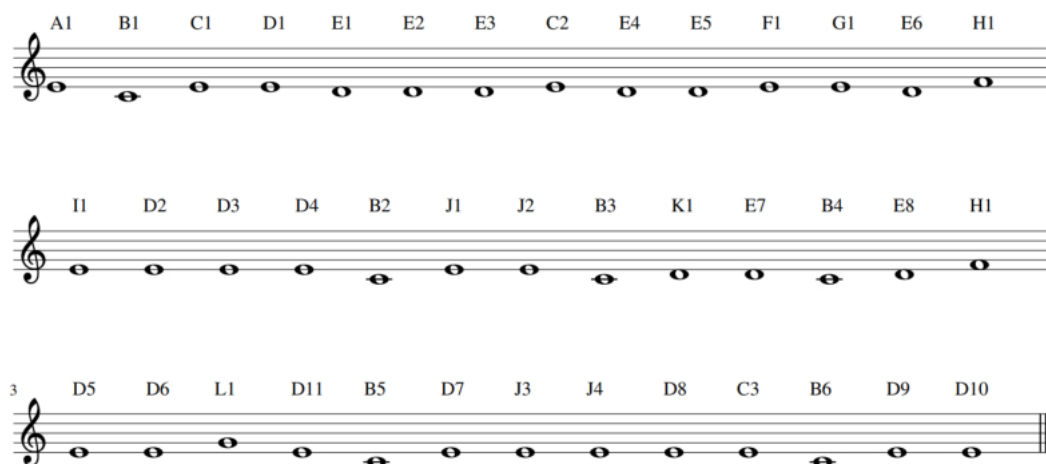
J4
ν2 ξ1 КК
со - вле це - мся ны не ра - ди - не тле нных - риз

Пример 8. Формулы K и L
Formulas K and L

K1
α1 ζζ κ1 μμ
не по ща дим е сте ства - тле - нна - го

L1
νν ξξ
я ко же вле - - - те

Пример 9. План модальной переменности
Modal transitions plan



ЛИТЕРАТУРА

Григорьева В.Ю. О принципах стратификации мелодических формул древнерусских внегласовых песнопений (на примере «опекаловских» «надгробных» песнопений) // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2023. Вып. 50. С. 9–23.

Казанцева Т.Г. Описание певческих рукописей из собрания академика М.Н. Тихомирова. Новосибирск: ГПНТБ СО РАН, 2019. 443 с.

Кручинина А.Н., Егорова М.С., Швецов Т.В. Служба на перенесение мощей преподобного Сергия Радонежского. Исследование, текст и роспев. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. 160 с.

Москва Ю.В. Григорианская модальность и формообразование (на материале францисканских рукописных книг градуалов) // Журнал Общества теории музыки. 2013. № 2. С. 23–41.

Пиккио Р. *Litteratura della Slavia Ortodossa: IX–XVIII sec*, edizioni Dedalo, Bari. М.: Знак, 2003. 720 с.

Серегина Н.С. Стихиры Сергию Радонежскому как памятник отечественного песнотворчества // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 38. Л., 1985. С. 338–355.

Серегина Н.С. Песнопения русским святым: по материалам рукописей певческих книг XI–XIX вв. СПб.: Рос. ин-т истории искусств, 1994. 468 с.

Спаский Ф.Г. Русское литургическое творчество. М.: Изд. Совет Русской православной церкви, 2008. 507 с.

Труфанова Е.Е. Формульные структуры стихир на «Господи воззвах» 6-го гласа Преподобному Сергию Радонежскому греческого роспева // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 4. С. 124–135.

REFERENCES

Grigor'eva, V.Yu. (2023), "Principles of stratification of Old Russian Out-of-Ichos chants' melodic formulas (with «Opekalovo» «sepulchral» chants)", *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriya 5: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities. Series 5: Issues of history and theory of Christian art], Issue 50, pp. 9–23. (in Russ.)

Kazantseva, T.G. (2019), *Opisanie pevcheskikh rukopisei iz sobraniya akademika M.N. Tikhomirova* [Description of singing manuscripts of academic M.N. Tikhomirov's collection], GPNTB SO RAN, Novosibirsk, 443 p. (in Russ.)

Kholopov, Yu.N. (2003), *Garmoniya: Teoreticheskii kurs* [Harmony: Theoretical Course], Lan', Saint Petersburg, 544 p. (in Russ.)

Kruchinina, A.N., Egorova, M.S., Shvets, T.V. (2014), *Sluzhba na perenesenie moshchei prepodobnogo Sergiya Radonezhskogo. Issledovanie, tekst i rospiev* [The Service for the Transfer of Reverend Sergius of Radonezh's Relics. Research, text and chant], Al'yans-Arkheo, Moscow, Saint-Petersburg, 160 p. (in Russ.)

Moskva, Yu.V. (2013), "Gregorian modality and formation (with Franciscan manuscript graduals)", *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Society of music theory magazine], no. 2, pp. 23–41. (in Russ.)

Picchio, R. (2003), *Litteratura della Slavia Ortodossa: IX–XVIII sec*, edizioni Dedalo, Bari, Znack, Moscow, 720 p. (in Ital.)

Seregina, N.S. (1985), "Stichera to Sergius of Radonezh as monument of national chorister music", *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the Department of Old Russian Literature], vol. 38, pp. 338–355. (in Russ.)

Холопов Ю.Н. Гармония: Теорет. курс: Учеб. СПб.: Лань, 2003. 544 с.

Wendland E.R. Analyzing the Psalms: with exercises for Bible students and translators. Dallas, Texas: Summer Institute of Linguistics, 1998. 258 p.

Seregina, N.S. (1994), *Pesnopeniya russkim svyatym: po materialam rukopisei pevcheskikh knig XI–XIX vv.* [Chants dedicated to Russian Saints: based on XI–XIX cent. Chorister Manuscripts], Rossiiskii institut istorii iskusstv, Saint Petersburg, 468 p. (in Russ.)

Spasskii, F.G. (2008), *Russkoe liturgicheskoe tvorчество* [Russian Liturgical art], Izdatelskii Sovet Russkoi pravoslavnoi tserkvi, Moscow, 507 p. (in Russ.)

Trufanova, E.E. (2024), “Formula structures of 6th mode Greek chant Stichera «Gospodi Vozvah (Lord I Called Thee)» To St. Sergius Of Radonezh”, *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 4, pp. 124–135. (in Russ.)

Wendland, E.R. (1998), *Analyzing the Psalms: with exercises for Bible students and translators*, Summer Institute of Linguistics, Dallas, Texas, 258 p. (in Engl.)

Сведения об авторе

Труфанова Елизавета Евгеньевна, аспирант кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Т.Г. Казанцева)

E-mail: lizatrufanova@mail.ru

Author Information

Elizaveta E. Trufanova, postgraduate of the Department of Music history at the Glinka at the Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent T.G. Kazantseva)

E-mail: lizatrufanova@mail.ru

Поступила в редакцию 17.09.2025

После доработки 27.10.2025

Принята к публикации 02.11.2025

Received 17.09.2025

Revised 27.10.2025

Accepted for publication 02.11.2025

СЛОГОРИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ УЛИГЕРА «ТОХОНОЙН ГАНСА ТОЙЛЭН» БУРЫ БАРНАКОВА

О.В. Новикова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. В статье исследуется слогоритмическая организация западно-бурятского эпического сказания «Тохонойн Ганса Тойлэн», записанного в 1961 г. от Буры Барнакова, публикация которого планируется в томе «Бурятские героические сказания. Осодор Мэргэн. Тохонойн Ганса Тойлэн» 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Ритм пропевания музыкально-поэтических строк в улигере обусловлен как стиховыми, так и музыкальными закономерностями. Доказывается вывод о функционирующей в эпическом сказании тонической системе бурятского народного стихосложения, находящей реализацию в ограниченном количестве ритмических типов мелострок. Обосновывается наличие полустрок в музыкально-поэтических строках, выделение которых осуществляется постоянным словоразделом (текстовый признак), запретом на появление в конце первой полустроки самой краткой по длительности слогоноты, членением мелостроки на мотивы (музыкальные признаки) и пр. Анализ первых 300 строк сказания показал, что преобладают нормативные мелостроки (87,7 %), в которых первая полустрока равна по длительности трем, вторая – двум четвертным длительностям. На этом материале выделяется 36 слогоритмических рисунков нормативных мелострок, складывающихся из комбинации всего 16 слогоритмических рисунков первой и 5 слогоритмических рисунков второй полустрок. Найденные закономерности слогоритмической организации западно-бурятского эпоса сравниваются с выявленными ранее слогоритмическими характеристиками пентатонических песен восточных бурят. Делаются выводы о проявляющейся на ритмическом уровне жанровой специфике улигера и песен, а также о музыкально-ритмическом мышлении улигершина.

Ключевые слова: музыкальный фольклор бурят, поющая поэзия, народное стихосложение бурят, Бура Барнаков, слогоритмическая организация эпоса, улигер

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Новикова О.В. Слогоритмическая организация улигера «Тохонойн Ганса Тойлэн» Буры Барнакова // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 98–114. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-98-114.

SYLLABIC RHYTHMIC ORGANIZATION OF THE ULIGER “TOKHONOYN HANSA TOYLEN” BY BURA BARNAKOV

O.V. Novikova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article examines the syllabic-rhythmic organization of the Western Buryat epic tale “Tokhonoin Gansa Toilen”, recorded in 1961 from Bura Barnakov, whose publication is planned in the volume “Buryat Heroic Tales. Osodor Mergen. Tohonoin Hans Toilen” of the 60-volume series «Monuments of folklore of the peoples of Siberia and the Far East». The rhythm of singing musical and poetic lines in the uliger is determined by both

verse and musical patterns. The conclusion is proved about the modal organization of Buryat folk versification functioning in the epic tale, which is realized in a limited number of rhythmic types of melodies. The existence of half-lines in musical-poetic lines is substantiated, the selection of which is carried out by a constant word division (text sign), a ban on the appearance of the shortest syllable note at the end of the first half-line, the division of the meloline into motifs, etc. (musical features). An analysis of the first 300 lines of the tale showed that normative melolines predominate (87.7 %), in which the first half-line is equal in duration to three, and the second to two quarter-lengths. In this material, 36 musical-rhythmic groups of normative melolines are distinguished, consisting of a combination of only 16 musical-rhythmic groups of the first and 5 musical-rhythmic patterns of the second half-lines. The found laws of the musical-rhythmic organization of the West Buryat epic are compared with the previously identified musical-rhythmic characteristics of the pentatonic songs of the Eastern Buryats. Conclusions are made about the genre specificity of the uliger and songs manifested at the rhythmic level, as well as about the musical and rhythmic thinking of the uligershin.

Keywords: musical folklore of the Buryats, singing poetry, folk versification of the Buryats, Bura Barnakov, musical-rhythmic organization of the epic, uliger

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Novikova, O.V. (2024), "Syllabic rhythmic organization of the uliger «Tokhonoyin Hansa Toylen» by Bura Barnakov", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 98–114. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-98-114.

Данная статья продолжает серию работ автора (см.: Кузьмина Е., 2023) и др.), посвященных поющемуся от начала до конца улигеру «Тохонойн Ганса Тойлэн», записанному М.П. Хомоновым в 1961 г. от западно-бурятского сказителя Буры Барнакова. Аудиозапись сказания хранится в Архиве восточных рукописей и ксилографов Института монголоведения, буддологии и тибетологии СО РАН, она, а также его полная нотация войдут в готовящийся к изданию том «Бурятские героические сказания. Осодор Мэргэн. Тохонойн Ганса Тойлэн» 60-томной серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока».

В процессе наблюдений за развертыванием этого эпического полотна, включающего 2036 поэтических строк, стало ясно, что базовой ритмической единицей текста, регулярно воспроизводящейся улигершином, является музыкально-поэтическая строка, или мелострока. Мелостроки, как правило, соответствуют поэтическим строкам и отделяются друг от друга мелодической повторностью, краткими паузами либо соответствующим последнему слогу строки долгим звуком. В редких случаях одна мелострока объединяет две поэтические строки. Повторе-

ние мелострок, их группировка в тирады образуют ритм высшего порядка, формируя архитектуру сказания.

В данной статье речь пойдет о внутреннем ритме мелостроки, обусловленном пропеванием текста и, как следствие, определяющемся как мелодическими, так и текстовыми закономерностями, т.е. о слогоритмике улигера. Очевидно, что композиционно-ритмическая структура музыкально-поэтических строк сказания не может описываться вне связи с системой стихосложения. В то же время определение последней до сих пор представляет собой особую проблему в бурятоведении. К настоящему времени высказано множество различных, порой взаимоисключающих трактовок системы народного стихосложения бурят и монголов¹. Ее рассматривали как тоническую (Владимирцов Б., 1989; Хамгашалов А., 1940), силлабическую (Лауфер Б., 1927, Чагдуров С., 1984), квантитативную (Герасимович Л., 1975), силлабо-тоническую (Хорло П., 1989); некоторые же исследователи вообще не находили аналогий с известными системами поэтической организации и предлагали назвать ее «улигерной» (Туденов Г., 1958) или «словостопной» (Золхоев В., 1958) (см. об этом: (Мазепус В., 2002)).

Существует также мнение, что эта система еще не сформировалась, находится в развитии, и пока ни одно из теоретически возможных метрических средств не выделилось в качестве ведущего; дальнейшая же ее эволюция приведет к силлабо-метрике (Туденов Г., 1958).

Обилие противоречивых мнений, в пользу каждого из которых имеются аргументы, свидетельствует о сложности данной проблемы. С одной стороны, Г.О. Туденов находит в улигерах строки от 3 до 13 слогов, хотя отмечает преобладание 7-сложника. К тому же в пределах одного произведения, будь то песня или улигер, соседние строки не очень отличаются по слоговой длине, что, в принципе, допустимо в силлабической системе: например, в одной песне встречается чередование 7, 8 и 9-сложников², в другой – чередование 11, 12, 13 и 14-сложников³. С другой стороны, бытуют такие образцы, в которых длина соседних строк колеблется от 7 до 14 слогов, например, селенгинская песня № 118 (Дугаров Д., 1969).

Наблюдается также тенденция к возникновению ритмической периодичности в пределах музыкально-поэтической строки, при этом возникает что-то вроде ритмомелодических стоп, причем стопа по длине равна слову. Кроме того, во всех музыкально-фольклорных произведениях чередуются строки с приблизительно одинаковым количеством слов, что характерно для тоники. Преобладают трехсловные строки, хотя встречаются двух-, четырех-, а также пяти- и шестисловные.

Таким образом, судя по работам ученых-стиховедов, ни одна из указанных закономерностей не абсолютна и не может быть основанием для определения системы стихосложения. Однако все точки зрения имеют под собой основания. Поэтому неудивительно, что у исследователей возникла мысль о какой-то несложившейся или не до конца сложившейся

системе, где все средства комбинируются, но ни одно не становится определяющим. Затруднение вызывает даже определение самого принципа поэтической организации: в частности, не решен кардинальный вопрос о том, что же является счетной единицей строки в данной системе – слово, слог или стопа.

Чрезвычайно важным представляется тот факт, что реальное бытование системы бурятского стихосложения подразумевает в большинстве случаев пропевание текста. Включение в рассмотрение не только поэтического, но и музыкального компонента фольклорного произведения в противовес мнению о недоразвившейся, неустановившейся организации стиха позволяет прийти к выводу, что в бурятской поющей поэзии наблюдается полностью сложившаяся, чрезвычайно гибкая и разветвленная система, в основе которой лежит тонический принцип.

В частности, ранее проведенное исследование пентатонических песен восточных бурят (Мазепус В., 2002) показало, что для описания функционирующей в них системы стихосложения стало результативным понятие «обобщенного слова» – полнозначного слова бурятского языка, к которому могут присоединяться следующие за ним и синтаксически к нему относящиеся частицы разного вида, послелogi и междометия. В качестве обобщенного слова также могут выступать устойчивые или синтаксически тесно связанные словосочетания типа *орон нютаг* (родина), *татад гээрэй* (попридерживай), *хоёр жел* (один год), *еред ошоо* (прилетели-улетели), *аба эжынгээ* (отец-мать, родители), *хиигээд угсон* (сделал и дал, подарил), *сагаан шарахан* (бело-рыжая), *улан шарахан* (красно-рыжая), *наһанай хани* (спутник жизни) и пр.

Пентатонические песни, несмотря на колебания слоговой длины строк от пяти до шестнадцати слогов, содержат от двух

до четырех (обобщенных) слов. Имеется только три типа строк – двух, трех и четырехсловные, – различающихся по статусу. Наиболее распространены трехсловные, реже встречаются двухсловные, еще реже – четырехсловные строки, при этом двух- и четырехсловные строки никогда не встречаются не только в пределах одной строфы, но и в пределах одного песенного образца. Все это позволило определить систему стихосложения, функционирующую в пентатонических песнях, как строгую тонику (Мазепус В., 2002; Новикова О., 2010).

Первоначальные наблюдения над системой стихосложения в улигере «Тохонойн Ганса Тойлэн» свидетельствуют о тонике, имеющей, впрочем, в эпосе свою специфику по сравнению с песнями. Слогоритмический анализ 300 из 2036 строк улигера, нормативный текст которого подготовлен доктором филологических наук Е.Н. Кузьминой по первичному переводу М.П. Хомонова и аудиозаписи, показал, что на этом массиве встречаются строки из двух, трех и четырех (обобщенных) слов. Наиболее распространены трехсловные, реже встречаются двух-, еще реже – четырехсловные строки. Их слоговая длина колеблется от 5 до 10 слогов, и преобладают 7-8-сложники, хотя встречаются также 12, 13, 14-сложные строки.

При этом за основу брался текст распеваемый, отличающийся от нормативного наличием огласовок, добавленных или, наоборот, редуцированных слогов. Разницу слоговой длины строк в нормативном и распеваемом тексте в первых строках (далее – стк) 1–21 иллюстрирует табл. 1 (см. приложение).

Поэтические строки и соответствующие им мелостроки регулярно делятся на полустроки. В трех- и четырехсловной строках граница полустрок проходит между вторым и третьим, а в двухслов-

ной – между первым и вторым словами⁴. Деление происходит с помощью текстовых (в частности, постоянного словораздела), а также мелодических и ритмических средств. Во-первых, как и в песнях, в «Тохонойн ганса Тойлэн» соблюдается запрет на появление в конце полустроки самой короткой по длительности слогоноты. Во-вторых, внутри мелострок выделяются мотивы (в нотном примере они обведены прямоугольниками). В трехсловных строках мотивы соответствуют трем словам; в двухсловных – первые два мотива отвечают первому слову, третий мотив – второму; в четырехсловных – первые два мотива соответствуют двум первым словам, последний – третьему и четвертому словам.

Мотивы в строках⁵

1-й мотив	2-й мотив	3-й мотив
1. У - рва [най]	ха - най	но - ри - най
2. О - ря - н	са - гаан	са - га(а) - ту
3. То - хо - нойн	ган - са	Төө - лэн
4. Бай - га	бэ - тм	юу - ми - даа.

Выделение внутри мелострок мотивов неочевидно, их существование доказывается в результате музыкально-текстологического анализа всего улигера на основе разницы в повторах мелострок. Так, в музыкальной композиции сказания преобладают мелостроки В, но тирады часто открываются строками А, начинающимися с верхней части звукоряда и отличающимися от В первым мотивом (в примере это первая и последняя мелостроки). Мотивное строение строк подтверждается способом трансформации на протяжении сказания мелостроки В, первый мотив которой заменяется новым первым мотивом, образуя мелостроку С.

Две поэтические строки могут объединиться в одну удлиненную мелостро-

ку, расширяющую нормативную из трех мотивов за счет «наращивания» (повторения) первого либо – чаще – первого и второго мотивов. Удлиненные мелостроки возникают достаточно редко, своим появлением нарушая монотонность повторения изотемпорально выровненных, длящихся десять восьмых (или пять четвертных длительностей) нормативных мелострок.

Изотемпоральность мелострок отмечал и Д.С. Дугаров, считая, что «напев в стихосложении улигера служит... основным регулятором и стабилизатором его временной величины, т.е. изохронизма стихов» (1995, с. 512–513). Он увидел, что временная величина строки Б. Барнакова стабильна, несмотря на разницу слоговых длин строк, и равна «пяти метрическим единицам, т.е. пяти четвертям» (Дугаров Д., 1995, с. 512–513). Как показал анализ, эти пять четвертей гармонично коррелируют с длительностью пропеваемых слов: на первое слово трехсловной строки приходится две четверти, на второе – одна, на третье – две четверти.

В результате для нормативных мелострок и соответствующих им текстовых строк будут справедливы те же правила структурного членения, что и для песен (Мазепус В., 2002): строка состоит из двух полустрок; полустрока – из двух блоков; блок – из двух времен, кроме последнего в строке, который может состоять также из одного времени; время состоит из двух долей, а доля – из двух частей (рисунок).



Уровни архитектурно-ритмической организации песенной строки

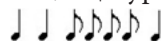
Однако, если в песнях относительная длительность компонентов деления на каждом из уровней произвольна, то в улигере «Тохойн Ганса Тойлэн» она устанавливается с самого начала и выдерживается неизменной до конца: в первой

полустроке (длительность которой – три четверти) первый блок равен двум четвертям, второй – четверти, во второй полустроке (длиной две четверти) третий блок – четверть, четвертый – четверть.

Таким образом, при всех этих условиях и преобладании в бурятском языке двух-, четырехсложных слов нормативная мелострока и соответствующая ей текстовая строка предполагают достаточно ограниченное количество вариантов слогоритмической реализации. В частности, на материале первых 300 строк сказания по слогоритмической конфигурации первой полустроки выявлено всего лишь 36 разных слогоритмических рисунков нормативных мелострок, составляющих 87,7 % этого массива строк.

Поскольку – при значимости словоразделов на границе полустрок – количество слов в строке на ее слогоритм не влияет, в дальнейшем анализе были отождествлены одинаковые по слогоритму 2, 3 или 4-словные строки. Добавим, что появление огласовок и вставных слогов не преследует задачу привести ритмику строки к шаблонной схеме, напротив, в большинстве случаев оно способствует большему разнообразию слогоритмических вариантов мелостроки.

По итогам анализа была составлена табл. 2 (см. приложение), отражающая слогоритмические схемы строк и их частотность. В ней по слогоритму строки группируются в 7 типов, из которых самые частые – строки первых трех типов: строк типа 1 – 39 %, 2 – 20,3, 3 – 14,7, 4 – 7,3, 5 – 0,7, 6 – 4,7, типа 7 – 1 %. В результате при разнообразии слогового состава строк наиболее часто встречаются семисложные строки, возникающие как из-за редуцирования слогов в словах нормативного текста, так и за счет огласовок, с цезурой после четвертого слога, т.е.



При рассмотрении выделенных в табл. 2 слогоритмических типов строк стало очевидно, что слогоритмика нормативных строк складывается из комбинации слогоритма первой и второй полустрок, что отражено в табл. 3 (см. приложение). Видно, что первые полустроки представлены всего шестнадцатью слогоритмическими рисунками, из которых основными являются пять – I (в 112 строках), IV (60 стк), VI (37 стк), IX (22 стк), XII (14 стк); слогоритмических вариантов вторых полустрок пять, из которых подавляющее большинство – I (в 219 строках), II (22 стк), III (13 стк). При этом в рамках одной группы были отождествлены нейтральный, ямбический и хореический контексты, определяемые делением одного уровня на равные или неравные единицы (Кондратьева Н., 1996).

По-видимому, в нормативных мелостроках допустимы любые варианты следования слогоритмических рисунков первой и второй полустрок: по крайней мере, часто встречающиеся типы первой и второй полустрок сочетаются друг с другом без ограничений.

Необходимо отметить, что слогоритмические схемы нормативных полустрок показывают различие ритмики песен и улигера. Так, в песнях каждый из иерархических уровней строки (полустрока, блок, время и пр.) может делиться поровну либо на две неравные единицы (ямбом или хореем). Как следствие, в песенных строках наблюдается огромное разнообразие ямбического и хореического контекстов, многократных в пределах строки (нередки последовательности стоп одного вида). В улигере же контексты статистически редки, встречаются лишь однократно в первой полустроке, отсутствуя во второй. Крайне редким также является деление доли на части – (в четырех строках из 300), оно также однократное на протяжении строки и фиксируется лишь в первой полустроке.

Таким образом, как и в песнях, так и в улигере деление мело- (и поэтической) строки на полустроки поддерживается отсутствием дроблений на части последней доли первой полустроки⁶. В целом, можно говорить о слогоритмической унификации улигера и богатстве ритмов в песнях, что, по-видимому, является важнейшим критерием различения этих двух жанров: в сказании приоритетны текстовые закономерности (четкость пропевания и понятность текста), тогда как в песнях на первый план выдвигаются закономерности чисто мелодические (красота и изощренность напева).

Выделенность полустрок как самостоятельного ритмико-архитектонического уровня строки подтверждает также анализ слогоритмики удлинённых мелострок, образующихся путем кумуляции слогоритмических рисунков полустрок. В частности, во всех 15 длинных мелостроках последние полустроки соответствуют по слогоритмике второй (т.е. последней) полустроке нормативной мелостроки. Что касается двух первых полустрок, то каждая из них подобна первой полустроке нормативной строки. Так, в мелостроках стк. 9–10, 67–68, 127, 188, 178, 190, 278, 281, 283 последняя полустрока – типа I (9 мелострок, в том числе со сдвоенными поэтическими строками); в мелостроках 82, 83–84, 204, 223 последняя полустрока – типа II (4 мелостроки), в строке 240 последняя полустрока – типа III. То есть слогоритмические рисунки последних мелострок длинных строк демонстрируют три самых частых варианта вторых полустрок нормативных строк.

Первые две полустроки удлинённых мелострок равны по длительности первой полустроке и ее повторению в строках 9–10, 67–68, 83–84, 188, 190, 204, 240, 281, 283 и образуют следующие сочетания первых полустрок: I – I (9–10, 83, 281, 283); IV – IX (67–68); IV – VI (190); I – IV (188,

240); VI – IX (204). Имеются также строки 82, 178 127, 223, 273, в которых первая полустрока из трех усечена наполовину (до блока), вторая же полустрока – типов I (178, 223, 273), IV (82), XII (127).

На массиве из 300 строк встретились также исключения двух типов. Исключения первого типа (стк 5 и 97) представляют собой укороченную мелостроку, первая полустрока которой – типа I (5. *Ганса хаддаа // хун*) или типа IV (97. *Гансал-ханай // хун*), вторая же включает только один блок, соответствующий слонооте (т.е. во второй полустроке имеется только один слог-слово «хун»). Показательно, что обе строки переводятся как «один человек» и, как отмечает Е.Н. Кузьмина в комментариях к улигеру в готовящемся к изданию томе «Бурятские героические сказания. Осодор Мэргэн. Тохонойн Ганса Тойлэн», являются частью пословичного выражения «Один человек / Человеком не станет / Одна головня / Огнем не станет»⁷ (букв. перевод), а поэтическая организация пословиц может отличаться от системы стихосложения песен или улигера.

Исключения второго типа встретились в 6 строках из 300 – в пяти нормативных и одной удлиненной мелостроках. При этом пять мелострок двусловны и по длительности равны нормативным строкам. Как и последние, они также состоят из 4 блоков, но словораздел, а следовательно, и граница полустрок в них расположена не после второго, а после первого блока. При том, что длительность блоков в таких строках такая же, как и в нормативных (т.е. первый блок равен двум четвертям, второй – четверти, третий блок – четверти, четвертый – четверти), оказывается, что типы полустрок в подобных ненормативных строках как бы меняются местами: вторая полустрока по длительности становится равна первой полустроке нормативной строки, и наоборот.

Интересно, что и слогоритмические рисунки вторых полустрок таких строк-исключений соответствуют самому распространенному типу I первой полустроки нормативной строки. Первые же полустроки строк-исключений в двух случаях (38, 173 стк) соответствует второй полустроке II типа нормативной строки, в двух случаях (39, 170 стк) – второй полустроке I типа, в одном случае (195 стк) – обращенной полустроке I типа (которая не встретилась на имеющемся массиве). Что касается удлиненной мелостроки (191–192 стк), состоящей из трех полустрок, то вторая и третья полустроки в ней соответствуют двусловной мелостроке со смещенной границей полустрок (сменой мест полустрок): сначала следует вторая полустрока нормативной строки типа V, затем первая полустрока нормативной строки типа I. Таким образом, исключения второго типа, характерные лишь для двусловных поэтических строк, образуются с помощью перестановки слогоритмических рисунков первой и второй полустрок, выявленных в нормативных строках.

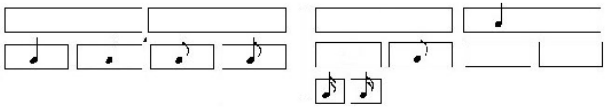
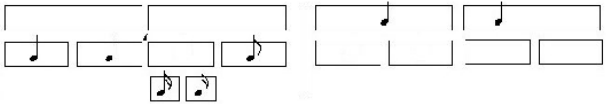
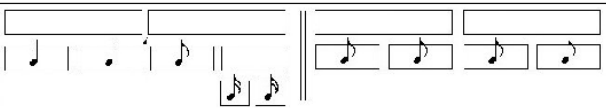
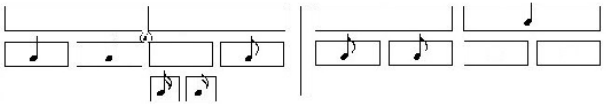
В целом, результаты анализа позволяют проникнуть в «текстообразующую деятельность этнофора», по выражению И.И. Земцовского (2002, с. 101). Очевидно, иерархия ритмических уровней строки – полустрок, блоков, времен и пр. – представляет собой некую метрическую сетку, которая существует в сознании исполнителя и по канве которой он ритмизует пропеваемый текст в зависимости от слоговой длины и количества входящих в него слов. При этом граница полустрок всегда остается на фиксированном месте. В соответствии с данной метрической сеткой и выполнен ранжир строк в нотировке, которая будет представлена в уже упоминавшемся томе «Бурятские героические сказания».

Таблица 1. Сравнение словесно-слоговой структуры строк нормативного поэтического и распеваемого текста

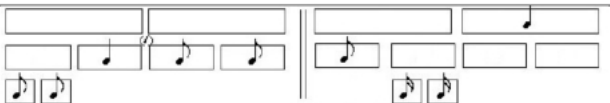
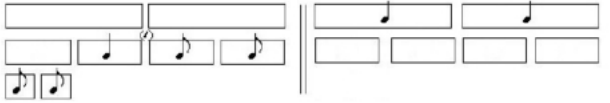
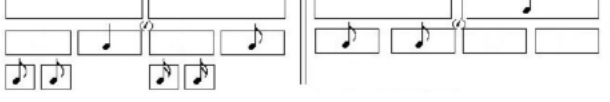
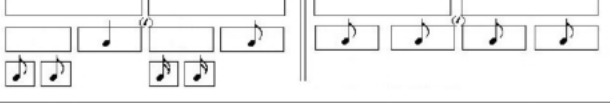
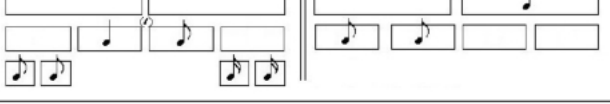
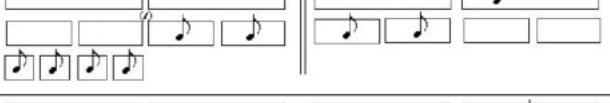
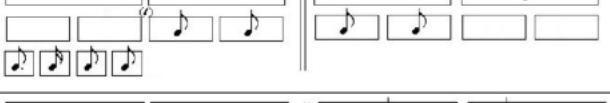
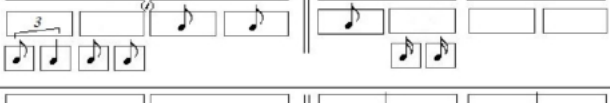
Нормативный текст	Слоговая структура нормативной строки	Слоговая структура распеваемой строки
Уряанай-ханай н-урайнай	8: 3 2 3	7: 2 2 3
Урин сагаан сагта	6: 2 2 2	7: 2 2 3
Тохонойн Ганса Тойлэн	7: 3 2 2	7: 3 2 2
Байга бэту юумайдаа	7: 2 2 3	7: 2 2 3
«Ганса хадаа хүн	5: 2 2 1	5: 2 2 1
Хүн болохо ёһо үбээ	7: 1 3 2 2	7: 2 2 3 *
Ганса хадаа сусал	6: 2 2 2	6: 2 2 2
Гал болхо ёһо үбээ»	7: 1 2 2 2	7: 2 2 3 *
Гэжэн-ханай	4: 2 2	11: 2 2 4 3
Түхөөрэбэ гээшүүдаа	7: 4 3	
Түхөөрэхэдээ болоно	8: 5 3	8: 5 3
Баруун-ханай гараараа	7: 2 2 3	7: 2 2 3
Дайни тоного түхөөрэбэ	9: 2 3 4	7: 2 2 3
Зүүн-ханай гараараа	6: 1 2 3	6: 1 2 3
Морёоһоо бэйин тоног.	7: 3 2 2	9: 3 2 3
Түхөөрэлэн биеэрээ	7: 4 3	7: 4 3
Далан бугайн н-эбэрээр	7: 2 2 3	8: 2 2 4
Номо-ханай хэбүүдаа	7: 2 2 3	8: 3 2 3
Далан буган шандааһаар	7: 2 2 3	7: 2 2 3
Номойн хэбшү хэжэжэ	7: 2 2 3	7: 2 2 3
Түхөөрэбэ гээшүүдаа	7: 4 3	7: 4 3

Примечание. Запись «8: 3 2 3» означает, что в восьмисложной строке содержится три слова, первое из которых состоит из трех, второе – из двух, третье – из трех слогов. Звездочка (*) обозначает стяжение последних двух слов.

Таблица 2. Типы слогоритмических рисунков строк улигера

	Ритмическая схема строки	Количество строк (%)	Номера строк
1		94 (31,3)	1, 2, 4, 6, 8, 12, 13, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 34, 37, 40, 42, 43, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 61, 65, 66, 70, 71, 73, 74, 76, 79, 80, 81, 91, 102, 103, 106, 107, 110, 112, 115, 116, 118, 119, 135, 137, 139, 141, 148, 149, 150, 152, 153, 157, 163, 164, 175, 180, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 199, 201, 205, 206, 209, 211, 212, 218, 220, 233, 241, 244, 268, 270, 274, 275, 279, 282, 288, 289, 291, 293, 298
1а		8	23 (7,7)
1б		6	
1в		2	
1г		2	
1д		1	
1е		2	
1ж		2	

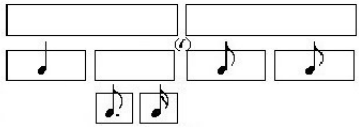
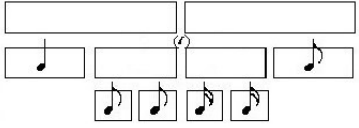
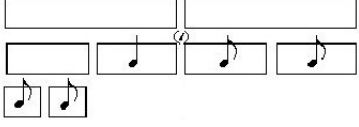
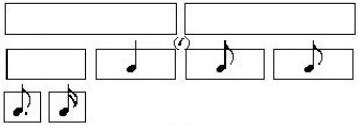
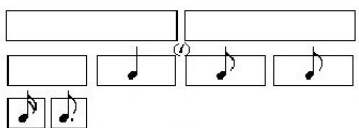
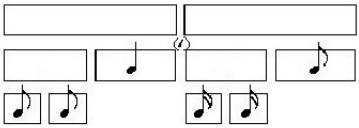
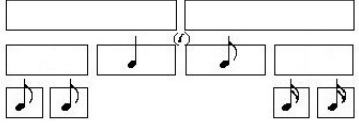
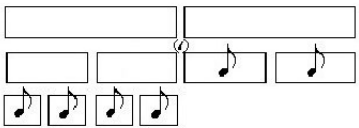
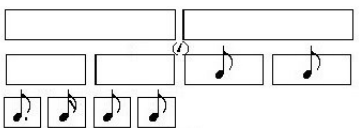
2		43 (14,3)		11, 15, 18, 57, 69, 72, 75, 77, 90, 120, 121, 124, 125, 129, 134, 136, 147, 155, 158, 168, 177, 194, 196, 197, 198, 202, 203, 208, 209, 217, 219, 222, 225, 227, 242, 244, 252, 254, 257, 258, 261, 263, 300
2a		4	18 (6)	56, 101, 121, 130
2б		3		200, 253, 260
2в		6		113, 171, 193, 228, 239, 253
2г		2		96, 235
2д		2		142, 162
2е		1		176
3		23 (7,7)		49, 54, 59, 86, 104, 111, 117, 144, 160, 184, 207, 213, 216, 226, 238, 245, 265, 271, 277, 280, 287, 294, 297
3a		4	18 (6)	35, 36, 122, 123
3б		5		27, 29, 58, 62, 63
3в		1		41

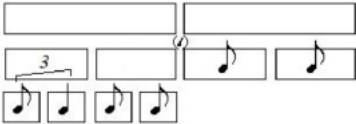
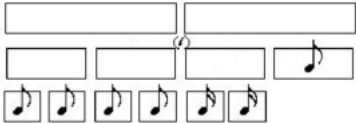
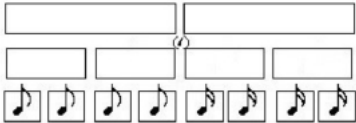
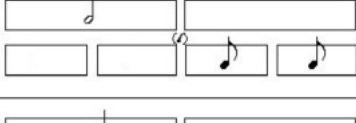
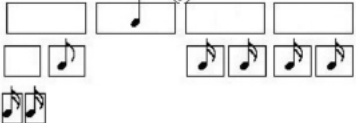
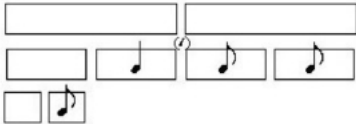
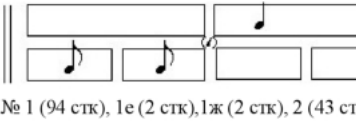
3г		1	21 (7)	140
3д		4		3, 87, 89, 292
3е		1		161
3ж		3		45, 60, 154
3з		1		64
3и		1		92
4		15 (5)		55, 88, 109, 138, 143, 145, 146, 165, 230, 234, 250, 255, 267, 272, 284
4а		2	7 (2,3)	33, 179
4б		1		221
4в		3		169, 250, 262
4г		1		250
5		1	2 (0,7)	156
5а		1		231
6		13		14, 128, 131, 132, 133, 159, 166, 167, 214, 215,

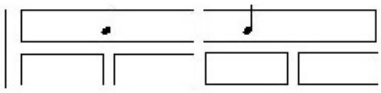
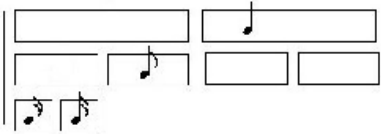
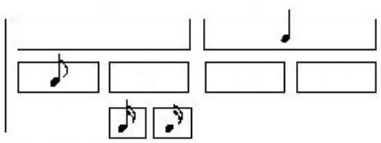
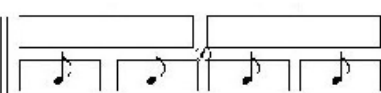
			14 (4,7)	273, 285, 286
6а		1		85
7		2	3 (1)	22, 105
7а		1		232

Таблица 3. Слогоритмические рисунки первой и второй полустрок в нормативных строках

Группа	Группа	Схемы ритмических рисунков полустрок в ритмических типах строк (с указанием их количества)
Первые полустроки		
I	112	 № (94 стк), 1а (8 стк), 1б (6 стк), 1г (2 стк) Вариант с хорейским делением блоков: № 1ж (2 стк)
II	4	 1в (2 стк), 1с (2 стк)
III	1	 1д (1 стк)
IV	60	 № 2 (43 стк), 2а (4 стк), 2б (3 стк), 2в (6 стк), 2г (2 стк)

		Вариант с хорейским делением времени:  2д (2 стк)
V	1	 № 2е (1 стк)
VI	37	Вариант с хорейским делением времени:  № 3 (23 стк), 3г (1 стк), 3д (4 стк) Вариант с хорейским делением времени:  3а (4 стк) Вариант с ямбическим делением времени:  3б (5 стк)
VII	5	 № 3е (1 стк), 3ж (3 стк), 3з (1 стк)
VIII	1	 3и (1 стк)
IX	22	Вариант с хорейским делением времени:  № 4 (15 стк), 4б (1 стк) Вариант с хорейским контекстом:  № 4а (2 стк)

		Вариант с ямбическим контекстом:  № 4в (3 стк), 4 г (1 стк)
X	2	 № 3 (2 стк)
XI	1	 № 5а (1 стк)
XII	14	 № 6 (14 стк)
XIII	1 стк	 № 6а (1 стк)
XIV	3	 № 7 (3 стк)
XV	1	 № 7а (1 стк)
XVI	1	 № 3в (1 стк)
		Вторые полустроки
I	219	 № 1 (94 стк), 1е (2 стк), 1ж (2 стк), 2 (43 стк), 2а (4 стк), 2е (1 стк), 3 (23 стк), 3а (4 стк), 3б (5 стк), 3в (1 стк), 3ж (3 стк), 3и (1 стк), 4 (15 стк), 4а (2 стк), 4в (3 стк), 6 (13 стк), 6а (1 стк), 7 (2 стк)

II	22		№ 1а (8 стк), 1в (2 стк), 2б (3 стк), 2д (2 стк), 3д (4 стк), 3с (1 стк), 4б (1 стк), 5 (1 стк)
III	13		№ 1б (6 стк), 2в (6 стк), 5а (1 стк)
IV	5		2г (2 стк), 3г (1 стк), 4г (1 стк), 7а (1 стк)
V	4		№ 1г (2 стк), 2д (1 стк), 3з (1 стк)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ До 60-х гг. XX в. многие авторы говорили о единой бурят-монгольской системе стихосложения.

² Песни хори-бурят / сост. Л.А. Халтаева. Улан-Удэ: Изд.-полиграф. комплекс ВСГАКИ, 1999. С. 14–15.

³ Там же. С. 39–40.

⁴ Наличие полустрок в эпосе Б. Барнакова отмечал и Д.С. Дугаров. Он писал: «Строка делится постоянной цезурой на два полустишия. Первое полустишие содержит в большинстве случаев два слова и лишь изредка одно трех- или четырехсложное слово. А второе полустишие состоит обычно из одного трехсложного слова. Цезура (тактовая черта) всегда проходит между вторым и третьим словом (согласуется с полустишием)» (1995, с. 512). Анализ сделанных Д.С. Дугаровым нотаций улигеров Б. Барнакова показывает, что под «цезурой» в данном случае ученый подразумевал именно стиховую цезуру, а не знак дыхания и не паузу. Будучи глубоким знатоком традиции, он, по-видимому, интуитивно улавливал грамматические средства членения стиха, обусловленные совместным действием текстовых, музыкально-ритмических и мелодических факторов. Добавим, что упоминания о возможном членении строки на полустроки имеются и в работах стиховедов. В частности, Л.К. Герасимович (1975), говоря о монгольской профессиональной поэзии, упоминает о синтагмах, выделяющихся внутри строки. Выделяет по-

лустроки и С.Ш. Чагдуров, подсчитывая, однако, количество слогов, а не слов в строке (см. об этом: (Новикова О., 2010, с. 35–37)).

⁵ В подтекстовке нотного примера выпавшие слоги взяты в квадратные скобки, добавленные – в круглые. Ноты со штрихообразной головкой означают скользящие, с крестообразной головкой – полуречевой звук. Двойные лиги передают скольжения от / к ступени, восходящие и нисходящие полустрелки – микроповышения и микропонижения тона, вертикальная черта перед нотой – отмену знаков микроальтерации, во втором мотиве третьей и первом мотиве четвертой строки встречаются морденты с однократным восходящим изменением высоты, которому предшествует (в третьей строке) или следует (в четвертой строке) ровный участок.

⁶ Отметим, что различие в функционировании в песнях и эпосе ритмических контекстов может быть связано как с межжанровым различием, так и с этнолокальными особенностями фольклорных явлений.

⁷ В улигере этот текст, свидетельствующий о готовности богатыря отправиться на поиски невесты, передан как «5. Ганса хадаа хүн / 6. Хүн болохо ёһо үбэй / 7. Ганса хадаа сусал / 8. Гал болхо ёһо үбэй» - «Один человек / Род не продолжит, / Одна головешка / Огнем не запыхает».

