
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Т. 14, № 1. 2026

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

НОВОСИБИРСК 2026

M.I. GLINKA NOVOSIBIRSK STATE CONSERVATORY

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Vol. 14, no. 1. 2026

JOURNAL of MUSICAL SCIENCE

ART STUDIES

CULTURAL STUDIES

NOVOSIBIRSK 2026

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 Юзефовна, 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)

Кърклияски 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 Natalya 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>Курленя К.М., Иванова С.А.</i> Посылая свет и надежду миру. К вопросу о вокально-фонетическом своеобразии распевов возгласа «Hallelujah»	9
<i>Глазкова Ю.В.</i> «Баховская традиция» во французском органном исполнительстве XIX в. (по материалам предисловия Шарля-Мари Видора к монографии Андре Пирро)	25
<i>Бондаренко И.Е.</i> Организация театрального инструментального ансамбля в венецианской опере XVII в. и современные опыты реконструкции	35
<i>Петров В.М.</i> Анализ драматургических особенностей Сонаты, ор. 2 И. Брамса	46
<i>Хонякина Е.А.</i> Опера И. Хартмана «Смерть Бальдра»: первый опыт претворения скандинавизма в музыкальном театре Дании	58
<i>Цюань Цзинсюань</i> Оперетта для учеников? «Золушка» Полины Виардо	70

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

<i>Мичков П.А., Лесовиченко А.М.</i> Хранитель памяти: о научной деятельности Нины Ивановны Головневой и ее роли в развитии музея Новосибирской консерватории. К 90-летию Учителя	80
<i>Юфрова О.А.</i> Монограммирование в творчестве сибирских композиторов	91
<i>Пыльнева Л.Л.</i> Образы Бурятии в сочинениях Л.Н. Санжиевой для национальных инструментов	101

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

<i>Овчинников С.А.</i> Балет «Шакунтала» Хазрата Инайят Хана в Новосибирске: мост между Востоком и Западом	112
<i>Петрова А.М.</i> Вопросы становления жанра струнного квартета в творчестве композиторов Японии, Китая и Южной Кореи	123
<i>Чжан Чэн</i> Жанр народного концерта как отражение специфики китайской музыкальной традиции»	132

У Цзе

- Воплощение философских идей в сочинениях крупной формы
Чжан Сяоху и Хуан Хуэя на сюжет истории Су У 147

Су Ялинь

- «Баллада о пипа» Чжоу Луна: средства и способы воплощения
фантастического начала 159

ФИЛОСОФИЯ И ПСИХОЛОГИЯ МУЗЫКИ

Лопатин П.В.

- Эмбиент как художественная стратегия: кроссмедиальные парадигмы
в искусстве второй половины XX – начала XXI в. 169

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Хананов И.Р., Смирнова Т.В.

- К интенциональности фортепианной фактуры 176

Рубан Н.Л.

- Китайская пианистка Ван Юйцзя в диалоге с выдающимися дирижерами
современности 189

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

Kurlenya K.M., Ivanova S.A.

- Transmitting light and hope to the world. Regarding the vocal and phonetic distinctiveness of the intonations in the “Hallelujah” exclamation 9

Glazkova Yu. V.

- “The Bach tradition” in French organ performance of the 19th century (based on the preface by Charles-Marie Widor to the monograph by André Pirro) 25

Bondarenko I.E.

- The organization of theatrical instrumental ensemble in the Venetian opera of the 17th century and modern experiments in reconstruction 35

Petrov V.M.

- Analysis of dramaturgical features of the Sonata op. 2 by J. Brahms 46

Khoniakina E.A.

- J. Hartmann's opera “Baldr's Death”: The first attempt at incorporating Scandinavian style in Danish musical theatre 58

Quan Jinxuan

- An operetta for students? “Cinderella” by Pauline Viardot” 70

MUSIC CULTURE OF SIBERIA

Michkov P.A., Lesovichenko A.M.

- Memory keeper: about the scientific activities of Nina Ivanovna Golovneva and her role in the development of the museum of the Novosibirsk Conservatory. To the 90th anniversary of the Teacher..... 80

Yuferova O.A.

- Monogramming in the works of Siberian composers 91

Pylneva L.L.

- Images of Buryatia in the works of L.N. Sanzhieva for folk instruments 101

MUSIC ORIENTAL STUDIES

Ovchinnikov S.A.

- Ballet “Shakuntala” by Hazrat Inayat Khan in Novosibirsk: a bridge between East and West 112

Petrova A.M.