ЛИТЕРАТУРА

Владимирцов Б.Я. Сравнительная грамматика монгольского письменного языка и халхасского наречия. Введение и фонетика. М.: Наука. Гл. ред. вост. лит., 1989. 449 с.

Герасимович Л.К. Монгольское стихосложение: Опыт экспериментально-фонетического исследования. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1975. 127 с.

Дугаров Д.С. Бурятские народные песни: В 3 т. Т. 2: Песни селенгинских бурят. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1969. 342 с.

Дугаров Д.С. Напевы бурятских улигеров // Абай Гэсэр могучий. Бурятский героический эпос. М.: Вост. лит., 1995. С. 505–524.

Земцовский И.И. Апология текста // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 100–110.

Золхоев В.И. О теории «слово-стопа» // Сборник трудов по филологии. Вып. 3. Улан-Удэ, 1958. С. 49–65.

Кондратьева Н.М. Скотоводческие заговоры теленгитов: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1996. 20 с.

Кузьмина Е.Н., Новикова О.В. Бурятский эпос «на пути из древности»: о бытовании и фиксации традиции // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 4. С. 75–83. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-75-83.

Лауфер Б. Очерк монгольской литературы. Л.: Изд. Ленингр. вост. ин-та им. А.С. Енукидзе, 1927. XXI, 95 с.

Мазепус В.В., Новикова О.В. Музыкально-ритмическое воплощение бурятского песенного стиха // Музыкальная культура как национальное и мировое явление: Материалы междунар. науч. конф. Новосибирск, 2002. С. 88–103.

Новикова О.В. Пентатоника в песенной традиции бурят. Новосибирск: Окарина, 2010. 180 с.

Туденов Г.О. Бурятское стихосложение. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1958. 168 с.

Хамгашалов А.М. Опыт исследования бурят-монгольского стихосложения. Улан-Удэ: Бургиз, 1940. 88 с.

Хорло П. Народная песенная поэзия монголов. (Проблема жанрового состава). Новосибирск: Наука, 1989. 149 с.

Чагдуров С.Ш. Стихосложение Гэсэриады. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1984. 128 с.

REFERENCES

Chagdurov, S.Sh. (1984), *Stikhoslozhenie Geseriady* [The versification of the Geseriada], Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, Ulan-Ude, 128 p. (in Russ.)

Dugarov, D.S. (1969), *Buryatskie narodnye pesni: V 3 t. T. 2: Pesni selenginskikh buryat* [Buryat folk songs: In 3 volumes. Vol. 2: Songs of the Selenga Buryats], Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, Ulan-Ude, 342 p. (in Russ.)

Dugarov, D.S. (1995), "The melody of Buryat uligers", *Abai Geser moguchii. Buryatskii geroicheskii epos* [Abai Geser mighty. Buryat Heroic epic], Moscow, pp. 505–524. (in Russ.)

Gerasimovich, L.K. (1975), *Mongol'skoe stihoslozhenie: Opyt eksperimental'no-foneticheskogo issledovaniya* [Mongolian versification: An experiment in phonetic research], Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad, 127 p. (in Russ.)

Khamgashalov, A.M. (1940), *Opyt issledovaniya buryat-mongol'skogo stihoslozheniya* [Experience of studying Buryat-Mongolian versification], Burgiz, Ulan-Ude, 88 p. (in Russ.)

Khorlo, P. (1989), *Narodnaya pesennaya poeziya mongolov. (Problema zhanrovogo sostava)* [Folk song poetry of the Mongols. (The problem of genre composition)], Nauka, Novosibirsk, 149 p. (in Russ.)

Kondrat'eva, N.M. (1996), *Skotovodcheskie zagovory telengitov* [Cattle breeding conspiracies of the Telengits], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 20 p. (in Russ.)

Kuzmina, E.N., Novikova, O.V. (2023), "Buryat epic «on the way from antiquity»: about the existing and fixation of tradition", *Journal of Musical Science*, vol. 11, no. 4, pp. 75–83. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-4-75-83. (in Russ.)

Laufer, B. (1927), *Ocherk mongol'skoi literatury* [Essay on Mongolian literature], Izdatel'stvo Leningradskogo vostochnogo instituta imeni A.S. Enukidze, Leningrad, XXI, 95 p. (in Russ.)

Mazepus, V.V., Novikova, O.V. (2002), "Musical and rhythmic implementation of the Buryat song verse", *Muzykal'naya kul'tura kak natsional'noe i mirovye yavlenie* [Musical culture as a national and world phenomenon], Novosibirsk, pp. 88–103. (in Russ.)

Novikova, O.V. (2010), *Pentatonika v pesennoi traditsii buryat* [Pentatonics in the Buryat song tradition], Okarina, Novosibirsk, 180 p. (in Russ.)

Tudenov, G.O. (1958), *Buryatskoe stikhoslozhenie* [Buryat versification], Ulan-Ude, 168 p. (in Russ.)

Vladimirtsov, B.Ya. (1989), *Sravnitel'naya grammatika mongol'skogo pis'mennogo yazyka i khalkhasskogo narechiya. Vvedenie i fonetika* [Comparative grammar of the Mongolian written language and the Khalkha dialect. Introduction and phonetics], Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury, Nauka, Moscow, 449 p. (in Russ.)

Zemtsovskii, I.I. (2002), "Apologia text", *Muzykal'naya akademiya* [Musical academy], no. 4, pp. 100–110. (in Russ.)

Zolkhoev, V.I. (1958), "On the theory of «word-stop»", *Sbornik trudov po filologii* [Collection of works on philology], Ulan-Ude, pp. 49–65. (in Russ.)

Сведения об авторе

Новикова Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Author Information

Olga V. Novikova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: novikova_o_v@mail.ru

Поступила в редакцию 23.06.2025

После доработки 24.10.2025

Принята к публикации 02.11.2025

Received 23.06.2025

Revised 24.10.2025

Accepted for publication 02.11.2025

© Тирон, Е.Л., 2025

УДК 781.7

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-115-124

ПЕСЕННЫЕ ВСТАВКИ В КОРЯКСКО-НЫМЫЛАНСКИХ МИФОЛОГИЧЕСКИХ СКАЗКАХ В ИСПОЛНЕНИИ Л.И. ЧЕЧУЛИНОЙ

Е.Л. Тирон¹¹ Институт филологии Сибирского отделения Российской академии наук, Новосибирск, 630090, Российская Федерация

Аннотация. В статье впервые характеризуются песенные вставки в сказках коряков-нымыланов. Материалом для исследования служат образцы песен 14 сказочных персонажей, записанные от Лидии Иннокентьевны Чечулиной в 2021 г. сотрудниками Института филологии СО РАН Т.А. Голованевой и Е.Л. Тирон в г. Петропавловск-Камчатский. Л.И. Чечулина – одна из выдающихся носительниц фольклорной традиции коряков-нымыланов. Выделены три группы персонажей, обладающих песнями: персонажи семейства Куткынныку, сверхъестественные существа и антропоморфные персонажи животного мира. Песни сказочных персонажей исполняются вокальным интонированием или в ритмизованной речевой манере, ярко выступая на фоне речевого рассказывания сказки и сигнальных выкриков-звукоподражаний. Особенностью большинства песенных вставок является использование формы 3-го лица в песнях о себе. Кроме того, оно присутствует и в песнях о других, в диалогах персонажей. В употреблении данной формы проявляется фигура рассказчика сказки, для которого все персонажи – обитатели иного, сказочно-мифологического мира. Обнаружены общие черты песенных вставок в сказках и личных песен нимыланов (использование прямой речи в тексте песни, начинающейся словами *йэйун иви* ‘вот так пел’; ситуация исполнения песни с бубном на празднике и др.). В текстах песен сказочных персонажей появляются специфические слова-междометия, нехарактерные для бытовой речи нимыланов и связанные с конкретными героями, используются архаические слова, звукоподражания, сигналы управления животными. Приводятся тексты и переводы девяти песенных вставок, выполненные Т.А. Голованевой. К каждому образцу прилагается кьюар-код, позволяющий познакомиться с видеозаписью представленных песен.

Ключевые слова: палеоазиаты, коряки-нымыланы, мифологические сказки, песенные вставки в сказках, песни сказочных персонажей, личные песни, типы интонирования, рассказчик

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Тирон Е.Л. Песенные вставки в корякско-нымыланских мифологических сказках в исполнении Л.И. Чечулиной // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 115–124. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-115-124.

SONG INCLUSIONS IN KORYAK-NYMYLAN MYTHOLOGICAL TALES PERFORMED BY L.I. CHECHULINA

Е.Л. Tiron¹¹ Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, 630090, Russian Federation

Abstract. The article describes for the first time the song inclusions in Koryak-Nymylan tales. The material for the study is samples of songs by 14 tale personages recorded by Lidia Innokentievna Chechulina in 2021 by the staff of the Institute of Philology SB RAS T.A. Golovaneva and E.L. Tiron in Petropavlovsk-Kamchatsky. L.I. Chechulina is one of the excellent native speakers of the folklore tradition of the Koryaks-Nymylans of modern times. The author identifies three groups of personages with songs: personages of the Kutkynnyaku family, supernatural creatures

and anthropomorphic personages of the animal world. The songs of tale personages are performed in vocal intonation or in a rhythmic speech manner, standing out vividly against the background of verbal storytelling and onomatopoeia signal shouts. A feature of most song inserts is the use of the 3rd person form in songs about oneself. In addition, it is also used in songs about others, in personage dialogues. The use of this form shows the figure of the narrator of a tales, for whom all the personages are inhabitants of another, fabulous, mythological world. The author discovers common features of song inserts in tales and personal songs of the nymylans (the use of direct speech in the lyrics of the song beginning with the words *кјејун иви* 'so he sang'; the situation of performing a song with a tambourine on a holiday, etc.). In the lyrics of tale personages, specific words appear-interjections that are not typical of the everyday speech of the Nymylans and are associated with specific personages, archaic words, onomatopoeia, and animal control signals are used. The article contains texts and translations of nine song inclusions made by T.A. Golovaneva. Each sample is accompanied by a qr-code, which allows you to view the video recording of the songs presented.

Keywords: Paleoasiats, Koryaks-Nymylans, mythological tales, song inclusions in tales, songs of tale personages, personal songs, types of intonation, narrator

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Tiron, E.L. (2025), "Song inclusions in Koryak-Nymylan mythological tales performed by L.I. Chechulina", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 115–124. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-115-124.

Изучение и публикация сказочного фольклора коряков насчитывают уже более столетия. Наиболее крупными работами в этой области являются ставшие классическими труды В.И. Иохельсона (Jochelson W., 1905), В.Г. Богораза (Bogoras W., 1917), С.Н. Стебницкого¹ (1994), Г.А. Меновщикова², Е.М. Мелетинского (1979), А.Н. Жуковой (1988), А.Е. Кибрика, С.В. Кодзасова, И.А. Муравьевой (2000) и др. Исследования, главным образом, проводились этнографами, лингвистами, фольклористами. Видимо, этим можно объяснить тот факт, что в них отсутствует внимание к звуковой стороне исполнения сказок, их интонированию. Песенные вставки, имеющиеся в публикуемых текстах, отмечены ремарками «поет» или вообще не выделены. Текст песенных вставок нередко упускается, нотные расшифровки отсутствуют.

И.А. Богданов музыку сказок и эпоса относит к одному из основных видов музыкального творчества народов Сибири и Дальнего Востока (1990, с. 372). Среди этномузыкологических исследований северных народов имеются лишь немногочисленные публикации, посвященные песенным вставкам в сказках чукчей (Шейкин Ю., 2018), ненцев (Пушкарева Е., 2001; Скворцова Н., 2005; Добжан-

ская О., 2015), юкагиров (Прокопьева П., 2023), нганасанов (Добжанская О., 2025). О песенных вставках в сказках коряков кратко упоминается в монографии «Музыкальная культура народов Северной Азии» Ю.И. Шейкина: «эпическое речетирование представлено в виде песенных вставок в мифах о вороне и характеризует мифологические персонажи <...> Напевы в мифах являются наиболее архаичной частью мелодического наследия коряков» (1996, с. 72).

Исполнение корякских сказок богато разнообразием типов интонирования. Впервые оно было отмечено в докладе Г.Е. Солдатовой на Всероссийском конгрессе фольклористов в 2014 г. Музыковед выделила такие типы интонирования в сказках оседлых коряков, как тонированную речь; речетирование; ритмизацию; возгласы и вокальное интонирование. В монографии «Голоса корякской культуры» один раздел посвящен особенностям интонирования мифологических сказок корячки-чавчуженки Александры Кергильхот (Мальцева А., 2019). В исполнении сказок используются речевое интонирование, тонированная речь, сигнальные выкрики-звукоподражания и вокальное интонирование. Наличие разнообразных типов интонирования

обогащает звучание повествования, вносит элементы театрализации и делает рассказывание сказки интересным и увлекательным для слушателя.

В настоящей статье на материале творчества Лидии Иннокентьевны Чечулиной, одной из выдающихся носительниц фольклорной традиции коряков-нымыланов, рассмотрим песенки персонажей мифологических сказок, исполняющихся вокальным интонированием и ритмизованной речью. Нужно отметить, что специальную национальную терминологию, касающуюся поющих или омузыкаленных эпизодов в сказках, еще предстоит исследовать. Зафиксировано использование слов *ауауауа* 'песня' и *куликул* 'личная песня'. По словам исполнительницы, в прошлые времена у каждого персонажа была своя песня, характерная для сказок всей обширной территории севера Камчатки. Насколько совпадает мелодический фонд сказочного фольклора арктических народов, еще нужно выяснить.

Лидия Иннокентьевна Чечулина (нымыланское имя *Кывнютауав*) родилась в 1957 г. в с. Анапка (Старая Анапка; алют. *Купарасив*³) Карагинского района Корякского национального округа. Воспитывалась старенькой бабушкой Матреной Алексеевной Чечулиной (*Нырули*; 1873 г.р.). Позже *Кывнютауав* с семьей оказалась в с. Ильпырский, где пришлое население значительно превышало коренное и остро ощущалась необходимость сохранения родного языка и национальных традиций в условиях иноязычного окружения. В 1978 г. Лидия Иннокентьевна создала фольклорный ансамбль «Лаутэн», в его составе она объединила старейшин с. Анапка. Среди них Мария Иннокентьевна Притчина (*Рыойи*; 1926–2008), Дарья Павловна Уварова (*Амма*; 1930–2024), Савелий Васильевич Голиков (*Санва*; 1932–2019), Мария Никифоровна Чечули-

на (*Каляуа*; 1935–2010), Вера Васильевна Волкова (*В'асавуав'ыт*; 1936–1998), Татьяна Николаевна Голикова (*Лилкывуав'ыт*; 1937–2009), Наталья Иннокентьевна Воронова (*Амнютауав*; 1948–2021) и Варвара Ивановна Чечулина (*Ив'тыляуав*; 1960–1997). Находясь в этом коллективе, Лидия Иннокентьевна перенимала знания об обрядах и праздниках, танцы, горловое пение, личные и родовые песни, а также народные сказки – аутентичный фольклор, который составлял основу репертуара ансамбля.

Важная сфера фольклорного творчества Лидии Иннокентьевны – это мифологические сказки *лымуль*. Выявление полного сказочного репертуара исполнительницы и его описание – задача на перспективу. Сейчас можно сказать лишь, что уже зафиксировано. В 2004 г. Т.А. Голованева записала от Лидии Иннокентьевны сказки «Страшилище и девушки» и «Маленькая собачка и старуха-нинвит». Их аудиозаписи, тексты и переводы размещены на сайте Института филологии СО РАН на портале «Тексты в этнической культуре народов Сибирско-Дальневосточного региона»⁴. Сказка «Нвильнаут», записанная Ю. Нагаяма в 2012 г., опубликована в сборнике «Материалы по языку нымыланов-алюторцев»⁵.

Мы с Т.А. Голованевой⁶ в 2021 г. записали от Лидии Иннокентьевны сказки «Куткыннюку и Краб» и «Куткыннюку и мыши», а также фрагменты сказок с песенками персонажей, которые вспоминала наша исполнительница. На этом материале было выявлено четырнадцать персонажей, исполняющих песенки. Сказочных героев, обладающих песенками, можно разделить на три группы: персонажи семейства Куткыннюку (Куткыннюку, Амамкит, Сисисъын, Рира, Клю и Лилкывыт); сверхъестественные существа (Нинвит-старуха, Иклянаут); животные, зверо-птице- и рыбоподобные существа

(мыши, Человек-Бычок, Горноста́й-же́нщина, Ворон-же́нщина, Куропатка, Ворон, Сорока, Га́гара). Во всех рассмотренных вариантах песен обязательно наличие имени персонажа: имени самого поющего песню, а также или имени того, к кому обращается поющий, или о том, кого вспоминает.

Категория лица в песенных вставках. Проанализировав тексты песенных вставок, мы пришли к выводу о том, что наиболее характерным является употребление 3-го лица. Здесь возможны две ситуации: песни о себе в 3-м лице; песни о другом персонаже. Третья ситуация связана с диалоговыми эпизодами, когда песенная вставка появляется при обращении к другому персонажу. В этом случае используются формы 1-го и 2-го лица.

Песня о себе в 3-м лице. Данная форма – наиболее специфичная особенность песенных вставок корякских сказок. Восхваляющая собственную удаль песня Куткыннюку – центрального персонажа мифологических сказок, Большого Ворона, Создателя, трикстера – по сюжету сказки исполняется им на берегу моря и позже на спине Краба, который по просьбе Куткыннюку уносит его в открытое море (сказка «Куткыннюку и Краб»). Здесь используется вариант, когда Куткыннюку поет о себе в 3-м лице (пример 1).



Г'ав'и, Г'ав'инаң, ҕинимтигэ-һ!
Г'ав'и, Г'ав'инаң, ҕинимти<гэ>!
Кываңқал ҕинимтигэ-һ!

Употребление 1-го лица в песнях-обращениях к другому персонажу. Это очень редкий вариант. Он используется в песне Сисисына, в которой он запугивает злого духа Нинвит-старуху. Ситуация появления песни такова: на празднике в огромной яранге Куткыннюку собралось много гостей. Куткыннюку просит Сисисына

Пример 1. Песня Куткыннюку⁷

Оҥа, Куткыннюку-һа! Ох и Куткыннюку!
Тоя, Куткыннюку-һ! Ну-ка, Куткыннюку!



Песня о другом в 3-м лице. Этот вариант песенной вставки используется, когда Куткыннюку испытывает острую жажду, и вспоминает о своей жене Миты, которая пьет родниковую воду (пример 2).

Пример 2. Песня Куткыннюку

Бя ток, аммисыака! Эх, так красиво!
Бя, аптыака! Эх, пить охота!
Бя-һа, Митытыҕала Эх, Митыныка
ҕитыһыммла ив'ыситкын! Студеную воду пьет!
И-и-и! И-и-и!



Употребление 2-го лица при обращении к другому персонажу. Здесь песня является составным элементом диалоговой речи персонажей. Например, обращение Куткыннюку к Крабу с просьбой увести его в открытое море (пример 3). В этом случае используется мелодия самовосхваляющей песни Куткыннюку.

Пример 3. Песня Куткыннюку

Краб, Краб, унеси меня на спине!
Краб, Краб, унеси меня на спине!
В открытое море унеси меня на спине!

своим зорким глазом осмотреть все пространство внутри и снаружи яранги – нет ли Нинвит-старухи. Тот берет бубен и только лишь начав петь, обнаруживает вредительницу, когда та собиралась зайти внутрь яранги. Сисисын поет свою устрашающую песню от 1-го лица (пример 4).



Нинвитығынпыңов
Мынкаңиктиливона
Гыммок мертананжок!
Мынкаңик<тиливоң>-а!
Ы-һэ!

Пример 4. Песня Сисисына

Нинвит-старуху
Пропущу через пищевод
В слизистую моего желудка!
Пропущу через пищевод!
Хэ-хэ!

Интересно, что здесь используется обращение к Нинвит-старухе не во 2-м лице «тебя съем», а в форме 3-го лица «ее съем». Сисисын не на прямую обращается к Нинвит-старухе, а так, как будто ее рядом нет, что можно определить как непрямую угрозу.

Таким образом, можно говорить об особой роли 3-го лица в песенных вставках сказок коряков-нымыланов. Оно используется и в песнях о себе, и в песнях о других, даже в диалогах персонажей, когда, по нашим ожиданиям, должны быть формы 1-го или 2-го лица. При употреблении формы 3-го лица ярко проявляется фигура рассказчика сказки, для которого все персонажи – обитатели иного, сказочно-мифологического мира, т.е. «они» (форма 3-го лица).

Черты личных песен жуликул. При ответе на вопрос о национальном термине, который можно использовать по отношению к песням персонажей, Лидия Иннокентьевна называла термин *жуликул*. Это может свидетельствовать о наличии общих черт, характерных для личных песен и песен сказочных персонажей. Проведем сравнение песенных вставок в сказках с личными песнями, опираясь на результаты наших исследований (Тирон Е., 2020; 2021; 2023б; 2024).

Сходство с личными песнями коряков обнаруживается в песне рыбоподобного Человека-Бычка. В ней имеется характерное для родовых песен оформление текста прямой речью, начинающееся словами *кэйун иви* ‘вот так пел’. Эти слова подтверждают точность исполнения чужой личной песни. Они пропеваются, а не предваряют песню в речевой манере. Именно так, по словам Лидии Иннокен-

тьевны, традиционно исполнялись родовые песни.

Соответствует личной песне и сама ситуация, описываемая рассказчиком: «Ик, *яярытжал гакмиллин нымэуықин, гауулин яярыткука*» ‘Человек-Бычок большой бубен взял и начал играть’. В песне персонажа Человека-Бычка внутри прямой речи используются распевные слоги «*Һа-но-һан!*», а также смысловые строки, в которых он дразнит отказавшихся исполнять свои песни Камбалу-молодца за широко поставленные глаза, Навагу-молодца за бестолковость и Гольца-молодца за дырявую кухлянку (пример 5). Таким образом, песня по сюжету исполняется от лица Человека-Бычка, однако пение о себе в 3-м лице может говорить о специфическом способе передачи ситуации, когда рассказчик исполняет чужую личную песню. В родовых песнях в прямой речи обычно используется 3-е лицо, однако такая форма служит маркером песни другого человека, предка.

Отметим, что оформление прямой речью для песенных вставок, схожих с личными песнями, не обязательно. Одна и та же песня может варьироваться в этом отношении. Так, в записанной в 2008 г. П. Сиирала от Л.И. Чечулиной песне Сисисына, пугающего Нинвит-старуху, имеется предваряющая ремарка «*кэйюн иви*» ‘вот так пел’. В варианте, зафиксированном в 2021 г., песня Сисисына начинается непосредственно со слов персонажа, без вводной конструкции.

Еще одной важной характеристикой песенных вставок является то, что в их текстах встречаются **слова с непроявленной этимологией**, которые



Қэйнуун иви: «На-но-нан!»
 Қэйнуун иви: «На-но-на-нон!»
 Аңарив 'в'и қэйнуун
 Тақыруң лыялплаткыт!»
 Қэйнуун иви: «На-но-на-ноль!»
 Альпиаль-ам-қылавоп
 Қорың галыланнылин!»
 Қэйнуун иви: «На-но-на-ноль!»
 В'ақнульын-ам-қылавоп
 Гақив 'в'апыкёуягавлин!»
 Қэйнуун иви: «На-но-на-ноль!»
 В'итив 'ит-ам-қылавоп
 Гақив 'в'ақыргопыткул!»
 Қэйнуун иви: «На-но-на-ноль!»

Пример 5. Песня Человека-Бычка

Вот так пел: «На-но-нан!»
 Вот так пел: «На-но-на-нон!»
 Звёзды, конечно,
 Вниз смотрят!»
 Вот так пел: «На-но-на-ноль!»
 У Камбалы-да-молодца
 Криво глаза поставлены!»
 Вот так пел: «На-но-на-ноль!»
 У Наваги-да-молодца
 Дрянной ум!»
 Вот так пел: «На-но-на-ноль!»
 У Гольца-да-молодца
 Дрянная [кухлянка] в дырках!
 Вот так пел: «На-но-на-ноль!»

можно трактовать как междометия. Однако, по словам Лидии Иннокентьевны, данные междометия в обычной речи не используются и имеют привязку к конкретным сказочным персонажам. Так, в песне Амамкутыкыльна слова двух первых строк песни не этимологизи-

руются (пример 6). Если текст второй строки, по-видимому, имеет звукоподражательную природу, то слово *соперға*, возможно, ранее было семантически наполнено, однако в настоящее время его значение установить не удается.



Ик, Амамкутыкыльын гаңвулин яярыткук:
 – Соперға-соперға,
 А-сар-ар-ар-ар-ара!
 Укылинаңа!
 Г'алиминаңа!
 А, куакуйыңа!
 А, рынтымикуйыңын!
 Сар-ар-ара!

Пример 6. Песня Амамкутыкыльна

Ик, Амамкутыкыльын начал играть:
 – Соперға-соперға,
 А-сар-ар-ар-ар-ара!
 Дубинка!
 Метёлка!
 А, черпалка!
 А, глиняная кружка!
 Сар-ар-ара!

Песня Амамкутыкыльна – образец, в котором ярко проявляется второй тип интонирования песен персонажей – **ритмизованная тонированная речь** (примеры 6–9 относятся к данному типу, примеры 1–5 характеризуются **вокальным типом интонирования**).

В песне Риры используется слово *ох-рильһын*, которое играет роль междометия и связано только с этим персонажем (пример 7). Кроме того, в этой песне встречаются и **архаические слова**. Так, слово *пақыльһын* 'сестра' (перевод Л.И. Чечулиной) встречается только в этой песенке и не зафиксировано в словарях. Однако, по-видимому, это слово заимствовано, так как по-алюторски сестра – *сакыгит*, *қэтакыльһын*.

В манере ритмизованной тонированной речи, отличающейся большой вариативностью звуковысотности, звучит и песня проголодавшейся Горностая-женщины, которая мечтает о рыбных брюшках с жирком (пример 8). Здесь хотелось бы отметить использование **звукоподражаний**, которые характерны для звероподобных и птицеподобных сказочных персонажей.

Помимо архаических слов, междометий и звукоподражаний, в песнях из сказок могут использоваться **сигналы управления животными**. Так, песня Ключа построена исключительно на словах-сигналах подзывания собак (пример 9).

После этой песни в ярангу забежали щенки и утащили бубен из шкуры дете-



Ик, Рира гаңвулин яярыткук:
– Ситсинин-а пақылыңын-а
Онигыпасақылыңын-а!
Охрильңын, охрильңын,
Охрильңын, охрильңын!
Ситсинин-а пақылыңы<н>-а!

Пример 7. Песня Риры
Ик, теперь Рира начала бить в бубен:
– Сисисғына сестра
В летних ярко окрашенных красных торбазах!
Охрильңын, охрильңын,
Охрильңын, охрильңын!
Сисисғына сестра!



Гынтаң қынвуги, Имсысуқылғыгыт⁸
яярыткук! Ик, гаңвулин яярыткук:
– Асги анув'асым тығыгуна,
Тығынмытык итавын!
Пи-и-и!
Сыгайымсу ңавигым,
Лёқымытку ңавигым!
Асги анув'асым тығыгуна
Тығынмытык итавын!
Пи-и-и!

Пример 8. Песня Горностая-женщины
Ну что ж, начинай теперь ты, Женщина-Горностай,
на бубне играть! Ик, начала [она] на бубне играть:
– Сейчас весенние брюшки [рыбы] откусила бы,
Помакала бы в жир!
Пи-и-и!
В прибрежной гальке я-женщина,
Делаю норки я-женщина!
Сейчас весенние брюшки [рыбы] откусила бы,
Помакала бы в жир!
Пи-и-и!



– Тсо-тсо, тсо-тсо, тсо-тсом!
Тсо-тсо, тсо-тсо, тсо-тсом!

Пример 9. Песня Клю
– Цо-цо, цо-цо, цо-цот!
Цо-цо, цо-цо, цо-цот!

ныша нерпы с лапами и жиром. Клю оправдывается перед окружающими, что это не она, это песня такая пришла сама. Действительно, у коряков существует представление о том, что личные песни приходят сами, а не человек их сочиняет. Если пришла чужая личная песня, значит, так пожелал предок.

Итак, интонирование сказок нымыланки Лидии Иннокентьевны Чечулиной очень разнообразно. Песни персонажей реализуются главным образом вокальным интонированием или ритмизованной речью. Говорить о вторичности ритмизованной речи по сравнению с вокальным интонированием песен, на наш взгляд, преждевременно. По-видимому, это равноправная поэтическая форма бытования песенных вставок персонажей.

Специфической чертой для песенных вставок является то, что персонажи поют о себе и о других в 3-м лице, т.е. как бы устами рассказчика. Использование 1-го лица встречается довольно редко, хотя

в прозаических фрагментах высказывание от 1-го лица распространено. Форма 2-го лица присутствует нечасто и только в диалогических омузыкаленных репликах персонажей.

Ситуация исполнения большинства песен из сказок – это праздник в яранге Куткыннюку, на котором каждый персонаж по просьбе Куткыннюку или кого-то еще поет свои песни. Данная ситуация находит параллели с корякским обрядом *Мыңэгийңын*, когда в изолированной от света яранге люди вокруг костра поют личные и родовые песни, сопровождая их игрой на бубне и танцем (Тирон Е., 2023а). Роднит песни сказочных персонажей и личные песни не только ситуация исполнения, но и форма организации поэтического текста, в котором используется прямая речь и утверждение точности воспроизводящейся чужой личной песни. Интересно отметить, что близость песен, поющих от имени животных, птиц и сверхъестественных существ, «к жанру

личных песен по характеру повествования и принципам организации текста» также отмечала на материале ненецкого музыкального фольклора Е.Т. Пушкарева (2001, с. 39), что может свидетельствовать о близости северных традиций.

Таким образом, неисследованные песенные вставки в мифах-сказках коряков-нымыланов являются, несомненно,

уникальным материалом, позволяющим прикоснуться к архаической стадии фольклора и раскрыть его специфические черты. Перспективно выявление по возможности полного фонда песенных вставок корякско-нымыланских сказок, его описание и проведение сравнительных исследований с песенными вставками народов Арктики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нымыланские (корякские) сказки / сост. С.Н. Стебницкий. Л., 1938. 139 с.

² Сказки и мифы народов Чукотки и Камчатки / сост. Г.А. Меновщиков. М., 1974. 647 с.

³ Язык коряков-нымыланов в официальных документах получил название «алюторский» по названию самого крупного из его диалектов.

⁴ Тексты в этнической культуре народов Сибирско-Дальневосточного региона. URL: <https://text.philology.nsc.ru/txt.php> (дата обращения: 01.05.2025).

⁵ Материалы по языку нымыланов-алюторцев / сост. Ю. Нагаяма. Т. 2. Хоккайдо: Куширо, 2020. 111 с.

⁶ Сотрудники Института филологии СО РАН А.А. Мальцева, Т.А. Голованева, Е.Л. Тирон на

протяжении нескольких лет консультируются с Л.И. Чечулиной по поводу расшифровки и перевода текстов корпуса алыторского фольклора для публикации в томе серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока». Ценно то, что Лидия Иннокентьевна была лично знакома со многими исполнителями, с записями которых мы работаем, и знает многие из рассказанных сюжетов.

⁷ Здесь и далее расшифровка и перевод текстов выполнены Т.А. Голованевой.

⁸ Произнесено Исымсускыльтыгыт 'Горностай-существо', см. *имсысыҕ* 'горностай' в (Нагаяма Ю., 2017, с. 92).

ЛИТЕРАТУРА

Богданов И.А. Народов Севера, Сибири и Дальнего Востока СССР музыка // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Сов. энцикл., 1990. С. 372–373.

Добжанская О.Э. Песни и песни-сказки животных в музыкальном фольклоре таймырских ненцев // Вестник Югорского государственного университета. 2015. № S4. С. 359–361.

Добжанская О.Э. Ситабы (сказки с песнями) в фольклоре вадеевских нганасан // III Сибирский форум фольклористов: Тезисы докладов (16–20 июня 2025 г., Новосибирск) / отв. ред. Е.Н. Кузьмина. Новосибирск: СО РАН, 2025. С. 156–158.

Жукова А.Н. Материалы и исследования по корякскому языку. Л., 1988. 196 с.

Кибрик А.Е., Кодзасов С.В., Муравьева И.А. Язык и фольклор алыторцев. М.: ИМЛИ, 2000. 468 с.

Мальцева А.А., Голованева Т.А., Тирон Е.Л. Голоса корякской культуры: Александра Кергильхот / отв. ред. Н.Б. Кошкарёва. Новосибирск: Гео, 2019. 288 с.

Мелетинский Е.М. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М., 1979. 233 с.

REFERENCES

Bogdanov, I.A. (1990), "Music of the Peoples of the North, Siberia and Far East of the USSR", *Muzykal'nyi entsiklopedicheskii slovar'* [Musical encyclopedic dictionary], in G.V. Keldysh (ed.), *Sovetskaya entsiklopediya*, Moscow, pp. 372–373. (in Russ.)

Bogoras, W. (1917), *Koryak Texts (Publications of the American Ethnological Society. Vol. V)*, Leiden, New York, 153 p. (in Engl.)

Dobzhanskaya, O.E. (2015), "Songs and song-fairy tales of animals in the musical folklore of the Taimyr Nenets", *Vestnik Yugorskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Yuga State University], no. S4, pp. 359–361. (in Russ.)

Dobzhanskaya, O.E. (2025), "Sitaby (fairy tales with songs) in the folklore of the Vadeevsky Nganasans", *III Sibirskii forum fol'kloristov* [III Siberian Forum of folklorists], in E.N. Kuzmina (ed.), *Novosibirsk*, pp. 156–158. (in Russ.)

Jochelson, W. (1905), *The Koryak. Prt. 1: Religion and Myths (Publications of the Jesup North Pacific Expedition, Vol. VI)*, Leiden; N. Y. (in Engl.)

Kibrik, A.E., Kodzasov, S.V., Muravyova, I.A. (2000), *Yazyk i fol'klor alyutortsev* [Language and folklore of the Alyutors], Moscow, 468 p. (in Russ.)

- Нагаяма Ю., Нутаюлгин В.М., Чечулина Л.И. Нымыланско-русский словарь: Алюторский диалект. Ч. 1 (А-К). Саппоро, 2017. 144 с. (Materials of Siberian Languages 3).
- Прокопьева П.Е. Песенные вставки в сказочном фольклоре лесных юкагиров // Сибирский филологический журнал. 2023. № 2. С. 19–34.
- Пушкарева Е.Т. Специфика жанров фольклора ненцев и их исполнительские традиции // Фольклор ненцев / сост. Е.Т. Пушкарева, Л.В. Хомич. Новосибирск: Наука, 2001. С. 23–49. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; Т. 23).
- Скворцова Н.М. Ненцы. Музыка // Народы Западной Сибири: Ханты. Манси. Селькупы. Ненцы. Энцы. Нганасаны. Кеты / отв. ред. И.Н. Гемуев, В.И. Молодин, З.П. Соколова. М.: Наука, 2005. С. 480–483.
- Стебницкий С.Н. Очерки по языку и фольклору коряков. СПб., 1994. 294 с.
- Тирон Е.Л. Личные песни коряков: Представления современных носителей традиции // Сибирский филологический журнал. 2020. № 1. С. 36–48.
- Тирон Е.Л. Песни нымыланки В'алат (по материалам Комплексной экспедиции 1991 года) // Сибирский филологический журнал. 2021. № 3. С. 22–37.
- Тирон Е.Л. Мифологические представления и фольклор зимнего оленеводческого праздника Пэгыттын коряков-чавчуменов // Кунсткамера. 2023а. № 1. С. 55–74.
- Тирон Е.Л. Мухоморные песни коряков-нымыланов // Сибирский филологический журнал. 2023б. № 1. С. 26–44.
- Тирон Е.Л. Поэтика личных песен коряков-нымыланов на примере творчества Лидии Иннокентьевны Чечулиной // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2024. № 4. С. 134–148.
- Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск: РДНТ, 1996. 123 с.
- Шейкин Ю.И. Музыкальная культура чукчей / отв. ред. О.Э. Добжанская, Т.И. Игнатьева. Новосибирск: Наука, 2018. 208 с.
- Bogoras W. Koryak Texts (Publications of the American Ethnological Society. Vol. V). New York, Leiden, 1917. 153 p.
- Jochelson W. The Koryak. Prt. 1: Religion and Myths (Publications of the Jesup North Pacific Expedition, Vol. VI). Leiden; N. Y., 1905.
- Maltseva, A.A., Golovanova, T.A., Tiron, E.L. (2019), *Golosa koryakskoi kul'tury: Aleksandra Ker-gil'khot* [Voices of the Koryak culture: Alexandra Ker-gilhot], Geo, Novosibirsk, 288 p. (in Russ.)
- Meletinsky, E.M. (1979), *Paleoaziatskii mifologicheskii epos. Tsikl Vorona* [Paleo-Asian mythological epic. The Raven Cycle], Moscow, 233 p. (in Russ.)
- Nagayama, Yu., Nutayulgin, V.M., Chechulina, L.I. (2017), *Nymylansko-russkii slovar': alyutorskii dialect. Ch. 1 (A-K)* [Nymylan-Russian dictionary: Alutor dialect. Pt. 1 (A-K)], Sapporo, 144 p. (in Alutor, in Russ.)
- Prokopyeva, P.E. (2023), "Song inserts in the fairy-tale folklore of the forest Yukaghirs", *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian Philological Journal], no. 2, pp. 19–34. (in Russ.)
- Pushkareva, E.T. (2001), "Specifics of Nenets folklore genres and their performing traditions", *Fol'klor nentsev* [Folklore of the Nenets], in E.T. Pushkareva, L.V. Khomich (comp.), Nauka, Novosibirsk, pp. 23–49. (in Russ.)
- Sheikin, Yu.I. (1996), *Muzykal'naya kul'tura narodov Severnoi Azii* [Musical culture of the peoples of Northern Asia], Yakutsk, 123 p. (in Russ.)
- Sheikin, Yu.I. (2018), *Muzykal'naya kul'tura chukchei* [Musical culture of the Chukchi], O.E. Dobzhanskaya, T.I. Ignatyeva (eds.), Nauka, Novosibirsk, 208 p. (in Russ.)
- Skvortsova, N.M. (2005), "Nenets. Music", *Narody Zapadnoi Sibiri: Khanty. Mansi. Sel'kupy. Nentsy. Entsy. Nganasany. Kety* [Peoples of Western Siberia: Khanty. Mansi. Selkups. Nenets. Enets. Nganasans. Kets], in I.N. Gemuyev, V.I. Molodin, Z.P. Sokolova (eds.), Nauka, Moscow, pp. 480–483. (in Russ.)
- Stebnitsky, S.N. (1994), *Ocherki po yazyku i fol'kloru koryakov* [Essays on the language and folklore of the Koryaks], Saint Petersburg, 294 p. (in Russ.)
- Tiron, E.L. (2020), "Personal songs of the Koryaks: representations of modern bearers of tradition", *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian Philological Journal], no. 1, pp. 36–48. (in Russ.)
- Tiron, E.L. (2021), "Songs of the Nymylan woman V'alat (based on the materials of the 1991 Complex Expedition)", *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian Philological Journal], no. 3, pp. 22–37. (in Russ.)
- Tiron, E.L. (2023a), "Mythological representations and folklore of the winter reindeer herding festival Pegytyn of the Koryaks-Chavchuvens", *Kunstkamera* [Kunstkamera], no. 1, pp. 55–74. (in Russ.)
- Tiron, E.L. (2023b), "Fly agaric songs of the Nymylan Koryaks", *Sibirskii filologicheskii zhurnal* [Siberian Philological Journal], no. 1, pp. 26–44. (in Russ.)
- Tiron, E.L. (2024), "Poetics of personal songs of the Nymylan Koryaks on the example of the work of Lidiya Innokentyevna Chechulina", *Yazyki i fol'klor korennykh narodov Sibiri* [Languages and folklore of the indigenous peoples of Siberia], no. 4, pp. 134–148. (in Russ.)

Zhukova, A.N. (1988), *Materialy i issledovaniya po koryakskomu yazyku* [Materials and research on the Koryak Language], Leningrad, 196 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ти́рон Екатерина Леонидовна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Новосибирск)

E-mail: krupich_katja@mail.ru

Author Information

Ekaterina L. Tiron, Cand. Sc. (Art Criticism), Senior Researcher at the Department of the Folklore of the Peoples of Siberia of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (Novosibirsk)

E-mail: krupich_katja@mail.ru

Поступила в редакцию 01.07.2025

После доработки 24.10.2025

Принята к публикации 02.11.2025

Received 01.07.2025

Revised 24.10.2025

Accepted for publication 02.11.2025

© Шапошникова-Иванова, М.В., Робустова, Л.П., 2025

УДК 782.1

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-125-138

ОБРАЗ АНЭКЭ В ПЕРВОЙ ЮКАГИРСКОЙ ОПЕРЕ Н. МИХЕЕВА «ЮКО И АНЭКЭ»

М.В. Шапошникова-Иванова¹, Л.П. Робустова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена первой юкагирской опере «Юко и Анэкэ», написанной якутским композитором Николаем Михеевым. В основу оперы легла поэма юкагирского литературного классика Николая Курилова «Черная морошка», переработанная в либретто Артемом Золотарёвым. Опера, олицетворяющая голос древнего исчезающего северного народа, рассказывает о судьбе двух юных влюбленных героев – Юко и Анэкэ. По сути произведение является юкагирской версией истории Ромео и Джульетты из враждующих кланов. Сюжет оперы аналогичен шекспировской трагедии. Однако вместо пути к гибели авторы обращаются к юкагирской философии *нунни* – идее вечного перерождения, циклической связи жизни и любви, бессмертия души. Данная история не о жертве, а о гимне жизни, которая продолжается вопреки любым потерям. С точки зрения музыковедения, опера, написанная в 2019 г., не изучена и вводится в научный обиход впервые, так как исследования музыки Н. Михеева затрагивают лишь общие вопросы его творчества и черты стиля. Поэтому обращение к первой юкагирской опере одновременно демонстрирует *актуальность* и *новизну исследования*. В статье анализируется сюжет и драматургия, дается характеристика особенностей партии Анэкэ, формулируются учебно-методические рекомендации по ее исполнению. В этом процессе авторы опираются на монографии и статьи отечественных исследователей, теоретические материалы по актерскому искусству и вокальной педагогике, а также на интервью с композитором Н. Михеевым и личный опыт М.В. Шапошниковой-Ивановой сценического воплощения партии Анэкэ на сцене Театра оперы и балета имени Д.К. Сивцева-Суоруна Омоллоона.

Ключевые слова: музыкальная культура Сибири, музыкальная культура Якутии, Николай Михеев, первая юкагирская опера, «Юко и Анэкэ», особенности композиторского стиля, особенности партии Анэкэ, первая исполнительница Анэкэ

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шапошникова-Иванова М.В., Робустова Л.П. Образ Анэкэ в первой юкагирской опере Н. Михеева «Юко и Анэкэ» // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 125–138. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-125-138.

THE IMAGE OF ANEKÈ IN THE FIRST YUKAGIR OPERA N. MIKHEEVA “YUKO AND ANEKÈ”

M.V. Shaposhnikova-Ivanova¹, L.P. Robustova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the first Yukaghir opera “Yuko and Aneke”, written by the Yakut composer Nikolai Mikheev. The opera is based on the poem “Black Cloudberry” by the Yukaghir literary classic Nikolai Kurilov, reworked into a libretto by Artem Zolotarev. Opera, which embodies the voice of an ancient, disappearing Northern people, tell the story of two young lovers – Yuko and Aneke. In essence, the work is a Yukaghir version of

the story of Romeo and Juliet from feuding clans. The plot of the opera is similar to Shakespeare's tragedy: here, too, there are young lovers from feuding clans. However, instead of the path to death, the authors turn to the Yukaghir philosophy of "nunni" – the idea of eternal rebirth, the cyclical connection of life and love, the immortality of the soul. This story is not about a victim, but about a hymn to life, which continues despite any losses. From the point of view of musicology, the opera, written in 2019, has not been studied and is being introduced into scientific circulation for the first time, since existing studies of N. Mikheev's music touch only on general issues of his work and features of style. Therefore, turning to the first Yukaghir opera simultaneously demonstrates both the relevance and novelty of the study. The article analyzes the plot and dramaturgy, provides a description of the features of the Aneke part, and formulates educational and methodological recommendations for its performance. In this process, the authors rely on monographs and articles by Russian researchers, theoretical materials on acting and vocal pedagogy, as well as interviews with composer N. Mikheev and the personal experience of M.V. Shaposhnikova-Ivanova in the stage performance of the part of Aneke on the stage of the D. K. Sivtsev-Suorun Omolloon Opera and Ballet Theatre.

Keywords: musical culture of Siberia, musical culture of Yakutia, Nikolay Mikheyev, the first Yukaghir opera, "Yuko and Aneke", features of the composer's style, features of the part of Aneke, the first performer of Aneke

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Shaposhnikova-Ivanova, M.V., Robustova, L.P. (2025), "The image of Aneke in the first Yukaghir opera N. Mikheeva «Yuko and Aneke»", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 125–138. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-125-138.

Профессиональная музыкальная культура европейского типа в Якутии начала формироваться лишь в 1930-х гг., тогда как ранее музыкальные традиции народа саха существовали исключительно в форме устного народного творчества – фольклора (Головнева Н., 1994; Никулин В., 1993, с. 69–82). До этого периода основу культурного наследия региона составляли эпические сказания олонхо, обрядовые песни и инструментальные наигрыши, передававшиеся из поколения в поколение (Айзенштадт А., 1966). В Якутии насчитывается более двадцати опер, что является довольно хорошим показателем освоения местными композиторами классического академического жанра.

Опера в Якутии все еще молода. Ее по-прежнему открывают для себя и осваивают якутские композиторы, творческие поиски которых направлены на гармоничное соединение актуальных тенденций мировой музыки с глубинными национальными традициями. Их творчество состоит из синтеза инновационных методов (использование электронных музыкальных экспериментов и полиритмических структур музыкального текста) и многовекового культурного кода

республики, обусловленного архетипами музыки – слова – движения / действия, олицетворяющих национальные корни великих предков и глубинное единство поколений.

Универсальные композиционные приемы обретают новое измерение, трансформируясь через призму эпических сказаний, тембров хомуса или имитации звуков северной природы (Скрыбыкина Ч., 2012). В результате через сочетание акустических красок и сложных созвучий авторы воссоздают многогранную картину мира. Эта художественная стратегия отражает синкретическую природу народной музыки, где мелодия, ритм, слово, пластика и окружающие звуки сливаются в единое целое, формируя глубоко аутентичные образы и смыслы.

Развитие академической музыкальной культуры в Якутии привело к появлению композиторской школы (Пыльнева Л., 2013). Национальное своеобразие якутской композиторской школы проявляется через глубокую связь с музыкальным фольклором, его архетипическими основами, через элементы традиционного музицирования (жанровые каноны, ладовые структуры, тембровую палитру и симво-

лические образы). Ключевыми маркерами стиля служат специфические приемы: контраст регистров, использование обертоновых звучаний, имитация тембров народных инструментов. Все эти элементы, подобно орнаменту в декоративно-прикладном искусстве, становятся визитной карточкой исполнительской и композиторской школы, объединяя авангардные техники с древними пластами культуры.

Одним из ключевых моментов в карьере молодого композитора Николая Михеева¹ явилось создание оперы «Юко и Анэкэ»². Это произведение стало важным этапом в его творчестве, отразившем уникальный самобытный музыкальный стиль и глубокое понимание культурных традиций. Опера получила широкое признание и была трижды исполнена в Государственном театре оперы и балета РС(Я) им. Д.К. Сивцева-Суоруна Омоллоона. Премьера состоялась в том же году, в котором и было написано само произведение, 18 декабря 2019 г. Опера сразу заняла одно из ведущих мест в академической культуре Якутии.

Сюжет разворачивается на Севере: под холодным небом бескрайней тундры сталкиваются судьбы двух враждующих племен – Медведя и Волка. Из этой вековой вражды, как первый весенний цветок из-под снега, рождается чистая и трагическая любовь между юношей Юко и девушкой Анэкэ. Им не дано быть вместе при жизни, но сила их чувств оказывается сильнее смерти, позволяя душам найти друг друга. Эта пронзительная история, вдохновленная поэмой классика юкагирской литературы Николая Курилова «Черная морошка», рассказывает о вечном противостоянии долга и страсти.

Юкагирская мифология включает представления о духах-хозяевах природы, шаманах как посредниках между мирами, а также о душах людей и животных³. В опере присутствуют мотивы вза-

имодействия человека с духами, путешествия между мирами, показаны обряды камлания шамана и обряды, связанные с выживанием в суровых условиях Севера.

Символом и орнаментом оперы выступает завораживающее северное сияние. Согласно преданиям, его мерцание отражает древние костры, зажженные юкагирами, интерпретированные через призму фольклора. Арктическая эстетика раскрывается в лаконичной сценографии, где геометрическая строгость и чистота линий перекликаются с суровой красотой заполярных ландшафтов.

Режиссер-постановщик оперы Константин Данилов⁴ усиливает метафоричность действия с помощью условных театральных приемов: аскеза декораций и костюмов, замедленная, почти ритуальная пластика актеров, а также грим, намеренно стилизованный под маски японского театра кабуки. Этот синтез создает вневременное пространство, где миф и реальность, природа и человеческие ритуалы сплетаются в единый визуально-звуковой символ.

В сценографических интерпретациях оперы «Юко и Анэкэ» можно отметить удачный синтез традиционных элементов и новаторских подходов. Это режиссерские идеи такие, как минимализм⁵. Благодаря аналогичным творческим решениям современные интерпретации делают юкагирскую культуру доступной для широкой аудитории: используются световые эффекты для изображения северной природы и мистических элементов, а также нестандартные декорации, которые делают оперу зрелищной и привлекательной для публики.

Использование декораций и сценографии в духе минимализма сосредоточивает внимание зрителя на эмоциях и музыке. Сцена оформлена в виде стилизованного абстрактного пространства тундры. Про-

исходят эксперименты с жанром таким, как танец (балет) и мультимедиа (волчий вой), создают уникальный синтетический опыт; сложные световые решения подчеркивают настроение и эмоции сцен.

В работу главного художника театра Саргыланы Ивановой⁶ входило решение

многофункциональных художественных задач. Так, хор был полностью одет в белое для того, чтобы, с одной стороны, имитировать элемент сценографии в виде сугробов, снега и гор; с другой – создать иллюзию статуэток, вырезанных из костей мамонта (рисунок).



Премьерный показ «Юко и Анэкэ» на сцене ЯГТОиБ

Поскольку юкагирский язык находится на грани исчезновения и мало кому известен даже в РС(Я), либретто написано на русском языке Артемом Золотаревым. Однако имена главных героев и действующих лиц сохранены на родном языке, символизируя архетипические образы, характерные для юкагирской культуры.

К особенностям оперы можно отнести стилистику музыкального языка, который сочетает элементы традиционной песенной музыки с классическими оперными формами. Н. Михеев опирается на мотивы записей полевых экспедиций, однако не цитирует их, а самостоятельно создает близкие народному мелосу темы для образных характеристик героев.

Стилистически музыка оперы во многом близка музыке эпохи барокко, а также

связана с прямыми параллелями и аллюзиями знаменитых героев У. Шекспира. В музыкальном тексте композитор даже использует цитату арии Геня Холода из оперы «Король Артур» Г. Перселла (узнаваемые остинатные аккорды в басу в 1-й сцене I акта). Ближе к финалу музыка становится сродни авангарду – применен прием какофонии. По жанру опера относится к лирико-драматической, так как в ней акцент лежит и на эмоциональной, и на сюжетной линии. Используя энергию народных северных танцев, композитор включает в оперу яркие и динамичные балетные сцены.

Перейдем к рассмотрению партии главной героини оперы – юкагирской девушки Анэкэ, чей образ и судьба играют ключевую роль в развитии сюжета.

Анэкэ отличается добротой и открытостью, воплощает лучшие качества чистой и искренней души. Несмотря на внешнюю хрупкость, она обладает внутренней силой и решимостью. В опере образ Анэкэ представлен как образ трагической героини. На протяжении всей оперы Анэкэ проходит через значительную трансформацию: из юной мечтательной она превращается в сломленную и безумную девушку, но оставшуюся верной возлюбленному (как и в образах Марфы из оперы «Царская невеста» Н. Римско-Горсакова, Лючии из оперы «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти). Одновременно образ Анэкэ выступает и как символ юкагирской культуры, ее духовности и связи с природой через сохранение традиций, борьбу за выживание и любовь к родной земле.

Несомненно, подготовка оперного певца к исполнению требует глубокого погружения в роль, включая анализ ее смысловой нагрузки и исследование стилистических особенностей музыкального материала. Технические нюансы партии позволяют создать целостное и выразительное исполнение.

Музыкальные характеристики арий Анэкэ раскрывают ключевые моменты в развитии ее образа и сюжета. Использование диссонансов, модуляций и неожиданных гармонических переходов подчеркивает внутренние конфликты и драматизм ситуаций. Ритмический рисунок отражает динамику сцен. Арии написаны в свободной форме, свойственной стилю композитора. Они отчетливо передают динамику внутреннего мира Анэкэ и ее характер, а также мотивы, страхи и желания. Рассмотрим подробнее ключевые арии и сцены с участием Анэкэ в контексте музыкальной драматургии оперного спектакля.

Опера открывается энергичной непродолжительной, но достаточно динамич-

ной увертюрой, погружающей в мистический мир ритуальных плясок, которые в дальнейшем будут характеризовать основного антагониста главных героев – шамана Элина. Оркестровое вступление к дуэту рисует картину предрассветной природы. Далее следует сцена знакомства главных героев – **первый дуэт Юко и Анэкэ «В тихом мерцании...», I акт.**

Дуэт сквозного развития лиричен, плавные переключки Юко и Анэкэ начинаются с высокой тесситурой. Мелодии двух голосов переплетаются, контрастируя и дополняя друг друга. Гармония отражает динамику отношений между персонажами. Первый дуэт является одновременно смысловым и музыкальным ядром всей любовной сферы оперы. Большая и чистая любовь заглавных героев преподносится как уже совершившийся факт. Это дуэт согласия – влюбленные сначала вторят друг другу, имитируя слова и интонации, а в кульминации их голоса сливаются в унисон. Музыкальное наполнение дуэта содержит в себе два лейтмотива главных героев.

Лейтмотив Юко представляет льющуюся нежную мелодию, но не лишенную твердости: мелодический рисунок складывается из двух ходов вниз на чистую кварту с возвращением вверх посредством скачков на малую сексту, которые придают мелодии оттенок романтичности (приложение, пример 1).

Сопровождают эту мелодию мерные повторяющиеся четверти струнных инструментов и флейты. Данную аккордовую последовательность можно выделить в отдельный лейтмотив, так как он не всегда звучит вместе с лейтмотивом Юко, как в первом дуэте (приложение, пример 2). Этот лейтмотив можно также назвать лейтмотивом любви Юко и Анэкэ. Однако в процессе развития сюжета оперы данный лейтмотив олицетворяет не только чувства героев, но и более общие фи-

лософские смыслы, связанные со сферой идеального, гармонии с природой. Поэтому в начале музыкального номера слышны эти «мерцающие» четверти, рисующие звездную северную ночь, тихую и волшебную, со всполохами северного сияния.

Лейтмотив Анэкэ формируется из мягких перекатов мелодии в интервале чистой кварты (приложение, пример 3). Триольный распев придает мелодии мягкость, пластичность. Аккомпанирующие переборы арфы также делают образ романтическим.

Любовная сфера охарактеризована такими тембрами, как струнные, деревянные духовые (в особенности кларнет и флейта), арфа и колокольчики. Знаменательно, что Дуэт Юко и Анэкэ из 1-й сцены является также последним номером оперы, образуя смысловую арку. Оставаясь неизменным в плане музыкального материала, завершающий дуэт становится апогеем трагической развязки и одновременно кульминацией любовной линии.

После того, как в I акте в 4-й сцене Анэкэ узнает от своего отца Пэту, что к ним едут знатные сваты, девушка поет: «Жду тебя, мой милый... Лишь тебя я жду... Может ветер расскажет тебе, как люблю Юко». Это небольшая лирическая вставка между домашним переполохом и приездом знатного гостя должна показать всю непоколебимость и верность Анэкэ своей любви к Юко.

По драматургии, в этой сцене Анэкэ находится в состоянии глубокого раздумья после первой встречи с Юко. Отец Анэкэ объявляет о ее скором замужестве, что нашелся подходящий жених для любимой дочери, однако она с волнением ждет и надеется, что в качестве свата к ней придет возлюбленный Юко. Среди музыкальных особенностей партии Анэкэ можно отметить плавную мелодию с применением длинных фраз и легато.

Гармония мягкая, с преобладанием мажорных аккордов, но с элементами ми-

нора для передачи легкой грусти. Ария также раскрывает внутренние сомнения Анэкэ, ее стремление к миру и гармонии, а выражение грусти, светлой печали можно услышать в мягком, теплом тембре с использованием пиано и меццо-пиано. Музыкальный материал арии строится на лейтмотиве Анэкэ (приложение, пример 4). Начинается ария с одинокого соло флейты (верхняя строчка клавира оперы) в сопровождении робко звучащих разложенных аккордов арфы.

Ария написана в свободной форме. Нежная мелодия наполнена лирическими, светлыми и теплыми красками. Малая продолжительность номера делает его больше похожим на эпизод в сцене или вокальную интермедию. Вокальная партия героини пока еще не имеет той широты, которую она со временем приобретет; мелодическая же линия больше похожа на заклинание, поскольку все время возвращается к исходному тону (приложение, пример 5).

Второй дуэт Юко и Анэкэ «Любовь моя, прошу, хоть слово молви» в 10-й сцене II акта сюжетно связан с тем, что Юко буквально «раздавлен» горем. Убив брата Анэкэ Похти в поединке, он навлек на себя гнев всей семьи Волков и их жажду кровной мести, а его собственный род Медведей собирается в дорогу. Юко в смятении, поскольку сердце велит ему остаться с любимой и принять ее судьбу, ведь «жизнь на земле без любви не имеет значения!». В таком состоянии его застает Анэкэ, которая пришла предупредить любимого о том, что ее брат Помди ищет Юко, чтобы отомстить за своего брата.

По драматургии дуэт становится моментом конфликта, примирения и совместного принятия решения. Он состоит из двух разделов. Первый полон тревоги. Анэкэ уговаривает Юко бежать от мести ее брата, поэтому партия героини первые решительная, изобилует восходящим

движением и квартовыми скачками (приложение, пример 6). Диапазон голоса расширяется до уменьшенной децимы, хотя до этого вокальная партия главной героини всегда отличалась весьма ограниченным объемом.

Партия Юко хоть и звучит мягче, но он также взволнован и непреклонен в желании быть вместе с Анэкэ, предлагает ей бежать вдвоем. В момент ответа Юко в оркестре появляется аккордовый аккомпанемент, который мы ранее определили как лейтмотив любви. Однако он звучит в ускоренном темпе (*Allegro*), что создает ощущение тревоги. Постепенно музыка успокаивается и смягчается. Наступает второй раздел дуэта, который открывает хор, распеваяющий звук А и переводящий музыку в сферу грез.

Стоит отметить роль хора в опере: он олицетворяет собой образ народа, общества, а также существует как фоновая краска, тембр. Именно в последней роли фона мы слышим хор в данном номере.

Этот раздел написан в соль мажоре, в размере 6/8, с легким вальсирующим аккомпанементом в оркестре. Сюжетно главные герои уносятся в свои мечты о новой свободной жизни, где они будут вдвоем растить детей, начнут общий род. В связи с этим появляется и новый музыкальный тематизм – утвердительные, светлые, летящие интонационные обороты в пределах терции, берущие начало из лейтмотива Анэкэ (приложение, пример 7).

Необходимо отметить, что в последующих номерах мы неоднократно услышим мелодику из этого дуэта. Например, в разговоре с отцом, когда Юко говорит о своем решении не уходить с семьей ради любви, звучит музыка из второго раздела данного дуэта, но в размере 4/4 (приложение, пример 8).

А в арии Юко в сцене 14 этот же мотив вновь звучит в размере 6/8 в легкой вальсовой фактуре, олицетворяя мечту

о счастливой жизни с Анэкэ (приложение, пример 9).

Вторая ария Анэкэ «Скоро с любимым в даль туманную...», 13-я сцена II акта также, как и первая невелика по продолжительности звучания. Ария состоит из двух разделов. В ней образ Анэкэ трансформирован – из юной девочки она превращается в заботящуюся и любящую женщину.

Первый раздел второй арии начинается, как и ария в сцене 4, с лейтмотива Анэкэ, который исполняет солирующая флейта под аккомпанемент редких аккордов арфы (приложение, пример 10). Вокальная партия Анэкэ уже более объемна, диапазон увеличился, в музыке появилась «смелость» и широта. Вначале звучит лирическая мелодия умеренного темпа (90) на *piano*, близкая к шепоту. С 17-го такта темп сменяется на быстрый (120). В музыке использована техника речитатива *Sprechgesang*.

Второй раздел начинается с тревожных восьмых деревянных духовых инструментов, далее слышен настороженный перебор арфы. Оркестр передает чувство страха Анэкэ перед сложным жизненным выбором. Девушка все-таки решается расстаться с домом и бежать с любимым. Однако сталкивается с предательством и несправедливостью матери Салилде, что приводит к появлению резких, отрывистых фраз, диссонирующих аккордов, очень быстрого темпа (155), высоких переходных нот, подчеркивающих эмоциональный накал. По драматургии ария становится моментом перелома в характере Анэкэ, показывая ее решимость бороться. Поэтому композитор выделяет ключевые слова и фразы, чтобы подчеркнуть их эмоциональную значимость и особый смысл для дальнейшей судьбы героини.

В финале динамическая трансформация образа переходит в пласт актерской игры. Драматизм ситуации близок к «тихому» безумию главной героини из балета «Жизель, или Вилисы» А. Адана. В сцене

не сумасшествия Анэкэ повторяет движения из первого дуэта Юко и Анэкэ, представляя любимого рядом. Поэтому здесь важна актерская пластика и сценическое движение, так как через мимику, жесты и позы нужно передать драматическую составляющую образа.

Отметим, что партия Анэкэ, предназначенная для лирико-колоратурного сопрано, требует ординарного уровня владения голосовым аппаратом, поэтому и приступать к ее изучению можно не только состоявшимся оперным певцам, но и певцам-студентам. Однако ее музыка все же дает возможность показать красоту голоса в мелизмах и украшениях, владея техникой дыхания. Исполнять арии и дуэты необходимо в достаточно громкой динамике с обязательными переходами на *piano* и *pianissimo*. Работа над данной партией также открывает возможности для оттачивания вокального мастерства и глубокого актерского развития, что служит ключевым элементом профессионализма исполнителя.

Образ Анэкэ отличается исключительной выразительностью и психологической сложностью, требуя от артиста умения воплотить всю глубину и сложность ее внутреннего мира. Важно тонко передать контрастные эмоции героини – от трепетного волнения до пронзительной скорби в финале, создав ярко и выпукло живой многогранный портрет.

Музыкальные темы, связанные с Анэкэ, играют важную роль в создании образа главной героини. Они отражают широкую палитру чувств и настроений, а также внутреннюю силу и трагичность ее судьбы. Эти темы переплетаются между собой, создавая многогранный и эмоционально насыщенный портрет юкагирской девушки. Через музыку композитор раскрывает глубину ее характера и ее роль в драматургии оперы.

Эволюция образа Анэкэ представляет собой путь от нежности, невинности

и мечтательности к мудрости и силе духа. Подобная трансформация отражает универсальные темы борьбы и жертвенности. В ее образе композитор и либреттист видят глубокие философские и эмоциональные смыслы, которые придают произведению особый культовый аспект, делая Анэкэ одной из самых запоминающихся героинь оперы.

Следует подчеркнуть, что образ Анэкэ служит символом национальной идентичности, укорененным в этнической культуре. Он становится носителем этнической мифологии и философии *нунни*, связанной с ключевой для концепции оперы идеей вечного перерождения. Благодаря этому через музыку и драматургию зрители могут эмоционально подключиться к юкагирской культуре, ее эстетике и ценностям. Это не только способствует более глубокому пониманию произведения, но и устанавливает тесную связь слушательского / зрительского восприятия с культурой этноса и ее национальной идентичностью.

На наш взгляд, опера Николая Михеева может занимать центральное место в учебной программе вокалистов, поскольку в ней нашли свое воплощение устоявшиеся жанровые формы, а также все типичные для классической школы элементы: от интонационного строя до приемов развития и изложения музыки. Как ранее упоминалось, для лирико-колоратурного сопрано партия Анэкэ – это блестящая возможность продемонстрировать все достоинства голоса: его тембральное богатство, виртуозное владение дыханием и плавную, певучую кантилену, составляющие суть этого вокального амплуа.

Первое исследование и первое исполнение партии привело к раскрытию потенциала художественно-эстетических аспектов оперы Н. Михеева, тема которой остается актуальной для всех времен

и народов. Рассмотренное произведение также свидетельствует о том, что в современном культурном пространстве фольклор продолжает выступать импульсом и фундаментом для сохранения уникальности и развития национальной оперы не только крупных народов, а что еще более

ценно – исчезающих этносов, охваченных процессом ассимиляции и аккультурации. Считаем, что изучение механизмов интеграции народных традиций в новые музыкально-театральные произведения также является перспективным направлением для научного и творческого поиска.

Приложение

Пример 1. Николай Михеев, опера «Юко и Анэкэ» акт I, сцена 1
Первый дуэт Юко и Анэкэ. Лейтмотив Юко



Пример 2. Николай Михеев, опера «Юко и Анэкэ» акт I, сцена 1
Первый дуэт Юко и Анэкэ. Лейтмотив любви



Пример 3. Николай Михеев, опера «Юко и Анэкэ» акт I, сцена 1
Первый дуэт Юко и Анэкэ. Лейтмотив Анэкэ



Пример 4. Николай Михеев, опера «Юко и Анэкэ» акт I, сцена 4
Вступление к арии Анэкэ. Соло флейты



Пример 5. Николай Михеев, опера «Юко и Анэкэ» акт I, сцена 4
Ария Анэкэ

510 47
Aneke Soprano бя Сре - ди но - чи тем - ной
Pno. 47 mp

514
Aneke Soprano Ты как звезд - ды яр - кой
Pno.

518
Aneke Soprano луч. В снах мо - их
Pno. mf mp

Пример 6. Николай Михеев, опера «Юко и Анэкэ» акт II, сцена 10
Дуэт Юко и Анэкэ «Любовь моя, прошу», первый раздел

Aneke Soprano 268 34
Ведь за то-бой и - дет го лод-ный волк! Он ды-шит я - рос
Pno. mp 34

271 34
Aneke Soprano тью и жаж-дет кро - ви, Мо - лю, бе-
Pno. 34 mf

274
Aneke Soprano ги за солн-цем, на во - сток. Он о - бе-щал, что след твой не о -
Pno.

Пример 7. Николай Михеев, опера «Юко и Анэкэ» акт II, сцена 10
Дуэт Юко и Анэкэ «Любовь моя, прошу», второй раздел

316 39

Uko
Tenor

К_сво-бо-де напн путь звез-дой о - за - рен

39

Pno.

320

Aneke
soprano

как в_на-ших меч-тах, мы бу-дем пво-см

Pno.

Пример 8. Николай Михеев, опера «Юко и Анэкэ» акт II, сцена 11
Прощание Юко с отцом

397 48

Uko
Tenor

И на-ши дни-ны-с мо-ря, Ра-ди люб-ви го-тов о - ста - вить.

48

Pno.

Пример 9. Николай Михеев, опера «Юко и Анэкэ» акт II, сцена 14
Ария Юко «Катится Луна»

669 84 *mf*

Uko
Tenor

Ка - тит - ся Лу - на

672

Uko
Tenor

за го - ри - зонт. Ско - ро

675

Uko
Tenor

Уг - ро. Дол-жен го - реть во - сход,

Pno.

Пример 10. Николай Михеев, опера «Юко и Анэкэ» акт II, сцена 13
Ария Анэкэ «Скоро с любимым»

530 66

Aneke
Soprano

Ря - дом с_Ю - ко

533 67 **Allegro**
♩ = 120

Aneke
Soprano

мне не страш-на таи - га.

533 67 **Allegro**
♩ = 120

Pno.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Николай Алексеевич Михеев родился в 1984 г., в Вилуйске. Окончил две консерватории: Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н.А. Римского-Корсакова по композиции у профессора, народного артиста РСФСР Б.И. Тищенко (2008 г.) и Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского по классу композиции профессора, народного артиста РФ А.В. Чайковского (2016 г.) (Михеев Николай Алексеевич: Биография // Союз композиторов России. URL: <https://www.unioncomposers.ru/composer/view/?id=29> (дата обращения: 27.09.2023)).

² Михеев Николай Алексеевич: биография // Союз композиторов России. URL: <https://www.unioncomposers.ru/composer/view/?id=29> (дата обращения: 27.09.2023).

³ Юкагиры // Большая российская энциклопедия 2004–2017. URL: <https://old.bigenc.ru/ethnology/text/4932187> (дата обращения: 09.10.2023).

⁴ Константин Викторович Данилов (творческий псевдоним – Костас Марсаан) родился в 1976 г. в с. Бердигестях Горного района Якутии. Является кинорежиссером: окончил исторический факультет СВФУ им. М.К. Аммосова и Высшие

курсы сценаристов и режиссеров (мастерские Аллы Суриковой и Владимира Фокина) (Константин Данилов // Кино-театр. ру. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/director/ros/441343/bio/> (дата обращения: 11.06.2025)).

⁵ Минимализм – художественный стиль, основанный на простоте: минимальное количество базовых элементов и лаконичные формы. Термин восходит к латинскому «*minimus*» («наименьший») (Минимализм // Культура. рф. URL: <https://culture.ru/s/slovo-dnya/minimalizm/> (дата обращения: 01.07.2025)).

⁶ Саргылана Владимировна Иванова – главный художник ЯГТОиБ РС(Я). Окончила Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии по специальности художник-постановщик «Театральная техника и оформление спектакля» (1983 г.) (Иванова Саргылана Владимировна // Якутский колледж культуры и искусств им. Аграфены Дмитриевны Макаровой. URL: <https://yakkii.ru/svedeniya-ob-obrazovatelnoy-organizatsii-2/sotrudniki/ivanova-sargylana-vladimirovna.html> (дата обращения: 11.06.2025)).

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт А.М., Нарва Х.Я., Португалов В.В. Музыкальный фольклор народов Севера и Сибири. М.: Музыка, 1966. 164 с.

Головнёва Н.И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985). Новосибирск, 1994. 383 с.

Никulin В.Г. Становление музыкальной культуры в Якутии // Из истории музыкальной культуры России (конец XIX – начало XX вв.): Краеведческие очерки. М., 1993. С. 69–82.

Пыльнева Л.Л. Процессы становления творчества композиторов Бурятии, Тывы и Якутии: Моногр. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2013. 476 с.

Скрыбкина Ч.К. Гармония в музыке современных якутских композиторов: Моногр. Якутск: ИПК СВФУ, 2012. 242 с.

REFERENCES

Aisenstadt, A.M., Narva, Kh.Ya., Portugalov, V.V. (1966), *Muzykal'nyi fol'klor narodov Severa i Sibiri* [Musical folklore of the peoples of the North and Siberia], Muzyka, Moscow, 164 p. (in Russ.)

Golovneva, N.I. (1994), *Stanovlenie yakutskoi professional'noi muzykal'noi kul'tury (1920–1985)* [The formation of the Yakut professional musical culture (1920–1985)], Novosibirsk, 383 p. (in Russ.)

Nikulin, V.G. (1993), “The formation of musical culture in Yakutia”, *Iz istorii muzykal'noi kul'tury Rossii (konets XIX – nachalo XX vv.): Kraevedcheskie ocherki* [From the history of musical culture of Russia (late XIX – early XX centuries): essays on local lore], Moscow, pp. 69–82. (in Russ.)

Pylneva, L.L. (2013), *Protsessy stanovleniya tvorchestva kompozitorov Buryatii, Tuvy i Yakutii* [The processes of formation of creativity of composers of Buryatia, Tyva and Yakutia], Izdatel'stvo NGTU, Novosibirsk, 476 p. (in Russ.)

Skrybykina, Ch.K. (2012), *Garmoniia v muzyke sovremennykh yakutskikh kompozitorov* [Harmony in the music of modern Yakut composers], IPK SVFU, Yakutsk, 242 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Шапошникова-Иванова Мария Васильевна, ассистент-стажер вокального факультета Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, солистка Государственного театра оперы и балета имени Д.К. Сивцева-Суороуна Омоллоона Республики Саха (Якутия) (Якутск)

E-mail: m_v_shaposhnikova@mail.ru

Робустова Людмила Павловна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: robus2004@yandex.ru

Authors Information

Maria V. Shaposhnikova-Ivanova, assistant trainee of the Vocal Faculty at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, soloist of the D.K. Sivtsev-Suoroun Omolloon State Opera and Ballet Theater of the Republic of Sakha (Yakutia) (Yakutsk)

E-mail: m_v_shaposhnikova@mail.ru

Lyudmila P. Robustova, Cand. Sc. (Art Criticism), Professor, Head of the Department of Music Education and Enlightenment at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: robus2004@yandex.ru

Поступила в редакцию 27.05.2025

После доработки 05.11.2025

Принята к публикации 09.11.2025

Received 27.05.2025

Revised 05.11.2025

Accepted for publication 09.11.2025

МУЗЫКАНТ, УПОЕННЫЙ СТЕПЬЮ. ШТРИХИ К ТВОРЧЕСКОМУ ПОРТРЕТУ ЛИ ШИСЯНА

Ли Чжэхао¹

¹ Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, 125009, Российская Федерация

Аннотация. Впервые в русскоязычном музыковедении представлен портрет Ли Шисяна (р. 1957) – видного китайского деятеля искусства – композитора, этномузыковеда, педагога, организатора в области музыкальной культуры. Отмечается, что Ли Шисян является первым исследователем в КНР, которому принадлежат разработки, связанные с осмыслением проблематики монгольских народных жанров, основоположником научной школы по изучению монгольской музыки. Ли Шисян создал большое число музыкальных сочинений, демонстрирующих органичный синтез фольклорных традиций и западных приемов композиции. Симптоматично, что важную нишу в его творчестве занимают вокальные опусы, в которых автор задействует богатый интонационный ресурс монгольского фольклора, в частности, протяжных песен (*уртын дуу*). Он много сделал для развития практики сценического освоения монгольских национальных инструментов. Важной вехой в этом плане стала «Улигер-баллада» – первый в истории концерт для *сиху* (*хучира*) и симфонического оркестра. Его труды по монгольскому фольклору послужили обоснованием для совместной заявки Монголии и Китайской Народной Республики на утверждение искусства *уртын дуу* как национального достояния. Ли Шисян внес большой вклад в формирование композиторской школы в Хух-Хото и развитие Музыкальной академии Внутренней Монголии.

Ключевые слова: Китайская Народная Республика, Внутренняя Монголия, монгольская культура, композиторское творчество, фольклор

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ли Чжэхао. Музыкант, упоенный степью. Штрихи к творческому портрету Ли Шисяна // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 139–147. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-139-147.

A MUSICIAN INTOXICATED BY THE STEPPE. TOUCHES TO THE CREATIVE PORTRAIT OF LI SHIXIANG

Li Zhehao¹

¹ P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 125009, Russian Federation

Abstract. For the first time in Russian language musicology, a portrait of Li Shixiang (b. 1957), a prominent Chinese artist, composer, ethnomusicologist, teacher, and organizer in the field of musical culture, is presented. It is noted that Li Shixiang is the first researcher in China, who owns developments related to the understanding of the problems of Mongolian folk genres, the founder of the scientific school for the study of Mongolian music. Li Shixiang has created a large number of musical compositions demonstrating an organic synthesis of folklore traditions and Western composition techniques. It is symptomatic that an important niche in his work is occupied by vocal opuses, in which the author uses a rich intonational resource of Mongolian folklore, in particular, long-drawn songs (*urtyн duu*). He did a lot to develop the practice of scenic mastery of Mongolian national instruments. An important milestone in this regard was the “Uliger Ballad”, the first ever concert for *xihu* (*huchira*) and the

symphony orchestra. His works on Mongolian folklore served as the basis for a joint application by Mongolia and the People's Republic of China to establish the art of urtyn duu as a national treasure. Li Shixiang made a great contribution to the formation of the Hohhot School of Composition and the development of the Inner Mongolia Music Academy.

Keywords: People's Republic of China, Inner Mongolia, Mongolian culture, composer's work, folklore

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Li Zhehao (2025), "A musician intoxicated by the steppe. Touches to the creative portrait of Li Shixiang", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 139–147. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-139-147.

В музыкальной культуре Китая своеобразное место занимает Внутренняя Монголия – автономный район на северо-востоке страны, где издавна живут монголы – кочевые скотоводы Великой степи, некоторые из них (жители улусов – сельских поселений) до сих пор сохраняют традиционный образ жизни. Конечно, в современных городах древний уклад соблюдать невозможно, однако народные формы музицирования существуют, активно развиваются, приобретают качественно новый облик. В частности, здесь развивается композиторское творчество, о котором русскоязычному читателю известно мало.

Целью настоящей статьи является введение в арсенал музыкальной науки сведений об одном из самых значимых деятелей Внутренней Монголии – Ли Шисяне, а также попытка осмыслить его творчество в контексте культуры Китая.

Говоря о появлении композиторского искусства во Внутренней Монголии, нужно вспомнить деятелей второй половины XX в. Так, в начале 1950-х гг. в Московской консерватории учился композитор Л. Мэлчиг¹ (美丽其格) (1928–2014), потом несколько десятилетий был активным участником музыкальной жизни Внутренней Монголии. Другие мастера – Ионжибу (永儒布), Аоле Алатэнголе (阿拉腾奥勒) (1942–2016). В настоящее время видным композитором в Хух-Хото (呼和浩特) (административном центре Внутренней Монголии) является Эрдэмт Нарсу (额那日苏) (р. 1984), автор самобытных сочинений, иначе, чем в Монго-

лии и России, раскрывающий потенциал монгольского фольклора.

Относительно недавно на сцене музыкального театра Внутренней Монголии стали появляться спектакли с красивой музыкой Чойдорджа Оргила (道尔吉·敖日格乐) (р. 1985). Во Внутренней Монголии сложился весьма самобытный симбиоз восточных культур и традиций европейского типа (И Лань, 2023). Следует заметить, что в культурах степняков (помимо монгольских народов, подобные процессы присутствуют в творчестве казахов, киргизов, туркмен, башкир и других), в принципе, есть своеобразие в формировании творческой системы (Лесовиченко А., 2017), но между этими процессами в Монголии (самостоятельном государстве) и Внутренней Монголии тоже нет тождества.

Разумеется, такой мощный пласт музыкального творчества не может не интересовать коллег, причем не только монголов. Под обаяние степной культуры попадают многие, тем более что во Внутренней Монголии монгольское музыкальное искусство находится в тесной взаимосвязи с культурой китайцев-хань. Достаточно сказать, что одно из самых ярких сочинений – сюита «Внутренняя Монголия» – признанного классика китайской музыки Ма Сыцуна (马思聪) (1912–1987) посвящена этому краю². Не менее показательны фортепианные пьесы другого видного китайского композитора – Сан Туна (桑桐)³ (1923–2011).

Естественно особое отношение к степному региону со стороны его жителей-не-

монголов (в этом многонациональном районе проживает более 25 млн человек, из них монголов – четыре с половиной (Янь Мэн, 2019, с 111)). Один из них – современный композитор Ли Шисян 李世相 (р. 1957) (рис. 1). За пределами Китая его личность и творчество известны относительно мало. В русскоязычном музыкознании существует только одна работа – опубликованное нами интервью с ним (см.: (Ли Чжэхао, 2023))⁴. На наш взгляд, этого явно недостаточно, поскольку деятельность мастера заслуживает пристального внимания.



Рис. 1. Ли Шисян, 2007 г.

Ли Шисян – автор талантливых высококачественных в профессиональном отношении произведений. Вместе с тем он сделал большой вклад в музыковедение: стал первым в Китае исследователем, разрабатывающим проблематику монгольских народных жанров, создал научную школу по изучению монгольской музыки. Основным интерес вызывают как песенное творчество, так и техники народного пения, прежде всего, горловое двухголосие *хоомей* (Е Цзяхуэй, 2024). Его монография «Введение в монгольский *уртын дуу*» (Li Shixiang, 2004) (рис. 2) является

первым теоретическим исследованием народных протяжных песен – *уртын дуу* – в Китае. Монография поднимает важные историко-теоретические проблемы эволюции и стилевого становления этой культуры, исполнительских традиций, вопросов ритма, мелодии, формы и тембра.

Активная редакторская работа по подготовке к изданию расшифровок фольклорных записей дала Ли Шисяну бесценный опыт, который он успешно реализовал как в научных концепциях, так и в композиторских сочинениях. В частности, на этом материале появились монография «Техника написания песенного сопровождения» (Li Shixiang, 2006), антологии «Коллекции монгольского наследия инструментального искусства» (Li Shixiang, 2007), «Исследования монгольской старинной музыки» (Li Shixiang, 2012) и др. Его публикации о монгольской музыке способствовали формированию целого направления в этномузыкологии и помогли ввести в научный обиход новые источники.

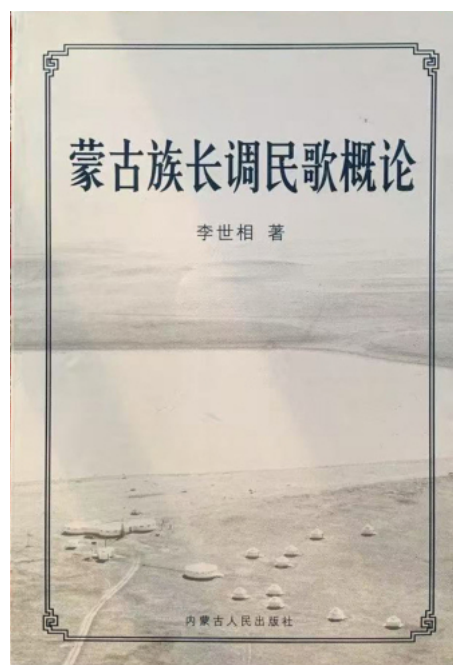


Рис. 2. Ли Шисян. Введение в монгольский *уртын дуу*

Большое внимание музыкант уделял педагогике и организационным вопросам в сфере музыкального образования. Важным вкладом в педагогику можно считать усилия Ли Шисяна по продвижению идеи национально ориентированного образования. В течение многих лет он работал руководителем Академии искусства в Хух-Хото (呼和浩特). Он считает, что этнические характеристики должны быть подчеркнуты в образовании, а система преподавания традиционной монгольской музыки должна быть усовершенствована. Музыкант предложил применить в обучении комплексный подход: соединить преподавание, научные исследования, практическое музицирование и исполнение новых произведений на площадке творческих лабораторий, исполнительских коллективов таких, как хор «Жаворонок», оркестр камерной музыки «Чаоэр», оркестр ударных инструментов «Айес», Молодежный симфонический оркестр Внутренней Монголии, женский хор «Сариланг», ансамбль «Сай-ихан» и т.д.

Ли Шисян – плодовитый композитор, он автор многочисленных опусов в самых разных жанрах. Им написана вокальная музыка, зачастую на тексты на китайском языке, которая, тем не менее, воплотила любовь автора к монгольской мелодии. Ли Шисян создал и большой массив инструментальных композиций как камерных (фортепианных, ансамблевых), так и симфонических. Большинство сочинений было исполнено в родном городе композитора – Хух-Хото, в уже упомянутой Академии искусства Внутренней Монголии. Как признается сам композитор: «В своем музыкальном творчестве я в основном впитывал степную культуру <...> то есть монгольскую народную музыку».

Поскольку монгольский язык не является основным языком в социальной среде Китая в целом, не всегда понятно какое

количество граждан им владеют. Однако известно, что некоторая часть монголов или других народов монгольского происхождения (баоань, дауры, монголы, дунсяне и другие), живущих в Китае, знают монгольский (или родственный ему) язык. При этом, надо заметить, что распространение песен в монгольском стиле (если они звучат на монгольском языке) встречает определенное лингвистическое сопротивление у жителей Китая, не владеющих этим языком. Чтобы решить проблему, Ли Шисян решил взять за основу китайский язык, создавая при этом музыку в монгольском стиле и сочинил множество песен, которые хорошо известны в самых разных регионах Китая. Будучи этническим китайцем, композитор ориентирован именно на китайскую (хань) аудиторию. При том, что китайская и монгольская музыкальная культуры весьма различны между собой, опора на пентатонику в обеих позволяет сглаживать стилистические нюансы при переходе в вокальной музыке на другой язык. Ли Шисян этим умело пользуется. Создавая произведения на китайском языке, но с опорой на монгольскую мелодику, он получает самобытное художественное решение в рамках китайской музыки.

В списке произведений композитора обращает на себя внимание обилие названий, в которых воспевается образ степи:

- «Степь. Ночная песня» для меццо-сопрано и оркестра;
- «В степи послушаю песню жаворонка», романс для сопрано и оркестра;
- «Ветер степи сердце мое чарует» для тенора и фортепиано;
- «Ветер моей степи», песня для сопрано и фортепиано;
- «Степь во сне», для голоса без сопровождения;
- «Людям степей посвящается» для струнного квартета (рис. 3).

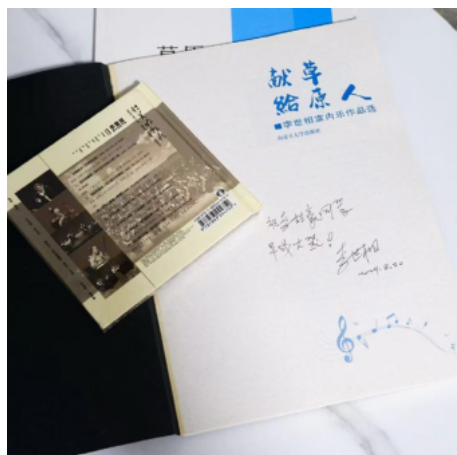


Рис. 3. Диск «Великолепная пастораль»: коллекция камерной музыки, посвященной людям, живущим в степи, с автографом автора

С образом степи непосредственно связан один из основополагающих жанров монгольского фольклора – протяжная песня *уртын дуу*, исследованию которого Ли Шисян посвятил немало своих работ. В этих песнях выражены важные мелодические особенности и жанровые элементы монгольского музыкального фольклора. *Уртын дуу* – одно из вершинных достижений творческого гения монгольского народа, считают многие исследователи. Особенно она повлияла на развитие жанра концерта, так как сама *уртын дуу* имеет некоторые черты условной «концертности» (разумеется, не в значении, относящемся к музыкальной культуре европейского типа) – всегда исполнявшаяся публично, содержит формы соперничества между певцами, певцом и инструменталистом.

Возникновению жанра протяжной песни способствовали кочевая жизнь и занятия скотоводством: народные предания, мифы и легенды содержат сюжеты о возникновении протяжной песни. На ее формирование повлияли климатические условия, природа и степной ландшафт, а магический характер связывается с традиционным занятием монголов – скотоводством. Монгольская песня является

отражением социокультурного развития народа, условия ее зарождения кроются в степной среде проживания и кочевом производстве.

Весьма любопытно восприятие композитора эмоциональной составляющей монгольского фольклора. Например, Ли Шисян считает: «Многие ошибочно полагают, что монгольская музыка радостная и приятная, в том числе композиторы и слушатели, потому что новая музыка во Внутренней Монголии целиком посвящена восхвалению тех или иных состояний природы. Но композиторы, создавшие эти произведения, ни разу не были в степи и не понимают образа жизни кочевников <...> На самом деле, во Внутренней Монголии большая часть музыки грустная».

Камерно-вокальные сочинения Ли Шисяна не очень просто обозначить по жанровому признаку. Чаще всего их называют романсами, но это не совсем соответствует классическим образцам этого жанра. Композитор нередко включает виртуозные приемы, более характерные для арий. При этом мелодика соответствует жанру песни. Она, в первую очередь, относится к китайской традиции, но использует многие элементы монгольского происхождения. Мелодика вдохновлена стилем *уртын дуу*. Ритм основан на ритме лошадиного шага, который характерен для монгольского фольклора. Различные ритмы представляют разные породы лошадей, тем самым показывая разные черты характера животных. Наличие таких элементов позволит обозначить сочинения Ли Шисяна как монгольский стиль в китайской музыке.