- The specifics of the development of the string quartet genre in the works of composers from Japan, China and South Korea 123

Zhang Cheng

- The folk concert genre as a reflection of the specifics of the Chinese musical tradition 132

<i>Wu Jie</i>	
The embodiment of philosophical ideas in the large-form works of Zhang Xiaohu and Huang Hui on the story of Su Wu	147
<i>Su Yalin</i>	
“The Ballad of Pipa” by Zhou Lung: the means and ways to embody a fantastic beginning	159

PSYCHOLOGY AND PHILOSOPHY OF MUSIC

<i>Lopatin P.V.</i>	
Ambient as an artistic strategy: cross-medial paradigms in the art of the second half of the 20 th – early 21 st century	169

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

<i>Khananov I.R., Smirnova T.V.</i>	
On the intentionality of the piano texture	176
<i>Ruban N.L.</i>	
Chinese pianist Yuja Wang in dialogue with outstanding contemporary conductors	189

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 9–24
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 9–24
ISSN 2308-1031

© Курленя, К.М., Иванова, С.А., 2026
УДК 784.21
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-9-24

ПОСЫЛАЯ СВЕТ И НАДЕЖДУ МИРУ. К ВОПРОСУ О ВОКАЛЬНО-ФОНЕТИЧЕСКОМ СВОЕОБРАЗИИ РАСПЕВОВ ВОЗГЛАСА «HALLELUJAH»

К.М. Курленя¹, С.А. Иванова²

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

² Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург, 191186, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматриваются композиционные приемы, формирующие варианты распева возгласа «Hallelujah» в хоре № 42 «Hallelujah» из оратории «Messiah, HWV 56» Г.Ф. Генделя, и в и его «черном» госпел-кавере «Hallelujah!», входящем в госпел-альбом «Handel's Messiah: A Soulful Celebration», выпущенном в 1992 г. под лейблом Warner Alliance. На основе представленных сведений по истории формирования распевов на возглас «Hallelujah!» показано, что Гендель отходит от традиционной практики протяженных юбилейных, характерных для духовных композиций более ранних эпох и в своей оратории полностью сосредоточивается на слоговой структуре этого возгласа, меняя его артикуляцию через вариантность ударений. Поочередно изменяя длительность вокального произнесения пропеваемых слогов и, тем самым, варьируя ритмическую организацию кратких распевов «Hallelujah», Гендель добивается мощного, многократно повторяемого коллективного экстатического возгласа, усиливая эффект молитвенного благодарения в контексте художественных требований светского музыкального произведения. Мервин Уоррен, следуя генделевскому оригиналу, по большей части развивает различные вариации ритмических рисунков и синкоп, чем экспериментирует с переносом ударения, что отличает его индивидуальное понимание интонирования возгласа «Hallelujah».

Ключевые слова: Hallelujah!, Г.Ф. Гендель, Мервин Уоррен, распев, юбилейные, аллилуарий, антем, орфоэпия

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Курленя К.М., Иванова С.А. Посылая свет и надежду миру. К вопросу о вокально-фонетическом своеобразии распевов возгласа «Hallelujah» // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 9–24. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-9-24.

TRANSMITTING LIGHT AND HOPE TO THE WORLD. REGARDING THE VOCAL AND PHONETIC DISTINCTIVENESS OF THE INTONATIONS IN THE “HALLELUJAH” EXCLAMATION

K.M. Kurlenya¹, S.A. Ivanova²

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

² A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation

Abstract. The article examines the compositional techniques that form the chant variants of the exclamation “Hallelujah” in Chorus No. 42 “Hallelujah” from the oratorio “Messiah, HWV 56” by G.F. Handel, and in his “black” gospel cover “Hallelujah!”, included in the gospel album “Handel’s Messiah: A Soulful Celebration”, released in 1992 under the Warner Alliance label. Based on the presented information on the history of the formation of chants for the exclamation “Hallelujah!” it is shown that Handel departs from the traditional practice of extended jubilations, characteristic of spiritual compositions of earlier eras, and in his oratorio completely concentrates on the syllabic structure of this exclamation, changing its articulation through stress variations. By alternating the duration of the vocal pronunciation of the sung syllables and, thus, varying the rhythmic organization of the short chants of “Hallelujah”, Handel achieves a powerful, repeated over and over again collective ecstatic exclamation, enhancing the effect of prayerful thanksgiving in the context of the artistic demands of a secular musical work. Mervyn Warren, following Handel’s original, mostly develops various variations of rhythmic patterns and syncopations, thereby experimenting with the transfer of stress, which distinguishes his individual understanding of the intonation “Hallelujah”.

Keywords: Hallelujah!, G.F. Handel, Mervyn Warren, chant, jubilations, alleluia, anthem, orthoepy

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Kurlenya, K.M., Ivanova, S.A. (2026), “Transmitting light and hope to the world. Regarding the vocal and phonetic distinctiveness of the intonations in the «Hallelujah» exclamation”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 9–24. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-9-24.

Аллилуйя. Современные представления о распевах слова «Hallelujah» чрезвычайно неоднородны и подчас противоречивы. С одной стороны, столетиями бытуют древние канонические распевы различного конфессионального происхождения, с другой – широкое распространение в культурном багаже людей, подчас слабо осведомленных в религиозной проблематике и считающих себя свободными от христианских обычаев и верований, получают образцы массовой культуры, где транслируется особый эмоциональный эффект, возникающий благодаря распеванию этого сакрального возгласа. Достаточно вспомнить знаменитую песню Леонарда Коэна (Leonard Cohen), известную не только в авторском исполнении, но и в сотнях каверов – новых исполнительских версиях оригинала.

Что касается артикуляции слова «Hallelujah», то особую привлекательность на всех языках мира, особенно в аутентичных религиозных контекстах, вносит интонационное своеобразие, создаваемое мелизматическими распевами слогов, входящих в его состав. Не менее примечательно, что бытование этого слова в современных условиях не ограничивается границами храмов и молевых

домов. Возглас «Hallelujah» давно шагнул в рутину повседневного быта людей, превратившись в популярное словоупотребление без четко обозначенного смысла. Однако и в этом мире речевой обыденности слово «Hallelujah» по-прежнему требует особого произнесения, хотя возможность длительного распевания слогов уже не подразумевается: история культуры накопила интересные способы сохранить эмоциональную и смысловую акцентность возгласа «Hallelujah!» с помощью иных приемов. О некоторых из них пойдет речь в данной статье, где будут рассмотрены два светских музыкальных произведения: номер № 42 «Hallelujah!» из оратории Георга Фридриха Генделя и его «черный» госпел-кавер¹ «Hallelujah!», входящий в госпел-альбом «Handel’s Messiah: A Soulful Celebration», выпущенный в 1992 г. под лейблом Warner Alliance². Его аранжировщиками являются Мервин Уоррен³, Майкл О. Джексон и Марк Киббл⁴.

Во всех конфессиональных версиях христианской традиции большое значение придается вознесению хвалы Господу. Для этого существуют специальные тексты, которые безошибочно узнаются по возгласу «Hallelujah». Очевидно, что в литургических практиках хвала Госпо-

ду не может быть словом, произносимым в манере обыкновенного повседневного речевого общения: оно должно артикулироваться особым образом, поскольку обращено к высшим силам. Тем самым подчеркивается искренняя благодарность Господу за все, что было ниспослано тем, кто возвращает Ему свой ответ в форме ли смиренного и тишайшего благодарения, или в состоянии наивысшей эмоциональной экзальтации. Поэтому в литургической практике во всем, что касается произнесения этого слова, сформировались особые традиционные установления, которые далее будут рассмотрены⁵.

Однако необходимо учитывать, что традиция произнесения возгласа «alleluia» связана не только с распевом одного лишь этого слова. Надежным источником информации о происхождении распевов «Hallelujah» и их месте в иудаистской и христианской литургии служит статья «Alleluia» из музыкального словаря «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», авторами которой в издании 2001 г. являются Джеймс Маккиннон и Кристиан Тодберг (в данной работе также используется словарь 1980 г., в котором авторство статьи принадлежит Карлхайнцу Шлягеру и Кристиану Тодбергу). Там указывается, что «Hallelujah» – понятие более широкое, чем распев единственного хвалебного возгласа, и по этой причине вышеуказанный источник отсылает к специальному собранию текстов – так называемому аллилуарию⁶.

Формирование аллилуария началось в иудаизме: слово «Hallelujah» встречается в надписях над двадцатью псалмами Танаха (Пс. cv–cvii, cxi–cxix, cxxxv–cxxxvi и xlv–cl) и, вероятно, оно распевалось в ответ на эти псалмы в Иерусалимском храме⁷ (Hirsh E., 1902, p. 241). «Hallelujah» часто используется как приветственный рефрен или ответ, цитирующий Псалтырь, в нем первая «Hallelujah» встречает-

ся в «Псалме Давида о сотворении мира» и выражена как восклицательный возглас, завершающий псалмы 103 и 104 (синодальный перевод; 103:35, 104:45). Есть псалмы, которые начинаются с провозглашения «Hallelujah»: 105, 106, 110–118, 134, 135, 145–150 (синодальный перевод), а часть из них этим же возгласом и заканчиваются: 105, 112, 113, 115, 116, 134, 145, 147–150 (синодальный перевод). Как указывает Джеймс Маккиннон, «...слово “Hallelujah” широко использовалось ранними христианами, которые пели его и в ответ на псалмы, и как самостоятельное восклицание. По мере развития службы во второй половине IV века стало принято петь “Hallelujah” в ответ на псалмы, отличные от тех, к которым оно было приписано в Библии (в латинской и греческой нумерации Пс. civ–cvi, cx–cxviii, cxxxiv–cxxxv и cxlv–cl)» (McKinnon J., 2001).