Ли Шисян, как правило, в своем творчестве опирается на монгольские фольклорные мелодии и народные инструменты. В его партитурах нередко традиционные европейские инструменты соседствуют с монгольскими и китайскими соста-

вами. Яркий пример – «Долгая любовь» для симфонического оркестра. Здесь в оркестр добавлены такие инструменты, как бамбуковая флейта-сона, бисюнуэра, рога, губной орган-шен, тангу и хуапэнгу, пина, саньсянь, жуань, янцинь, гучжэн, ху-циннь. Особое внимание он уделяет ансамблю моринхуров.

Моринхур – самый известный монгольский инструмент. Ценность его в том, что будучи представителем струнно-смычковых инструментов, он органичен как в народной, так и в академической, и даже в эстрадной музыке. Имея обычно две струны, настроенных, как правило, в кварту ($fis - h$, или $g - c'$), флажолетное звукоизвлечение, моринхур играет в диапазоне скрипки, но имеет совершенно иной тембр. Он эффектно выглядит внешне, обладает большими виртуозными ресурсами, и при этом довольно прост в освоении на первичном уровне.

Можно понять выдающегося моринхуриста из Хух-Хото, мастера, создающего эти инструменты, Чи Булага, который сказал гордо, что «мир – это сцена для монгольского моринхура». Естественно, все монгольские композиторы и в Монголии, и в Китае, и в России, используют моринхур, нередко соединяя его с инструментами симфонического оркестра, или создавая чисто монгольские ансамбли. Ли Шисян – один из тех мастеров, который высоко ценит возможности моринхура.

Произведения для этого инструмента постоянно появляются во всех регионах монгольского мира. Особенно яркую музыку создали Н. Жанцанноров, Ш. Олзийбаяр в Монголии, Б. Дондоков, П. Дамиранов и Г. Манджиева в России. Да и сочинения композиторов Внутренней Монголии – Э. Нарсу и Ч. Оргила – весьма интересны. Однако подход Ли Шисяна, и здесь синтезирующего стилистические черты китайской и монгольской музыки, обращает на себя особое внимание: все

другие композиторы пользуются драматургическими принципами, характерными для «русской музыки о Востоке», потому что учились либо в России, либо у преподавателей, получивших российское образование, Ли Шисян – воспитанник Шанхайской консерватории. Там тоже есть связи с русской композиторской школой, но значительно преобразованные в рамках уже собственно китайских условий развития. Так, способы «декоративного» развертывания материала, присущие китайской традиционной музыке, глубоко переосмыслены в китайских композиторских школах и особо культивируются.

Творчество Ли Шисяна ярко демонстрирует синтез фольклорных традиций и западных приемов композиции. На примере классических европейских жанров он создает уникальные сочинения. Например, его «Улигер-баллада» (1989) стала первым в мире произведением в жанре концерта для этнического инструмента, который по-китайски называется *сиху*, а по-монгольски – *хуучир*⁵ (рис. 4) и симфонического оркестра. По композиции концерт, конечно, ориентирован на европейские жанровые принципы. Однако сказать, что это сочинение написано в европейском стиле нельзя. Здесь иная, собственно китайская, логика развития материала, отсюда и формообразования. Текст, хоть и записанный нотами, сохраняет в себе импровизационный посыл, свойственный восточным формам безнотного музицирования. Ли Шисян объединяет не только традиции Востока и Запада, но и показывает путь образования синтеза китайско-монгольской культуры, ярким представителем которой он является.

«Улигер-баллада» – интересное концертное произведение, в первую очередь, в плане тембрового взаимодействия инструментов европейского и монгольского



Рис. 4. Сиху (хуучир)

происхождения. *Хуучир* имеет очень специфический тембр – резкий писк в высоком регистре без вибрато. Это сильно выделяет его звучание на фоне симфонического оркестра, однако не противостоит краскам европейских инструментов, но органично с ними взаимодействует. Будучи вписанными в партитуру европейского оркестра монгольские инструменты (помимо солирующего *хуучира*, здесь присутствует еще целый ряд «аборигенов»⁶⁾) выявляют свою специфику не так, как собственно в оркестрах традиционных восточных инструментов. В сочетании с европейскими они неизбежно воспринимаются как экзотические, поэтому их тембры сосредотачивают на себе большее внимание, чем в национальных оркестрах, где все инструменты неевропейские.

Ли Шисян – не только талантливый композитор и педагог, но и организатор, музыкально-общественный деятель. Он очень активен и при этом, не стремясь быть на виду. «Многие говорят, что я основатель направления композиции в автономном районе Внутренняя Монголия. Я с этим не согласен, потому что я не первый человек, преподающий здесь композицию. Возможно, в каких-то аспектах я сыграл новаторскую роль. Например, в 2014 году, будучи деканом, я руководил работой по повышению административ-

ного уровня в Школе искусства Внутренней Монголии с предыдущего среднего профессионального училища до высшего учебного заведения. Благодаря различным усилиям, таким как обогащение нашего преподавательского состава, научно-исследовательские проекты и педагогическая практика, учебное заведение стало Академией искусства – высшим музыкальным учреждением, единственным в автономном районе Внутренняя Монголия, чем я очень горжусь <...> Уровень обучения здесь настолько повысился, что Академию стали называть маленькой копией Шанхайской консерватории».

Для Ли Шисяна важно поощрять в студентах универсализм, необходимость сочетания занятиями композицией и наукой. Он говорит: «Я все еще надеюсь, что в процессе изучения моего творчества исследователи смогут провести более глубокий анализ моих работ и понять мысли, которые я хочу выразить, а не просто анализировать мои композиционные приемы. Я часто поощряю своих учеников заниматься научными исследованиями в дополнение к созданию музыки. Когда ваши знания широки, у вас появится более глубокое мышление, и вы захотите выразить его в своих работах. Только такие работы могут вызвать резонанс в сердце слушателя».

В заключение подчеркнем, что Ли Шисян внес большой вклад в развитие музыкальной культуры своего региона. Несомненно, его роль в музыкальной жизни велика и требует внимательного рассмотрения. Музыкальные сочинения сформировали синтез принципов композиции, сочетающих китайские и монгольские элементы. Вместе с тем нельзя не оценить его музыковедческие труды, актуальные для всех монголов. Организационная деятельность Ли Шисяна выводит профессиональное музыкальное образование во Внутренней Монголии на

качественно новый уровень. В настоящее время он оставил преподавание, занимается только композиторским творчеством. Это позволяет надеяться, что в авторском портфеле появятся новые

ценные произведения, которые можно будет рассматривать как ценный вклад в развитие музыкальной культуры и Внутренней Монголии, и всех монголов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Монголы в своей среде обычно пользуются двумя именами: отчеством и именем. Однако в Китае, где их собственное имя передается четырьмя иероглифами (или больше), в то время как китайские имена фиксируются всего лишь тремя символами, зачастую отчество не попадает в обиход и остается только внутрисемейным знаком. Поэтому не всегда возможно выявить не только полное отчество, но даже инициал.

² Это прославленное произведение Ма Сычуна для скрипки, созданное в 1937 г., стало ключевой вехой скрипичного композиторского творчества Китая. Художественное очарование сюиты не померкло и в настоящее время. «Внутренняя Монголия» состоит из трех частей: «Эпос» («Рэпсодия»), «Ностальгия» и «Степной танец» («Танец за Великой стеной»). «В музыке сюиты отражена история оккупации значительной части Китая в начале войны сопротивления японским захватчикам (1937–1945): жгучая тоска по родным местам, которую

испытывают беженцы, лишившиеся пристанища, производит потрясающее впечатление» (Вань Кэчао, 2021, с. 234).

³ Цикл, написанный в 1950-х гг., «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» состоит из следующих частей: 1. «Траурная песня»; 2. «Дружба»; 3. «Тоска по дому»; 4. «Песня любви на пастбище»; 5. «Детский танец»; 6. «Соболезнования»; 7. «Танцевальная музыка» (Чэнь Пэн, 2023, с. 38).

⁴ В настоящей статье мы также использовали запись беседы, состоявшейся между Ли Шисяном и Ли Чжэхао 10 июня 2024 г.

⁵ *Сиху* (хуучир) – четырехструнный смычковый инструмент с небольшим корпусом цилиндрической формы, где задняя крышка отсутствует. Традиционно применяется лукообразный или смычок с прямой тростью.

⁶ *Янцинь* (род цимбал), *давеча*, (тарелки), *тангу* (барабан), *муйу* (деревянная рыба – щелевой барабан).

ЛИТЕРАТУРА

Вань Кэчао. Черты национальной музыкальной культуры в скрипичном творчестве Ма Сычуна: На примере сюиты «Внутренняя Монголия» // Университетский научный журнал. 2021. № 62. С. 233–245.

Е Цзяхуэй. Хоомей: К изучению локальных певческих стилей Внутренней Монголии Китая // Образование и культурное пространство. 2024. № 2. С. 103–109.

И Лань. Баянно-аккордеонная культура Внутренней Монголии Китая: Философско-культурологическая интерпретация: Дис. ... канд. филос. наук. Белгород, 2023. 186 с.

Лесовиченко А.М. Особенности формирования музыкальной культуры европейского типа в Монголии // Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии: Региональные особенности и международное сотрудничество: Материалы междунар. науч.-практ. конф. Улан-Удэ: ВСГИК, 2017. С. 209–213.

Ли Чжэхао. Композитор Ли Шисян о музыке и о себе. Август 2023 года // Музыкальное искусство Европы. Традиции и современность. 2023. № 4. С. 86–89.

REFERENCES

Chen Peng (2023), “The Piano cycle «Seven Pieces on the Themes of Folk Songs of Inner Mongolia» by composer Sang Tong”, *Pedagogicheskii nauchnyi zhurnal* [Pedagogical Scientific Journal], vol. 6, no. 6, pp. 38–45. (in Russ.)

Lesovichenko, A.M. (2017), “Features of the formation of a European-type musical culture in Mongolia”, *Kul'turnoe prostranstvo Sibiri i Mongolii: regional'nye osobennosti i mezhdunarodnoe sotrudnichestvo* [Cultural space of Eastern Siberia and Mongolia: regional features and international cooperation], VSGIK, Ulan-Ude, pp. 209–213. (in Russ.)

Li Shixiang (2004), *Mengguzu changdiao mingge gailun* [An introduction to Mongolian long-song folk music], Inner Mongolia People's Publishing House Hohhot. (in Chin.)

Li Shixiang (2006), *Gequ banzou xiezuo jifa* [Techniques of song accompaniment writing], Inner Mongolia University Press, Hohhot. (in Chin.)

Li Shixiang (2007), *Mengguzu chuantong qiyue yishu lunji* [Collected essays on the traditional instrumental art of the Mongolian people], Inner Mongolia University Press Hohhot. (in Chin.)

Чэнь Пэн. Фортепианный цикл «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» композитора Сан Тона // Педагогический научный журнал. 2023. Т. 6, № 6. С. 38–45.

Янь Мэн. Особенности представления в честь 70-летия основания автономного района Внутренней Монголии // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 2. С. 111–116.

Li Shixiang. 蒙古族长调民歌概论 2004 (Ли Ши-сян. Введение в монгольскую народную музыку с протяжными песнями. Хух-Хото: Народное издательство Внутренней Монголии, 2004)

Li Shixiang. 歌曲伴奏写作技法 2006 (Ли Ши-сян. Техника написания песенного сопровождения. Хух-Хото: Издательство университета Внутренней Монголии, 2006)

Li Shixiang. 蒙古族传统器乐艺术论集 2007 (Ли Ши-сян. Сборник очерков о традиционном инструментальном искусстве монгольского народа. Хух-Хото: Издательство университета Внутренней Монголии, 2007)

Li Shixian. 蒙古族传统音乐的调查与研究 2012 (Ли Ши-сян. Исследование традиционной музыки монгольского народа. Хух-Хото: Издательство университета Внутренней Монголии, 2012)

Li Shixiang (2012), *Mengguzu chuantong yinyue de diaocha yu yanjiu* [Investigation and research on the traditional music of the Mongolian people], Inner Mongolia University Press, Hohhot. (in Chin.)

Li Zhehao (2023), “Composer Li Shixiang about music and about himself. August 2023”, *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'* [Musical art of Eurasia. Traditions and modernity], no. 4, pp. 86–89. (in Russ.)

Wan Kechao (2021), “National features of musical culture in the Violin works of Ma Sicong: on the example of the Suite «Inner Mongolia»”, *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University Scientific Journal], no. 62, pp. 233–245. (in Russ.)

Yan Meng (2019), “The performance dedicated to the 70th anniversary of the founding of the Inner Mongolia autonomous region”, *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], no. 2, pp. 111–116. (in Russ.)

Ye Jiahui (2024), “Khoomei: on the study of local singing styles of Inner Mongolia of China”, *Obrazovanie i kul'turnoe prostranstvo* [Education and cultural space], no. 2, pp. 103–109. (in Russ.)

Yi Lan (2023), *Baynno-akkordeonnaya kul'tura Vnutrennei Mongolii Kitaya: filosofsko-kul'turologicheskaya interpretatsiya* [The bayan and accordion culture of Inner Mongolia of China: a philosophical and cultural interpretation], Cand. Sc. Thesis, Belgorod, 186 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Ли Чжэхао, аспирант Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (научный руководитель – доктор культурологии, профессор А.М. Лесовиченко)
E-mail: lzh609213099@icloud.com

Author Information

Li Zhehao, postgraduate at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Culturology), Professor A.M. Lesovichenko)
E-mail: lzh609213099@icloud.com

Поступила в редакцию 30.07.2025

После доработки 29.10.2025

Принята к публикации 09.11.2025

Received 30.07.2025

Revised 29.10.2025

Accepted for publication 09.11.2025

© Шао Минян, Петрова, А.М., 2025

УДК 78.03

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-148-160

РОЛЬ «ОБРАЗЦОВОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА» В СТАНОВЛЕНИИ СОВРЕМЕННОГО ТИПА НАЦИОНАЛЬНОЙ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЫ

Шао Минян¹, А.М. Петрова²

¹ Университете Линьши, Линьши, 276000, Шаньдун, Китайская Народная Республика

² Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена выявлению путей взаимодействия «образцового революционного театра» (гэмин янбан си) и современной национальной китайской оперы. Рассматриваются вопросы художественной преемственности обозначенных театральных форм на уровне музыкальной драматургии, вокальной стилистики и сценического воплощения. Выявлены пути исторического пересечения «образцового революционного театра» и китайской национальной оперы, на основе чего авторы заключают, что «образцовая революционная опера» продолжила свою художественную жизнь после окончания Культурной революции как одна из форм современного оперного театра Китая. Это подтверждается спецификой идейно-содержательной стороны творчества китайских композиторов, особенностями сценического воплощения и особым отношением к героям оперных сочинений. На примере опер «Цзян Цзе», «Гора Имэн» и «Великий поход» выявлены элементы «образцового революционного театра». В частности, на уровне структуры произведений (банцян-ти), идеологизированного контекста в трактовке образов героев и синтеза народной мелодики с западноевропейской тонально-гармонической системой и оркестровым письмом. Используется методология этномузыкологии и теории культурной передачи. Работа актуализирует вопрос о пределах идеологического наследия в формировании национальной музыкальной идентичности Китая и предлагает новое направление сравнительного изучения театральных жанров в Азии.

Ключевые слова: китайская национальная опера, «образцовый революционный театр», художественная интеграция, «Цзян Цзе», «Великий поход», «Гора Имэн», банцян-ти

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шао Минян, Петрова А.М. Роль «образцового революционного театра» в становлении современного типа национальной китайской оперы // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 148–160. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-148-160.

THE ROLE OF THE “EXEMPLARY REVOLUTIONARY THEATER” IN THE FORMATION OF A MODERN TYPE OF NATIONAL CHINESE OPERA

Shao Mingyang¹, A.M. Petrova²

¹ Linyi University, Linyi, 276000, Shandong, People's Republic of China

² M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to identifying the modes of interaction between the Model Revolutionary Theater (geming yangban xi) and contemporary Chinese national opera. It examines issues of artistic integration between these theatrical forms at the levels of musical dramaturgy, vocal stylistics, and stage realization. The study reveals the historical intersections between the Model Revolutionary Theater and Chinese national opera, based on which the authors conclude that the Model Revolutionary Opera continued its artistic existence after the end

of the Cultural Revolution as one of the forms of modern Chinese opera. This is evidenced by the ideological and thematic specificities in the works of Chinese composers, the particularities of stage embodiment, and the distinctive approach to the portrayal of opera heroes. Using the examples of the operas Jiang Jie, Mount Yimeng, and The Long March, the article identifies elements of the Model Revolutionary Theater, particularly in the structural organization of the works (banqiang), the ideologically charged interpretation of heroic characters, and the synthesis of folk melody with Western European tonal-harmonic systems and orchestral writing. The methodology is based on ethnomusicology and the theory of cultural transmission. The work brings to the fore the issue of the limits of ideological heritage in the formation of China's national musical identity and proposes a new direction for the comparative study of theatrical genres in Asia.

Keywords: Chinese national opera, Model Revolutionary Theater, artistic integration, Jiang Jie, The Long March, Mount Yimeng, banqiang

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Shao Mingyang, Petrova, A.M. (2025), "The role of the «Exemplary Revolutionary Theater» in the formation of a modern type of national Chinese opera", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 148–160. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-148-160.

Жанр «образцовой революционной оперы»¹ (革命样板戏, *гэмин янбан си*)² даже спустя почти уже полвека с завершения Культурной революции, все еще привлекает внимание исследователей, представляясь дискуссионной и даже в некоторой степени опасной темой для изучения. В российской музыкальной науке китайским исследователем Жэнь Шуай лишь в 2019 г. была защищена диссертация, посвященная жанрово-стилевым особенностям китайской «образцовой революционной оперы» (2019). Автор подробно рассматривает все элементы музыкального языка и сценического воплощения, выявляя связь жанра как с пекинской оперой, так и с западноевропейской моделью. Все *гэмин янбан си* были написаны до 1966 г. Это оперы «Красный фонарь» (Вэн Охун, А Цзя, 1964), «Ша-цзябан» (Ван Цзэн Ци, Ян Ю Мин, Сяо Цзя, Сюэ Нэн Хоу, 1964), «Взятие хитростью горы Вэйхушань» (Юй Хуэйюн, Ху Бинсюй, Гуань Хэянь, Ван Шигуан, 1958), «Гавань» (Юй Хуэйюн, 1964), «Налет на полк Белого тигра» (Фан Жунсян, 1958), «Битва на равнине» (Дай Хунвэй, Чжан Цзяньминь, 1965), балеты «Красный женский батальон» (У Цзуюян, 1964), «Седая девушка» (Ма Кэ, Чжан Лу, Цюй Вэй, Сян Юй, Ли Хуан Чжи, 1945). Во время Культурной революции по об-

разцу *янбан си* было создано еще около 18 сочинений.

В последние десятилетия с активным развитием музыкальной синологии в результате активизации партнерских отношений РФ и КНР, а также наплывом в российские консерватории китайских аспирантов, многие проблемные лакуны, связанные с вопросами становления и развития китайской композиторской и исполнительской школы, были в значительной степени разработаны и позволили сформировать исследовательскую парадигму развития музыкальной культуры Китая в XX–XXI вв.

Существует мнение, что «образцовая революционная опера» – явление преходящее и замкнутое в себе. Это стало общим местом в российской музыкальной науке, что в значительной степени наложило отпечаток на восприятие жанра. Также принято считать, что «образцовая революционная опера» связана исключительно с периодом Культурной революции, что лишь отчасти, верно. Общими для всех исследований периода 1966–1976 гг. являются критика политизированности всех сфер творчества, тотальный контроль со стороны цензуры и, в целом, негативные последствия данного десятилетия – где-то в более мягкой форме, где-то – сильнее. Лю Чжи-

цян, изучивший издательскую политику «Жэньминь жибао» в обозначенный период, ссылается на известного китайского исследователя Лян Маочуня, который характеризуя искусство Культурной революции, говорит о глубоком социально-деструктивном движении, нанесшим большой ущерб упорядоченному развитию китайской музыки и почти полностью уничтожившим свободу творчества (2016, с. 4).

В настоящее время китайское научное сообщество в основном рассматривает обозначенные художественные формы («образцовую революционную оперу» и китайскую национальную оперу) как две отдельно существующие линии развития китайского музыкального театра. При этом Жэнь Шуай отмечает: «Образцовые революционные оперы» унаследовали от Пекинской оперы особенности драматургии (принцип контраста в сопоставлении сцен), композиции (деление на сцены различной протяженности), но с привнесением элементов европейского музыкального театра XX века (принципа сквозного развития, лейтмотивной системы)» (2019, с. 10–11). «Образцовый революционный театр» является отдельным направлением развития китайской национальной оперы, фиксирующий как один из своих основных жанровых признаков характерный тип тематики и содержания, представляя собой современный образец пекинской оперы. Однако предвзятое отношение к жанру «образцовой революционной оперы», которое сохранялось довольно долгое время в китайском и российском музыкознании, определило стратегию изучения двух обозначенных жанров.

Исследования национальной оперы сосредоточены преимущественно на анализе музыкального языка, включения этнокультурных элементов и исполнительских традиций, подчеркивания ее функции как носителя национальной

культуры. В то же время исследования «образцового революционного театра» преимущественно фокусируются на политическом контексте, идеологической экспрессии и механизмах социальной мобилизации. Данному жанру часто отказывают в историко-культурологическом значении, трактуя как сгенерированный и ограниченный временем культурный феномен. Пути художественного синтеза двух форм оперных спектаклей, а также их культурная ценность в междисциплинарной перспективе – с точки зрения музыкознания, семиотики искусства и теории культурной коммуникации – демонстрируют наличие проблемных неизученных областей.

В целом, наблюдается недостаточная оснащенность научными изданиями и нотными материалами, не позволяющая дать полномасштабную оценку таким музыкальным феноменам, как «образцовая революционная опера», и, тем более, *проследить генетическую связь с музыкой последующих десятилетий – периода «реформ и открытости», творчеством современных китайских композиторов.* Отдельной исследовательской проблемой является *соотношение национальной китайской оперы – особого типа оперного жанра, генетически связанного с китайской музыкальной культурой, который вобрал в себя наиболее репрезентативные элементы как традиционного театрального искусства, так и западноевропейской модели, и «образцового революционного театра»³.*

Таким образом, в фокусе внимания авторов – особенности развития китайской национальной оперы в ракурсе взаимодействия с «образцовым революционным театром» (*гэмин янбан си*) и выявление путей их взаимодействия. Национальная китайская опера – жанр современного китайского музыкального театра, который в последнее десятилетие вошел в поле ис-

следовательских интересов российских музыковедов. Изучение его истории наглядно демонстрирует сложный и противоречивый путь формирования, стабилизации и прочного закрепления в системе китайской музыкальной культуры.

Цель настоящего исследования – выявление роли «образцовых революционных опер» в процессе формирования современного типа национальной китайской оперы. *Актуальность* заявленной темы подкрепляется назревшей необходимостью сформировать целостную картину развития современного китайского музыкального театра.

Лян Маочунь указывает, что жанр «образцовой революционной оперы» продолжает распространяться в массовой музыкальной культуре (2006, с. 19). Китайская национальная опера, являясь одним из репрезентантов китайской музыкальной культуры, на протяжении всей истории стремилась к интеграции богатых традиций китайской музыкальной драмы и музыкально-драматических форм в контекст западноевропейской оперной системы. В результате этого синтеза постепенно формируется музыкально-сценическая модель с китайской спецификой.

В процессе развития «образцовый революционный театр», как уникальное художественное явление, возникшее в контексте политико-культурной ситуации 1960–1970-х гг., оказал глубокое влияние на современную китайскую художественную культуру. Благодаря своим ярко выраженным политическим темам, конкретному набору выразительных средств и формализации системы творчества, «образцовый революционный театр» – культурный продукт своего времени, выступил надежной опорой для китайской национальной оперы.

В последние годы рост интереса к китайской культуре в России способствовал усилению внимания российской музыковедческой среды к онтологии традицион-

ных китайских музыкальных драм и истории формирования национальной оперы. Однако в российском академическом сообществе широко распространено явление, при котором традиционные китайские музыкальные драмы и западноевропейские музыкальные спектакли обозначаются единым термином «опера». Например, 京剧 (jīngjù, «цзинцзюй») – «пекинская опера», 豫剧 (yùjù, «юйцзюй») – «хэнаньская опера» и др. Современные образцы музыкального театра, как правило, называются «национальные китайские оперы». Такое смешение терминов в переводе приводит к путанице и неправильному пониманию форм китайского театрального искусства как в научных кругах, так и среди широкой публики. В этом отношении теория академизации, предложенная Д.И. Варламовым и развитая в исследованиях с Ян Тэна, позволяет развести музыкальные феномены и назвать появление нового типа музыкальной драмы (и «образцовых революционных спектаклей», и национальной китайской оперы) естественными процессами, обнаруживающими себя на протяжении всей истории развития театра в Китае⁴.

В китайском музыкознании остро обсуждается вопрос о целесообразности использования термина «национальная опера» («民族歌剧»), который сложился в профессиональной среде как условное академическое обозначение. Дискуссия о понятии «национальная опера» отражает продолжающийся поиск китайским музыкальным сообществом путей к формированию субъективности национального искусства. В современной китайской массовой культуре бытует упрощенное понимание сущности национального театра, которое выражается формулой: «красная тематика + народная песня + симфонический оркестр». Очевидно, что такой упрощенный подход игнорирует сложность и многоаспектность феномена, и про-

цессы его создания (Ван Цычжао, 2021, с. 134).

С начала XXI в. в научных кругах ведутся ожесточенные дебаты по вопросу о равновесии между сущностными характеристиками оперы и ее национальной спецификой. С точки зрения истории академического дискурса, понятие «национальная опера» претерпело три важных этапа трансформации. В 1940-е гг. опера «Седая девушка» («白毛女»)⁵ представила новый тип оперного спектакля, который закрепился в качестве устойчивой модели для последующих сочинений: «народная песня + народная музыкальная драма». В 1960-е гг. Ху Шипин выдвинул теорию, суть которой заключается в насыщении музыкальной драмы оперными элементами (歌剧戏曲化). Это стало первым шагом на пути трансформации «новой оперы» в «национальную оперу» (Цзюй Цихун, 2020, с. 13). Система понятий, предложенная профессором Цзюй Цихуном, отражает специфику процесса взаимодействия жанра «образцовой революционной оперы» и современного национального театра. Она указывает на «мышление в категориях банцян-ти»⁶ (板腔体) и «персонализированное поэтическое выражение драмы» («戏剧的个性化诗意表达») (Цзюй Цихун, 2020, с. 14). Именно это стало тем связующим мостом между двумя типами оперных спектаклей.

«Образцовый революционный театр», как было отмечено, возник в политико-культурном контексте Китая 1960–1970-х гг. и явился результатом официально инициированных в период Культурной революции художественных инноваций. Ян Цзянь отмечает, что он трансформирует традиционные сюжеты и формы музыкальной драмы в художественный стиль с выраженной политической спецификой (1996, с. 90). Именно поэтому в операх «Взятие хитростью горы Вэйхушань» («智取威虎山»), «Шацзябан»

(«沙家浜»), балете «Красный женский батальон» («红色娘子军») акцент делается на образах революционных героев, классовой борьбе и коллективистском духе.

В начале 1960-х гг., под руководством Мао Цзэдуна и его политики «искусство служит рабочим, крестьянам и солдатам» («文艺为工农兵服务») в национальном художественном сообществе началась кампания по очищению и реформированию искусства, в рамках которой пекинская опера была определена в качестве приоритетного образца для последующих культурных реформ. В 1964 г. на Национальном смотре современных пьес пекинской оперы была представлена опера Вэн О Хун и А Цзя «Красный фонарь» («红灯记»), что ознаменовало пик движения за современную оперу. На этом этапе творчество опиралось на художественные наработки прошлых десятилетий, но уже находилось под пристальным вниманием партийного руководства во главе с Чжоу Эньлаем. Это ярко отражало стратегию культурной политики до 1966 г. – художественные поиски национальных авторов, мягко направляемые общественно-политическим запросом.

Позже Цзян Цинь⁷ и ее политическое окружение вмешались в область искусства, постепенно взяв под контроль все сферы театра и способствуя появлению нового музыкально-театрального феномена – «образцового революционного театра». Таким образом, «образцовые революционные оперы», которые первыми получили обозначение *гэмин янбан си*, были созданы до начала Культурной революции. При этом именно эти сочинения стали образцами для последующих сочинений в этом жанре. Пэн Хоувэнь пишет, что посредством установления жестких требований к содержанию оперных сочинений и унификации художественного стиля, «образцовый революционный театр» утвердил принцип «трех ос-

новых акцентов» («三突出»)⁸: выделение положительных персонажей, среди них – героических, и уже из них – главных героических персонажей. Также отмечается строго политизированный курс развития сюжета (Пэн Хоувэнь, 2012, с. 14). Жэнь Шуай уточняет данные «акценты»: «Наличие революционного мировоззрения у всех героев оперы, преобладающая роль в тексте либретто “положительных героев”, приоритет “главного героя”» (2019, с. 15). Таким образом, «образцовая революционная опера», базируясь на принципах пекинской оперы, внешне сохраняет приемы музыкального спектакля, но фактически является идеологическим инструментом формирования строго регламентированной эстетики авторитаризма.

С 1967 г. «революционный образцовый театр» официально провозглашен «пролетарским образцом искусства» («无产阶级艺术典范») и распространился по всей стране, проникая во все слои общественной и культурной жизни. Особое значение приобрели визуализация и акустическое воплощение политических символов. С помощью режиссуры, структуры вокальных партий, цветового оформления формируется возвышенный образ героя, закрепляющий драму как инструмент политической пропаганды. «Революционный образцовый театр» – это «институциональная театральная форма», созданная государственным аппаратом. В истории китайского искусства он представляет собой высшую степень политического регулирования искусства, а его жанровые особенности выражаются в абсолютном доминировании революционной тематики, стандартизированном сценическом стиле и политически окрашенной эстетической составляющей.

С точки зрения исторической эволюции, жанры национальной и «образцовой революционной оперы», имея непосредственную общность в отношении опоры

на музыкальные традиции страны, демонстрируют признаки разнонаправленных поисков. Влияние фольклора отмечается всеми китайскими исследователями, которые так или иначе соприкасаются с китайскими оперными жанрами. Однако определение непосредственной онтологии народной традиции разнится у разных исследователей. Ван Юйхэ писал, что в 1930–1940-х гг. национальная опера, представленная «Седой девушкой», сочетала структуру музыкальных форм хэбэйского *банцзы*⁹ с западноевропейской моделью (Ван Юйхэ, 1959, с. 16). Сунь Лу, в свою очередь, приписывает «Седую девушку» к жанру «большое *янгэ*»¹⁰ (2015). Интересно, что исследователь вообще обходит тему «образцовой революционной оперы», но отмечает: «На авансцену общественной жизни янгэ вышло после выступления Мао Цзэдуна на совещании по вопросам литературы и искусства в Яньани в мае 1942 года. Лидер китайских коммунистов провозгласил курс на “выправление стиля в искусстве”, означавший обращение литераторов и музыкантов к стихии народной жизни как главному творческому источнику. В освобожденных коммунистами северных районах страны движение новым курсом стало осуществляться немедленно, причем янгэ стало главным объектом изучения театральных деятелей – режиссеров, писателей и музыкантов» (Сунь Лу, 2015, с. 31).

На уровне вокальной стилистики обе формы демонстрируют важные различия. В национальной опере внимание акцентируется на синтезе народной манеры пения с принципами академического вокала, как в лирической арии «Красная слива» («红梅赞») из «Цзян Цзе» («江姐»). В «образцовой революционной опере» сохраняется стиль исполнения пекинской оперы с акцентом на точность произношения и мелодическую четкость

(Мэнь Сюэ, 2011, с. 8). Что касается оркестровки, национальная опера чаще всего опирается на струнные инструменты как основное средство выражения эмоций, дополненное национальными китайскими музыкальными инструментами. Они выполняют функцию колористических вкраплений. «Образцовый революционный театр» уравнивает функции национальных китайских и западноевропейских инструментов, объединяя их в «смешанный китайско-европейский оркестр» (Жэнь Шуай, 2019, с. 16), как пример, диалог *цзинху* и скрипки в «Шацзябан», что усиливает драматическое напряжение.

После основания нового Китая обе формы оперного искусства – «национальная китайская опера» и «*гэмин янбан си*» – вошли в период расцвета и составили основу так называемой «красной классики» («红色经典»): национальная опера «Красная гвардия Хунху» («*洪湖赤卫队*») с ее «девятью мелодиями и восемнадцатью вариациями» и «образцовая революционная опера» «Взятие хитростью горы Вэйхушань» («*智取威虎山*») с «пихуанской новой песней» образовали эстетическую парадигму революционного искусства. Главной причиной этого художественного сближения является формирование коллективной культурной психологии, которая выразилась в конкретных эстетических ожиданиях публики, вырабатываемых десятилетиями идеологической работы. Проще говоря, зритель ожидал увидеть героическое повествование в духе революционного романтизма, где герои совершают великие и судьбоносные поступки, не жалея себя ради общего блага, при этом оставаясь «обычными людьми» – выходцами из народа.

Жанр национальной китайской оперы, развивавшийся параллельно с «образцовым революционным театром», был

подвержен влиянию последнего. Чжан Сяньцзюнь и Чжао И представили основные направления заимствований (2015):

1. Переход от индивидуального к общему;
2. Принцип «трех основных акцентов»;
3. Синтез традиционных и западноевропейских музыкально-языковых средств;
4. Стилизация и символизм в постановке;
5. Государственный контроль.

1. *Переход от индивидуального к общему.* «Образцовые революционные оперы» установили тематическую парадигму триединства: «партия превыше всего», «героическое повествование» и «классовая борьба». Национальная китайская опера «Великий поход» («*长征*») Инь Цина концентрированно отражает эту тематическую структуру, используя исторический фон, объединяя факты и символику и актуализируя влияние линейной структуры «страдание – жертва – победа». Все это возводит коллективный опыт (уход бойцов Красной армии из окружения армии Гоминьдан) в ранг национального духа.

В национальной китайской опере «Гора Имэн» («*沂蒙山*») внимание сосредоточено на женских персонажах. Индивидуальное отражается через образ матери-героини, которая воплощает образ идеальной «красной» женщины. В «Цзян Цзе» идеализированное изображение революционной мученицы усиливает эмоциональность политических тем «верности» и «жертвы». Этот путь повествования «от местного к национальному» обеспечил легитимность жанру национальной китайской оперы, отошедшей в тень «образцового революционного театра» во время Культурной революции, при этом одновременно ограничивая многообразие тем и открытость эстетики.

2. *Принцип «трех основных акцентов».* Как в «образцовых революционных операх», герои национальных китайских опер также подчиняются принципу «трех основных акцентов». Главная героиня «Цзян Цзе» является идеализированным образом женщины-революционерки, с правильной политической позицией, стойкими моральными качествами и духом жертвенности. В «Великом походе» образы Мао Цзэдуна и Чжоу Эньлая через вокальные номера и сценические решения символизируют национальное лидерство. В «Горе Имэн» важную роль играет коллективный образ народа, в котором выделяются героические персонажи (например, Хайтан). Хотя эта модель усиливает политическую функцию персонажей, она ограничивает их эмоциональное и психологическое разнообразие, отражая эстетическую логику образцовой драмы. Конструирование персонажей происходит через «типизацию – архетипизацию – символизацию», которая и воспроизводится в национальной китайской опере.

3. *Синтез традиционных и западноевропейских музыкально-языковых средств.* «Образцовые революционные оперы» «делают ставку» на мелодическую запоминаемость, метроритмическую динамичность и эмоциональную приподнятость. В национальной китайской опере «Гора Имэн» широко используются мелодии народных песен южной части провинции Шаньдун, но с усилением роли метроритма, тонально-гармоническим оформлением и симфоническим оркестровым контекстом, что служит выражению «эпического духа» и «революционных чувств» героев оперы. В «Цзян Цзе» фрагмент вышивания красного знамени построен на пентатонической мелодии, но помещенной в условия тональной гармонической системы в оркестровой партии. В «Великом походе» элементы военных

сигналов, народных песен и мажорной гармонии объединяются, формируя музыкальное пространство для эпического повествования. Данная специфика отражает двунаправленную логику «образцовой революционной оперы»: стремление к национальному символизму и обеспечение идеологического единства всего народа.

4. *Стилизация и символизм в постановке.* В «образцовых революционных операх» эффект «правильного» политического контекста усиливался посредством визуализации. Этот принцип был унаследован от традиционных музыкально-драматических постановок, где визуальный компонент играет важную смысло-содержательную роль. В национальной китайской опере «Великий поход» средствами сценографии воссоздан антураж военного похода, а с помощью световых эффектов постановщикам удалось передать снежные горы и бескрайние луга (рис. 1).

Красный и золотой цвета, активно используемые в постановке, создают торжественно-приподнятую атмосферу и подспудно подчеркивают положительность героев, правильность их действий. Красный и золотой в китайской культуре имеют особое значение. Красный цвет символизирует благополучие, богатство и, одновременно, революцию. Данное культурно-семантическое содержание сформировалось крайне давно, еще в языческий период верований первых людей и связано с поклонением природным силам. Впоследствии красный цвет стал основой для партийного флага, олицетворяя кровь революционных мучеников и пролетарскую борьбу в целом. Золото обозначает императорскую власть, богоизбранность и плодородие. В сочетании с красным в контексте революционной культуры золотой узор на красном полотне знаменует победу революции и прогрессивность социалистического строительства.



Рис. 1. Афиша оперы «Великий поход»

В «Цзян Цзе» персонажи часто группируются в центре сцены, располагаясь по высоте – слева и справа (рис. 2). Это подчеркивает центральную фигуру. Костюмы и декорации выполнены в красно-черной цветовой гамме, усиливая противопоставление положительных и отрицательных персонажей.



Рис. 2. Сцена из оперы «Цзян Цзе»

В опере «Гора Имэн» вводятся символы сельского коллективного пространства – колодец, амбар, добавляя региональную символику в общесмысловой контекст (рис. 3). Подобная визуальная

система в контексте национальной китайской оперы является свидетельством влияния «образцового революционного театра», в рамках которого визуализация и символизм играют весьма важную роль.



Рис. 3. Сцена из оперы «Гора Имэн»

5. *Государственный контроль.* Рождение «образцовых революционных опер» произошло в рамках государственной культурной системы, где планирование тем, организация кадров, сроки создания и механизмы цензуры характеризуются высокой степенью контроля сверху. Эта институциональная модель глубоко повлияла на развитие жанра национальной китайской оперы. «Цзян Цзе» создавалась под руководством военного художественного ансамбля с множественными корректировками функционеров Министерства культуры. «Великий поход» – музыкально-театральный проект, целиком поддержанный государством, поставленный в честь 90-летия основания армии КНР. «Гора Имэн» – часть «красной культурной программы» провинциально-

го комитета провинции Шаньдун, где команда авторов балансировала между политкорректностью, региональной спецификой и необходимостью популяризации среди слушателей. Эти произведения демонстрируют типичную модель санкционированного «сверху» творчества, где художественная автономия гармонично сосуществует с политическими задачами.

Из вышеизложенного видно, что китайская национальная опера во многих измерениях – содержании, типах персонажей, музыке, сценографии и механизмах создания – прочно связана с «образцовым революционным театром», впитала нормы и методы данного типа музыкального театра. Это в значительной степени актуализировало оперный жанр (имеющий западноевропейскую онтологию) в системе китайской музыкальной культуры, позволяя национальному ее типу успешно «пережить» период Культурной революции и выйти в авангард художественного творчества. В связи с тем, что жанр национальной китайской оперы более свободен в способах выражения и содержании, данный тип музыкального театра получил «новую жизнь» после 1976 г.

В настоящее время актуальным стал вопрос о том, как найти новый баланс между наследием и прорывом, актуализировать в современных политико-социальных условиях необходимые в воспитании молодежи философско-эстетические концепты. Как отмечает Эмили Уилкоккс (Wilcox E., 2019), эстетика «образцового революционного театра» способствует формированию коллективного героизма

и усиливает идеологический компонент в воспитании молодежи. При этом ограничивает свободу индивидуального художественного выражения, делая формульным эстетический спектр постановки. Син Фань (Xing Fan, 2018), в свою очередь, критикует доминирование политического контекста в «образцовых революционных операх», сужающее пространство для художественных экспериментов. В этом контексте заимствование национальной китайской оперой элементов «образцового революционного театра» без обновления и критики может привести к ситуации, когда политкорректность станет превалировать над эстетическим разнообразием.

В заключение отметим, что история развития национальной китайской оперы тесно связана с «образцовым революционным театром». И даже после завершения Культурной революции особый тип содержания остается маркером современного китайского оперного театра. Интеграция элементов «образцовых революционных опер» приносит узнаваемый китайским слушателем культурный образ и создает мощный пропагандистский эффект, но в то же время сопровождается критическими дебатами в среде ученых – музыковедов, культурологов. В современном контексте задача расширения эстетических границ и пространства идеологического выражения в национальной китайской опере при сохранении традиции «красного повествования» остается важнейшей для дальнейшего развития жанра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В настоящей статье мы следуем написанию названия данного жанра, которое предложил китайский исследователь Жэнь

Шуай в исследовании «Китайская “образцовая революционная опера”: жанрово-стилевые особенности» [2019].

² Ли Юбин весьма емко характеризует данный термин: «В переводе с китайского “янбан” – это “модель” или “прототип”. Слово “си” относится к любому виду исполнения. Китайский термин “янбан си”, состоящий из сочетания слов, имеет очень широкое значение. В Китае было много революционных пекинских опер или современных пекинских опер, но не все можно отнести к *янбан си*. Кажется, что недавно поставленные в Китае пекинские оперы также можно назвать “современной пекинской (или модельной) оперой”, т. е. *янбан си*. Но это далеко не так. На самом деле *янбан си* – это термин, четко определяющий характер только той категории произведений искусства, которые создавались в период “культурной революции”» (2022, с. 131). 革命 (гэмин) – переводится как революция.

³ Под «образцовым революционным театром» мы понимаем весь комплекс оперных и балетных сочинений, относящихся к *гэмин янбан си*.

⁴ Речь идет о десинкретизации и унификации. См. статью Д.И. Варламова, Ян Тэна (2023).

⁵ Опера «Седая девушка» стала основой для создания одноименного балета и музыкальной драмы.

⁶ *Банцян-ти* – это центральная музыкальная структура в китайской традиционной музыкальной драме, которая представляет собой динамическое сочетание фиксированного метроритма («бан», аналог акцентов в западноевропейской музыкальной метрике) и импровизационной мелоди-

ки («цян», сравнимой со свободным речитативом в русском романсе), обеспечивая прогрессию драматической эмоции от спокойствия к напряженности. Эта эмоциональная вариационность на ритмическом каркасе является ключевым музыкальным механизмом выражения конфликтов в китайской музыкальной драме.

⁷ Цзян Цин (1915–1991), уроженка Чжучэн, пров. Шаньдун, четвертая жена Мао Цзэдуна, один из ведущих идеологов Культурной революции. Вступила в Коммунистическую партию в 1933 г. Во время Культурной революции входила в состав «Банды четырех» вместе с Ван Хунвэнем, Чжан Чуньцяо и Яо Вэньюанем, участвовала в контрреволюционной деятельности, преследовала большое количество партийных работников и простых граждан, причинив серьезный вред культурной и социальной жизни страны. В 1981 г. была приговорена к смертной казни с отсрочкой, позднее замененной на пожизненное заключение, покончила с собой в 1991 г.

⁸ По Жэнь Шуай – «три теоретических постулата».

⁹ Хэбэйский *банцзы* (河北梆子) – жанр китайского музыкального театра, зародившегося и широко популярного в провинции Хэбэй.

¹⁰ Сунь Лу подробно исследует жанр оперы-янгэ, выявляя связь китайской песенной традиции с оперными жанрами.

ЛИТЕРАТУРА

Варламов Д.И., Ян Тэн. Академические тенденции в китайской музыке // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 4. С. 73–80.

Жэнь Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: Жанрово-стилевые особенности: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2019. 25 с.

Ли Юбин. Традиционная Пекинская опера и янбан си: Опыт сравнительного анализа // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2022. № 1. С. 127–140.

Сунь Лу. Феномен оперы-янгэ в китайском музыкальном театре XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 1. С. 30–35.

Xing Fan. Staging Revolution: Artistry and Aesthetics in Model Beijing Opera during the Cultural Revolution. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018. 308 p.

Wilcox E. Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy. Berkeley: University of California Press, 2019. 322 p.