Кроме того, «Hallelujah» – третий музыкальный фрагмент в списке Proper of the Roman Mass⁸, который поется перед чтением Евангелия. Расположение «Hallelujah» в литургии зависит от периодов церковного календаря: так, с Семидесятницы и до Страстной пятницы «Hallelujah» заменяется на Tract («Тракт»)⁹. В канун Пасхи и Пятидесятницы поются и «Hallelujah», и «Тракт». После Пасхи, начиная с субботы Пасхальной седмицы (она же *Sabbato in albis*) – две аллилуйи. Наконец, Hallelujah и ее повторения включают в себя стихи (строки), текст которых меняется в зависимости от требований литургии. «Сама Hallelujah завершается длинными бестактовыми мелизмами, которые называются юбилациями, и которые исполняются на последнюю гласную слова “Hallelujah”» (Hiley D., 1993, p. 130).

Особо отметим, что пению аллилуария не сопутствуют обрядовые действия, что подчеркивает особый эмоциональный статус песнопения и предоставляет возможности для интенсивного музыкаль-

ного развития и включения в аллилурии новых текстов. Таким образом, аллилурий, как указывает Справочник литургических терминов, «это стих псалма с прерывающим его “аллилуия” (откуда и название), который связывает чтение Апостола с чтением Евангелия. Скабланович¹⁰ говорит: “Кроме “аминь”, это единственное еврейское выражение, которого не дерзнула коснуться рука переводчика, оставив его и в тех звуках, в которых оно вдохновлено Богом; от него веет потому духом глассолалической таинственности”»¹¹.

Мелодии аллилуйи и состав аллилуариев. Оценить размеры и содержание средневековых аллилуариев позволяет сводная таблица, выполненная на основе работ Р.-Ж. Хесберта¹² и К. Шлягера¹³, помещенная в статье «Alleluia» в музыкальном словаре Дж. Гроува. Научная основательность и историческая достоверность таблицы не оставляет сомнений в том, что она «представляет собой попытку реконструкции древнейшего музыкального репертуара аллилуйи, связав древнейшие стихи с мелодиями X века. Стихи взяты из шести рукописей, опубликованных Р.-Ж. Хесбертом. Мелодии – примерно из 120 рукописей X и XI веков» (Schlager K., 1980a, p. 271). Кроме того, тот же источник указывает, что «с IV по VI век возгласы в форме длинных бестактовых мелизмов пелись в полях и в виноградниках, на кораблях и во время военных походов; они назывались *jubilationes*, или *jubilare sine verbis*. Выражение экстатического чувства, которое невозможно выразить словами, было введено в аллилуйю мессы через юбилании. Повторяющиеся формы многих мелодий юбиланий отражают их народное происхождение. Таким образом, “Hallelujah” была, прежде всего, сопоставлением литургического псалмодия и народного песнопения» (Schlager K., 1980a, p. 274).

Отсюда – широкое распространение возгласа «Hallelujah!» в языках всех народов, исповедующих христианство, а также появление в них слов, являющихся изменением первоначального «Hallelujah». Теми же причинами обусловлена и многочисленность его распевов, которые со временем все крепче укоренялись в культурном коде христианской цивилизации, независимо от конфессиональных различий¹⁴. К этому остается добавить, что «...до конца Средневековья практически все рукописные источники сохраняли в неприкосновенности исходное ядро текстов и мелодий аллилуйи (по большей части это относится и к ватиканскому изданию распева)»¹⁵ (Schlager K., 1980a, p. 274). Следовательно, в современных представлениях о распеве «Hallelujah» опора на само это слово и наличие распевов-юбиланий стали основными стилистическими маркерами, по которым безошибочно узнается хвалебная песнь Господу.

Хор «Hallelujah» Г.Ф. Генделя. Сходство структуры генделевского хора и григорианских аллилуй из антифонариев – несомненно, хотя, дословных текстовых совпадений не встречается. И основная тому причина – первоисточники текста. Либреттист оратории «Мессия» Чарльз Дженненс использует не прямой отрывок конкретного текста, а компилирует свою версию из трех цитат из Книги Откровения (главы 19 и 11) в переводе Библии Короля Якова («King James Version»), из которой взяты стихи 19:6, 19:16 и 11:15. Таким образом, либреттист создает уникальный текст хора «Halleluia» Г.Ф. Генделя.

Следует отметить и некоторые межконфессиональные связи, благодаря которым между григорианскими аллилуйями и хором из «Мессии» – оратории, близкой протестантским канонам, – формируются концептуальные параллели:

1. Хор «Hallelujah» начинается с мощного возгласа «Hallelujah», что аналогично тому, как исполнялись различные «аллилуйи» в литургической традиции (A+J V A+J) (Apel W., 1990, p. 383). Аббревиатуры в круглых скобках означают: A – alleluia (лат.) + J – (jubilus лат.) вместе A + J образуют первый раздел. В нем имеется финальный виртуозный мелизматический распев последнего слога в слове «аллилуйя». Далее следует V – versus alleluaticus (лат.) – псалмовый стих. Затем повторяется A + J. Это – заключительный раздел с повторением первого распева или с использованием нового варианта юбилея последнего слога.

2. В качестве среднего раздела используется точный текст стихов из «Откровений Иоанна Богослова», которые не подвергаются смысловым изменениям или переформулированию, что схоже с тем, как в григорианских песнопениях цитируются Псалмы.

3. Завершается хор ликующим «Hallelujah», что соответствует респонсорному строению аллилуй («Hallelujah» – стих – «Hallelujah»), созданных задолго до начала Реформации.

Первые девять стихов «Откровений Иоанна Богослова» (19:1-9) завершают раздел о падении Вавилона и возвышают Бога хвалебным «Hallelujah»: *«После сего я услышал на небе громкий голос как бы многочисленного народа, который говорил: Hallelujah! спасение, и слава, и честь, и сила Господу нашему!»*. По этим строчкам можно понять, что хор «Hallelujah» не просто восхваляет Бога, но и благодарит Его. Многие ангелы и множество спасенных, чье существование сохранил Бог при падении Вавилона, объединили свои голоса в благодарственном пении: *«И слышал я как бы голос многочисленного народа, как бы шум вод многих, как бы голос громов сильных, говорящих: Hallelujah! ибо воцарился Господь Бог Вседержитель»*

(Hallelujah: for the Lord God omnipotent reigneth) (19:6 «Откровения Иоанна Богослова»).

Хвалебный стих, дословно представленный в хоре «Hallelujah», подразумевает установление власти Бога над Миром и Вселенной; торжество, адресованное царству Его, что ведет к справедливости. *«На одежде и на бедре Его написано имя: “Царь царей и Господь господствующих”»* (**King of Kings, and Lord of Lords**) (19:16 «Откровения Иоанна Богослова»). Данный стих гласит о божественном образе: *«И седьмой ангел вострубил – и раздались на небе громкие голоса, говорящие: «Царство мира соделалось царством Господа нашего и Христа Его, и будет царствовать во веки веков»»* (**The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord, and of his Christ; and he shall reign for ever and ever**) (11:15 «Откровения Иоанна Богослова»).

В книге «Откровения» семь труб знаменуют собой этапы Божьего суда над противящимся Ему миром и окончательное установление Его Царства. Труба седьмого ангела, о которой и говорится в стихе 11:15, – кульминация, провозглашающая окончательную победу над силами зла. Как отмечают Е.А. Гурина, Ю.В. Антипова, «“Hallelujah” (№ 42) – грандиозная песнь славы: Г.Ф. Гендель органично слил здесь традиции и приемы, идущие от перселловских “Антемов” и использовал напев народного протестантского хора: “Wachet auf, ruft uns die Stimme!” («Проснитесь, голос нас сзывает!») (2025). Здесь описывается радикальная трансформация всего миропорядка, где «Царство мира» – все земные царства, власти и системы мира, некогда основанные на грехе, очистятся и станут «Царством Господа нашего и Христа Его».

Закономерно встает вопрос о жанровой принадлежности хора, тем более

что среди исследователей нет единого мнения на этот счет. Так, Д.И. Волов утверждает, что заключительный номер (№ 42)¹⁶. Второй части оратории – «окончательный триумф Господа Бога и главная кульминация оратории – хор «Аллилуйя» (№ 39), представляющий собой триумфальный антем» (Волов Д., 2010, с. 27). Однако причислить хор «Hallelujah» к жанру антема, а не к традиционному аллилуарию нам представляется несколько неточным и чрезмерно преувеличенным. Действительно, английский термин «anthem» может быть переведен на русский язык как «гимн». Поскольку гимнический характер рассматриваемого хора не подлежит сомнению, то и определение жанра (гимн) кажется вполне обоснованным.