王次昭. 关于“民族歌剧”和“原创歌剧”的讨论 [J]. 音乐研究. 2021. № 5. 134–144. (Ван Цычжао. Об-

REFERENCES

Ju Qihong (2020), “Dāngqián mínzú gējù ruògān wèntí zhī wǒ jiàn” [My opinion on some issues concerning current national opera], *Yīnyuè wénhuà yánjiū* [Music culture research], no. 1. pp. 6–14. (in Chin.)

Li Yubin (2022), “Traditional Beijing Opera and Yangban Xi: The experience of comparative analysis”, *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganov Academy of Russian Ballet], no. 1, pp. 127–140. (in Russ.)

Liang Maochun (2006), Qiǎn tán “wéngé” yīnyuè yánjiū [A brief discussion on the study of music during the Cultural Revolution], *Ràng yīnyuè shǐ yánjiū shēnrù xiàqù* [Let the study of music history go deeper], no. 4, pp. 19–27. (in Chin.)

Liu Zhiqiang (2016), “Wéngé” shíqī “rénmín rìbào” yīn lè wén lùn yánjiū [Research on the music theory of “People’s Daily” during the “Cultural Revolution”], Master’s thesis, Central China Normal University, 74 p. (in Chin.)

Meng Xue (2011), Gēqǔ “hóng méi zàn” de bèijīng jí yǎnchàng fēnxī [Background and singing analysis of the song “Praise of Red Plum Blossoms”], *Dàzhòng wényì* [Popular literature and art], no. 16, pp. 8–9. (in Chin.)

суждение понятий «национальная опера» и «оригинальная опера». Исследование музыки. 2021. № 5. С. 134–144).

汪毓和. 我国歌剧艺术的第一个里程碑—关于《白毛女》的分析和评价. 音乐研究. 1959. № 3. 16–34. (Ван Юйхэ. Первая вежа в искусстве китайской оперы – анализ и оценка оперы «Седая девушка» // Музыкальные исследования. 1959. № 3. С. 16–34).

刘志强. «文革»时期《人民日报》音乐文论研究. 硕士学位论文. 华中师范大学音乐学院. 2016. 74. (Лю Чжицян. Культурная революция. Исследование музыкальной теории «Жэньминь жибао» во время Культурной революции: Магистерская диссертация / Центральный китайский педагогический университет. Ухань, 2016. 74 с.).

梁茂春. 浅谈“文革”音乐研究. 让音乐史研究深入下去. 2006. 4. 19–27. (Лян Маочунь. Краткое обсуждение исследований музыки во время Культурной революции // Пусть исследования истории музыки пойдут глубже. 2006. Вып. 4. С. 19–27).

门雪. 歌曲《红梅赞》的背景及演唱分析. 大众文艺, 2011年.16期. 8–9. DOI: 10.20112/j.cnki.issn1007-5828.2011.16.007. (Мэнь Сюэ. Контекст и вокальный анализ песни «Гимн красной сливы» // Народное искусство. 2011. № 16. С. 8–9. DOI: 10.20112/j.cnki.issn1007-5828.2011.16.007).

彭厚文. “文革”时期“三突出”文艺创作理论的出笼及危害. 党史博览, 2012年.11期.14–19. (Пэн Ховэнь. Возникновение и вред теории «трех акцентов» в художественном творчестве периода «Культурной революции» // Обзор истории Коммунистической партии. 2012. № 11. С. 14–19).

居其宏. 当前民族歌剧若干问题之我见. 音乐文化研究. 2020. № 1. 6–14. (Цзюй Цихун. Мои взгляды на некоторые актуальные вопросы национальной оперы // Исследования музыкальной культуры. 2020. № 1. С. 6–14).

张宪军, 赵毅. 简明中外文论辞典. 四川巴蜀书社有限公司. 2015. № 6. 1–247. (Чжан Сяньцзюнь, Чжао И. Краткий словарь китайской и зарубежной литературных теорий. Сычуань: Изд-во Сычуань Башу, 2015. № 6. С. 1–247).

杨健. 革命样板戏的历史发展. 戏剧, 1996年.4期.90–104. (Ян Цзянь. Историческое развитие революционной образцовой Музыкальной драмы // Театр. 1996. № 4. С. 90–104).

Peng Houwen (2012), “Wéngē” shíqī “sān túchū” wényì chuàngzuò lǐlùn de chūlóng jí wéihài [The emergence and harm of the “three highlights” theory of literary creation during the Cultural Revolution], *Dǎng shǐ bóllǎn* [Party History Expo], no. 11, pp. 14–19. (in Chin.)

Sun' Lu (2015), “The phenomenon of opera yangae in the Chinese musical theater of the twentieth century”, *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 1, pp. 30–35. (in Russ.)

Varlamov, D.I., Yan Ten (2023), “Academic trends in Chinese music”, *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvovznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Issues of Art History], no. 4. pp. 73–80. (in Russ.)

Wáng Cizhào (2021), *Guānyú “mínzú gējù” hé “yuánchuàng gējù” de tāolùn* [Discussion on “national opera” and “original opera”], no. 5, pp. 134–144. (in Chin.).

Wang Yuhe (1959), *Wǒ guó gē jù yì shù de dì yī gè lǐ chéng bēi – guān yú “bái máo nǚ” de fēn xī hé píng jià* [The first milestone in the art of Chinese opera is the analysis and evaluation of the opera “The Gray-Haired Girl”], *Yīn lè yán jiū* [Musical studies], no. 3, pp. 16–34. (in Chin.)

Wilcox, E. (2019), *Revolutionary Bodies: Chinese Dance and the Socialist Legacy*, University of California Press, Berkeley, 322 p. (in Eng.)

Xing Fan (2018), *Staging Revolution: Artistry and Aesthetics in Model Beijing Opera during the Cultural Revolution*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 308 p. (in Eng.)

Yang Jian (1996), *Gémìng yàngbǎn xì de lìshǐ fāzhǎn* [The historical development of revolutionary model operas], *xì jù* [Drama], no. 4, pp. 90–104. (in Chin.)

Zhāng Xiànjūn, Zhào Yì (2015), *Jiǎnmíng zhōngguó wàiwén lùn cídiǎn. Sīchuān bāshǔ shūshè yǒuxiàn gōngsī* [Concise dictionary of Chinese and foreign literary theories], no. 6, pp. 1–247. (in Chin.)

Zhen' Shuai (2019), *Kitaiskaya “obraztsovaya revolyutsionnaya opera”: zhanrovo-stilevyie osobennosti* [Chinese “model revolutionary opera”: genre and style features], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 25 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

ШАО Минян, младший научный сотрудник Научно-исследовательского Института российской музыки при Университете г. Линьи (КНР)

Петрова Анастасия Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: maxalt@mail.ru

Authors Information

Shao Mingyang, Junior Researcher at the Research Institute of Russian Music at the Institute of Music University of Linyi (PRC)

Anastasiya M. Petrova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the Department of Ethnomusicology of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: maxalt@mail.ru

Поступила в редакцию 23.06.2025

После доработки 07.11.2025

Принята к публикации 09.11.2025

Received 23.06.2025

Revised 07.11.2025

Accepted for publication 09.11.2025

© Шаяхметова, А.К., 2025

УДК 781.7

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-161-174

МУЗЫКАЛЬНО-СТРУКТУРНЫЕ АСПЕКТЫ КРАТКИХ МОЛИТВЕННЫХ ФОРМУЛ В КУЛЬТОВОЙ ПРАКТИКЕ МУСУЛЬМАН (г. КРАСНОЯРСК И д. КАЗАНКА КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ)

А.К. Шаяхметова¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660042, Российская Федерация

Аннотация. Намаз (молитва мусульман) является одним из основных столпов религиозной обрядовости в исламе. Он лежит в основе малого недельного цикла (джума-намаз – пятничная коллективная молитва) и большого годового (Ураза-байрам, Курбан-байрам). Музыкально-структурная организация джума-намаза следует заданной последовательности молитвенных текстов, которые встраиваются в иерархическую многоуровневую композицию. Детальное ознакомление со звуковым планом культовой практики мусульман позволяет обнаружить ряд закономерностей, указывающих на наличие сложной, тонко градуированной системы музыкально-речевого произношения молитвенных текстов. В центре исследования данной статьи – краткие сакральные молитвословия, которые произносят мусульмане в джума-намазе и ид-намазе (праздничном намазе) (Курбан-байрам); анализируется их музыкально-структурная организация. Синтаксическая функция звучащей речи члениится на сегменты и происходит различие интонационной базовой структуры одного напева от другого. Материалом исследования послужили образцы региональной традиции культовой практики мусульман Красноярского края суннитского ислама – авторские нотные расшифровки джума-намазов (от начала и до конца) в соборной мечети Красноярска и в мечети татарской деревни Казанка Большемуртинского района Красноярского края. В анализируемых версиях наблюдается, с одной стороны, верность традиции на уровне построения коллективной молитвы, телодвижений и молитвенного текста, с другой – заметны различия в музыкально-речевом произношении одних и тех же текстов. Эти различия касаются способа интонирования, звуковысотной организации звучащих текстов.

Ключевые слова: джума-намаз, краткие молитвенные формулы, такбир-ташрик, истиаза, басмала, джумла

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шаяхметова А.К. Музыкально-структурные аспекты кратких молитвенных формул в культовой практике мусульман (г. Красноярск и д. Казанка Красноярского края) // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 161–174. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-161-174.

MUSICAL AND STRUCTURAL ASPECTS OF SHORT PRAYER FORMULAS IN THE RELIGIOUS PRACTICE OF MUSLIMS (KRASNOYARSK AND THE VILLAGE OF KAZANKA IN THE KRASNOYARSK TERRITORY)

A.K. Shaiakhmetova¹

¹ Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660042, Russian Federation

Abstract. Namaz (Muslim prayer) is one of the main pillars of religious observance in Islam. It is the basis of a small weekly cycle (juma namaz - Friday collective prayer) and a large annual cycle (Eid al-Adha, Eid al-Adha). The musical and structural organization of juma prayer follows a given sequence of prayer texts, which are embedded in a hierarchical multilevel composition. A detailed study of the sound plan of the Muslim cult practice makes it possible to discover a number of patterns indicating the presence of a complex, finely graded system of musical and verbal pronunciation of prayer texts. The research focus of this article is on the short sacred prayer words that Muslims recite during Juma namaz and Eid namaz (festive prayer) (Eid al-Adha); their musical and structural organization is analyzed. The syntactic function of sounding speech is divided into segments and the intonational basic structure of one chant is distinguished from another. The research material was samples of the regional tradition of the cult practice of Muslims of the Krasnoyarsk Territory of Sunni Islam – the author's musical transcriptions of juma prayers (from beginning to end) in the cathedral mosque of Krasnoyarsk and in the mosque of the Tatar village of Kazanka Bolshemurtinsky district of the Krasnoyarsk Territory. The analyzed versions show, on the one hand, fidelity to tradition – at the level of collective prayer, body movements and prayer text, on the other hand, there are noticeable differences in the musical and speech pronunciation of the same texts. These differences relate to the way of intonation and the pitch organization of the sounding texts.

Keywords: juma prayer, short prayer formulas, takbir tashrik, istiaza, basmala, jumla

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Shaiakhmetova, A.K. (2025), "Musical and structural aspects of short prayer formulas in the religious practice of Muslims (Krasnoyarsk and the village of Kazanka in the Krasnoyarsk Territory)", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 161–174. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-161-174.

Коллективная молитва мусульман имеет строго иерархическую структуру, где цементирующей основой выступает сакральное звучащее слово, произносимое про себя или вслух, хором или односторонне имамом. Фоносфера сакральной информации как бы впечатывается в сознание верующего и остается у него во внутренней музыкальной памяти.

В области этномузыкознания типология форм / жанров культовой практики мусульман была предметом обсуждения. И.Р. Еолян характеризует основные жанры сквозь призму определенных традиций исполнения религиозных текстов мусульман, где характеризуются «три разновидности музыки» (культовой музыки – термин И.Р. Еолян): *азан* (призыв к молитве), речитация Корана и *зикр* – восхваление имени бога (понимание бога через сакральные многократные слова-формулы, первоначально – жанр, сложившийся в контексте суфизма) (1977, с. 128). Несмотря на отсутствие нотных примеров, автор делает обобщение относительно таких свойств музыкального искусства арабского Востока, как «ладовая колористичность, высокое мастерство

импровизации, эмоциональная напряженность» (Еолян И., 1977, с. 136).

Изучая вокальную культуру волгоуральских мусульман, И.М. Газиев выделяет *азан*, речитацию Корана, *зикры*, «книжное пение» (интонирование арабо-персидских и тюркских средневековых книг). Ориентированные на показ перед аудиторией, эти традиции составляют, по мнению исследователя, основу «конфессионального» профессионализма, отличительной чертой которого явилось письменное бытование текстов (Газиев И., 2009, с. 3). Г.Р. Сайфуллина рассматривает ритуалы в исламской культовой практике: *азан*, чтение Корана, *зикр*; продолжая жанрами суфийской практике: *сама* (суфийский ритуал с использованием пения и танца) и *каваали* (исполнение суфийской поэзии под музыку)¹.

В религиозной музыкальной культуре урало-поволжских мусульман-тюрков З.А. Имамудинова наиболее полно исторически раскрывает, прежде всего, чтение Корана и музыкальные формы / жанры, используемые в канонических ритуалах в мечети: *азан*, *ду'а* в завершении намаза (молитвы), *таравих ду'асы* (мольба, об-

ращенная к Всевышнему), *ал-видаг* (слова прощения) в период поста (рамадана); и вне мечети: *хат(ы)м Корана* (чтение всего текста, завершающееся *багышлау* – посвящением и *ду'а*); *маулид* (празднование дня рождения пророка Мухаммада) с напевными формами *мархабой* (возвеличиванием), *салаватом* (словами приветствия); *зикр*; *мунаджаты* (религиозные песнопения), *көйләп уку* (книжное пение религиозно-дидактических текстов) (2021, с. 186–187).

В ожидании точного времени совершения джума-намаза имам может произносить религиозные тексты нараспев, как бы настраивая прихожан к коллективной пятничной молитве: кто-то слушает, кто-то еще только приходит в мечеть, готовится к намазу. Г.Р. Сайфуллина отмечает, что понятие «книжное пение» идет от понятия «*күйле китап*» (книжные напевы) и характеризуется как «мелодизированное чтение книжных текстов», опираясь на поэтические произведения татарского фольклора. Книжный текст, данный в ритмизованной прозе, разный по содержанию, связан с распространением ислама на территории Волго-Камья в раннем Средневековье. Содержание же и функции могут быть разными: от обучения арифметике и азам религии («Иман шарты» / «Условия веры», «Күйле иман») до изложения учения ислама («Мухаммадия») (Сайфуллина Г., 2012, с. 72).

В.Н. Юнусова акцентирует жанровый аспект, сосредоточиваясь на цикле канонических молитв. Исследователь выделяет термин исламская музыкально-культурная традиция (исламская МКТ – термин В.Н. Юнусовой), стержневой исламской музыкально-культурной традицией становятся чтение Корана и *азан*. Второй круг образует обрядовая музыкально-культурная традиция (различно-го рода обрядовые татарские песни – свадебные, приуроченные, неприуроченные,

обрядовый фольклор); третий круг – городская культура. Все уровни пропитаны элементами музыкальной речи стержневой исламской культуры в виде повторности, мелодических оборотов и ритмических формул (Юнусова В., 1997). Объектом специального изучения в ряде научных работ стали религиозные праздники Урало-Волжского региона (Ураза-байрам, Курбан-байрам, Мавлид). А.Г. Софийская описывает структуры праздничных богослужений, характеризует их драматургию и музыкальное наполнение, выделяя следующие формы: чтение Корана, чтение *мунаджатов*, *азан*, *зикры* (2007).

Опираясь на научные труды, представим типологию форм / жанров в дополненном виде, в том формате в каком она существует, в конкретном регионе Российской Федерации, в Красноярском крае. Материалом для исследования послужили джума-намазы в соборной мечети г. Красноярск (даты записи: 2005, 24.05.2024 г.), в мечети д. Казанка Больше-муртинского района Красноярского края² (дата экспедиции: 04.10.2024 г.); также ид-намаз (праздничный коллективный намаз) Курбан-байрам, проводимый в соборной мечети г. Красноярск (дата записи: 16.06.2024 г., воскресенье, 8:30 по красноярскому времени). В 2024 г. празднование Курбан-байрам отмечалось после захода солнца 15 июня (вечер субботы) и длился до 19 июня (среда) включительно.

Джума-намаз состоит из нескольких разделов. Вступительный раздел (*азан*, *вагаз*, *икамат*, *хутба*), *ракаты*, и заключительный раздел (*ду'а*). *Вагаз* (проповедь) в зафиксированных мечетях звучит на русском языке в соборной мечети Красноярска и на татарском – в Казанке. Основная задача *вагаза* – обсуждение фундаментальных позиций духовно-нравственного воспитания и религиозного образования, ценности совершения намаза, о важности мечети и так далее

(тема *вагаза* может быть разной). *Хутба* (проповедь) звучит на арабском языке, это – истолкование и комментирование Священного Писания – Корана (*тафсир*), обращенное к прихожанам. В джума-намазе основу составляет непосредственно совершение намаза, где четко прописаны его вербальные и невербальные элементы: *ракаты* (стояние), включающие в себя речитацию Корана, *такбиры* (краткие молитвенные формулы), сопровождающие поясным поклоном (*руку*), земными поклонами (*суджуд*), сидением (*кыям*). *Ду’а* – обращение мусульманина к богу, им заканчивается коллективная молитва. В заключении коллективной молитвы в Казанке зафиксирован особый вид народного творчества *багышлау* (посвящение за усопших и живых), который читается в быстром темпе.

Речитация Корана может звучать во всех разделах джума-намаза: в *ракатах* намаза; в *вагазе* и *хутбе* (имам-хатыб может произносить аяты³ из Корана и давать их разъяснение или же произносить *вагаз* и как подтверждение иллюстриро-

вать цитированием того или иного аята из Корана), и *ду’а*.

Азан, *икамат* (второй *азан*), *такбир*, *такбир-таирик*⁴, *салават* имеют четкую структурную особенность, конкретный текст, т.е. каждый из представленных жанров мусульманин произносит в строгой последовательности. К примеру, *азан* (призыв к молитве) и *икамат* (второй призыв к молитве) читает муэдзин, прихожане слушают его. *Такбир*, *такбир-таирик*, *салават* (молитва в конце намаза) звучат в *ракатах* после речитации Корана.

Обязательные краткие молитвенные словоформулы: *шахада*, *истиаза*, *басмала*, *такбир*, *тасбих*, *тасми*, *тахлил*, *тахмид* имеют устойчивость в обряде, на протяжении всего джума-намаза могут повторяться несколько раз. Представим структуру джума-намаза в соборной мечети г. Красноярск (2024 г.), так как именно эта версия, по мнению мусульман Красноярского края, является неким образцом (наглядно показано местоположение проанализированных кратких молитвенных формул):

	Проповедь на русском языке / Вагаз
	Сура 1 «Аль-Фатиха» «Открывающая книгу», 6 аят (3 раза)
	Сура 1 «Аль-Фатиха» «Открывающая книгу», 7 аят
	Азан
	Сунна-ракаты (2 ракаты) (текст мусульмане произносят про себя)
	Второй азан
Хутба	Тахмид
	Текст хутбы
	Истиаза
	Текст хутбы
	Ду’а
	Икамат
1-й фард-ракат	Сура 1 «Аль-Фатиха» «Открывающая книгу»
	Сура 2 «Аль-Баккара» «Корова», 256-257 аяты
	Такбир
	Тасми
	Такбир

2-й фард-ракат	Сура 1 «Аль-Фатиха» «Открывающая книгу»
	Сура 110 «Ан-Наср» «Помощь»
	Такбир
	Тасми
	Такбир
	Таслим
	Истигфар
	Тасбих
Ду’а	Истиаза
	Басмала
	Сура 2 «Аль-Баккара» «Корова», 255 аят «Аль-Курси»
	Зикр (шепотом)
	Истиаза
	Басмала
	Сура 9 «Ат-Тауба» (Покаяние), 19-20 аяты (20 аят повторяется два раза)
	Сура 37 «Ас-Саффат» "Стоящие в ряд» (180–182 аяты)

В основе анализируемого ид-намаза Курбан-байрама та же структура что и в джума-намазе, но вместе с тем имеются отличия следующего порядка: после официальных поздравлений от органов власти с праздником мусульман, имам-хатыб Г.Т. Фаткуллин произнес вагаз на русском языке о взаимоотношениях людей, понимании и значимости данного праздника, о праведном пути. После *фард-ракатов* звучит праздничная *хутба*, текст которой чередуется с *такбиром-ташириком*. Именно он становится здесь важным

и многократно повторяемым молитвословием (более подробно о нем ниже). *Ду’а* в анализируемом ид-намазе представляет собой более крупное построение, нежели в джума-намазе других версий. В следующей последовательности звучат: *истиаза*, *басмала*, суры из Корана (Сура № 40 «Гафир» («Прощающие» (аяты 8–9); Сура 37 «Ас-Соффат» («Ангелы, стоящие рядами»), аяты 180–182; Сура 1 «Аль-Фатиха» («Открывающая книгу»), аят 2; *тавхид*; заканчивается ид-намаз снова *такбиром-ташириком* (рис. 1).



Рис. 1. Ид-намаз Курбан-байрам (соборная мечеть Красноярска). Фото автора с минарета мечети

Разберем подробно музыкально-структурные особенности кратких молитвенных формул. В кратких молитвословиях произносится одна фраза, которая соотносится с понятием *джумла*, как единица музыкальной речи. Предложенная звуковысотная грамматика в теории Сафи ад-Дина Урмави, Абдулгадир Мараги описана и разработана в концепции Г.Б. Шамилли. Категория «место» Сафи ад-Дин отмечается двумя тонами, которое называется «место», – базовая структура. Базой (местом) становится именно интервал, не звук. Тон, по Сафи ад-Дину Урмави имеет событийное состояние возникновения и исчезновения двух звуков в момент времени. Это процесс стягивания двух звуков, наращивающих базовые структуры. Тон звуковой структуры молитвословий рассматривается как процесс музыкальной ткани (Шамилли Г., 2020, с. 94). В фоносфере речитации Корана, состоящих из нескольких *джумл*, наблюдаются более развернутые мелодические процессы базовой структуры, нежели в кратких молитвенных формулах.

По мнению Г.Б. Шамилли, *джумла* – мелодическая синтагма, которая разворачивается в нисходящей или восходящей пролонгации элемента «корня» (тона базовой структуры) (2020, с. 114). Она имеет конструктивный признак – это пауза после окончания мелодического движения каждой краткой молитвенной формулы. В речитации Корана каждый аят выделяется паузированием, чтец делает дыхание на произношение каждого аята, тем самым образуя *джумлу*.

Анализируемые краткие молитвенные словоформулы имеют в своей основе одну звуковую словоформулу, некоторые из них звучат отдельно и последовательно в конкретном местоположении, другие – соединяясь между собой, образуют более крупные построения.

Шахада – формула единобожия имеет следующий текст: *Ашхаду алля иля-*

ха илля ллах ваашхаду анна Мухаммада-р-расулюллах | Я свидетельствую, что нет божества, кроме Аллаха, также свидетельствую, что, Мухаммад – Посланник Аллаха.

Шахада, как основополагающая сакральная формула, является «ключом» к вступлению в ислам. Выражение «*Ля иляха илля ллах*» (Нет бога, кроме Аллаха) подчеркивает не только единство Бога, но и его уникальность. Это утверждение требует от мусульманина полного отрицания любых форм многобожия и признания абсолютной власти и единственности Всевышнего.

Каждое из слов *шахады* наполнено глубоким смыслом, отражая не только теологические, но и нравственные аспекты веры: слова «*Мухаммаду-р-расулюллах*» (Мухаммад – Посланник Аллаха) акцентируют внимание на важности пророка Мухаммада и подразумевают готовность следовать его примеру и учению. Таким образом, один лишь текст *шахады* действителен лишь тогда, когда произносится с искренним сердцем и пониманием, что за этими словами стоит целая система ценностей и убеждений. Это включает в себя изучение и знание Корана, хадисов, а также основ шариата и нравственности.

Шахада включена в текст *азана* и *икамата*, которые звучат в начале джума-намаза. Имам-хатыб Гаяз Фаткуллин (татарин, род. в Красноярском крае) произносит *шахаду* в ид-намазе Курбан-байрам (г. Красноярск, 16.06.2024) после совершенного намаза, перед заключительным *ду'а*, как утверждение и радостное восхваление праздника.

Истиаза – ритуальная фраза содержит следующий текст: *Азу билляхи ми-наш-шайтанир-раджим* | Я прибегаю к Аллаху за помощью от шайтана, побиваемого камнями.

Данный текст мусульмане читают преимущественно перед речитацией Корана,

что показывает важность этого священного текста, который требует уважения и сосредоточенности. Подобная практика помогает мусульманам быть более внимательными и сосредоточенными на своих молитвах и добрых делах, защищая их от негативных помыслов.

В исследуемых джума-намазах Красноярска (еженедельный джума-намаз и ид-намаз Курбан-байрам) *истиаза* произносится 2 раза: во вступительном разделе и перед исполнением заключительного *ду’а*. Как показывают экспедиционные данные, в Казанке, *истиазу* в джума-намазе имам произносит 4 раза во вступительном разделе *ду’а*, причем всегда в устойчивой связке:

истиаза → *басмала* → речитация Корана (Сура 1 «Аль-Фатиха» | «Открывающая книгу»).

Обращаться за помощью к богу с помощью *истиазы* стоит не только в определенные моменты ритуала, но и в ежедневной жизни. Это позволяет создать внутреннюю атмосферу защищенности, в которой человек может сосредоточиться на добрых делах, духовной практике и искренних молитвах.

Басмала звучит следующим образом: *Бисмилляхи-р-рахмани-р-рахим* | Во имя Аллаха, Милостивого, Милосердного.

Данная словоформула служит важным напоминанием о присутствии Аллаха во всех аспектах жизни. Это выражение отражает намерение действовать в соответствии с религиозными установками. Оно не просто символизирует начало благих деяний, но и укореняет в сознании человека необходимость обратиться к богу за помощью и поддержкой во всех начинаниях. Перед различной деятельностью слова *басмалы* помогают создать осмысленный подход к жизни, в котором каждое действие воспринимается как проявление поклонения и преданности богу. Произношение данной словоформулы вслух или про себя помогает также настроить внутреннее состояние.

В праздничном джума-намазе Курбан-байрам (г. Красноярск, 16.06.2024) *басмала* произносится 1 раз, в заключительном разделе *ду’а*, которым заканчивается весь джума-намаз, его исполняет Гиесиддин Сайрахмонович Абдурахмонов (родом из Таджикистана).

В *ду’а* джума-намаза (24.05.2024, г. Красноярск) данную словоформулу осуществляет он же и имам Ильдар Мухаметшин (татарин, род. в Красноярском крае), каждый из них произносит ее перед речитацией Корана по одному (рис. 2).

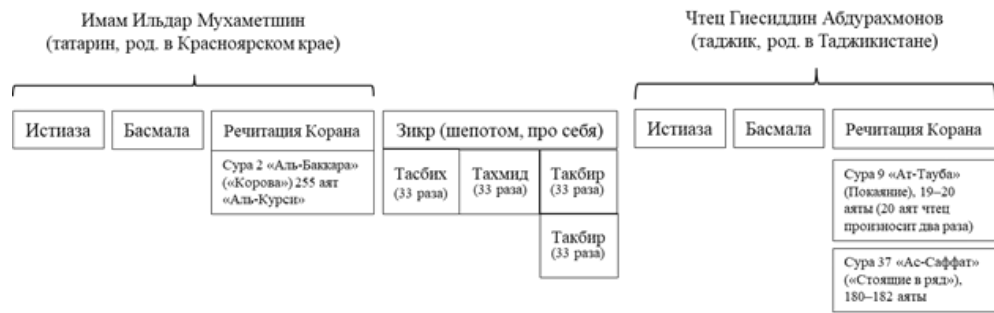


Рис. 2. *Ду’а*, джума-намаз, 24.05.2024, г. Красноярск

Истиаза и *басмала* воспринимаются как зачины к речитации Корана. В данных образцах в основе звучания *истиазы* лежит секундовая раскачка к верхнему тону

и обратное его возвращение. В *басмале* двух чтецов нисходящая направленность тонов в базовой структуре реализуется по-разному. Базовая структура *истиа-*

зы в звучании имама И. Мухаметшина основана на тонах *ais-h-cis*, причем последний появляется только 1 раз, в основе тоновый ход вверх и возвращение к тону-опоре *h* (пример 1, а) с последующим скольжением к конечному тону *ais*. После *истиазы* он сразу произносит *басмалу*, в ее основе лежит интонирование на одном звуке *h*, но на которых слогах имам использует интонационный подход к этому тону с восходящим четвертоновым ходом с небольшим удлинением длительности, тем самым как бы украшая звучание словоформулы. Второе слово «*рахмани*» дает шаг на нисходящую малую терцию,

и третье слово «*рахим*» закрепляет позицию тона *gis*. В звучании Г.С. Абдурахмонова отмечается более мелодизированное интонирование; на предпоследнем слове «*рахим*» – внутрислоговой распев уводит к тону-опоре *es*. Этот тон прозвучал у него ранее в *истиазе*, где был основным (пример 1, б).

В звучании версии в Казанке выделяется трихордовая базовая структура (*f-a*), с опорой *g*. Стоит отметить, что в *истиазе* и *басмале* узкобъемные обороты с опеванием конечного тона, суру 1 «Аль-Фатиха» у имама Мавлидзяна Шарифзяновича Зиганшина произносит в скором темпе (пример 2).

Пример 1

а) *Истиаза, басмала* (джума-намаз, г. Красноярск)
Имам И. Мухаметшин

Ау - зу би - ля - ми - на шай - та - ним рад - жим.

Бис - ми - ля - хи рах - ма - ни ра - хим.

б) *Истиаза, басмала* (джума-намаз, г. Красноярск)
Чтец Г.С. Абдурахмонов

Ау - зу - би - ля - хи шай - та - нир- рад - жим.

Бис - ми - ля - хи рах - ма - ни ра - хи - им.

Пример 2. *Истиаза, басмала*, аят суры 1 «Аль-Фатиха»
(д. Казанка, имам М.Ш. Зиганшин)

А - у - зу би-ля- хи шай - та - нир - рад - жим.

Бис-ми-ля- хи рах-ма - ни ра - хим.

Сура 1 «Аль-Фатиха», 1 аят

Аль - хам - ду лил - ля - хи раб - биль - а - а - ля - мин.

М.Ш. Зиганшин, имам мечети Казанки (04.10.2024 г.), произносит вслух *басмала* перед каждой речитацией Корана на протяжении всего джума-намаза (10 раз). Тем самым повторяемость ритуальных словоформул в исследуемых джума-намазах

способствует цельности всей его структуры. *Тасбих, такбир, тахмид, тахлил, тасми, таслим, истигфар* – каждый из данного списка представляет собой определенное многократное повторение короткой ритуальной словоформулы (таблица).

Короткие ритуальные словоформулы

Название	Словоформула	Перевод на русский язык
Тасбих	Субхана-ллах	Пречист Аллах!
Такбир	Аллаху 'Акбар	Аллах велик!
Тахмид	Ал-хамдулиллах	Хвала Аллаху!
Тахлил	Ла 'илаха 'илла-ллах	Нет бога кроме Аллаха
Тасми	Сами'аллаху лиман хамидах	Аллах слышит того, кто возносит Ему хвалу
Таслим	Ас-саляму алейкум ва-рахмату-Лла'х	Мир вам и милость Аллаха
Истигфар	Астагфируллах	Я прошу у Аллаха прощения

В целом, произносить их можно вслух или про себя. Данные типы представляют собой формы *зикра*. Краткие молитвенные словоформулы мусульмане произносят в *ракатах* намаза (*сунна и фард*) после произношения двух сур (обязательной суры «Аль-Фатиха» и дополнительной, которая может быть разной, на усмотрение мусульманина).

История произнесения *такбира-таирик* имеет глубокие корни и связана с одним из самых значимых событий в исламе, которое демонстрирует преданность и веру пророка Ибрахима. Этот момент символизирует готовность к самопожертвованию ради исполнения воли бога. Как мы знаем, Ибрахим был готов принести в жертву своего любимого сына Исмаила по приказу Всевышнего, что подчеркивает высшую степень доверия и преданности к Богу. Когда Ибрахим уже поднял нож, чтобы выполнить этот суровый акт, Аллах, проявив свою милость, послал Джibriля с бараном, который стал заменой Исмаилу. Это событие – символ жертвенности и поддержки. Тем самым, произнесение *такбира*, т.е. фразы «Аллаху Акбар», имеет особое значение.

В этот момент Ибрахим (мир ему) и Исмаил (мир ему), увидев, что жертва всего лишь баран, выразили свою радость и благоговение к Аллаху, подтверждая тем самым свою веру. *Такбир-таирик*, произнесенный в этот момент, стал не просто отражением их чувств, но и запечатлел важный урок для всех мусульман, как величие бога и Его милосердие преобладают над всеми испытаниями и трудностями. С тех пор традиция произнесения *такбира-таирик* была закреплена, и она сохраняется по настоящее время.

Этот цикл благодарности и величия бога продолжает транслироваться мусульманами по всему миру. В частности, имам и прихожане мечети д. Казанка в джума-намазе⁵ произносили *такбир-таирик* в следующей последовательности:

речитация
Корана
басмала → (Сура 112 «Аль-Ихлас» / «Искренность»)
→ так-
бир-таирик (3
раза).

Такой малый круг М.Ш. Зиганшин произносит три раза (*такбир-таирик* (с) – 9 раз), и каждый раз перед ним читает суру 112 «Аль-Ихлас» (б) и *басмала* (а) (рис. 3). Таким образом, можно выделить конструкцию трех кругов.

1	a	b	c	c ¹	c ²
2	a ¹	b ¹	c ³	c ⁴	c ⁴
3	a ²	b ²	c ⁵	c ⁶	c ⁷

Рис. 3. Последовательность религиозных текстов

Отдельно *тасби́х* могут произносить после намаза определенное количество раз, счет ориентируется на пальцах или на четках. Предписание по *тасби́ху* прописаны в 35 хадисах о пророках, сподвижниках. Самым достоверным из них является хадис, переданный Иkrimой со слов Ибн-Аббаса, который имеет четыре пути передачи⁶. Мусульманин после совершения *ракатов*, перед заключительным *ду’а* говорит про себя обязательные *тасби́хи*, *тахмиды*, как формы *зикра*, по 33 раза каждый в быстром темпе; *таслим* и *истигфар* проговаривают вслух в быстром темпе каждый по 2 раза.

Обратимся непосредственно к музыкальному материалу *такбира-таширика* (пример 3). В зафиксированном ид-намазе Курбан-байрам (2024) *такбир-таширик* (а) звучит перед текстом *хутбы* (b) и повторяется 4 раза, тем самым образуя четыре круга в структуре. В *такбире-таширике* можно выделить 6 *джумл*, которые в свою очередь оформляются в два блока. Основной критерий деления – словесный текст и паузы, образующиеся за счет вдоха – выдоха имама: I блок, включающий три синтагмы (а, а¹, в) представляет собой суммирование синтагматических единиц; II блок состоит также из трех синтагм (а², а³, с)⁷ (рис. 4).

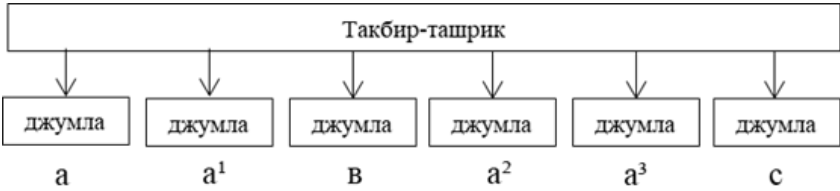


Рис. 4. Структура *такбира-таширика*

Пример 3. Первый *такбир-таширик* (*хутба*, ид-намаз Курбан-байрам, г. Красноярск) имам-хатыб Г.Т. Фаткуллин

а

а¹

в

а²

а³

с

Данный *такбир-таширик* выполняется хором: имам просит произносить вместе с ним данный текст вслух через микрофон (его звучание зафиксировано в нотном примере 3). Тихое произношение текста (шепотом) прихожанами создает акустический эффект объемного звучания в

стенах мечети. Базовая структура каждой *джумлы* имеет узкообъемные структуры: 1 (а) и 2 (а¹) *джумлы*: *fis – g – a* опорой *g*; 3 (в): *es – f – g*; 4 (а²) с опорой *f*; 5 (а³): *f – g – a* опорой *g*; 6 (с): *c – d – es – f* с основной опорой *c*, этот же тон становится конечным тоном всего молитвословия (рис. 5).

1	a				fis	g	a
2	a ¹				fis	g	a
3	b			es	f	g	
4	a ²				f	g	a
5	a ³				f	g	a
6	c	c	d	es	f		

Рис. 5. Базовые структуры *такбира-таширика*

Так, на примере одного *такбира-таширика*, с точки зрения музыкально-структурной организации кратких молитвенных формул мы видим, как выстраивается внутренняя логика построения. Краткие молитвословия становятся структурирующими компонентами, которые путем определенной периодичности, повторения создают стройную иерархическую композицию.

В совершении *такбиров* в *фард-ракатах* мусульманин произносит следующую последовательность кратких молитвенных словоформул:

такбир → *тасми* → *такбир*.

Озвученные слова здесь чередуются с поясными поклонами и выпрямлением, двумя земными поклонами и сидением. В земных поклонах к земле прикасаются семь частей тела – ладони, колени, ноги,

лоб и нос, считая последние два органа как одну часть тела.

Тахмид в красноярском джума-намазе (2024) имам-хатыб произносит перед *хутбой* 3 раза, причем третья фраза без паузы переходит в первую фразу *хутбы* (см. пример 2). В основе мелодической структуры здесь находится секундовый (*es – f*) базовый интервал, в которой временной опорой служит *es*, *f* – как основная опора, на которой заканчивается каждая *джумла* (пример 4).

В красноярской версии джума-намаза *тасбих* в связке с *тахмидом*, *тахлилом* и *такбиром* оформляются в одну *джумлу*. Единая мелодическая фраза образует собой тетрахордовую базовую структуру (*fis – h* с опорой *gis*). Данная связка кратких молитвенных формул звучит единожды перед *ду’а* всего джума-намаза (пример 5).

Пример 4. *Тахмид* (джума-намаз, г. Красноярск)
имам-хатыб Г.Т. Фаткуллин



Пример 5. *Тахмид* (джума-намаз, г. Красноярск)
имам И. Мухаметшин



Музыкальный синтаксис кратких молитвенных формул в джума-намазе представляет собой некий цементирующий материал, который звуковысотной порой готовит базовую структуру речитации Корана, *хутбу* (*истиаза*, *басмала*) или наоборот представляют собой самостоятельный материал по отношению к другим напевам (виды *зикра*). Со стороны структурной организации краткие сакральные словоформулы служат сквозными напевами, скрепляющими джума-намаз в целостную композицию.

Итак, джума-намаз представляет собой мультиструктуру, в которой все продиктовано четкой логикой молитвенных текстов. Анализ канонических принципов исламской традиции, соблюдение ритуалов позволяет лучше понять и оценить глубину музыкально-структурной системы культовой практики в ее локальном и региональном бытовании. Изучение культовой практики мусульман Красноярского края с позиции музыкально-структурного аспекта дает представление о значимости музыкального компонента звучащего слова, духовно воздействующего на верующих.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сайфуллина Г.Р. Музыка ислама. Что такое исламская музыка и как она используется в богослужениях // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/1622/> (дата обращения: 09.06.2025).

² Деревня Казанка Большемурутинского района Красноярского края была создана татарами-переселенцами из Казанской губернии в 1908 г., тогда сюда приехали 10–15 семей. Названа деревня

в честь города Казань, как говорят, старожилы, малая Казань, получилось «Казанка». Здание мечети было построено в 1910 г. купцом Енисейской губернии Магометшей.

³ Аят – мельчайшая структурно-смысловая единица коранического текста, иногда понимаемая как «стих» (что неверно с догматической точки зрения: Пророк неоднократно подчеркивал удаленность

своих проповедей от поэзии). Более корректно понимать аят как «высказывание», состоящее подчас из нескольких фраз, имеющих начало и конец. В Коране 6 236 аятов.

⁴ В праздничные джума-намазы мусульмане используют ритмоформулы *такбир – тахлил – такбир – тасми* в устойчивой связке, которая именуется *такбир-таширик*.

⁵ Запись сделана автором 4 октября 2024 г., в мусульманском календаре эта дата вы-

пала на первый день месяца окончания осени (*рабигуль-ахир*).

⁶ Разбор самого достоверного хадиса относительно молитвы ат-Тасбих. Хадис аль-Ханафи. 2024. URL: <https://islamdinr.ru/razbor-samogo-dostovernogo-hadisa-otnositelno-molitvy-tasbih> (дата обращения: 09.06.2025).

⁷ Верхними индексами обозначены инварианты структуры.

ЛИТЕРАТУРА

Газиев И.М. Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре волго-уральских мусульман: Дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2009. 203 с.

Еолян И.Р. Очерки арабской музыки. М.: Музыка, 1977. 192 с.

Имамутдинова З.А. Музыкальные традиции урало-поволжских мусульман-татар и башкир в контексте разноректорных глобализационных процессов // Наследие и современность: Проблемы изучения, сохранения и преемственности традиций в искусстве и архитектуре. Шестые Валеевские чтения: Сб. ст. Казань, 2021. С. 186–197.

Сайфуллина Г.Р. Традиция книжного пения как источник по культуре «народного ислама» у волжских татар // PAX ISLAMICA. 2012. № 1–2. С. 71–84.

Софийская А.Г. Музыкальные аспекты религиозных праздников татар-мусульман Поволжья: Дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2007. 224 с.

Шамилли Г.Б. Философия музыки. Теория и практика искусства *maqām*. М.: Садра, 2020. 552 с.

Юнусова В.Н. Ислам – музыкальная культура и современное образование в России. М.: Хронограф, 1997. 152 с.

REFERENCES

Eolyan, I.R. (1977), *Ocherki arabskoi muzyki* [Essays on Arabic music], Muzyka, Moscow, 192 p. (in Russ.)

Gaziev, I.M. (2009), *Formirovanie i razvitie professionalizma v vokal'noi kul'ture volgo-ural'skikh musul'man* [Formation and development of professionalism in the vocal culture of Volga-Ural Muslims], Cand. Sc. Thesis, Kazan', 203 p. (in Russ.)

Imamutdinova, Z.A. (2021), "Musical traditions of Ural-Volga Muslim Tatars and Bashkirs in the context of multi-vector globalization processes", *Nasledie i sovremennost': Problemy izucheniya, sokhraneniya i preemstvennosti traditsii v iskusstve i arkhitekture. Shesty Valeevskie chteniya* [Heritage and modernity: Problems of studying, preserving and continuity of traditions in art and architecture. The sixth Valeev readings], Kazan', pp. 186–197. (in Russ.)

Saifullina, G.R. (2012), "The tradition of book singing as a source for the culture of «Folk Islam» among the Volga Tatars", *PAX ISLAMICA*, no. 1–2, pp. 71–84. (in Russ.)

Shamilli, G.B. (2020), *Filosofiya muzyki. Teoriya i praktika iskusstva maqam* [The philosophy of music. Theory and practice of the art of maqam], Sadra, Moscow, 552 p. (in Russ.)

Sofiiskaya, A.G. (2007), *Muzykal'nye aspekty religioznykh prazdnikov tatar-musul'man Povolzh'ya* [Musical aspects of religious holidays of the Muslim Tatars of the Volga region], Cand. Sc. Thesis, Kazan', 224 p. (in Russ.)