И, все же, история англиканского антема заставляет внести некоторые уточнения. Глубокое научное исследование англиканского антема XIV – первой половины XVII вв. предпринято Е.В. Карман (2019). Автор указывает, что «...первые случаи его введения в англиканскую литургию в XVI в., посредством Королевского постановления от 1548 г., направленного на реорганизацию службы в Линкольнском соборе и *содержащего указание о замене латинских антифонов Деве Марии на посвященные Богу англоязычные антемы* (курсив наш. – К.К., С.И.). При этом синонимичное использование обозначений “anthem”, “hymn” и “prayer” свидетельствует о содержательной неопределенности жанрового наименования. Только к началу XVII в. термин “антем” упрочивается, активно используется в напечатанных и рукописных собраниях, обозначая *хоровое полифоническое песнопение нравственно-религиозного содержания* (курсив наш. – К.К., С.И.) с опорой на тексты Библии (прежде всего, Псалтирь) и предназначенное для литургического исполнения» (Карман Е., 2019, с. 7). За-

метим, что структура подобных песнопений здесь не уточняется, что, очевидно свидетельствует о пока еще в полной мере не сформировавшейся типологии антема как жанра. Во всяком случае можно заключить, что таким песнопением может быть и одночастная композиция, и циклическая структура несонатного типа (хоровая сюита).

Жизненное предназначение антемов, указывающее на последовательное становление их жанрового своеобразия, обусловило существование так называемых полных и версовых (verse anthem)¹⁷ антемов. Последние по заключению Е.В. Карман, уже содержали в себе репрезентативные черты стилистики раннего барокко. Дальнейшая конкретизация функционального предназначения антемов приводит к очередной дифференциации их видов – славильные, учительные и скорбные. Для предмета нашего исследования существенно еще одно наблюдение Е.В. Карман: «В славильных антемах Гиббонса фигуры *anabasis* и *exlomatio* применяются для передачи радостных призывов и в буквальном изобразительном значении. *Практически не используются catabasis и характерные для музыкального славления юбилеи* (курсив наш. – К.К., С.И.)» (2019, с. 18). Нет юбилеи как сольных мелизматических распевов на последний слог в «Hallelujah!» и в антемах Генделя. Таким образом, к началу XVIII в. жанр антема уже обладал достаточной степенью типизации как в отношении структуры антемов, так и в плане их содержательной специфики и выразительных средств.

Обращаясь к творчеству Г.Ф. Генделя, вспомним его «Коронационные антемы». Очевидно, что сам композитор понимал под антемом нечто большее, чем краткую хвалебную хоровую песнь. Известно, что одним из последних повелений короля Георга I Британского в 1727 г. было

Пример 1. Первый антем хор (№ 3) «God save the King»

дарование Генделю гражданства Великобритании, а первым заказом для новоиспеченного гражданина британской короны Г.Ф. Генделя стала музыка для коронации следующего монарха, Георга II и королевы Каролины, которая состоялась 11 октября того же года. По меньшей мере в двух из четырех коронационных антемов заключительный номер – мощный хоровой гимн «Hallelujah», но это – не весь антем, а лишь его финал.

Первый антем заканчивается хором (№ 3) «God save the King», который по своей структуре и функциональному предназначению приближается к типичному аллилуарию, где многократные возгласы «Hallelujah!» чередуются с различными текстовыми вставками (пример 1).

Во втором и четвертом антемах заключительный номер – отдельный хор «Hallelujah!». Во всех упомянутых сочинениях возглас «Hallelujah!» интони-

руется в разных манерах: и в быстром и частом вокальном воспроизведении, и с «растягиванием» всех слогов, что в контексте музыкальной метрики превращает каждый из них в ударный, и с переносом ударения в слове на второй слог. Обратим внимание, что во всех антемах последний распев «Hallelujah!» всегда приходится на заключительную каденцию, где встраивается в полный каденционный оборот и сопровождается сменой предшествовавшего подвижного темпа на торжественное *Adagio* (примеры 2, 3).

Остается констатировать, что в оратории «Мессия», созданной значительно позднее, в 1741 г., Гендель соединил и систематизировал все возможные артикуляции возгласа «Hallelujah!» в знаменитом финале Второй части (№ 42). Таким образом, принимая во внимание вышеизложенное, считаем, что более корректно считать хор «Hallelujah!» не

Пример 2. Второй антем хор Аллилуйя (начало и окончание)

The musical score is written for a choir and organ. It consists of two main sections: the beginning and the end of the hymn. The beginning section is marked 'Allegro, non presto' and features a lively organ introduction with the instruction 'Organo tasto solo.' The choir enters with the lyrics 'Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!'. The end section is marked 'Adagio' and features a slower organ introduction with the instruction 'Adagio.' The choir enters with the lyrics 'ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja, Al-le-lu-ja!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 3. Четвертый антем хор Аллилуйя (начало и окончание)

The musical score is written for a large ensemble. The top system includes staves for Violino I, Oboe I, Violino II, Oboe II, Viola, Soprano, Alto I, Alto II, Tenor, Bass, and Continuo. The lyrics "Al-le-lu-jah!" are repeated across the vocal staves. The bottom system includes staves for Oboe I, Oboe II, and Continuo. The tempo is marked "Adagio." and the score concludes with a final chord. The score is numbered 7, 4, 6, 6, 6, 6, 5, 5, 5.