Yunusova, V.N. (1997), *Islam – muzykal'naya kul'tura i sovremennoe obrazovanie v Rossii* [Islam – musical culture and modern education in Russia], Khronograf, Moscow, 152 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Шаяхметова Альфия Камельевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: alfiya007@list.ru

Author Information

Alfiya K. Shaiakhmetova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: alfiya007@list.ru

Поступила в редакцию 16.06.2025

После доработки 10.11.2025

Принята к публикации 16.11.2025

Received 16.06.2025

Revised 10.11.2025

Accepted for publication 16.11.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 175–186
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 4, pp. 175–186
ISSN 2308-1031

© Недоспасова, А.П., Баюнов, А.П., 2025
УДК 780.616.31
DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-175-186

СОВРЕМЕННЫЕ МАТЕРИАЛЫ СТРУН КАК СПОСОБ РАСШИРЕНИЯ ТЕМБРАЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ КЛАВЕСИНА (НА ПРИМЕРЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ РАЗРАБОТОК)

А.П. Недоспасова¹, А.П. Баюнов¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Ключевую роль в процессе изготовления клавиесина играет острунение инструмента. Материал струн определяет характер звучания и тембровые краски, а также влияет на форму корпуса. Ранее нами был предложен новый подход в построении клавиесинов, опирающийся на использование знаний об оригинальных исторических инструментах и новых материалов, технологий. Это позволяет изготавливать клавиесины в рамках задач, стоящих перед современными исполнителями клавирной музыки. В этой связи актуален поиск сплавов для струн, подходящих по своим свойствам для задач клавиесиностроения и соответствующих эстетике звучания инструмента. В статье описаны результаты работы мастерской А.П. Баюнова по подбору сплавов и изготовлению клавиесинных струн из традиционных и современных материалов (сталь, латунь, серебро, нейзильбер, мельхиор, бериллиевая и кремниевомарганцевая бронза). Впервые в клавиесиностроении внедрена разработка конфигурации ближнего мостика на колковой доске для установки на двух регистрах и одной системе мостиков струн с большой разницей в мензурах. Построенные в мастерской А.П. Баюнова клавиесины с применением данной разработки и новых материалов струн используются в концертных и образовательных учреждениях нашей страны. Их отличительной особенностью является расширенный стилиевой диапазон звучания, позволяющий исполнять клавирную музыку разных национальных школ и исторических периодов.

Ключевые слова: клавиесин, острунение, сталь, латунь, новые материалы струн, нейзильбер, бронза, серебро

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Недоспасова А.П., Баюнов А.П. Современные материалы струн как способ расширения тембральных возможностей клавиесина (на примере отечественных разработок) // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 175–186. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-175-186.

MODERN STRING MATERIALS AS A WAY TO EXPAND THE TONAL ABILITIES OF THE HARPSICHORD (USING THE EXAMPLE OF DOMESTIC DEVELOPMENTS)

A.P. Nedospasova¹, A.P. Bayunov¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. Harpsichord stringing plays the key role in the building process. The string material determines the sound and its timbre. It also influences the shape of the body. Previously, we proposed a new approach to building

harpichords, which is based on the use of original historical instruments building information in complex with modern materials and technologies. This approach makes it possible to create harpichords that meet the demands of modern harpichord players. It is important to find new alloys suitable for string making that could match the harpichord sound aesthetics. The entire article describes the results of A.P. Bayunov's workshop work on selecting alloys and making harpichord strings of the traditional and modern materials (steel, brass, silver, nickel silver, melchior, beryllium and silicon-manganese bronze). The development of the new nut pinning method was introduced for the first time in harpichord building. It increases the difference between the scale lengths of two 8-foot string choirs.

Keywords: harpichord, stringing, steel, brass, string materials, nickel silver, bronze, silver

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Nedospasova, A.P., Bayunov, A.P. (2025), "Modern string materials as a way to expand the tonal abilities of the harpichord (using the example of domestic developments)", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 175–186. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-175-186.

С конца XX в. в нашей стране активно развивается исполнительство на старинных инструментах. Росту числа исполнителей-клавесинистов способствует появление учебных программ в профессиональных заведениях среднего и высшего звена. В связи с постоянным расширением рамок клавирного репертуара (ныне сюда входит музыка XV–XXI вв.) перед современными клавесинистами встает проблема, которой не существовало до нашего времени, – необходимость иметь несколько инструментов для разных репертуарных сегментов (речь идет о стилизованных особенностях сочинений, национальных школах).

Те же требования стоят перед педагогами учебных заведений, где в идеале необходим инструмент, на котором можно было бы продемонстрировать звучание сочинений Дж. Фрескобальди, Г. Пёрселла, Луи и Франсуа Куперенов, И.С. Баха и его сыновей, вплоть до раннего Й. Гайдна¹. Такой диапазон даже на самой лучшей копии одного из исторических инструментов вряд ли достижим. Тем не менее, опыт авторов данной публикации говорит о том, что двигаться в этом направлении можно. Одним из ресурсов здесь является материал струн и регистровое оснащение клавесина. Настоящая публикация посвящена поиску современных материалов для изготовления струн в рамках нового подхода в изготовлении

клавесинов, предложенного авторами (Баюнов А., 2022).

В проектировании и изготовлении клавесина струны – один из важнейших элементов комплекса составляющих, куда входят выбор исходного материала, расчет мензур, выбор профиля защипа, изготовление струн и проч. Обилие доступных к использованию современных сплавов дает возможность не только закрыть потребности в изготовлении клавесинных струн, но и открывает поле экспериментов для поиска новых тембров, соответствующих эстетике клавесинного звука. Современные материалы струн позволяют проектировать клавесин под использование существующих сплавов и их комбинаций, что способствует расширению художественных ресурсов инструмента и решению актуальных запросов концертной и учебной практики.

Мировая отрасль клавесиностроения получила новый импульс к развитию с появлением в 1960-е гг. движения исторически осведомленного исполнительства. С тех пор был накоплен внушительный массив данных по теме строительства клавесинов на основе исторических образцов, опыт работы западных клавесинных мастеров и реставраторов отражен в научных публикациях. Однако описанию материалов струн и разбору комплекса вопросов, связанных с остроумением², посвящена незначительная часть

этих работ. Так, в публикациях Пола Полетти (Poletti P., 2009) и Клаудио ди Вероли (Veroli di C., 2011) приведены мензурные профили оригинальных клавесинов с их анализом, Клаус Шолль³ представил попытку построения математических моделей колебаний струн, предложив расчет колебательной энергии струн в зависимости от точки зажима. У Гранта О'Брайена (O'Brien G., 2008) на примере мензурных профилей оригинальных «Рюккерсов» рассмотрен вопрос области перехода в диапазоне инструментов между латунью и сталью. Одно из редких исследований клавесинных струн XVII и XVIII вв. представлено Мартой Гудвэй (Goodway M., 1987), где обсуждаются их размеры и диаметры, состав сплава, прочность. Наиболее значимым отечественным источником, описывающим физические и математические модели струн для музыкальных инструментов, их акустические свойства и характеристики, является справочник Леонида Кузнецова (1989).

Известно, что металлические струны на музыкальные инструменты в Западной Европе начали ставить с XII в., в качестве материалов использовались сталь, латунь, бронза, реже серебро и золото, о золотых струнах на малых спинетах и вирджиналах XVI–XVII вв. сообщает Патрицио Барбьери (Barbieri P., 2010). Современное клавесиностроение опирается на данные, собранные на основе описаний исторических образцов, и для изготовления струн применяются сплавы, которые наиболее часто использовали в XVI–XVIII столетиях, – сталь и латунь⁴.

Традиционные материалы. Сталь – сплав железа с углеродом и иными элементами периодической таблицы химических элементов с содержанием железа не менее 45 % и углерода не более 2,14 %. В западной клавесинной терминологии мягкую низкоуглеродную сталь, пригодную для клавесинных струн, называют

«железом» (англ. – iron, или soft iron). В звучании стальные струны обладают такими качествами, как спокойный характер атаки, ровность тембра по всему диапазону, окраска их звучания прозрачная, холодная.

Латунь представляет собой сплав меди и цинка. Он имеет разновидности, в зависимости от содержания в нем цинка для клавесинных струн различают желтую (плотность 8,4–8,5 г/см³) и красную латунь (плотность 8,7 г/см³). Красная латунь имеет большую плотность и меньшую прочность, чем желтая, поэтому чаще ее используют в басовой области с целью уменьшения длины корпуса. Клавесинные струны из желтой латуни имеют взрывной характер атаки, отличаются теплым, ярким и сочным тембром.

По прочности (усилию разрыва) латунь и сталь существенно отличаются. Каждый материал имеет свои рабочие мензуры, поэтому на клавесин, спроектированный, например, под стальные струны, невозможно установить латунные без изменения строя. «Режим работы» струны определяется еще и тем, насколько эффективно работает материал при заданном натяжении. Чем больше длина струны при заданной высоте тона и выше ее относительное натяжение, тем струна работает эффективнее, т.е. звук имеет большую длительность, более богатым является спектр гармоник, струна дает меньшее число нелинейных искажений.

Прежде чем перейти к описанию нашей работы по поиску новых сплавов для клавесинных струн, необходимо обратить внимание на следующее. Современные музыканты в поисках клавесинов, наиболее полно отвечающих критерию «историчности», формируют свои представления об их звучании на записях восстановленных музейных образцов, либо новых клавесинов, выполненных в исторических традициях. Но здесь следует помнить, что

на всех сохранившихся исторических инструментах, отреставрированных и пригодных для игры, уже стоят современные струны, поэтому услышать их подлинный звук не представляется возможным.

В поиске «достоверного» звучания также следует иметь в виду, что точные данные о составе сплавов использовавшихся в прошлом найти не так просто. М. Гудвэй и Д.С. Оделл (Goodway M., 1987) приводят сведения о том, что скупые образцы сохранившейся железной проволоки на оригинальных инструментах XVII-XVIII вв. содержат примеси фосфора с содержанием 0,1–0,15 %, в составе латунной проволоки содержание цинка от 7 до 30 %. Примеси серы и фосфора отрицательно влияют на свойства стальной струны и ее звучание. В рамках современных стандартов в металлургии они считаются вредными, поскольку делают сплав более хрупким. Об этом пишет П. Полетти, оценивая включения руды как катастрофические по влиянию на свойства струн (Poletti P., 2002). В этой связи гипотетически можно предположить, что настоящий звук старинных инструментов XVI – первой половины XVII столетий на стальных струнах мог вызвать у современных слушателей некоторое непонимание.

В сообществе исследователей появлялись мысли об изготовлении «железа» по старинным технологиям, но это крайне сложно реализовать на практике. Ныне изготовление сплавов – удел тяжелой металлургической промышленности, которая работает в строгом соответствии с технологиями их изготовления, ее конечный продукт отвечает высоким стандартам чистоты и качества. Число современных сплавов измеряется тысячами наименований, их марки отражены в каталогах. Потому идея начать изготовление «исторического железа» поглощается возможностью найти среди готовой продукции те марки стали, которые удовлет-

воряют требованиям задачи установки струн, к примеру, на музейный экспонат.

Нельзя не учитывать и тот факт, что клавесины в эпоху их бытования переделывали в угоду меняющимся вкусам и стилям. Переделка могла быть различного масштаба, от замены, к примеру, материала струн с существенным изменением строя в отношении венецианских клавесинов XVI в. (Wraight R., 1997), до полной переделки корпуса с изменением диапазона, мензур, – речь идет о переделках фламандских клавесинов в XVIII столетии (O' Brien G., 2008). Кроме того, известны случаи фальсификации клавесинов с целью их продажи по завышенной стоимости.

Так, еще в XVIII в. изготавливали поддельные «переделки» клавесинов династии Рюккерс в угоду моде на французские клавесины с использованием вышедших из употребления старых фламандских корпусов. В XIX в. старинные инструменты подделывал антиквар из Флоренции Леопольдо Франчиолини. Как отмечает Эдвард Коттик, он «специализировался на итальянских клавесидах» (Kottick E., 2003), издавал каталоги таких инструментов. К настоящему времени распознаны около сорока его подделок (Ripin E., 1974).

Известны случаи подделки старинных клавесинов и в конце XX в. Французский мастер Реми Гут выбирал для своих подделок страны, где производилось мало инструментов (в частности, Испанию), и неоднократно обманывал одного из богатых коллекционеров, пока, по свидетельству Глена Уилсона, Джон Костер косвенно не разоблачил его⁵. По разным оценкам, число сфальсифицированных Гугом клавесинов насчитывает более восьмидесяти. Таким образом, поиск «подлинного звучания» в некоторых случаях может иметь непредсказуемый результат. Несмотря на приведенные факты, приверженность

идеям «аутентизма» среди музыкантов и мастеров сохраняется. Этот и другие недостатки подхода, основанного на копировании современными мастерами исторических образцов клавесинов, были рассмотрены нами в одной из предыдущих публикаций (Баюнов А., 2022).

Возвращаясь к материалам струн, отметим, что большинство современных мастеров не заинтересованы в использовании иных сплавов кроме латуни и стали. Это может быть связано и с тем, что процесс волочения проволоки для изготовления струн требует специальных знаний и оборудования. Именно поэтому производителями клавесинных струн чаще всего являются единичные предприятия, работающие на весь мир, а клавесинные мастера крайне редко практикуют их изготовление. В наши дни для волочения проволоки используют фильеры с высокой степенью «круглости» сечения, изготовленные из карбида вольфрама или поликристаллических алмазов. Вкупе с современными методами расчетов это позволяет получать проволоку высокой однородности, круглого сечения с желаемыми механическими, а, следовательно, и акустическими качествами, из которой изготавливаются высококачественные струны. На латунных, как правило, указывают состав проволоки, содержание меди в процентах можно найти на упаковке или мотке.

Однако на практике струны различных производителей с идентичным составом звучат по-разному. На это могут влиять как содержание примесей, так и степень обжата проволоки. С «железом» сложнее, даже небольшое изменение содержания углерода и иных элементов (например, фосфора) на уровне примесей может привести к драматическому изменению свойств стальных струн. Мы не встречали, чтобы производитель клавесинных струн указал марку или состав

стали. Вместо этого на сайте, например, Малкольма Роуза говорится, что формула производимых струн основана на исследованиях проволоки, используемой в Европе с XVII по XIX в.⁶

Исходя из того, что на клавесины устанавливают струны из современных сплавов, мы считаем правомерным не ограничиваться тремя «историческими» наименованиями, и обратить внимание на более широкий спектр сплавов, чтобы подобрать материалы, соответствующие эстетике клавесинного звука. Для обоснования их выбора следует сказать несколько слов о параметрах клавесинных струн.

Каждый сплав имеет свой рабочий диапазон длин струн, который определяется его механическими свойствами такими, как разрывная прочность, плотность, модуль упругости, относительное удлинение, скорость звука и т.д.⁷ Совокупность длин струн клавесина, т.е. профиль мензур, является одним из важнейших факторов, влияющих не только на характер и эстетику звучания на всем диапазоне, но и определяющих и форму корпуса инструмента. При построении клавесина длина басовых струн обуславливает размер инструмента и характер звучания этой области диапазона. Ввиду ограничений инструмента по размеру (чтобы корпус не был чересчур громоздким), для басовых струн необходим сплав с большей плотностью, – так, аналогично, на фортепиано в басах стоят струны с навивкой. Исторически для этих целей применяли желтую и красную латунь (O' Brien, G., 2008), серебро (Barbieri P., 2010).

Стальной регистр клавесина имеет область перехода от латуни к стали, которая (в зависимости от мензурных профилей) располагается в диапазоне от верха большой октавы до середины или верха малой октавы. В области перехода мензура стальных струн начинается от значений близких к мензуре латунных, и возраста-

ет по мере роста номера струны до своих оптимальных рабочих значений, позволяющих максимально раскрыть тембр струн в рамках заданной стилиевой задачи. Учитывая существенную разницу в рабочих мензурах для стали и латуни, клавишины, спроектированные под латунь и

сталь, и, имеющие близкую длину, будут существенно отличаться формой крыловидной стенки корпуса и мостика на деке (рис. 1). Поэтому уже по внешнему виду можно предположить, какие струны несет на себе тот или иной крыловидный клавесин.

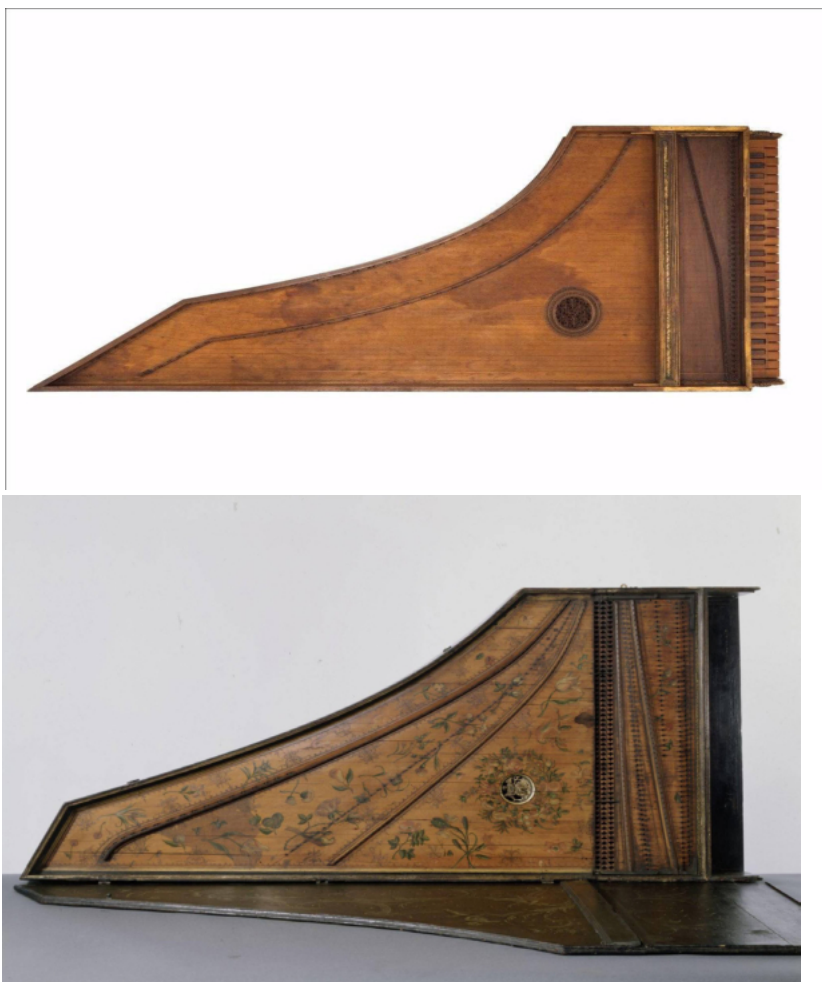


Рис. 1. Крыловидный клавесин. Вверху: неизв. мастер, неаполитанская школа, ок. 1530 г., латунные струны. Национальный музей музыки, Вермилион, Южная Дакота, США. Фото: <https://national-music-museum.myshopify.com/products/cd-il-cembalo-di-partenope-a-rennaissance-harpsichord-tale-catalina-vicens>

Внизу: Иоаннес Рюккерс, 1639 г., стальные струны. Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания. Фото: <https://collections.vam.ac.uk/item/O169594/harpsichord-ruckers-ioannes/#object-details>

Современные материалы. Нами были найдены и изучены новые сплавы, свойства которых лежат в диапазоне между свойствами латуни и мягкой стали. Наряду с латунью и среднелегированной

низкоуглеродистой сталью в наш список сплавов вошли нейзильбер, мельхиор, бериллиевая бронза, серебро. Критерии выбора связаны с намерением не нарушать сложившуюся эстетику звучания клавесина.

сина, но добавить в нее новые краски. Далее представим описание используемых нами новых сплавов.

Нейзильбер – сплав меди, никеля и цинка (название сплава связано с его белым цветом, этим он похож на серебро) имеет прочность близкую к желтой латуни и немного более высокую плотность ($8,7 \text{ г/см}^3$). Согласно результатам наших исследований нейзильбер продемонстрировал эксплуатационные свойства близкие латуни и может устанавливаться на клавишины, спроектированные под латунь, без изменения высоты строя. Звучание клавишина на струнах из нейзильбера можно охарактеризовать как переходный этап между теплым, ярким (латунным) и холодным, спокойным (стальным) характером звука.

Высокая плотность нейзильбера дает выраженный основной тон и высокую громкость. При почти одинаковой прочности на разрыв и близкой плотности к желтой латуни различия в тембре между нейзильбером и латунью связаны с показателями модуля упругости, который у нейзильбера выше, а, значит, выше и скорость звука. Отметим, что тембр нейзильберовых струн хорошо показывает себя в случае, если требуется получить «северный» звук (эстетика французских, фламандских, немецких клавишинов XVII–XVIII столетий). При попытке установить нейзильбер на клавишину, выполненный в эстетике итальянских инструментов начала XVII в., стало очевидным, что звучание струн из нейзильбера не соответствует южной стилистике.

Мельхиор, являясь сплавом меди и никеля, имеет более высокую плотность ($8,9 \text{ г/см}^3$), чем красная латунь, и существенно более низкую прочность, чем нейзильбер и желтая латунь. Данный сплав показал пригодность для использования в басовой области. В отличие от красной латуни, как правило, устанавли-

ваемой в басовой области, этот сплав позволяет добиться мягкого и насыщенного тона, достаточно яркого тембра.

Впервые нейзильбер и мельхиор были протестированы в 2019 г. на 2-регистражном одномануальном клавишине, который прозвучал на сцене БКЗ «Зарядье» (Москва) в концертной программе Дюссельдорфского симфонического оркестра. Несмотря на компактный размер, инструмент показал хорошие акустические характеристики, был отчетливо слышен внутри современных струнных инструментов, в полной мере выполняя темброво-ритмическую функцию клавишина в партии басса континуо.

На 3-регистражном клавишине с двумя рядами струн (второй ряд – латунь), поставленном в 2023 г. в Новосибирскую консерваторию, струны из нейзильбера. Этот инструмент имеет южную по стилистике окраску звука, ее характер яркий и звонкий. При этом регистр с нейзильберовыми струнами на этом клавишине, в сравнении с латунным, звучит спокойнее, прозрачнее. Данный контраст позволяет на одном инструменте исполнять разные стилевые сегменты репертуара, сочетая оттенки «северного» и «южного» звучания.

Бронза – сплав меди и иных элементов, имеет красный цвет, похожий на цвет меди и красной латуни. Бронза (как и сталь) представлена большим числом марок в зависимости от состава. Во второй половине XX в. в клавишиностроении использовали фосфорную бронзу, но вскоре отказались, – по механическим показателям она близка к латуни, но по причине хрупкости имеет резкий неприятный тембр. Нами были найдены и изучены две современные марки бронзы – кремниво-марганцевая (КМц) и бериллиевая (БрБ). По прочности обе находятся между сталью и латунью / нейзильбером, поэтому могли бы эффективно использоваться,

с одной стороны, в области мензурного перехода между латуной и сталью, с другой – при проектировании двух регистров из различных сплавов.

Бронза КМц имеет механические показатели близкие к желтой латуни (близкий модуль упругости, плотность $8,4 \text{ г/см}^3$). Однако она имеет более высокую жесткость и дает достаточно резкий тембр, поэтому мы отказались от ее использования. Бронза БрБ более низкой плотности, чем желтая латунь ($8,2 \text{ г/см}^3$), с существенно более высоким пределом разрывной прочности, который приближается к пределу прочности мягкой стали. В отличие от фосфорной и КМц бронзы, БрБ можно регулировать жесткость тембра и рабочие мензуры, изменяя условия ее обработки. Бериллиевая бронза продемонстрировала тембр, близкий к желтой латуни и нейзильберу (что соответствует тому, что ее модуль упругости лежит между значениями для латуни и нейзильбера). БрБ позволила получить широкий диапазон рабочих мензур от значений, близких к латуни до мягкой стали.

В расчетах мы опирались на данные П. Полетти, который предлагает выбирать длину струн таким образом, чтобы до точки разрыва оставалось чуть более двух полутонов, чтобы, с одной стороны, тембр звучания струны был максимально богатым, а с другой – снижался риск ее разрыва (в справочнике Л. Кузнецова этот запас дается несколько больше). Впервые в истории клавесиностроения с использованием бериллиевой бронзы мы смогли спроектировать инструмент, несущий на двух регистрах и одной системе мостиков струны из материалов разной природы, – один со стальными струнами, второй с бронзовыми и латунными (об этом подробнее будет сказано ниже).

Серебро. В исследовании П. Барбьери (Barbieri P., 2010) фигурирует свидетель-

ство некоего Дж. Толбота (1664–1708), который в описании музыкальных инструментов сообщает об использовании серебряных струн в басах клавесина (“... copper basses mellow than brass. Last wire argentern”). Сведений об использовании серебра современными мастерами нами не зафиксировано. Плотность этого металла существенно выше, чем у мельхиора и красной латуни, и составляет $10,2\text{--}10,4 \text{ г/см}^3$. Мы выбрали пробы серебра от 800 до 925. Опыты подтвердили, что серебряные струны великолепно звучат в басовой области, обладают сочностью, обертоновой полнотой, благородством окраски. В сравнении с красной латуной и мельхиором серебряные струны в этой области диапазона клавесина звучат значительно интереснее.

Применение новых материалов и проектирование инструментов. Как уже было отмечено, материал струны и ее мензура определяют тембр звука. Соответственно, профиль, отражающий совокупность мензур всех струн, определяет тембральный баланс и общий облик звучания инструмента. Для проектирования инструментов мы выработали свой подход для расчета профилей мензур и точек зажима. Нами были созданы специальные программы для их расчета⁸, в процессе создания собран большой объем данных по мензурам исторических инструментов, добавлены сведения о механических свойствах имеющихся в нашем распоряжении современных сплавов. С помощью этих программ можно получать готовые значения длин струн для построения чертежей инструментов. Применение описанных выше сплавов дает широкий диапазон возможностей не только для установки данных материалов в качестве отдельных регистров клавесина, но и сочетания их между собой на инструментах, несущих два и более 8-футовых регистра.



Рис. 2. Конфигурация ближнего мостика: сверху – обычная, внизу – с измененной конфигурацией и положением штифтов

Для установки на один клавесин регистров из разных материалов нами разработана модификация ближнего мостика, расположенного на колковой доске. Сплавы, имеющие существенные отличия в прочности и эксплуатационных мензурах (например, латунь и бронза, бронза и сталь), при установке на два разных регистра на одном клавесине требуют увеличения разницы в длинах струн в средней и верхней частях диапазона. С этой целью была увеличена ширина мостика, а штифты для установки струн разнесены таким образом, чтобы на одноименных нотах увеличить разницу в длинах струн между двумя регистрами (рис. 2). Пер-

вый клавесин с такой модификацией был выполнен в конце 2021 г., он прозвучал в Большом театре в марте 2022 г. в опере «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта⁹. Данная разработка стала предпосылкой к изготовлению первого в истории клавесиностроения инструмента, несущего на двух регистрах струны из железного (сталь) и медных (латунь и бронза) сплавов. В последние годы нами было построено несколько инструментов такого рода со следующими характеристиками:

- GG / BB–с3, один мануал, два ряда струн 8', три регистра. Струны: латунь, нейзильбер, серебро (Новосибирская консерватория);

- FF, GG–f3, один мануал, два ряда струн 8', три регистра. Струны: сталь, мельхиор, бронза, нейзильбер (Красноярский музыкальный колледж им. П.И. Иванова-Радкевича);

- FF–f3, один мануал, два ряда струн 8', два регистра. Струны: сталь, бронза (Тюменская филармония);

- FF–f3, два мануала, два ряда струн 8', три регистра. Струны: сталь, латунь, бронза (Филармония Кузбасса).

Главной отличительной особенностью этих клавесинов стал расширенный стилизованный диапазон звучания, возможность исполнять репертуар различных исторических периодов и национальных школ. Латунные и бронзовые струны пригодны для южных музыкальных стилей, а также для ранних репертуарных сегментов XVI – первой половины XVII в. Более спокойные тембры стали и нейзильбера хорошо показали себя во французской музыке, требующей певучего, связанного и прозрачного звучания. Интересные краски в сочетании различных сплавов можно получать для английской и немецкой клавирной музыки, поскольку исторически в этих регионах бытовали клавесины разных видов, латунные и стальные.

Инструменты с нашими разработками привлекли внимание не только музыкантов, но и концертных, образовательных учреждений. Работа в изложенном направлении продолжается, результаты позволяют говорить о том, что использование современных материалов, технологий, возможностей компьютерного программирования способствует росту качественных показателей инструментов, в первую очередь, их звучания.

Заключение. Тематика вышеописанных исследований и их практическое применение впервые представлены в научно-публикационном поле. Актуальность этой работы поддерживается тем обстоятельством, что при существующем ныне тренде на копирование оригинальных клавесинов изготовление струн «как в прошлом» (даже при условии подбора отчасти соответствующих материалов)

технически вряд ли возможно. В то же время большой выбор сплавов и высокотехнологичное оборудование представляют экспериментальный материал для получения струн с богатыми тембральными свойствами. Не стало ли бы это воодушевляющими возможностями для мастеров прошлого? – вопрос риторический. Однако о целесообразности дальнейшей работы говорит практическое использование новых сплавов на инструментах нашей мастерской, положительные отзывы о звучании таких струн со стороны клавесинистов и слушателей. Это позволяет говорить о том, что отечественное клавесиностроение имеет хорошие перспективы, а в связи с накоплением опыта по производству струн эта отрасль может быть избавлена от зависимости в поставках импортных расходных материалов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Авторы публикации разделяют мнение о том, что для клавесинной музыки XX в. пригодны так называемые модернизированные клавесины, созданные фабрикой «Плейель» по запросу В. Ландовской. Их звучание не соотносится с эстетикой звука оригинальных исторических клавесинов. Так, модель 1911 г., вошедшая в серийное производство, имела две клавиатуры, четыре регистра: 4', 8', 16'-футовые регистры на основном нижнем мануале, второй 8-футовый на втором верхнем. Металлические рамы удерживали корпус, который нес в базах усиленные навивкой стальные струны (Шекалов В., 1999). Именно этот инструмент мы слышим на записях Ландовской, им были вдохновлены произведения Ф. Пуленка, М. де Фальи, М. Кастельнуово-Тедеско и др.

² В фортепианной терминологии существует термин «струнная одежда», которым обозначается комплект струн, закрепленных на опорной конструкции инструмента. Струнная одежда характеризуется мензурой, в понятие мензуры входят такие параметры, как «длина рабочей части, число струнных хоров, частота колебаний струн, диаметры кернов и навивок, место удара молотка по струне, точки опор на раме и штегах» (Кузнецов Л., 1989). Прямой перенос этого

термина в сферу клавесиностроения, по мнению авторов публикации, нецелесообразен ввиду различий в параметрах фортепиано и клавесина, их конструктивных отличий. Здесь и далее мы используем прямой перевод на русский язык англоязычного термина *stringing* – острунение.

³ Scholl K. *Stringing the Harpsichord – Some Physical Considerations*. URL: <https://www.vogel-scheer.de/images/pdf/Infos/Saiten-Scholl-StringingTheHarpsichord-en.pdf> (дата обращения: 12.06.2025).

⁴ Существовали разновидности клавесинов с жильными струнами такие, как тиорбино, лютневый клавир. В данной публикации они не рассматриваются.

⁵ Wilson G. *Article 93: Old Fake News*. URL: <http://www.glenwilson.eu/musician.html> (дата обращения: 10.08.2025).

⁶ Источник: Rose M. *Strings* (официальный сайт) <http://www.malcolm-rose.com/Strings/strings.html>. В частности, там говорится следующее: «We have been making iron, brass, red brass, copper and tinned copper wires for keyboard instruments since 1981, and they are in use by makers and restorers throughout the world. Their formulation is based on research work begun in 1976 into the wires used in Europe from the late 17th to the mid 19th century». Вероятно, М. Роуз

ссылается на следующую работу: Hellwig Fr. Strings and Stringing: Contemporary Documents. The Galpin Society Journal 29 (1976). P. 91–104.

⁷ На русском языке основные сведения по этим вопросам представлены в справочнике Л.А. Кузнецова (1989).

⁸ Расчетные программы разработаны на основе ПО Microsoft Excel. Они позволяют рассчитывать полный мензурный профиль клавишина: рабочие

длины струн, точки зажима, калибры, натяжения, волновые сопротивления струн и ряд параметров, необходимый для оптимизации процесса проектирования и острунения клавишина.

⁹ Речь идет о постановке Нижегородского театра оперы и балета, представленной среди спектаклей-номинантов на присуждение Российской национальной театральной премии «Золотая маска».

ЛИТЕРАТУРА

Баюнов А.П., Недоспасова А.П. Клавесин XXI века: Формирование новой парадигмы развития инструмента // Старинная музыка. 2022. № 2. 2022. С. 21–28.

Кузнецов Л.А. Акустика музыкальных инструментов: Справочник. М.: Легпромбытиздат, 1989. 368 с.

Шекалов В.А. Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб., 1999. 336 с.

Barbieri P. Gold- and silver-stringed musical instruments: modern physics & aristotelianism in the scientific revolution // Journal of the American Musical Instrument Society. 2010. Vol. 36. P. 118–154.

Goodway M., Odell J.S. The Metallurgy of 17th- and 18th-Century Music Wire // The Historical Harpsichord. Vol. 2, ed. by Howard Schott. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon, 1987. 143 p.

Kottick E. L. A History of the Harpsichord. Indiana University Press, 2003. 557 p.

O'Brien G. Ruckers: A Harpsichord and Virginal Building Tradition. Cambridge University Press, 2008. 372 p.

Poletti P. Non-Pythagorean Proportions and the Diapason in the Design of Iberian Harpsichords Scales // Anuario Musical. 2009. N 64 enero-diciembre. P. 137–168.

Poletti P., Birkett St. Reproduction of Authentic Historical Soft Iron Wire for Musical Instruments, 2002. URL: <http://fortepianos.com/iron%20wire.pdf> (дата обращения: 27.08.2025).

Ripin E. M. The Instrument Catalogs of Leopoldo Franciolini / ed. George R. Hill. Hackensack, N.Y.: Joseph Boonin, 1974. 201 p.

Veroli di Cl. Taskin harpsichord scalings and stringings revisited. 2011. URL: https://www.academia.edu/23564999/Taskin_Harpsichord_Scalings_and_Stringings_Revisited_2011 (дата обращения: 30.03.2022).

Wright R.D. The Stringing of Italian Keyboard Instruments c.1500–c.1650. 2 vols. Ph.D. diss., The Queen's University of Belfast, 1997. 817 p.

REFERENCES

Barbieri, P. (2010), "Gold- and silver-stringed musical instruments: modern physics & aristotelianism in the scientific revolution", *Journal of the American Musical Instrument Society*, Vol. 36, pp. 118–154. (in Eng.)

Bayunov, A.P., Nedospasova, A.P. (2022), "XXI century harpsichord: new development paradigm", *Starinaya muzyka* [Early music], no. 2, pp. 21–28. (In Russ.)

Goodway, M., Odell, J.S. (1987), "The Metallurgy of 17th- and 18th-Century Music", *The Historical Harpsichord*, Vol. 2, ed. by Howard Schott, Stuyvesant, N.Y., Pendragon, 143 p. (in Eng.)

Kottick, E.L. (2003), *A History of the Harpsichord*, Indiana University Press, 557 p. (in Eng.)

Kuznetsov, L.A. (1989), *Akustika muzykal'nykh instrumentov. Spravochnik* [Acoustics of musical instruments. Guide], Legprombytizdat, Moscow, 368 p. (in Russ.)

O'Brien, G. (2008), *Ruckers: a harpsichord and virginal building tradition*, Cambridge University Press, 372 p. (in Eng.)

Poletti, P. (2009), "Non-Pythagorean proportions and the diapason in the design of iberian harpsichords scales", *Anuario Musical*, no. 64, pp. 137–168. (in Eng.)

Poletti, P., Birkett, St. (2002), *Reproduction of authentic historical soft iron wire for musical instruments*, Available at: <http://fortepianos.com/iron%20wire.pdf> (Accessed 27 August 2025). (in Eng.)

Ripin, E.M. (1974), "The Instrument Catalogs of Leopoldo Franciolini", in George R. Hill, (ed.), Hackensack, Joseph Boonin, New York, 201 p. (in Eng.)

Shekalov, V.A. (1999), *Vanda Landovskaya i vozrozhdenie klavesina* [Wanda Landowska and the revival of the harpsichord], Saint Petersburg, 336 p. (In Russ.)

Veroli, di Cl. (2011), *Taskin harpsichord scalings and stringings revisited*, Available at: https://www.academia.edu/23564999/Taskin_Harpsichord_Scalings_and_Stringings_Revisited_2011 (Accessed 30 March 2022).

Wright, R.D. (1997), *The stringing of Italian keyboard instruments c.1500–c.1650*, Ph.D. diss., The Queen's University of Belfast, 817 p.

Сведения об авторах

Недоспасова Анна Павловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры специального фортепиано Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, ORCID 0000-0003-2652-4171; SPIN 7555-3130

E-mail: anna_nedospasova@mail.ru

Баюнов Александр Павлович, кандидат химических наук, руководитель мастерской по изготовлению ранних струнно-щипковых инструментов «Baiunove Strumenti Musicali Storici» (г.о. Солнечногорск, Московская область), ORCID 0009-0008-4646-582X; SPIN 9972-7579

E-mail: a.bayunov@inbox.ru

Authors Information

Anna P. Nedospasova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Piano Department at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, ORCID 0000-0003-2652-4171; SPIN 7555-3130

E-mail: anna_nedospasova@mail.ru

Alexander P. Bayunov, Cand. Sc. (Chemical Sciences), “Baiunove Strumenti Musicali Storici” (Solnechnogorsk, Moscow Region), ORCID 0009-0008-4646-582X; SPIN 9972-7579

E-mail: a.bayunov@inbox.ru

Поступила в редакцию 08.09.2025

После доработки 31.10.2025

Принята к публикации 16.11.2025

Received 08.09.2025

Revised 31.10.2025

Accepted for publication 16.11.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 187–195
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 4, pp. 187–195
ISSN 2308-1031

© Фенина, Н.Г., Грудинская, В.В., Кермен, С.В., 2025
УДК 378.147
DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-187-195

ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ПОЗИЦИИ СТУДЕНТА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫМ ЯЗЫКАМ В МУЗЫКАЛЬНОМ ВУЗЕ

Н.Г. Фенина¹, В.В. Грудинская¹, С.В. Кермен¹

¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена вопросам просветительской деятельности в системе высшего музыкального образования на современном этапе развития общества и роли процесса обучения иностранным языкам в ее формировании. Приводится краткий экскурс в историю развития музыкального просветительства в России. Анализируются различные формы просветительской деятельности, реализуемые в Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Особое внимание уделяется внеаудиторной работе кафедры гуманитарных дисциплин по формированию просветительской направленности будущей профессиональной деятельности студентов-музыкантов. Показано, как различные формы внеаудиторной деятельности такие, как музыкальные театрализованные представления, тематические концерты, декламационный конкурс «Поэтические мосты», используемые педагогами кафедры, способствуют формированию у студентов ценностного отношения к мировому художественному наследию, развитию эрудиции, расширению их культурного кругозора. Также анализируются результаты анкетирования студентов Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, которые подтверждают осознание ими значимости просветительства как одной из составляющих своей будущей профессиональной деятельности. Результаты анкетирования обосновывают мнение авторов статьи о том, что творческие проекты и мероприятия музыкального вуза, в том числе и кафедры гуманитарных дисциплин, имеют просветительскую направленность и готовят выпускников к продолжению традиций музыкального просветительства.

Ключевые слова: музыкальный вуз, музыкальное просвещение, просветительская направленность, профессиональная деятельность, иностранные языки, творческие проекты

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Фенина Н.Г., Грудинская В.В., Кермен С.В. Формирование культурно-просветительской позиции студента в процессе обучения иностранным языкам в музыкальном вузе // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 187–195. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-187-195.

FORMATION OF A STUDENT'S CULTURAL AND EDUCATIONAL POSITION IN THE PROCESS OF TEACHING FOREIGN LANGUAGES AT A MUSIC UNIVERSITY

N.G. Fenina¹, V.V. Grudinskaya¹, S.V. Kermen¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article discusses the issues of musical enlightenment in the system of higher musical education at the present stage of society's development, as well as the role of foreign language teaching in this process. The

article briefly describes the history of music education in Russia and analyzes various forms of education at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory. Particular attention is paid to extracurricular activities at the Humanities Department of the Conservatory, which aim to shape the educational orientation of future professional musicians. The article shows how various forms of extracurricular activities, such as musical theatrical performances, thematic concerts, and the poetry competition "Poetic Bridges", used by the teachers of the department, contribute to the formation of students' valuable attitude to the world artistic heritage, the development of erudition, and the expansion of their cultural horizons. The article also analyzes the results of a survey conducted among students of the Novosibirsk State Conservatory, which confirm their awareness of the importance of the educational orientation of their future professional activities. The survey results support the opinion of the article's authors that creative projects and events at music universities, including those organized by the Humanities Department, are educational in nature and prepare graduates to carry on the tradition of musical enlightenment.

Keywords: music university, music education, enlightenment aspects, professional activity, foreign languages, creative projects

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Fenina, N.G., Grudinskaya, V.V., Kermen, S.V. (2025), "Formation of a student's cultural and educational position in the process of teaching foreign languages at a music university", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 187–195. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-187-195.

В России все большее внимание уделяется проблеме просвещения и просветительской деятельности. Идея о необходимости всестороннего развития человека пронизывает все сферы общества, в том числе и образование, которое становится источником знаний и пространством для формирования интеллектуальной, творческой, обладающей критическим мышлением и способностью к саморазвитию личности. Просвещение – это не только философская идея или историческое явление, это один из основных способов повышения общей культуры общества.

Согласно изменениям, внесенным федеральным законом Российской Федерации от 05.04.2021 г. № 85-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон "Об образовании в Российской Федерации"», просветительская деятельность определена как вид деятельности, которая осуществляется вне рамок образовательных программ и направлена на распространение знаний, практического опыта, формирование умений, навыков, ценностных ориентаций и профессиональных компетенций. Интеллектуальное, духовно-нравственное, творческое, физическое и профессиональное развитие личности, а также удовлетворение ее познавательных потребностей и интере-

сов выступают целями просветительской деятельности¹.

Авторы считают, что просветительская деятельность является неотъемлемой частью профессии музыканта. Согласно определению, данному Л.А. Рапацкой и С.А. Поронок, «музыкальное просветительство – это культурно-образовательный процесс, пропагандистской "культуросозидающей" направленности, выступающий как определенное средство формирования культурной среды общества» (2016, с. 69). В этой связи задача, стоящая перед преподавателями иностранных языков музыкального вуза, заключается в активном участии педагогов в процессе дальнейшего формирования знаний и умений, необходимых студентам-музыкантам для их будущей образовательной, исполнительской и просветительской деятельности. Авторы данной статьи ставят перед собой задачу проанализировать результаты своей многолетней работы и показать, как процесс обучения иностранным языкам в музыкальном вузе способствует формированию просветительской деятельности студентов-музыкантов.

В процессе обучения иностранным языкам студенты приобщаются к лучшим образцам мировой литературы, в частности поэтическим произведениям,

они открывают для себя скрытые смыслы, закодированные авторами, и понимают, что хотели сказать о вечных ценностях музыканты, поэты и писатели. Таким образом формируется система ценностей, к которым студент приобщается сам и может впоследствии привлечь своих будущих слушателей и учеников, тем самым продолжая традиции просветительства.

Музыкально-просветительская деятельность в России прошла длительный исторический путь. Она берет свое начало еще в эпоху Петра I. От придворных театров и частных меценатских инициатив до государственных программ и массовых образовательных проектов – музыкально-просветительская деятельность способствует становлению музыкального вкуса, формированию эстетических предпочтений и культурному развитию общества.

Настоящий расцвет просветительской работы пришелся на XIX в., когда искусство было признано одним из самых важных средств духовного и нравственного воспитания. С середины XIX в. в России начинает активно развиваться музыкальное просвещение, которое по праву считается неотъемлемой частью культурной жизни общества. Первыми инициаторами популяризации музыкального искусства среди широких слоев населения становятся композиторы, музыкальные деятели и меценаты – М.А. Балакирев, Г.Я. Ломакин, А.Г. Рубинштейн, М.П. Беляев, С.И. Мамонтов и другие выдающиеся личности, чьи усилия были направлены на создание доступной и массовой музыкальной среды. Как указывает Л.Л. Мельникова в учебном пособии «Основы организации концертно-просветительской работы в музыкальном учебном заведении» (2007), в тот период музыкальное просвещение рассматривалось как форма культурного развития и инструмент формирования нравственности, гражданской

позиции, эстетического вкуса у подрастающего поколения.

На советский период пришелся еще более масштабный этап развития просветительской деятельности. В советское время большое внимание уделялось массовому музыкальному образованию и культурно-просветительской работе. Был создан специальный музыкальный отдел в составе Наркомпроса, ориентированный на популяризацию музыкального искусства и развитие музыкального образования среди трудящихся. В Петрограде, а позже и в Москве, открывались народные школы музыкального просвещения; в школах вводились обязательные уроки музыки.