отдельным «триумфальным антемом», как утверждает Д.И. Волов, а заключительным торжественным аллилуарием всей Второй части, состоящей из двадцати трех номеров, открывающейся хором «Sieh', das ist Gottest Lamm» [Смотри, это Агнец Божий] (№ 20), и заканчивающейся триумфальным восхвалением Господа «Hallelujah!» (№ 42).

Теперь обратимся к анализу музыкальной организации хора «Hallelujah». Нас будет интересовать своеобразие ритмики как слоговой (в произнесении слова «Hallelujah»), так и музыкальной. С целью подчеркнуть особенности ритмической структуры текста последовательно рассмотрим два варианта музыкальной аранжировки данного хора. Первый, оригинальный вариант принадлежит Георгу Фридриху Генделю, второй – Мервину Уоррену.

Ритмическая организация возгласа «Hallelujah» в хоре Генделя. Многообразие распевов юбилейного типа побуждало композитора искать оригинальные версии распева, отвечающие семантике и эмоциональному накалу, с которым должен интонироваться в оратории этот единственный и главный возглас. Однако в соответствии с замыслом «Мессии» это должны были быть версии особые, безусловно краткие и мощные, где сохранялась бы всепоглощающая могучая сила хорового tutti. Очевидно, композитору был нужен именно краткий и мощный, даже не возглас, а клич!

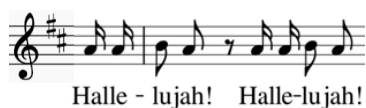
Длительный распев, возможно, прекрасный сам по себе, но распыляющий энергию первоначального эмоционального посыла, в данном случае явно не подходил. В этом возгласе должен быть сконцентрирован и восторг, и религиозная экзальтация, а также – хвала Господу и благодарность ему. Другими словами, появляется необходимость внести изменения в артикуляцию самого слова, но таким образом, чтобы не поменялся его смысл

и не увеличилось время и сложность его произнесения. Гендель выбирает однажды уже опробованный им прием перемены ударений в возгласе «Hallelujah», перенося с каждым его повтором «вес» с одного слога на другой, увеличивая или уменьшая длительность произнесения, «играя» эмоциональными оттенками единого и монолитного смысла.

Первый ритмический рисунок, «открывающий» процесс вариативности ударения слова «Hallelujah» – *четверть с точкой и восьмая*. Это дает возможность поставить ударение на первый слог слова «Hallelujah». К тому же, композитор удлинняет первую сильную долю, чтобы максимально повысить ударную акцентность слога «Hal». Последующие три восьмые подчеркивают протяженность музыкального акцента первого слога. Подобное ударение – первая отличительная орфоэпическая интерпретация слова:



Следующий вариант – *две шестнадцатые и восьмая*. Данное ритмическое оформление со всей отчетливостью возвращает общепринятый ударный слог в слове «Hallelujah»:



Музыкальная фраза начинается из затакта. Благодаря этому ударный слог находится на первой, сильной доле такта и предваряется затактовым ямбическим «трамплином» из двух последних шестнадцатых предыдущего такта, т.е. налицо движение от безударного слога к ударному. Ритмическая группировка средствами музыкального метра и ритма в данном случае усиливает традиционное ударение в слове.

Далее – группа из восьми длительно-стей, начинающаяся из затакта. В данном ритмическом рисунке главный метрический акцент падает на второй слог «le», хотя в обычном произнесении слова этот слог – всегда безударный. Первое условие, создающее ощущение ударности, – сильная доля, на которой и располагается этот слог. Второе условие – мелодический распев, поступенно «спускающийся» к нижней интонационной границе, подчеркивающий метрический акцент на сильной доле и концентрирующий на нем наибольшее внимание:



Четвертый вариант ритмической организации, указывающей на ударный слог в слове, – *целая нота на весь такт*. Приведенные в примере 4 три такта завершающие. Последнее ударение, которое поддается композиторскому изменению у Генделя в слове «Hallelujah», приходится на четвертый слог. Именно он и занимает весь заключительный такт хора Генделя (длительность – целая нота). Одновременно метроритмические условия формируют ощущение, что и второй, и даже

третий слоги, предшествующие «генеральному» ударению на четвертый слог, тоже в значительной степени являются ударными, поскольку скандируются хором на фортиссимо, «вразбивку». Таким образом, Гендель своей техникой распевов на протяжении целого хора последовательно охватывает ударениями все четыре слога слова «Hallelujah»).