Важную роль в процессе музыкального просвещения играли профессиональные музыканты и исполнители того времени. Они организовывали лекции-концерты, мастер-классы, выездные мероприятия в отдаленные районы, где музыка была практически недоступна, что способствовало приобщению детей и молодежи к музыке и укреплению ее воспитательного потенциала, так как музыкальное искусство традиционно ассоциировалось с передачей эстетических идеалов, общечеловеческих норм и духовно-нравственных ценностей.

Послевоенное время характеризовалось поиском новых форм музыкального просветительства. Многие известные педагоги-музыканты, композиторы Д.Б. Кабалевский, В.Н. Шацкая, М.А. Гольденштейн, С.С. Прокофьев, И.О. Дунаевский и другие продолжали традиции, сложившиеся ранее. Музыкальные мероприятия, проводимые для детей, «отличались не столько развлекательным, сколько развивающим характером» (Мельникова, Л., 2007, с. 67). Также активно создавались различные формы музыкально-просветительской деятельности и среди взрослого населения.

Однако в конце XX в. под влиянием реформ, проводившихся в стране, богатые традиции музыкального просветительства были практически утрачены. Переломным моментом стал рубеж XX–XXI вв., когда при поддержке правительства стали разрабатываться и реализовываться разнообразные целевые программы, направленные на создание условий для развития и сохранения культурного наследия страны, возрождение традиций музыкального просветительства.

Согласно исследованиям кандидата философских наук, профессора Л.Н. Ульяновой, просветительская деятельность имеет различные формы – беседы, лекции, концерты, культурные проекты, музыкальные театрализованные представления (2017, с. 200). Последняя из перечисленных форм (музыкальные театрализованные представления) успешно реализуется преподавателями кафедры гуманитарных дисциплин Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (НГК) на протяжении многих лет под руководством автора сценариев и режиссера-постановщика, заведующей кафедрой, кандидата педагогических наук Н.Г. Фениной. Эта форма позволяет эффективно реализовывать так называемое «погружение в эпоху», «проживание событий» на сцене и в зрительном зале.

Н.Г. Фениной было поставлено 30 спектаклей, работа над музыкальными театрализованными постановками продолжается и успешно реализуется во время тематических концертов кафедры в форме скетчей на иностранных языках таких, как «A strange story about Christmas show» («Странная история о рождественском шоу»), Tragic comedy «Looking for a Bard» (трагикомедия «В поисках барда»), «Women are women» («Женщины есть женщины»), «The Angry Doctor» («Разгневанный доктор») и др. Спектакли и кон-

церты кафедры пользуются неизменным интересом студентов, получают высокие оценки зрителей, о чем свидетельствуют полные залы и всегда яркая, эмоциональная реакция публики.

Музыкальное просветительство основной задачей ставит распространение знаний о музыке, приобщение людей к лучшим образцам мировой музыкальной культуры. В апреле 2024 г. НГК стала оператором проекта «Большая музыка в малые города». В настоящее время это один из наиболее масштабных проектов, реализуемых в НГК. Старт проекту, созданному фондом «Мост искусств» совместно с медиахолдингом «Русская медиагруппа» при грантовой поддержке Президентского фонда культурных инициатив, был дан осенью 2022 г.² Автор проекта – заслуженный артист России, пианист Виктор Ямпольский.

В НГК также реализуются другие формы музыкально-просветительской деятельности – проект «Диалог культур», декламационный конкурс «Поэтические мосты». Кафедрой гуманитарных дисциплин проводятся ежегодные рождественские концерты и цикл концертов «Калейдоскоп культур». Участие в вышеперечисленных мероприятиях, имеющих просветительскую направленность, дает студентам возможность не только проявить свой творческий потенциал, но и готовит к ведению музыкально-просветительской деятельности в будущем.

В учебном процессе просветительскую деятельность можно рассматривать как некую цепочку, первым звеном которой является этап подачи материала на занятии. Роль педагога в просветительской деятельности первостепенна. Педагог подбирает изучаемый материал, выбирает методы его подачи на основе творческого подхода, формирует интерес и мотивацию студентов к предмету (Ильина Т., 2011, с. 108).

На втором этапе данной цепочки студент-музыкант трансформирует информацию, полученную на занятиях по иностранным языкам, для осуществления собственной просветительской деятельности на заключительном этапе. В этом случае сам выпускник (студент) становится просветителем, направляющим свою деятельность на ученика / слушателя. Возникает некая парадигма: педагог – выпускник / студент – ученик. В случае с исполнительской деятельностью парадигма меняется: педагог – выпускник / студент – слушатель.

Возвращаясь к вопросу просветительской деятельности, осуществляемой преподавателями кафедры гуманитарных дисциплин НГК, следует особо упомянуть подготовительную работу над ежегодным открытым конкурсом декламации стихотворений (на родном и иностранном языке) «Поэтические мосты», который шесть раз проводился в НГК и был детально проанализирован в предшествующей статье (Фенина Н., 2023, с. 212). Тем не менее, на наш взгляд, в данной статье следует рассмотреть работу над подготовкой к конкурсу под другим углом, углом просветительской деятельности.

К данному конкурсу каждый участник должен выбрать одно стихотворение (английский, немецкий, итальянский, китайский, корейский языки) и прочесть его наизусть на одном из вышеупомянутых языков с русским переводом. Конкурсу предшествует большая подготовительная работа. У авторов статьи в течение многих лет сформировалось видение поэтической составляющей как неотъемлемого инструмента формирования компетенции владения лексико-грамматическими структурами языка и просветительской направленности будущей профессиональной деятельности студентов-музыкантов.

Как выяснилось в ходе подготовки к конкурсу, далеко не все студенты обладают высокой эрудицией в поэтической

сфере, хотя многие из них, особенно студенты вокального факультета, исполняют произведения, написанные на стихи зарубежных авторов. В свою очередь иностранные студенты, обучающиеся в НГК, зачастую имеют очень ограниченные знания в области русской поэзии. В то же время они достаточно активно принимают участие в данном конкурсе, поэтому, предоставив студентам собственный выбор поэтического материала, педагог проводит предварительную работу по подготовке к конкурсу. Студенты знакомятся с лучшими образцами всемирной поэзии и творчеством поэтов сквозь призму историко-политической, социальной характеристики эпохи, в которой жили и создавали свои произведения авторы.

При анализе опыта работы кафедры гуманитарных дисциплин по формированию готовности студентов-музыкантов к ведению музыкально-просветительской деятельности авторы статьи посчитали целесообразным провести анкетирование студентов для подтверждения или опровержения их мнения о том, что процесс обучения иностранным языкам в музыкальном вузе, в частности в НГК, имеет ярко выраженную просветительскую направленность. В соответствии с этой целью студентам были предложены следующие вопросы:

1. Должна ли профессиональная деятельность музыканта иметь просветительскую направленность?
2. Имеете ли Вы опыт преподавательской / концертной деятельности, имеющей просветительскую направленность?
3. Принимали ли Вы участие в таких музыкально-просветительских проектах, как «Большая музыка в малые города», «Диалог культур», тематические концерты кафедр, в том числе кафедры гуманитарных дисциплин?
4. Считаете ли Вы, что изучение иностранных языков способствует просветительской деятельности музыканта?

5. Если да, то каким образом изучение иностранных языков в НГК способствует формированию просветительской направленности деятельности музыканта?

6. Что дает, на Ваш взгляд, изучение иностранных языков для вашей будущей просветительской деятельности?

Из 171 студента, участвовавших в анкетировании, на первый вопрос более 88 % респондентов ответили утвердительно,

но, что свидетельствует об осознании студентами необходимости вести просветительскую деятельность в рамках профессиональной деятельности. Ответы студентов на второй вопрос (80 %) подтвердили предположение авторов, что преподавательская и концертная деятельность студентов-музыкантов неразрывно связана с просветительством (рис. 1–2).

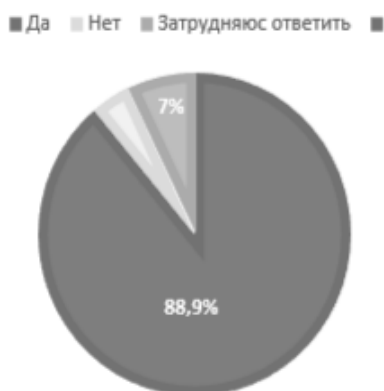


Рис. 1. Результаты ответов на вопрос 1
The results of the answers to question 1



Рис. 2. Результаты ответов на вопрос 2
The results of the answers to question 2

В ответе на третий вопрос большинство студентов (84 %) подтвердили свое участие в тематических концертах кафедр НГК, включая концерты, проводимые кафедрой гуманитарных дисциплин. 21 % из опрошенных принимали участие в проек-

те «Большая музыка в малые города» и 8 % – в проекте «Диалог культур» (рис. 3).

Большинство респондентов (76 %) согласны с тем, что изучение иностранных языков способствует дальнейшему формированию просветительской деятельно-

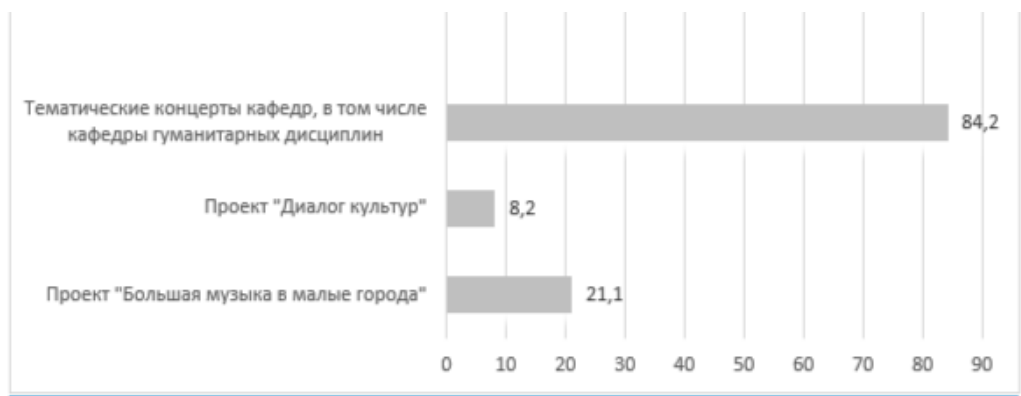


Рис. 3. Результаты ответов на вопрос 3

The results of the answers to question 3

сти музыканта (рис. 4). Следствием утвер- только в аудиторных занятиях (40 %), но
дительного ответа на четвертый вопрос и во внеаудиторной деятельности (71 %) (рис. 5).
является активное участие студентов не

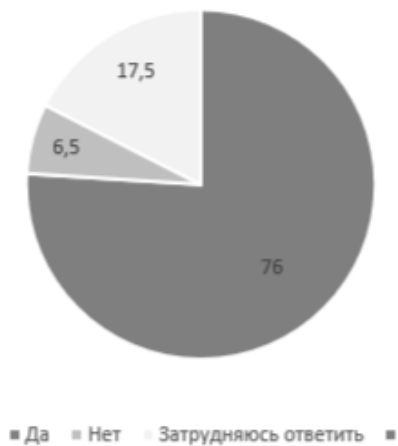


Рис. 4. Результаты ответов на вопрос 4

The results of the answers to question 4

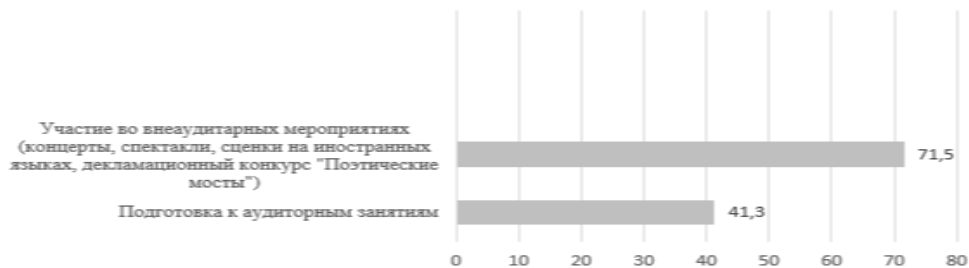


Рис. 5. Результаты ответов на вопрос 5

The results of the answers to question 5

Особый интерес представляют ответы, данные респондентами на шестой вопрос «Что дает, на Ваш взгляд, изучение иностранных языков для вашей будущей просветительской деятельности?». Наиболее часто студенты упоминали развитие эрудированности и расширение кругозора, углубление знаний о творческой деятельности зарубежных композиторов и исполнителей, возможность изучения иностранных источников для охвата более широкой аудитории на различных творческих мероприятиях. Кроме того, респонденты отмечали важность изучения иностранных языков для развития мыслительной деятельности, памяти, способности мыслить более масштабно, что повышает качество просветительских программ.

Среди ответов студентов стоит отметить: «возможность демонстрировать русское музыкальное искусство за рубежом»; «эрудированность как для исполнителя, так и для слушающего»; «мы изучаем биографии и произведения иностранных писателей и поэтов, участвуем в мероприятиях кафедры, проводимых на иностранных языках, готовясь к ним узнаем много нового о традициях и особенностях жизни разных народов и стран, это нужно знать, когда ты работаешь учителем музыки, используя полученные знания, объяснять ученикам, что они будут разучивать и как исполнять эту музыку»; «возможность диалога с другими культурами, синтез культур»; «изучение иностранных источников для дальнейшей просветительской работы».

Проанализировав ответы студентов, авторы статьи пришли к заключению, что

внеаудиторная деятельность кафедры гуманитарных дисциплин НГК имеет просветительскую направленность. Процесс обучения иностранным языкам в музыкальном вузе удовлетворяет не только образовательные потребности студентов, но и служит их духовно-нравственному и творческому развитию. Все творческие проекты и мероприятия кафедры, проводимые вне рамок образовательных программ, формируют компетенции, навыки, ценностные установки, которые способствуют всестороннему развитию студентов-музыкантов, что в свою очередь готовит выпускников к продолжению российских традиций музыкального просветительства в их будущей профессиональной деятельности.

Таким образом, можно сделать вывод, что в процессе обучения иностранным языкам в музыкальном вузе формируются не только языковые навыки у студентов-музыкантов, но и их культурно-просветительская позиция. Развивая интерес студентов к искусству других стран, расширяя их кругозор, преподаватели иностранных языков также формируют ценностные ориентиры, которые необходимы для их будущей профессиональной деятельности.

Авторы статьи считают, что в процессе распространения знаний о музыке и ее лучших мировых образцах выпускники музыкальных вузов будут способствовать созданию культурной среды современного общества, и полагают, что просветительская деятельность как неотъемлемая часть образовательного процесса в музыкальном вузе заслуживает дальнейшего развития и системного внедрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Федеральный закон от 05.04.2021 г. № 85-ФЗ, п. 35 ст. 2. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_339402/ (дата обращения: 11.06.2025).

² Большая музыка в малые города. URL: <https://xn--90ae0aa.xn--p1ai/> (дата обращения: 11.06.2025).

ЛИТЕРАТУРА

Ильина Т.С., Фенина Н.Г. Педагог, как режиссер учебного процесса // Проблемы мотивации учебной деятельности студентов в условиях модернизации высшего образования: Материалы 52-й межвуз. науч.-метод. конф. Новосибирск, 2011. С. 107–108.

Мельникова Л.Л. Основы организации концертно-просветительской работы в музыкальном учебном заведении: Учеб. пособие / МаГК; МГОПУ. Магнитогорск, 2007. 132 с.

Рапацкая Л.А., Поронок С.А. Музыкальное просветительство в образовательной среде современного университета // Педагогика и психология образования. 2016. № 3. С. 68–75.

Ульянова Л.Н. Современные формы музыкально-просветительской деятельности в образовательном процессе студентов вуза // Манускрипт. 2017. № 12-3. С. 199–201.

Фенина Н.Г., Грудинская В.В. Поэтическая составляющая процесса обучения иностранным языкам для формирования языковой личности студентов музыкального вуза // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 1. С. 209–217.

REFERENCES

Fenina, N.G., Grudinskaya, V.V. (2023), "The poetic component of the process of teaching foreign languages for the formation of the linguistic personality of music university students", *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 209–217. (in Russ.)

Il'ina, T.S., Fenina, N.G. (2011), "Teacher as director of the educational process", *Problemy motivatsii uchebnoi deyatel'nosti studentov v usloviyakh modernizatsii vysshego obrazovaniya* [Problems of motivation of students' learning activities in the context of modernization of higher education], Novosibirsk, pp. 107–108. (in Russ.)

Me'nikova, L.L. (2007), *Osnovy organizatsii kontsertno-prosvetitel'skoi raboty v muzykal'nom uchebno-m obrazovatel'nom protsesse studentov vuz* [Fundamentals of the organization of concert and educational work in a musical educational institution], Magnitogorsk, 132 p. (in Russ.)

Rapatskaya, L.A., Poronok, S.A. (2016), "Musical enlightenment in the educational environment of a modern university", *Pedagogika i psikhologiya obrazovaniya* [Pedagogy and psychology of education], no. 3, pp. 68–75. (in Russ.)

Ul'yanova, L.N. (2017), "Modern forms of musical and educational activities in the educational process of university students", *Manuscript*, no. 12-3, pp. 199–201. (in Russ.)

Сведения об авторах

Фенина Наталия Григорьевна, кандидат педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: natasha_fn@mail.ru

Грудинская Вероника Владимировна, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: veronica-grudinskaya@mail.ru

Кермен Светлана Валентиновна, старший преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: s_kermen_practice@mail.ru

Authors Information

Nataliya G. Fenina, Cand. Sc. (Pedagogical Sciences), professor, Head of the Department of Humanities at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: natasha_fn@mail.ru

Veronika V. Grudinskaya, associate professor at the Department at Humanities of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: veronica-grudinskaya@mail.ru

Svetlana V. Kermen, Senior Lecturer at the Department of Humanities at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: s_kermen_practice@mail.ru

Поступила в редакцию 17.06.2025

После доработки 01.11.2025

Принята к публикации 15.11.2025

Received 17.06.2025

Revised 01.11.2025

Accepted for publication 15.11.2025

Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 196–201
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2025, vol. 13, no. 4, pp. 196–201
ISSN 2308-1031

© Чжэн Нань, 2025

УДК 788.9

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-196-201

ТАНЦЫ В ПОГРЕБАЛЬНОЙ ОБРЯДНОСТИ НАРОДА МЯО

Чжэн Нань¹

¹ Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург, 190000, Российская Федерация

Аннотация. Изучение танца в погребальной обрядности народа мяо представляет интерес для культурологических и музыковедческих исследований, так как сочетает в себе элементы не только хореографии и музыки, но и представлений о сверхъестественном. Так как народ мяо не обладает территориальным единством, что обуславливает культурные и языковые различия между его сообществами, данное исследование сосредоточено на общих для большинства групп мяо культурных элементах. Цель статьи заключается в исследовании танца в погребальной обрядности народа мяо с применением методологии, предложенной Виктором Тернером. Конкретно с акцентом на важное для его теории понятие лиминальности. Психологическая трактовка погребального танца приведена с опорой на теорию социальной магии Пьера Бурдьё. Выявлено значение всех аспектов танца для поддержания лиминальности ритуала и разработаны перспективы дальнейших исследований, обусловленные изменением социального и культурного контекста. Ключевой вывод работы заключается в том, что, несмотря на сохранение культурных особенностей танца в погребальном ритуале народа мяо, его лиминальность может быть утрачена.

Ключевые слова: народ мяо, погребальная обрядность, ритуальный танец, лушэн, лиминальность
Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжэн Нань. Танцы в погребальной обрядности народа мяо // *Вестник музыкальной науки*. 2025. Т. 13, № 4. С. 196–201. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-196-201.

DANCING IN THE FUNERAL RITES OF THE MIAO PEOPLE

Zheng Nan¹

¹ Russian Institute of Art History, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation

Abstract. The study of dance in the funeral rites of the Miao people is of interest for cultural and musicological research, as it combines elements not only of choreography and music, but also ideas about the supernatural. Since the Miao people do not have territorial unity, which causes cultural and linguistic differences between their communities, this study focuses on cultural elements common to most Miao groups. The purpose of the article is to study dance in the funeral rituals of the Miao people using the methodology proposed by Victor Turner. Specifically, with an emphasis on the concept of liminality, which is important for his theory. The psychological interpretation of the funeral dance is based on Pierre Bourdieu's theory of social magic. The importance of all aspects of dance for maintaining the liminality of the ritual has been revealed and prospects for further research have been developed due to changes in the social and cultural context. The key conclusion of the work is that, despite the preservation of the cultural features of dance in the funeral ritual of the Miao people, its liminality may be lost.

Keywords: Miao people, funeral rites, ritual dance, Lusheng, liminality

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Zheng Nan (2025), "Dancing in the funeral rites of the Miao people", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 196–201. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-196-201.

Народ мяо представляет особый интерес для культурологических исследований. Его специфика ярко отражена в следующей цитате: «С незапамятных времен в Китае существовала раса людей, происхождение которых нам неизвестно. Постоянно живя на возвышенностях, вдали от других азиатов, эти люди говорят на особом языке, неизвестном всем, кто их окружает, и носят особую одежду, которой больше нигде не встретишь» (Тарр Н., 2001, р. 3). Кроме того, для народа мяо характерны анимистические представления и связанные с ними религиозные, в частности погребальные обряды. Шаманизм – одна из важных составляющих религиозных взглядов мяо; именно шаман в их обществе ответствен за правильное погребение умерших и организацию ритуального танца под аккомпанемент *лушэна*.

Настоящее исследование посвящено рассмотрению погребальных обрядов народности мяо. При этом стоит отметить важную методологическую проблему, возникающую перед исследователем народа мяо, – их широкий ареал распространения. С целью преодоления этой проблемы мы сосредоточимся на представителях мяо из Гуйчжоу. В провинции Гуйчжоу проживает наибольшее количество представителей исследуемого народа¹, в результате чего представители мяо этой провинции могут рассматриваться как более яркий объект для научного изучения.

Исследование П. Саймондс (Symonds P., 2004) посвящено хмонгам (мяо) в Таиланде, но глубина его выводов представляет ценность для анализа культуры мяо Гуйчжоу, поскольку отражает общие элементы традиционного мировоззрения, ритуальных практик и социальной организации, объединяющие мяо в разных географических районах. Важную роль в погребальных обрядах мяо из Гуйчжоу

играет танец, сопровождающийся игрой на традиционном духовом музыкальном инструменте (*лушэн*) (Сяосяо Сян, 2024).

Как уже было отмечено, традиционный духовой музыкальный инструмент мяо (*лушэн*) играет ключевую роль в их погребальном обряде. Под *лушэном* понимается как музыкальный инструмент, так и танец, исполняемый под его аккомпанемент. Название *лушэн* происходит от древнего южнокитайского музыкального инструмента *шэн*, модификацией которого *лушэн* и является. *Лушэн* – традиционный духовой язычковый инструмент народа мяо (хмонгов) и других этнических групп провинции Гуйчжоу. По системе Хорнбостеля–Закса классифицируется как аэрофон, а именно как язычковый духовой инструмент с воздушной камерой, в котором звук извлекается за счет свободных язычков, заключенных в трубки. Конструктивно *лушэн* обычно состоит из шести-восьми бамбуковых трубок, закрепленных в деревянном или металлическом воздушном резервуаре, и благодаря возможности одновременного звучания нескольких трубок считается мультифоническим аэрофоном.

Полагается, что исследование ритуального танца играет ключевую роль в изучении погребальных обрядов мяо из Гуйчжоу. Изучение похоронного ритуала народа мяо через призму музыкальных и хореографических его особенностей производилось и ранее (Цюань Цань, 2011). Новизна данного исследования обусловлена рассмотрением роли танца в погребальной обрядности народа мяо из Гуйчжоу с применением принципиально иной методологии.

Для изучения танца, исполняемого народом мяо из Гуйчжоу в их погребальных обрядах, разумно обратиться к теории ритуала английского и американского антрополога Виктора Тернера, изложенной в его работе «Ритуальный процесс: струк-

тура и антиструктура» (Turner V., 1969). Особого внимания заслуживает его понимание лиминальности – переходного состояния между различными стадиями (применительно как к человеку, так и к обществу). В лиминальном состоянии участники погребального ритуала находятся как бы между мирами, в том числе и в социальном плане – вне социальных структур (Turner V., 1969). Для описания психологического состояния представителей народа мяо, в которое они входят во время танца, привлекается концепция социальной магии Пьера Бурдьё.

«По легенде этого народа, после смерти остаются три души: одна в могиле, другая дома, а третья отправляется воссоединиться с предками в подземный мир, чтобы исполнить специальный танец лушэн» (Чжэн Нань, 2024, с. 149). Танец народа мяо Гуйчжоу представляет собой подобные хороводу ритмические движения, совершаемые по кругу (в центре которого находится погребаемый). Танцоры либо обращены на покойника, либо идут друг за другом в положении «лицом в затылок». Для него характерны свободные движения, позволяющие достичь состояния транса, типичные для шаманских практик.

В силу традиционности танца для него нет четко прописанного регламента, лишь общие элементы, продиктованные логикой погребального ритуала. Некоторая вольность танцевальных движений отдельного человека и делает возможным погружение в состояние транса, интерпретируемое как «путешествие в мир духов». Танцующие обходят погребаемого по часовой стрелке, как отмечает П. Саймондс, тем самым повторяя мифическое путешествие первого шамана их народа (Symonds P., 2004).

Уже здесь можно отметить лиминальный характер погребального танца народа мяо: в мистическом плане, участ-

ник ритуала вслед за шаманом покидает «привычный мир», отправляясь в мистическое путешествие вслед за мифическим персонажем; в социальном плане, участник ритуала, будь он служителем культа, занимающим административную должность в сообществе, занятым в сельскохозяйственной деятельности, отвлекается от социальных границ в едином танце с шаманом. Иными словами, все участники танца, будучи участниками равноправными, в процессе ритуала покидают наш мир и отправляются в мир духов, как бы провожая туда умершего. Согласно Тернеру, в этот момент происходит формирование антиструктуры – системы социальных отношений, отличающейся от обыденной и характеризующейся утратой социальных статусов. Это – явление массовой аскезы, добровольной нищеты и утопического равенства (Turner V., 1969).

П. Саймондс отмечает еще одну важную особенность этого танца: движения танцующих как бы повторяют движения духов в потустороннем мире. Это явно указывает на лиминальность ритуального танца народа мяо – находясь в реальном мире, они в движении обращены к миру потустороннему и своим подражанием объединяются с духами в едином ритме. Таким образом, участники ритуала находятся на границе этих миров. Особым образом это пограничное состояние проявляется в описанном в литературе примере погребального танца: движение начинается против часовой стрелки, однако в кульминационный момент ритуала направление движения танца меняется на противоположное (Сяосяо Сян, 2024). Это сопровождается изменением мелодии *лушэна*, что также усиливает эффект лиминальности.

По Тернеру, данный аспект ритуального танца мяо Гуйчжоу создает физическую модель лиминальности: в момент

смены направления участники танца как бы «зависают» между мирами – движение против часовой стрелки происходит в мире живых, по – в мире мертвых. В момент смены направления участники ритуала достигают наибольшей степени включенности, испытывают пик психологического влияния танца. Данная интерпретация ритуального танца мяо через концепцию лиминальности В. Тернера, хотя и раскрывает феномен «перехода между мирами», не объясняет социальных механизмов его действенности.

Концепция «социальной магии» П. Бурдьё предлагает объяснение этому. Смена направления в танце предстает не просто маркером перехода, но перформативным актом, конструирующим реальность через коллективную веру в его эффективность (Bourdieu P., 1991). Это снимает необходимость психологической верификации, поскольку эффект лиминальности возникает из самой логики ритуала как социального института (Козлов С., 2019). Такой синтез подходов позволяет анализировать ритуалы перехода не как отражение, а как инструменты конструирования социальной реальности, где материальные практики и коллективные представления взаимно обуславливают друг друга.

Особую важность пограничности состояния, достигаемого в процессе ритуального танца представителями народа мяо, подчеркивают элементы обрядового костюма, традиционно используемые танцующими. Часто в этой роли выступают колокольчики, нашитые на одежду для защиты от злых духов, отпугивания их (Symonds P., 2004, p. 90–92). Отличительной особенностью мяо провинции Гуйчжоу является широкое применение серебряных украшений на танцевальном костюме (Qing Chen, 2024).

С помощью *лушэна* мяо Гуйчжоу общаются с духами, в том числе с душой

покойника, отправляющейся в мир духов, чтобы, синхронно с живущими представителями народа мяо, исполнить ритуальный танец. Другая душа умершего остается в погребении. Таким образом, пока одна душа находится в могиле, две остальные участвуют в ритуальном танце – одна с живыми, другая с духами, – что также обеспечивает лиминальность этого обряда.

Ритмические движения танцующих создают относительную неизменность звукового сопровождения со стороны танцующих (что при движении по часовой, что против часовой), источником которого являются колокольчики, нашитые на одежду. В противовес им мелодии *лушэна* изменяются в процессе ритуала (Чжэн Нань, 2024), как бы создают звуковой коридор лиминальности. Более того, вторя полифонии *лушэна*, движения танца мяо Гуйчжоу в процессе ритуала становятся все более дезориентирующими, разрушающими телесную схему (по Тернеру). На уровне ощущений участник ритуала «действительно» покидает мир живых, свое тело, направляясь в мир духов.

Отдельного рассмотрения требует следующий вопрос: влияет ли модернизация ритуала на его лиминальность? Важными факторами, действующими на сохранность ритуалов народа мяо, являются христианизация и капитализация (превращение ритуала в зрелище, приносящее прибыль сообществу и, в частности, участникам танца). Традиционные анимистические представления, характерные для мяо в Гуйчжоу, теряют свое значение в соприкосновении с западной цивилизацией. С утратой веры в потусторонний мир исчезает и лиминальность (по крайней мере, в плоскости сверхъестественного). Однако социальные границы все также могут стираться в процессе ритуального погребального танца, так как сам ритуальный танец формально не изменя-

ется. Изменения в психологическом восприятии ритуального танца самими его участниками должны стать предметом отдельного исследования с привлечением обширного эмпирического материала.

Участие мяо из Гуйчжоу в различного рода фестивалях также может сказываться на лиминальности ритуального танца. Так, его продолжительность кратко сокращается (Чжэн Нань, 2024), что может свидетельствовать как о большей значимости посетителей фестиваля для танцующих, нежели сакрального танца, исполняемого ими. К тому же, значимость психологического изменения у участников в процессе танца, которая, по Тернеру, напрямую сопряжена с лиминальностью ритуала, зависит не только от наличия дезориентирующих движений, но и от их продолжительности. Таким образом, сокращение времени, отведенного на исполнение ритуального танца мяо Гуйчжоу в рамках фестивалей, способствует утрате лиминальности.

Еще одно существенное изменение – рост роли женщин в сообществах мяо Гуйчжоу (Тарр N., 2001), и, следовательно, их участия в традиционно гендеризованном, мужском обряде. На это влияет и модернизация, и специфика политики Коммунистической партии Китая, в которой мужчина и женщина традиционно равны как трудящиеся. В контексте анализа лиминальности танца мяо Гуйчжоу, именно последний факт – восприятие себя участниками танца не как совершающих сакральное действие, но как отдающих дань уважения культуре трудящихся (в социалистическом смысле – избавившихся от предрассудков прошлого) – свидетельствует об утрате лиминальности. Парадоксально: разрушение границ (в данном случае, социальных) вне танца приводит к невозможности разрушения

границ (утрате лиминальности, по Тернеру) в рамках ритуала.

Тем не менее, несмотря на все указанные изменения, погребальный ритуал мяо Гуйчжоу остается значимой частью их социальной жизни. Значимость традиционного духового музыкального инструмента народа мяо (*лушэна*) сохраняется, в том числе и благодаря деятельности государства (технология изготовления *лушэна* внесена в Государственный список нематериального культурного наследия Китайской Народной Республики). Однако лиминальность обряда, возможно, находится под угрозой, а значит и важность сакрального для мяо Гуйчжоу танца может быть утрачена.

Танец, сопровождаемый игрой на традиционном духовом музыкальном инструменте народа мяо Гуйчжоу *лушэне*, являющийся ключевым элементом их погребальной обрядности, представляет собой не только музыкальный и хореографический акт. Музыкальная и хореографическая составляющая соединяются, порождая сакральность, мистическое значение обрядового танца. В традиционном погребальном обряде действия, совершаемые участниками, обеспечивают его лиминальность: участники ритуала оказываются в пограничном состоянии между миром живых и миром духов, при этом растворяются социальные границы. Анализ танца в погребальной обрядности народа мяо с методологической позиции, предложенной Виктором Тернером, позволил определить сакральный элемент данного ритуала, а также перспективы изменения его, ритуала, сакрального статуса.

Подобная методологическая установка дала возможность разработать ряд перспективных направлений исследований как культурологического, музыковедческого, так и социологического характера.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Народность мяо // ABIrus. URL: <https://www.abirus.ru/content/564/623/624/639/642/1182.html> (дата обращения 25.07. 2025).

ЛИТЕРАТУРА

Козлов С.В. Социальная магия: о незамеченном концепте Пьера Бурдьё // Социология власти. 2019. № 31. С. 139–154.

Сяосяо Сян, Шулин В.В. Взаимодействие танца и музыки в исполнительской практике племен мяо (хмонгов) // Университетский научный журнал. 2024. № 79. С. 32–39.

Чжэн Нань. Роль музыкального инструмента лушэн в погребальных обрядах народа мяо в провинции Гуйчжоу // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2024. № 9-4. С. 148–150.

Bourdieu P. Language and Symbolic Power. Cornwall: Harward University Press, 1991.

Qing Chen, Weerayut Seekhunlio Lusheng's Preservation and Transmission of Knowledge in Qiangdongnan Miao and Dong Autonomous Prefecture, Guizhou Province, China // International Education Studies. 2024. Vol. 17, no. 2. С. 52–62.

Symonds P.V. Calling in the soul: gender and the cycle of life in a Hmong village. Washington: University of Washington Press, 2004. 326 p.

Tapp N. The Hmong of China: context, agency, and the imaginary. Boston: Brill, 2001. 560 p.

Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Abrahams, A. Harris. 1st ed. Routledge, 1969. 232 p.

全灿. 广西南丹中堡苗族丧葬仪式及其音乐功能研究[J]. 广西民族大学学报(哲学社会科学版), 2011(S2): 55–59. (Цюань Цань. Исследование похоронных ритуалов и анализ музыкальных функций народа мяо в Наньданьском Чжунбао // Вестник Гуансийского института этнической культуры и искусства. 2011. № 27. С. 19–24).

REFERENCES

Bourdieu, P. (1991), *Language and symbolic power*, Harward University Press, Cornwall. (in Eng.)

Kozlov, S.V. (2019), "Social magic: on an unnoticed concept of Pierre Bourdieu", *Sotsiologiya vlasti* [Sociology of power], no. 31, pp. 139–154. (in Russ.)

Qin Chen, Weerayut Seekhunlio (2024), "Lusheng's Preservation and Transmission of Knowledge in Qiangdongnan Miao and Dong Autonomous Prefecture, Guizhou Province, China", *International Education Studies*, Vol. 17, no. 2, pp. 52–62. (in Eng.)

Quan Can (2011), *Guǎng xī nán dān zhōng bǎo miào zú sāng zàng yí shì jí qí yīn lè gōng néng yán jiū* [Study of funeral rituals and analysis of musical functions of the Miao people in Nandan Zhongbao], *Guǎng xī mín zú dà xué xué bào* [Bulletin of Guangxi Institute of Ethnic Culture and Art], no. 27, pp. 19–24. (in Russ.)

Symonds, P.V. (2004), *Calling in the soul: gender and the cycle of life in a Hmong village*, University of Washington Press, Washington, 326 p. (in Eng.)

Tapp, N. (2001), *The Hmong of China: context, agency, and the imaginary*, Brill, Boston, 560 p. (in Eng.)

Turner, V. (1969), *The ritual process: structure and anti-structure*, 1st ed., Routledge, 232 p. (in Eng.)

Xiaoxiao Xiang, Shulin, V.V. (2024), "Interaction of dance and music in the performing practice of Miao (Hmong) tribes", *Universitetskii nauchnyi zhurnal* [University scientific journal], no. 79, pp. 32–39. (in Russ.)

Zheng Nan (2024), "The role of the musical instrument lusheng in the funeral rites of the Miao people in Guizhou province", *Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [International journal of humanities and natural sciences], no. 9-4, pp. 148–150. (in Russ.)

Сведения об авторе

Чжэн Нань, аспирант Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

E-mail: 471082178@qq.com

Author Information

Zheng Nan, postgraduate at the Russian Institute of Art History (Saint Petersburg)

E-mail: 471082178@qq.com

Поступила в редакцию 20.06.2025

После доработки 10.11.2025

Принята к публикации 16.11.2025

Received 20.06.2025

Revised 10.11.2025

Accepted for publication 16.11.2025

© Мурашова, Н.С., 2025

УДК 75.049:[002.2+02]

DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-202-215

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КНИЖНОГО НАТЮРМОРТА

Н.С. Мурашова¹

¹ Новосибирский государственный педагогический университет, Новосибирск, 630126, Российская Федерация

Аннотация. Книжный натюрморт является жанром библиоживописи и субжанром натюрморта. Впервые предпринимается попытка рассмотреть его развитие с периода становления в XVII в. по настоящее время и определить особенности интерпретации книги как художественного образа и как элемента композиционного решения картины. На основе выявленных работ европейских, американских и отечественных авторов установлены видовые разновидности библионатюрморта: ванитас, троплеи, музыкальные, аллегорические, исторические, винтажные, интерьерные натюрморты. Формирование жанра связано с творчеством нидерландских, а также немецких и французских мастеров XVII в. В XVIII в. он получит распространение в других европейских странах и в России, в XIX в. – в Америке. Можно выделить монопредметные и полипредметные библионатюрморты. В монопредметных композициях акцентируется внимание на формальных признаках книги (размер, цвет, фактура, ракурс изображения); в полипредметных натюрмортах – на образной трактовке книги, зависящей от окружающих ее предметов и их сочетания. На протяжении всей истории библионатюрморта книга привлекала художников не только как предмет изображения со своими формальными особенностями, что позволяло разнообразить композиционное решение картины, но и как многозначный художественный образ, интегрируемый в различный смысловой контекст.

Ключевые слова: библиоживопись, натюрморт, книжный натюрморт, ванитас, обманка (троплеи), музыкальный натюрморт, аллегорический натюрморт, исторический натюрморт, винтажный натюрморт, интерьерный натюрморт

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мурашова Н.С. История развития книжного натюрморта // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 4. С. 202–215. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-202-215.

THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF BOOK STILL LIFE

N.S. Murashova¹

¹ Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, 630126, Russian Federation

Abstract. Book still life is one of the genres of bibliography and a subgenre of still life. For the first time, an attempt is being made to examine its development from the period of its formation in the 17th century to the present and to determine the peculiarities of interpreting the book as an artistic image and as an element of the compositional solution of the painting. On the basis of the identified works by European, American and domestic authors, specific varieties of book still life have been established: vanitas, trompley, musical, allegorical, historical, vintage, interior still lifes. The formation of the genre is associated with the work of Dutch, as well as German and French masters of the 17th century. In the 18th century, it became widespread in other European countries and in Russia, and in the 19th century in America. It is possible to distinguish monopred and poly-subject book still lifes. In monosubject compositions, attention is focused on the formal features of the book (size, color, texture, image angle); in polysubject still lifes, on the figurative interpretation of the book, depending on the objects surrounding it and their combination. Throughout the history of the still life bible, the book attracted artists not only as an object of image with its formal features, which made it possible to diversify the compositional solution of the painting, but also as a multi-valued artistic image integrated into a different semantic context.

Keywords: Biblio-painting, still life, book still life, vanitas, trompley, musical still life, allegorical still life, historical still life, vintage still life, interior still life

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Murashova, N.S. (2025), "The history of the development of book still life", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 4, pp. 202–215. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-4-202-215.

Библиоживопись как самостоятельный объект изучения недавно попала в поле видения исследователей, главным образом благодаря трудам Ю.В. Щербининой (2020а, б). В состав библиоживописи входят следующие жанры: религиозный, мифологический, аллегорический, бытовой, картины на литературные сюжеты, портреты с книгами, наконец, книжные натюрморты (библионатюрморты)¹. История книжного натюрморта, с одной стороны, представляет интерес в контексте развития библиоживописи как направления изобразительного искусства и как сегмента библиосферы, с другой – в контексте эволюции натюрмортного жанра в качестве его субжанра. Таким образом, обзор развития книжного натюрморта как вида библиоживописи и как субжанра натюрморта составляет цель статьи.

Натюрморт относится к хорошо исследованному явлению изобразительного искусства. Учеными определены его типологические особенности, разработана классификация, установлены этапы формирования и развития жанра, охарактеризованы национальные школы и вклад отдельных мастеров, тщательно проанализирована технология выполнения натюрмортных композиций. Однако среди многочисленных трудов книжному натюрморту как самостоятельному субжанру внимание практически не уделяется.

Тем не менее, упомянем работы, в которых нашлось место интересующему нас объекту. Ю.И. Гутарёва в нескольких статьях исследует специфику корейского натюрморта чхэккахва, «где книги становятся основным мотивом изображения»

(2022б, с. 268), традиции которого складываются в XVIII в. и продолжают развиваться в наши дни (2022а, б, 2024).

С технологическими особенностями создания книжного натюрморта знакомит читателя известный художник, педагог С.Н. Андрияка. Он рассматривает правила компоновки книг, сочетание их вертикального и горизонтального расположения, группировку цвета, введение в постановку дополнительных предметов, использование драпировок, значение фона (Андрияка С., 2019).

Жанру «музыкального» натюрморта посвящена статья К.Н. Мореина и Л.Н. Шаймухаметовой, в которой уделяется внимание изображению нотных рукописей, прежде всего клавирных уртекстов или квазипартитур (2019).

Имеются работы, посвященные отдельным произведениям, которые можно отнести к библионатюрмортам. На примере «Аллегии искусства и наук» голландского мастера XVII в. С. Люттичуйса П.И. Подшивалова анализирует изобразительную интерпретацию эмблематики используемых в композиции предметов, включая книги, символизирующие «тщеты светских наук и мирских знаний» (2020, с. 102). Натюрмортам-обманкам русского художника XVIII в. Г.Н. Теплова, в композицию которых включены книги, намекающие на интеллектуальные увлечения автора, посвящены работы И.М. Глозмана (1968) и Д.В. Гусева (2016).

Анализ информационных ресурсов свидетельствует о том, что книжный натюрморт не выделился в самостоятельный объект исследования, соответственно, имеет смысл рассмотреть историю

его появления и развития, определить сложившиеся в разное время подходы к интерпретации художественного образа книги и ее использованию в качестве элемента композиционного решения картины.

Если исходить из определения Б.Р. Виппера, что натюрморт – это «изображение предмета» (2005, с. 24), то в библионатюрморте в роли предмета изображения выступает книга либо в качестве главного объекта (Франсуа Фойсе «Библиотека», 1741), либо одного из предметов композиции (Арман Гийомен «Натюрморт», 1872), либо малозаметного элемента, выполняющего дополнительную функцию в компоновке картины (А. Герасимов «Букет», 1951).

Книжные натюрморты получили весьма широкое распространение в изобразительном искусстве, начиная с периода становления жанра в творчестве голландских мастеров XVII в., включая рубеж XIX–XX вв., когда натюрморт переживает свое второе рождение в «высоком» искусстве, и заканчивая современным этапом, представленным весьма оригинальными работами, развивающими традиции библионатюрморта в новом смысловом и стилевом контекстах.

История книжных натюрмортов начинается с творчества представителей золотого века голландской живописи Я.Д. де Хема («Книги и брошюры», 1628) (рис. 1) и Я. Ливенса («Натюрморт с книгами», 1628). За этими картинами, созданными в один год, последовала целая серия живописных работ, в композицию которых оба мастера включали книги.

Развитие библионатюрморта в XVII в. во многом связано с таким популярным в то время жанром аллегорической живописи, как ванитас. Название «ванитас» происходит от слов царя Соломона из библейской книги Екклесиаста: «vanitas vanitatum omnia vanitas» – «суета сует –



Рис. 1. Ян Давидс де Хем. Книги и брошюры. 1628

Jan Davids de Hem. Books and pamphlets. 1628

все суета». Тем самым, изображения символизировали суетность и скоротечность земной жизни. В эпоху барокко натюрморты ванитас составили самостоятельный субжанр. В их композицию нередко включалась книга. В качестве примеров упомянем работы немецкого художника С. Штоскопфа 1630, 1635 и 1641 гг.; нидерландских мастеров П. Класа 1630 г. (рис. 2), Я. Д. де Хема 1630 г. («С черепом, книгой и розами») и 1650 г. («С книгами, глобусом, черепом, скрипкой и веером»), Х. Стенвейка 1630 г. («С черепом, книгами и фруктами») и 1645 г. («Тщеславие»), П. ван Лара 1635–1637 гг. («Автопортрет в стиле ванитас»), С. Люттикуйса 1635–1640 г., А.Я. ван дер Схора между 1640–1660 гг., А. ван Утрехта 1642 г. («С букетом и черепом»), Э. Колльера 1663 г. («С книгами, рукописями и черепом»), Ф. Гейсбрехтса 1676 г., А.Ф. ван дер Мейлена 1688 г.; французца Ж. Линара 1645 г.²

Интересным примером включения натюрморта ванитас в сцену религиозной живописи являются три версии картины французского автора Ж. де Латура «Кающаяся Мария Магдалина», на которых изображена пребывающая в задумчивом созерцании героиня евангельской истории. Смысл ее раздумий как раз и проясняет композиция ванитас: Мария опира-



Рис. 2. Питер Клас. Ванитас. Натюрморт с черепом и гусиным пером. 1630
Peter Klas. Vanitas. Still Life with a skull and a goose feather. 1630

ется рукой на череп, стоящий на книгах (версия 1635–1640 г., Музей Метрополитен, Нью-Йорк); либо череп лежит у нее на коленях, а взгляд устремлен на горящую свечу и стол с огромными фолиантами (версия ок. 1640 г., Музей искусств округа Лос-Анджелес). Таким образом, традиционные элементы ванитас – череп, свеча, книга – визуализируют размышления Марии о конечности земной жизни и необходимости помнить о жизни вечной.

В ванитас книги изображались вместе с черепом как его обязательным атрибутом, а также с цветами, музыкальными инструментами, песочными часами, свечами, посудой, перьями, глобусом и проч. Книга могла быть представлена анатомическим атласом, нотным манускриптом, средневековым свитком, в виде раскрытого фолианта или нагромождения кодексов. Все предметы являлись атрибутами бренного мира. Книга, с одной стороны, могла символизировать обретение знания, по сути своей бессмертного, так как оно переживет человека, с другой – намерять на тщетность обретения знаний в сравнении с вечностью, поскольку имеющиеся знания не бывают окончательными и не всегда оказываются истинными.

Кроме того, книга могла выступать метафорой жизненного пути как такового – использоваться в значении «книги

жизни». И тогда символический смысл приобретало то, как была раскрыта книга: в начале, середине или в конце, что соответствовало жизненным циклам (в этом отношении примечательны натюрморты нидерландцев К. Люикса и Я. Вермюлена). Следует также заметить, что философско-религиозный по своей сути жанр наполнялся бытовыми подробностями, так как все изображенные предметы, включая книги, имеют не только символический смысл, но и обладают достоинством подлинных вещей своего времени.

Жанр ванитас постепенно терял свою актуальность, интерес к нему уже во второй четверти XIX в. проявил А. Вирц, во второй половине этого же столетия М.М. ван Ос, П. Сезанн, У.М. Харнетт, в начале XX в. Б. Кубишта. Все они использовали в своих композициях книгу в привычном для жанра смысле.

С XVII в. набирают популярность натюрморты с музыкальными инструментами, в композициях которых иногда используется книга – чаще всего в виде нотного сборника. Во второй половине XVII в. нотные рукописи нашли применение в ванитас. Таковы натюрморты голландца Й. ван Сона, голландско-фламандского автора К. де Хема, фламандца К. Люикса, немецко-голландского мастера Я. Марреля, немца С. Штоскопфа, француза С. Ренара де Сен-Андре. Во второй половине XVII – начале XVIII в. ноты встречаются в натюрмортах итальянцев Б. Беттера, Э. Баскениса, К. Мунари, француза М. Бойе. В XVIII в. свою лепту в развитие жанра вносит французский мастер рококо Ж.-Б. Удри, дополнивший изображения инструментов, книг и нот спелыми персиками и виноградными гроздьями, что придает его работам изящество и декоративность, столь свойственные галантной эпохе.

Во второй половине XIX в. большое количество натюрмортов с музыкаль-

ными инструментами и нотами создал американец У.М. Харнетт. Инструментально-книжные натюрморты Б. Беттера, Э. Баскениса, У.М. Харнетта отличаются тщательностью живописи, воспроизводящей запыленные предметы, перекрученные струны, разборчивый нотный текст. По своему символическому наполнению они близки к ванитас и посвящены той же теме бренности и скоротечности жизни. Противоположное смысловое значение имели натюрморты К. Мунари и Ж.-Б. Удри, где изображенные предметы, напротив, славят красоту и удовольствия жизни, с которыми связаны музыка и книги (рис. 3).



Рис. 3. Кристофоро Мунари. Натюрморт с музыкальными инструментами и фруктами. 1715
Cristoforo Munari. Still life with musical instruments and fruits. 1715

Начиная с XVII в. книги включаются в композицию натюрмортов-обманок (в XIX в. их стали называть трюмпли – от французского *trompe-l'œil*, что значит зрительная или оптическая иллюзия), смыслом которых было максимально

реалистичное изображение предметов, в первую очередь, за счет подчеркивания пространственной трехмерности, придающей иллюзорное правдоподобие, а также точнейшего воспроизведения деталей. В 1667 г. натюрморт-обманку пишет С.Д. ван Хогстратен, размещая на картине издание своей пьесы «Дирейк и Доротея», что, по мнению Ю.В. Щербининой, выступало одновременно элементом профессионального портфолио и деталью аллегорического автопортрета живописца и литератора в одном лице (2023).

Целую серию книжных обманок создает во второй половине XVII в. К.Н. Гийсбрехтс. Обращаются к этому жанру и другие представители золотого века голландской живописи: К. Билтиус, А. Леманс. Среди работ конца XVII в. отметим «Натюрморт с книгами» К. Мунари 1680-х гг., в котором реалистичность воспроизведения создается за счет хорошо читаемых названий книг на их корешках и текста на раскрытых страницах. Кроме того, в этом произведении, а также в «Натюрморте с письменными принадлежностями» того же автора выбраны такие ракурсы изображения книг, которые позволяют осязаемо продемонстрировать их объем и толщину. В начале XVIII в. натюрморты с книгами, в том числе трюмпли, создавал А. Джанлиси Младший.

Обогатили жанр в этот период отечественные авторы. Следует заметить, что именно с трюмплем связано начало истории книжного натюрморта в России. В русской живописи первооткрывателями библионатюрморта были П.Г. Богомолов, Г.Н. Теплов, Т. Ульянов. В 1737 г. Богомолов и Ульянов написали произведения с одинаковым названием «Натюрморт с книгами», Теплов «Натюрморт с нотами и попугаем». На всех картинах можно видеть тома на полках, но у Теплова и Ульянова, помимо книг, изображены еще и другие предметы, а у Богомоло-

ва только стоящие корешок к корешку нарядные фолианты. Объединяют эти работы желание авторов создать иллюзию правдоподобия представленных предметов.

Заметим, что изображение ложных библиотек, начатое Богомоловым, становится довольно популярной темой живописи. Из-за дороговизны книг большие библиотеки мог себе позволить не каждый – дешевле было нарисовать стоящие на полках тома. Кроме того, такие натюрморты намекали на высокий интеллектуальный уровень их обладателей. Эти причины способствовали популярности подобных библиотек-обманок как элементов интерьера. Со второй половины XVIII в. в корейском книжном натюрморте чхэ-кахва заметной тенденцией становится живописная имитация стеллажей и ширм с книгами, зачастую окруженными другими предметами (Гутарёва Ю., 2022б), что типологически близко российским троплеям с изображением библиотек.

В XIX в. крупным мастером натюрморта-обманки был американский художник У.М. Харнетт, добивающийся в таких работах не только иллюзии объемности, но и умело имитирующий старинные работы (рис. 4). Заложенный Харнеттом интерес к изображению старинных книг с особенной активностью проявится в работах современных отечественных мастеров.

В XIX в. начинает складываться субжанр исторического книжного натюрморта в творчестве нидерландского художника-анималиста К. Кунеуса. Так, в его работе «Охотничья собака и попугай в интерьере XVII века с атрибутами рыцаря» книги вместе с рыцарскими доспехами придают изображению историческое правдоподобие.

Новый этап в развитии натюрмортного жанра в целом и книжного натюрморта в частности наступает на рубеже XIX–XX вв. Натюрморт входит в жанровую систе-



Рис. 4. Уильям Майкл Харнетт. Старина. 1889
William Michael Harnett. The antiquity. 1889

му большинства крупных мастеров этого времени. Изображение различных предметов позволяло художникам оттачивать свою технику и открывать те выразительные возможности, которые оказываются наиболее созвучными их исканиям и в дальнейшем активно использовать в других жанрах. Среди известных авторов, внесших вклад в развитие книжного натюрморта, отметим В. ван Гога, А. Матисса, П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Гриса.

Натюрморты В. ван Гога, как правило, изображают не абстрактные, а конкретные книги, что может иметь определенный символический смысл, а также свидетельствовать о читательских интересах художника. В «Натюрморте с открытой Библией» 1885 г., созданным в связи со смертью отца, бывшего церковным пастором, центральное место занимает Библия, ассоциирующаяся с отцом; рядом изображен небольшой томик с романом любимого ван Гогом Э. Золя, который персонифицирует самого художника. Громадные размеры Библии и небольшой по размерам том Золя демонстрируют признательность Винсента отцу и уважение к вере.

В то же время исследователи подчеркивают, что роман Э. Золя «La joie de vivre»

(«Радость жизни») воспринимался в то время «чем-то вроде библии современной жизни»³. Поэтому противопоставление двух книг также выражает противоречие между взглядами отца и художника. В трех других работах В. ван Гога 1887 г. – «Натюрморт с тремя книгами», «Натюрморт с кипами французских романов и бокалом с розой» и «Натюрморт с гипсовой статуэткой, розой и двумя романами» (рис. 5) представлены издания, демонстрирующие литературные пристрастия автора – произведения Г. де Мопассана, братьев Гонкур, Ж. Ришпена, Э. Золя.



Рис. 5. Винсент ван Гог. Натюрморт с гипсовой статуэткой, розой и двумя романами. 1887
Vincent van Gogh's. Still life with a plaster statuette, a rose and two novels. 1887

Некоторые мастера обращались к изображению книг эпизодически, как, например, импрессионист А. Гийомен, фовист А. Матисс; другие создали немало книжных натюрмортов. К их числу относятся П. Пикассо и его сподвижники – художники-кубисты. Востребованность натюрморта в их творчестве, в первую очередь,

обусловлена вниманием к предметному миру как таковому, возможностью визуализации геометризма форм в его первичном смысле. Поэтому книга для них – это, прежде всего, объект изображения, имеющий прямоугольную форму, удобно расчленяемую на отдельные грани, которые можно показывать с разных ракурсов для комбинирования с другими формами.

Книги на картинах кубистов всегда абстрактны, в отличие от журналов и газет с их заголовками и цитатами, несущими определенную семантическую нагрузку, как правило, связанную с выражением новаторского духа искусства. Получает продолжение в творчестве П. Пикассо, Ж. Брака, Х. Гриса и инструментально-книжный натюрморт, изображающий ноты и музыкальные инструменты, в основном, в стилистике синтетического кубизма. Ярким европейским натюрмортистом начала XX в. был чешский художник Э. Черноцкий, писавший многочисленные библионатюрморты под явным воздействием живописи старых мастеров.

Среди отечественных авторов начала XX в. библионатюрмарту уделил внимание В.И. Суриков, создавший в 1913 г. «Натюрморт с декантером», в котором груда книг заполняет пространство холста справа и добавляет яркие колористические ноты. Эта работа отражает увлеченность художника новыми веяниями искусства начала XX в. и является своеобразной декларацией тех цветовых находок, о которых еще в 1904 г. напишет А.Н. Бенуа: Суриков «угадал первый странную красоту древнерусского колорита, вычурно декоративного настоящего русского «стиля»» (1997, с. 58). Обращают внимание библионатюрморты участников «Бубнового валета»: многочисленные картины в кубистическом стиле 1910-х гг. А.В. Куприна («Натюрморт с лампой», 1911 г., «Натюрморт с игрушками на рояле», 1911 г., «Натюрморт с кни-

гами и со свечой», 1912 г., «Натюрморт с иконой», 1912 г. и др.) и созданные под явным влиянием П. Сезанна работы с одинаковым названием «Книги» П.П. Кончаловского 1916 г. и Р. Фалька 1921 г.

Натюрморт К.С. Петрова-Водкина «Скрипка» 1918 г. с включением в композицию нот позволяет художнику провести символическую параллель между музыкальными репетициями, предшествующими концерту, и «школьным» натюрмортом, осваивая который, художники шлифуют свою технику, чтобы потом раскрыть себя в более значительных жанрах. З.Е. Серебрякова в 1920-е гг. пишет две картины под названием «Натюрморт с атрибутами искусства», в одной из которых, помимо гипсовых слепков, кистей, карандашей, рулона бумаги, она включает в композицию книги, подчеркивая, что они играют важную роль в профессии художника. Среди современных авторов эта тема получила развитие в натюрморте К.А. Истоминой «Жизнь художника» 2017 г., в котором смысловым и композиционным центром выступает раскрытый учебник академического рисунка.

Во второй половине XX в. книжный натюрморт продолжает традиции субжанров прежних эпох. Так, в творчестве современных российских авторов С.Н. Ефошкина (картина «Стихла музыка») и М.Ю. Осипова («Скрипка») замечено возрождение традиционного натюрморта с нотами, истоки которого восходят еще к XVII столетию. Отечественный автор Н.Н. Смирнов в 1980-е гг. вслед за художником XIX в. К. Кунеусом пишет исторические библионатюрморты, в которых воспроизводит колорит времени, используя характерные для него предметы, в частности, книги (натюрморты «Виват, царь Петр Алексеевич» 1980 г. и «Серебряный век» 1986 г.). В традициях обманки этот же автор создает натюрморт

«Бабушкины романсы» 1982 г., в котором наряду с гитарой, фотографиями, карнавальной маской, перчатками, веером и прочими женскими атрибутами, изображено много нот (рис. 6). Примером исторического книжного натюрморта является работа российского художника И.В. Петрова «Германские древности» 2003 г.



Рис. 6. Н.Н. Смирнов. Бабушкины романсы. 1982

N.N. Smirnov. Grandmother's romances. 1982

Весьма востребованной темой в творчестве современных натюрмортистов становится получившая еще в XIX в. у У.М. Харнетта стилизация под старинный библионатюрморт. С ее разработкой связаны картины С.Н. Андрияки «Керосиновая лампа и старые книги», «Натюрморт со свечой», «Старые книги и свеча» (рис. 7), «Старые книги с гусиным пером», «Натюрморт со старинными гравюрами», «Старые книги с синим бархатом», «Натюрморт с колоколом», «Старинные книги»; С.А. Бирюкова «Свеча и книга»; В.Ю. Чиликина «Свеча и веер»; И.Е. Славинского «Старинные книги и статуэтка рыцаря»; Ю.П. Олейникова «Философское уединение», в которых книга как символ мудрости предстает хранительницей знаний, накопленных человечеством за долгие годы. В эту же тенденцию

вписываются натюрморты, в композиции которых используются книги из богослужебной практики: «Вечерняя молитва» А.В. Сибирского; «Старые книги», «Старинная книга», «Натюрморт со старинными книгами» В.А. Бычкова.



Рис. 7. С.Н. Андрияка. Старые книги и свеча. 2008
S.N. Andriaka. Old books and a candle. 2008

Вклад в развитие библионатюрморта со старинными книгами, помимо уже упомянутых авторов, внесли такие современные отечественные живописцы, как И.В. Белковский, В.Н. Панкратьева, И.Г. Панов, И.Ю. Свиридов, С.Г. Федоров, И.М. Чеверева, Н.С. Шурыгин, чьи работы носят одинаковые названия «Старые книги». Таким образом, в конце XX в. сформировался выраженный интерес к натюрмортам со старинными книгами, сохраняющийся и поныне, что в целом отражает внимание художников к антикварным вещам.

Изображение предметов из далекого прошлого привело к появлению субжанра, который можно назвать винтажным натюрмортом. Его ярким представителем является испанский живописец Р. Ренедо, уделяющий большое внимание книгам в своих многопредметных композициях. Творчество художников – любителей старины отличается детализированностью и живописная виртуозность (прописан чуть ли не каждый лист разбухшей от времени книги, тиснения кожаных переплетов)

и фотографическая реалистичность изображения, унаследованная от мастеров обманок, что находит выражение в точной передаче потертости страниц, атласного материала закладок, тщательном воспроизведении старинных шрифтов и книжных миниатюр.

Наряду с развитием жанровых направлений, появившихся ранее, в работах конца XX – начала XXI в. можно выделить новые темы, приведшие к обогащению книжного натюрморта. Интересные образцы использования книги в качестве многозначной аллегории встречаются в творчестве современных сюрреалистов. Пожалуй, чаще других книга используется в значении носителя накопленной за тысячелетия информации через изображение огромных фолиантов, заполняющих пространство, причем не ограниченное пространство интерьеров, а безграничный континуум окружающего мира в виде растворяющихся в далекой перспективе пейзажей, бесконечного небесного свода.

В качестве примера можно привести работы Г.В. Приведенцева. На его картине «Книжная птица» изображены летающие из оконного проема книги, превращающиеся в птиц: здесь использован характерный для сюрреализма прием транспозиции, разработанный еще С. Дали, когда предмет переходит в другую субстанцию (в нашем случае книга в птицу) за счет своего количественного умножения и включается в несвойственный ему видоизмененный предметный контекст. Работа «Книжные слоны» представляет монопредметный натюрморт из трех огромных томов со свисающими закладками в форме серых слонов с переплетами, имитирующими позолоченные головы с бивнями, где также использован прием транспозиции (пермутации), в основе которого лежит идея перестановки предметов и образов.

Достаточную востребованность получила в натюрморте тема информационного потока, визуализируемая бесчисленным количеством растворяющихся вдаль книг, как в серии картин польского художника Я. Йерки «Библиотека»; либо плавающих в море, как на картине Г.В. Приведенцева «Скрипичное море», где изображена дрейфующая по морю из книг скрипка с парусами в виде нотных страниц. В этих случаях сливаются воедино известные тропы «книга жизни» и «река / море жизни».

У современных авторов весьма распространенным оказался прием метаморфозы книги как предмета. Трансформация книги в мост использована Г.В. Приведенцевым: раскрытая изгибающаяся книга перекинута через ручку дырявого кувшина, из которого льется вода, образующая реку (рис. 8); иранским художником А. Дарвишем, у которого перекинута над бездной книга позволяет потоку людей ее преодолевать и двигаться дальше.



Рис. 8. Г.В. Приведенцев. Книжный мост. 2000-е гг.

G.V. Povedentsev. Book bridge. 2000s

Таким образом, книга выступает в значении всеобъемлющей метафоры, связанной со многими современными проблемами. По признанию А. Дарвиша, для него книга – это «одиноким спасательный

плот, плывущий по течению вдаль от шума жизни»⁴.

В то же время в современной живописи встречаются библиокомпозиции, созданные в реалистической манере. Академичностью и высоким художественным мастерством отличается работа В.Ю. Жданова «Майское утро» 2016 г., где важную композиционную роль играют книги, часть которых раскрыта, а другие лежат аккуратной стопкой на письменном столе, уравнивая по цвету и расположению компоновку предметов.

В традициях книжной иллюстрации создают свои работы такие авторы, как Н.А. Саломакина и Д.Г. Анненков. Их творчество объединяет интерес к теме детства, раскрываемой в натюрмортах с игрушками, среди которых самыми популярными оказываются плюшевые мишки. В их натюрмортах игрушечные медведи очень часто окружены книгами, причем довольно много книг встречается с читаемыми авторами и заглавиями (у Н.А. Саломакиной – Редьярд Киплинг, Майн Рид, Александр Дюма «Три мушкетера», «Сказки народов мира», Александр Грин «Алые паруса»; у Д.Г. Анненкова – Сергей Михалков «Мы с приятелем», Святослав Сахарнов «Морские сказки»). Тем самым, книги вкупе с игрушками переносят зрителя во времена детства художников, т.е. в 1970-е гг., придавая нотку ностальгии этим милым картинам.

Многие работы В.Ю. Жданова, Д.Г. Анненкова, Н.А. Саломакиной представляют жанровый гибрид натюрморта с интерьером. К этому же направлению примыкает и библиоживопись современного японского автора К. Ямада, изображающей книжные полки, ноты на рояле, книги на подоконнике или столе перед окном с заоконным пейзажем. Книги помогают художнице наполнить картины домашней атмосферой и уютом.

На основе проанализированных работ, созданных в разное время, можно заметить, что в подборе предметов для библионатюрмортов применяются два подхода. В первом случае его можно определить как монопредметный, когда натюрморт komponуется только из книг; во втором как полипредметный, где книга используется в качестве одного из предметов.

Составляя натюрморты, художники могут преследовать разные цели: это и сопоставление предметов по внешним признакам (их соотношение по форме, размеру, фактуре материалов), и по расположению в композиции, и по цвету, и, наконец, по смыслу. В монопредметных библионатюрмортах книга используется главным образом формально – как предмет, обладающий определенным размером, цветом, дающий возможность изображать его в вертикальном и горизонтальном форматах и т.д., т.е. решать композиционно-технические задачи.

В полипредметных композициях, в зависимости от того, какие предметы окружают книгу, может меняться трактовка ее образа. Мы уже могли в этом убедиться на примере ванитас и музыкально-инструментальных натюрмортов. В XIX в. Ж.Б. Роби, И. Шонбруннер, М. Эгнер окружают книги цветами. Сочетание цветочных букетов и раскрытых книг создает флёр мечтательности и ощущение присутствия «за кадром» читательницы ненадолго оставленной книги. Изображение книг рядом с вазами, заполненными цветами, можно увидеть в натюрмортах современной российской художницы О.П. Воробьевой. Заметно расширяют предметный контекст бубнововалетцы, особенно А.В. Куприн и П.П. Кончаловский, чьи натюрморты отличаются разнообразием бытовых вещей – посуды, шахмат, ламп и др. В творчестве современного датского автора Э. Стина появляется относительно новый дополнительный

предмет книжного натюрморта – бутылка вина.

Композиции библионатюрмортов могут быть тщательно продуманными, либо, наоборот, казаться нарочито небрежными, беспорядочными. Первая тенденция характерна для ранних работ XVII в., которые ограничивались стандартным набором изображаемых вещей и их расположением. Натюрморты XIX в. отличаются большей свободой в выборе предметов и их сочетании. Таковы, например, картины У.М. Харнетта, представляющие разбросанные книги неодинакового размера в разноцветных переплетах («Дешевая работа», «Учебный стол», «Музыка и литература»).

Заметной тенденцией библионатюрмортов рубежа XIX–XX вв. становится возвращение к ранним традициям жанра в плане продуманного композиционного решения, использования типичных предметов, а также тяготения к изображению старинных фолиантов: «Натюрморт с кубками и книгами на ковре» К.Ф. Гуна, «Титульный лист» К.Р. Херста, «Натюрморт с наutilusом и книгами», «Натюрморт с фолиантами и лютей», «Натюрморт с антиквариатом» Э. Черноцкого. В наши дни эту традицию развивает венгерский автор Ф. Тулок. Библионатюрморты современного испанского художника А.Г. Капеля отличаются композиционным разнообразием. Книга может лежать раскрытой в центре, либо художник использует стопку книг в качестве подставки для других предметов: чашки, вазы с цветами, часов. Книги могут быть старинными в кожаном переплете с застёжками или современными.

Книга в библионатюрморте, за редким исключением, предстает как вещь, а не как текст. Поэтому значение имеет размер, формат, фактура материала, из которого сделан переплет, ракурс изображения – именно они репрезентируют книгу

в натюрморте как элемент композиции и содержания живописного полотна.

За долгий период развития натюрморта сформировался определенный круг любимых предметов изображения. Одним из них, безусловно, является книга. В исследовании Ю.В. Щербининой встречается понятие библиофетишизма (2023), книжный натюрморт можно рассматривать как его проявление. Использование книги в качестве натюрмортного предмета начинается с XVII в., в первую очередь, благодаря нидерландским мастерам. В это время именно нидерландские города становятся ведущими центрами европейского книгопечатания, развивая издательское дело за счет новых технологий.

Разнообразные по оформлению книги не могут не привлекать художников в качестве объектов изображения, что приводит к большому числу книжных натюрмортов. Подавляющее количество работ этого жанра в XVII в. создают голландские и фламандские мастера, но нельзя не отметить, что немецкие и французские художники также вносят свою лепту в развитие библионатюрморта. Можно утверждать, что наряду с нидерландцами представители этих национальных школ способствовали утверждению жанра книжного натюрморта, который в дальнейшем получит распространение по всей Европе, с XVIII столетия в России, с XIX в. в Америке.

Как показал обзор работ, книжный натюрморт репрезентирован разнообразными субжанрами. С XVII в. начинается история ванитас, музыкальных натюрмортов, где книги, представленные нотными партиями и клавирами, изображаются вместе с музыкальными инструментами, а также обманок. Ванитас, особенно популярный в XVII в., вновь переживает интерес со стороны художников во вто-

рой половине XIX столетия. Музыкальные натюрморты в XVII в. нередко являлись собой разновидность ванитас; в XVIII, XIX и XX вв. они получили развитие и тематическое обогащение. Обманки, хоть и зародились в XVII в., достигли наибольшей популярности в библиоживописи XVIII–XIX вв. В XIX столетии библиоживопись обогатилась субжанром исторического книжного натюрморта, интерес к которому был поддержан мастерами следующих столетий. На рубеже XIX–XX вв. все чаще создаются интерьерные книжные натюрморты, где книги представлены в окружении разнообразных бытовых предметов; эта жанровая линия продолжает развиваться и поныне.

Еще в XVII в. книга как атрибут попадает в аллегорическую живопись, в том числе, связанную с изображением искусства. В XX в. начинают создаваться аллегорические книжные натюрморты, визуализирующие профессию художника. Аллегорические библионатюрморты весьма распространены в современном искусстве, где книга предстает в роли многозначной метафоры, в том числе трансформируясь в другие предметы-образы (птицу, мост и проч.).

Начиная с XIX в., выделяется субжанр винтажного натюрморта, изображающего антикварные предметы и старинные книги, который достигает пика своей популярности в конце XX столетия и остается востребованным до сих пор. Видовое разнообразие книжного натюрморта свидетельствует о притягательности книги не только как предмета изображения, но и как многомерного художественного образа, легко вписывающегося в самый разный смысловой контекст.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жанровый состав библио живописи рассматривается в статье автора (Мурашова Н., 2024).

² В тех случаях, когда не упоминается название работы, таковым является «Ванитас».

³ Гольдентул М. Ван Гог как Иисус Христос // Проза.ру. URL: <https://proza.ru/2017/03/23/235?ysclid=lxhOtse0df52623996> (дата обращения: 24.08.2025).

⁴ Gertz S.J. The Surrealistic Book Paintings of Alireza Darvish. URL: https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.3d880ed2-67a1c047-46c3df2e-74722d776562/https/www.huffpost.com/entry/alireza-darvish_b_842309 (дата обращения 09.09.2025).

ЛИТЕРАТУРА

Андрияка С.Н. О композиции и постановке натюрморта // *Secreta artis*. 2019. №. 4. С. 2–27.

Бенуа А.Н. Русская школа живописи. М.: Арт-родник, 1997. 336 с.

Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука классики, 2005. 382 с.

Глоzman И.В. К истории русского натюрморта // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. М.: Искусство, 1968. С. 53–71.

Гусев Д.В. «Обманка» Г.Н. Теплова и неизвестные факты его биографии // Исторический формат. 2016. № 1. С. 303–324.

Гутарёва Ю.И. Переосмысление традиций чхэккадо в творчестве современных южнокорейских мастеров // Проблемы современного востоковедения: Материалы II Междунар. науч.-практ. конф. Минск: Белорус. гос. ун-т, 2022а. С. 298–305.

Гутарёва Ю.И. Чхэккахва – корейский «книжный натюрморт»: Традиции и новации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2022б. № 3, ч. 1. С. 267–280.

Гутарёва Ю.И. Красота и утилитаризм в корейской книжной живописи: жанр чхэккахва // Прекрасное и утилитарное: поиски взаимодействия: Материалы Третьей Междунар. науч. конф. «Искусство Востока и Восток в искусстве ИВВИ / АЕЕА III». М.: ИВ РАН, 2024. URL: <https://www.ivran.ru/sites/28/files/Materialy-IVVI-3.pdf?ysclid=m5vzht7l5q565308990> (дата обращения: 12.08.2025).

Мореин К.Н., Шаймухаметова Л.Н. Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII–XVIII веков // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 135–140.

Мурашова Н.С. О некоторых жанрах библио живописи // Библиосфера. 2024. № 3. С. 47–57.

Подшивалова П.И. «Аллегория искусства и наук» Саймона Люттичуйса: эмблематика образительной интерпретации // Научные труды. СПб.: СПб. гос. академ. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при РАХ, 2020. Вып. 53 (Проблемы развития зарубежного искусства). С. 96–110.

Щербинина Ю.В. Видимая невидимая живопись. Книги на картинах. М.: АСТ, 2020а. 368 с.

REFERENCES

Andriyaka, S.N. (2019), "About the composition and staging of a still life", *Secreta artis*, no. 4, pp. 2–27. (in Russ.)

Benua, A.N. (1997), *Russkaya shkola zhivopisi* [The Russian school of painting], Art-rodnik, Moscow, 336 p. (in Russ.)

Glozman, I.V. (1968), "Towards the history of Russian still life", *Russkoe iskusstvo XVIII veka. Materialy i issledovaniya* [Russian art of the XVIII century. Materials and research], Iskusstvo, Moscow, pp. 53–71. (in Russ.)

Gusev, D.V. (2016), "The «deception» of G.N. Teplov and the unknown facts of his biography", *Istoricheskii format* [Historical format], no. 1, pp. 303–324. (in Russ.)

Gutareva, Yu.I. (2022a), "Rethinking the traditions of chekkado in the work of modern South Korean masters", *Problemy sovremennogo vostokovedeniya* [Problems of modern Oriental studies], Belorusskii gosudarstvennyi universitet, Minsk, pp. 298–305. (in Russ.)

Gutareva, Yu.I. (2022b), "Cheekkahwa – Korean «book still life»: traditions and innovations", *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKHPA* [Decorative art and the object-spatial environment. MGHPA bulletin], no. 3, part 1, pp. 267–280. (in Russ.)

Gutareva, Yu.I. (2024), "Beauty and utilitarianism in Korean book painting: the Cheekkahwa genre", *Prekrasnoe i utilitarnoe: poiski vzaimodeistviya* [The Beautiful and the utilitarian: the search for interaction], Available at <https://www.ivran.ru/sites/28/files/Materialy-IVVI-3.pdf?ysclid=m5vzht7l5q565308990> (Accessed 12 August 2025). (in Russ.)

Morein, K.N., Shaimukhametova, L.N. (2019), "Ensemble music making in the mirror of Western European painting of the XVII–XVIII centuries", *IKONI*, no. 1, pp. 135–140. (in Russ.)

Murashova, N.S. (2024), "On some genres of biblio-painting", *Bibliosfera* [Bibliosphere], no. 3, pp. 47–57. (in Russ.)

Podshivalova, P.I. (2020), "«Allegory of art and sciences» by Simon Luttichuis: the emblematics of pictorial interpretation", *Nauchnye trudy Sankt-Petersburgskoi gosudarstvennoi akademicheskii institut zhivo-*

Щербинина Ю.В. Книга в глазах смотрящего. «Библиоживопись» как ключ к пониманию замысла художника // Библиотечное дело. 2020б. № 17. С. 2–4.

Щербинина Ю.В. Книга как иллюзия: Тайники, лжебиблиотеки, арт-объекты. М.: Альпина Паблишер, 2023. 384 с.

psi, skul'ptury i arkhitektury im. I.E. Repina pri RAKH [Scientific works of the St. Petersburg State Academy. I.E. Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture at the Russian Academy of Sciences], Issue 53, pp. 96–110. (in Russ.)

Shcherbinina, Yu.V. (2020a), *Vidimaya nevidimaya zhivopis'*. *Knigi na kartinakh* [Visible invisible painting. Books in pictures], AST, Moscow, 368 p. (in Russ.)

Shcherbinina, Yu.V. (2020b), "The book is in the eyes of the beholder. «Bibliopainting» as a key to understanding the artist's intention", *Biblioteknoe delo* [Librarianship], no. 17, pp. 2–4. (in Russ.)

Shcherbinina, Yu.V. (2023), *Kniga kak illyuziya: tainiki, lzhebiblioteki, art-ob"ekty* [The book as an illusion: hiding places, false libraries, art objects], Al'pina Pablisher, Moscow, 384 p. (in Russ.)

Vipper, B.R. (2005), *Problema i razvitie natyurmorta* [The problem and development of still life], Azbuka klassiki, Saint Petersburg, 382 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Мурашова Наталья Сергеевна, доктор культурологии, заведующая кафедрой социально-культурной и библиотечной деятельности Новосибирского государственного педагогического университета

E-mail: 2107542@mail.ru

Author Information

Natalia S. Murashova, D. Sc. (Cultural Studies), Head of the Department of Socio-Cultural and Library Activities at the Novosibirsk State Pedagogical University

E-mail: 2107542@mail.ru

Поступила в редакцию 21.09.2025

После доработки 13.11.2025

Принята к публикации 16.11.2025

Received 21.09.2025

Revised 13.11.2025

Accepted for publication 16.11.2025

УКАЗАТЕЛЬ СТАТЕЙ, ОПУБЛИКОВАННЫХ В 2025 г. (с № 1 по № 4)

<i>Агибаева М.Т., Панкина Е.В.</i> Композиционно-стилистическая модель французской светской кантаты первой половины XVIII в. и ее вариации	№ 3
<i>Александрова Л.В.</i> О формировании античной музыкальной системы в трудах древних ученых	№ 4
<i>Антипова Ю.В.</i> Кавказский турбо-фолк как тренд отечественной этно-поп-музыки	№ 1
<i>Ардашержода К.А.</i> Музыка ная в аудиокolleкции золотого фонда Архива Комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве Республики Таджикистан	№ 3
<i>Багинская Н.В., Мальцева А.А.</i> Образовательные аспекты органного искусства Новосибирска в 2014–2024 гг.	№ 1
<i>Бажанов Н.С.</i> «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха II том: история исполнения и хронометрия	№ 4
<i>Бочкова Т.Р.</i> Органостроение в Данциге-Гданьске XVI–XVIII вв.	№ 3
<i>Бубеева С.Б.</i> Либретто зингшпилей Карла Диттерса фон Диттерсдорфа и итальянская комическая опера	№ 1
<i>Ван Куньхао.</i> Уровни взаимодействия джазового и классического в Концерте для фортепиано с оркестром фа мажор Дж. Гершвина	№ 1
<i>Ванчугов А.В., Дуань Цзюньхао.</i> Паола Морис и ее «Картины Прованса»: Опыт исполнительского анализа	№ 1
<i>Глазкова Ю.В.</i> «Книга хоралов для земли Шлезвиг-Гольштейн» И.К. Киттеля как свидетельство принципов педальной аппликатуры в органной музыке И.С. Баха	№ 2
<i>Гончаренко С.С.</i> Структурная модель волшебной сказки в композиторском творчестве	№ 4
<i>Демешко Г.А., Храпов К.С.</i> Творчество Д. Шостаковича и И. Стравинского – два вектора в претворении остигатных форм	№ 3
<i>Дун Яньзюнь.</i> Вокально-хоровое письмо в Мессе Es-dur Франца Шуберта	№ 1
<i>Еременко Г.А.</i> Процедура содержательного анализа музыкального произведения в вузовском обучении музыковеда	№ 2
<i>Жэнь Яобинь.</i> Исполнительское творчество выдающихся китайских теноров Ши Хунъэ и Ван Хунвэя: особенности певческого стиля	№ 2
<i>Забулионите А.К.И., Цзян Тао.</i> Переосмысление классической традиции в песне Ху Ли и Ли Юйгана «Новая "Охмелевшая фрейлина"» Ч. 1	№ 2
<i>Забулионите А.К.И., Цзян Тао.</i> Переосмысление классической традиции в песне Ху Ли и Ли Юйгана «Новая "Охмелевшая фрейлина"» Ч. 2	№ 3
<i>Захарьина Н.Б., Крамаренко М.Д.</i> Методика обучения церковному пению в России в XVIII в. (по теоретическим руководствам)	№ 3

<i>Звягина А.С.</i> «Контракт рисовальщика» – «Книги Просперо»: эволюция совместного творческого метода П. Гринуэя – М. Наймана	№ 1
<i>Зуй Л.Б., Ванчугов А.В.</i> Устранение недостатков постановки скрипачей при помощи техники Ф.М. Александра	№ 2
<i>Кондратьева Н.М.</i> Специфика минимальных высотных инвариантов в музыкальном фольклоре коренных народов Сибири	№ 1
<i>Корнелюк Т.А.</i> Синестетико-сомаэстетические механизмы интертекстуальности в музыке: постановка проблемы	№ 3
<i>Коротких Павел (иеромонах).</i> Стихиры Троицкого перевода (на праздник Пятидесятницы)	№ 3
<i>Ли Цзиньчан.</i> Соната № 12, ор. 69 «Античная» Дмитрия Толстого: специфика претворения жанра	№ 2
<i>Ли Чжэхао.</i> Музыкант, упоенный степью. Штрихи к творческому портрету Ли Шисяна	№ 4
<i>Лю Чан, Скафтымова Л.А.</i> Н. Дорлиак – С. Рихтер: особенности трактовки русской вокальной музыки	№ 1
<i>Лю Яньци.</i> «Соловей» А. Алябьева в транскрипциях европейских композиторов XIX в.: специфика воплощения	№ 3
<i>Мальцева А.А.</i> Музыкальные фигуры Иоганна Кристофа Штирляйна как принадлежность Musica Theorica	№ 3
<i>Медведева Е.В.</i> Особенности авторского стиля в камерно-инструментальном творчестве А.Б. Гольденвейзера на примере Поэмы, ор. 38	№ 2
<i>Медведева Н.В., Чэнь Лиинь.</i> Топосы ночи, воды и сада в романах С.М. Ляпунова	№ 1
<i>Мерзлова-Горбач А.В.</i> Баркарола в фортепианном творчестве Габриэля Форе ...	№ 3
<i>Мурашова Н.С.</i> История развития книжного натюрморта	№ 4
<i>Насонов Р.А.</i> О вагнерианстве Альберта Швейцера	№ 3
<i>Недоспасова А.П., Баюнов А.П.</i> Современные материалы струн как способ расширения тембральных возможностей клавиесина (на примере отечественных разработок)	№ 4
<i>Новикова О.В.</i> Слогоритмическая организация улигера «Тохонойн Ганса Тойлэн» Буры Барнакова	№ 4
<i>Новикова О.В., Иванова А.Е.</i> Рок-опера А. Круглова и Е. Ханпиры «Последнее испытание»: музыкально-драматургическая организация	№ 2
<i>Останина М.Н.</i> Ансамблевое концертное исполнение в произведениях собрания «Гармоническое вдохновение» А. Вивальди	№ 4
<i>Предвечнова Е.О.</i> О семантике мифопоэтических образов-символов в Концерте для фортепиано с оркестром е-moll, ор. 60 № 3 (Баллада) Н.К. Метнера	№ 2
<i>Пылаева Л.Д.</i> Дивертисмент как внутрициклическая композиция в клавиесинных сюитах Ж.-Ф. Дандриё	№ 3

Пыльнева Л.Л. Проблемы образовательного процесса в условиях цифровизации	№ 2
Санникова Н.В. «Русский след» в камерно-инструментальном творчестве Сюй Шуя	№ 2
Светлова О.А. Иркутская музыкально-театральная критика на страницах газеты «Сибирь» (1873–1887)	№ 2
Свирская Е.В. К проблеме трактовки понятия «square» в английской музыке XV–XVI вв.	№ 3
Серебренников М.А. О реконструкции выпавшего звена в анонимном омнитональном цикле XVIII в.	№ 3
Серков К.С. Отечественная духовая школа: истоки, настоящее, перспективы ...	№ 1
Су Ялинь, Мозгот С.А. Мифопоэтика и структура художественного мира в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна	№ 2
Тараева Г.Р. Творческая работа с информационно-коммуникационными технологиями в теоретических дисциплинах музыкального вуза	№ 2
Тирон Е.Л. Песенные вставки в корякско-нымыланских мифологических сказках в исполнении Л.И. Чечулиной	№ 4
Труфанова Е.Е. Поэтика вербально-музыкального текста иных стихир 2-го гласа на «Господи воззвах» преподобному Сергию Радонежскому греческого роспева	№ 4
Тянь Яюань. Опера Ш.-С. Кателя и В.-Ж. Этьена де Жуи «Баядерки»: образ Ламеи как первой баядерки на театральной сцене	№ 4
У Цзе. Тема Су У в творчестве китайского композитора Хуан Хуэй	№ 1
У Цзе. Симфоническая поэма «Су У» китайского композитора Чжан Сяоху в контексте национальной композиторской школы	№ 2
Усачева О.В. Разговор о направлениях современной музыкальной мысли (Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь). Ч. 1	№ 1
Усачева О.В. Разговор о направлениях современной музыкальной мысли (Ли Сиань, Цюй Сяосун, Е Сяоган, Тань Дунь). Ч. 2	№ 2
Усманова А.Р. Жанрово-стилевые особенности в свадебных песенных традициях тюркских этнических групп Волго-Каспия	№ 2
Фенина Н.Г., Грудинская В.В., Кермен С.В. Формирование культурно-просветительской позиции студента в процессе обучения иностранным языкам в музыкальном вузе	№ 4
Фиденко Ю.Л. Образы разных стран в фортепианном цикле В. Ребикова «Вокруг света»	№ 4
Хонякина Е.А. Опера «Хольгер Датский» Ф. Кунцена и «Holger Fehde»: pro et contra	№ 1
Хоробрых Н.В. Инструментальные концерты М. Таривердиева: проблемы атрибуции жанровых разновидностей	№ 4

Чжан Чэн. Концерт для пипы и симфонического оркестра «Степные сестры» У Цзуюяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая: к проблеме отражения национального	№ 1
Чжоу Ваньцзи. О некоторых стилевых и художественных принципах цикла «Макрокосмос» Джорджа Крама (на примере I тетради)	№ 3
Чжэн Динцянь. Китайский военный оркестр	№ 1
Чжэн Хань. Танцы в погребальной обрядности народа мяо	№ 4
Шiao Минян, Петрова А.М. Роль «образцового революционного театра» в становлении современного типа национальной китайской оперы	№ 4
Шапошникова-Иванова М.В., Робустова Л.П. Образ Анэкэ в первой юкагирской опере Н. Михеева «Юко и Анэкэ»	№ 4
Шаяхметова А.К. Музыкально-структурные аспекты кратких молитвенных формул в культовой практике мусульман (г. Красноярск и д. Казанка Красноярского края)	№ 4
Ян И. К вопросу об эффективности методологического инструментария при изучении камерной музыки для европейской флейты китайских композиторов	№ 1
Heineman M. Schütz' Schwanengesang	№ 3

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2025, Т. 13, № 4

16+

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-57798 от 18 апреля 2014 г.

Журнал включен в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук (группы специальностей 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология), 5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение), 5.10.3. Виды искусства (искусствоведение) – музыкальное искусство)

Журнал индексируется аналитической базой данных РИНЦ

Требования к оформлению материалов,
предоставляемых в редакцию журнала
«Вестник музыкальной науки»,
см. на сайте: vestnik.nsglinka.ru

Редактор *Е.В. Сафонова*

Редактор английского текста *Е.В. Сафонова*

Компьютерный оригинал-макет подготовил *А.В. Ванчугов*

Дизайн обложки *А.А. Заплавный*

*В оформлении обложки использовано изображение статуи
Гвидо Аретинского в наружной галерее Уффици, Флоренция*

Подписано в печать 15.12.2025. Дата выхода в свет 30.12.2025

Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 19,25. Уч.-изд. л. 14,3

Тираж 300 экз. Заказ № 182. Цена 366 руб.

УЧРЕДИТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ИЗДАТЕЛЬ

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки
630099, Новосибирск, ул. Советская, 31

ТИПОГРАФИЯ

Новосибирского государственного технического университета
630092, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20