Таким образом, анализ музыкальной ритмики в хоре «Hallelujah» Г.Ф. Генделя свидетельствует, что композитор вместо традиционных масштабных распевов слогов варьирует ударения в слове «Hallelujah», меняя ритмический рисунок и скорость произнесения слогов при том, что остальные слова в вокальной интерпретации текста сохраняют свои общепринятые ударения.

Пример 4. Г.Ф. Гендель. Оратория «Мессия», хор «Аллилуйя», тт. 92–94, четвертый распев, партия альты



Это не нарушает ни смысловую, ни образно-эмоциональную составляющие произведения, потому что за символическим словом-возгласом «Hallelujah» закреплена особая и единственная сакральная миссия – выражать хвалу Господу на всех языках мира. Игра ударениями и ритмическими акцентами лишь расширяет интонационные варианты его артикуляции,

но не изменяет смысла. Более того, усиливает чувство восторга, объединяя все варианты его произнесения единым религиозным порывом.

Аналогичная трактовка слова «Hallelujah» встречается у Мервина Уоррена. Ниже демонстрируется распределение ударений в строчках в двух вариантах хора «Hallelujah» – оригинала и кавера:

1. Георг Фридрих Гендель:

Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! (тт. 4–7)	(L---)(L---)(--L)(--L)(-L--)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! (тт. 8–11)	(L---)(L---)(--L)(--L)(-LL)
For the Lord God omnipotent reigneth (тт. 12–14)	(L)(-)(-) (L)(-L-)(L-)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! (тт. 14–16)	(--L)(--L)(--L)(--L-)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! (тт. 30–32)	(--L)(--L)(-LL)(-LL)
The kingdom of this world (тт. 33–35)	(-)(L)(L)(L)(L)
Is become (тт. 36–37)	(-)(-L-)
The kingdom of our Lord (тт. 37–39)	(-)(L)(L)(L)(-)* (L)
* в слове «our» «-oi» – один гласный звук	
and of His Christ – проведение дважды (тт. 39–41)	(-)(L)(-)(L)
and He shall reigneth for ever and ever – проведение дважды (тт. 41–43)	(-)(L)(-)(L)*(-)(L-)(-)(L-)
* в слове «reigneth» «-ei» – один гласный звук	
King of kings (тт. 51–52)	(L)(L)(L)
And Lord of Lords (тт. 54–55)	(-)(L)(L)(L)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! (тт. 90–94)	(--L)(--L)(--L)(--L)(-LL)

2. Мервин Уоррен:

Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! – проведение трижды (тт. 12–23)	(--L)(--L)(--L)(--L)(-LL)
For the Lord God omnipotent reigneth (тт. 24–26)	(-)(L)(-)(L)(-L-)(L)*
* в слове «reigneth» «-ei» – один гласный звук, и в данной версии возникает ударный акцент на последний слог «-eth», образуя синкопу	

The kingdom of this world (тт. 46–48)	(-)(L-)(-)(-)(L)
Is become (тт. 48–49)	(-)(L-)
And of His Christ – проведение трижды (т. 52)	(-)(-)(-)(L)
And He shall reign for ever and ever – проведение четыре раза (тт. 55–58)	(-)(L)(-)(L)(-)(L)(-)(L)
King of kings (т. 68)	(L)(-)(L)
And Lord of Lords (тт. 69–70)	(-)(L)(-)(L)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah!	(-L-)(-L-)(-L-)(-L-)(-L-) (-L-)(-L-)
Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah! Hallelujah!	(-L-)(-L-)(-L-) (-L L)
Hallelujah! (тт. 98–109)	

С одной стороны, Мервин Уоррен уже в первых тактах подчеркивает изначальную версию произнесения с общепринятым ударением троекратно¹⁸ (пример 5), но при пятом повторении слова во всех проведениях наблюдается тот же самый прием, который встречался у Г.Ф. Генделя (пример 6). Однако, с другой стороны,

в отличие от Генделя, Уоррен использует приемы синкопирования, где орфоэпия меняется за счет акцентирования слабой доли, а также аранжировщик превращает слово «Hallelujah» в регулярно повторяющийся ритмический паттерн, на котором заканчивает свою версию аранжировки оригинала Генделя.

Пример 5. Хор «Аллилуйя» из оратории Г.Ф. Генделя «Мессия» в аранжировке М. Уоррена, М.О. Джексона и М. Киббла, тт. 13–14, первый распев партия сопрано и альты



Первое смещение ударения у Уоррена встречается в т. 14, в котором на первой сильной доле располагается второй слог; он и воспринимается ударным:

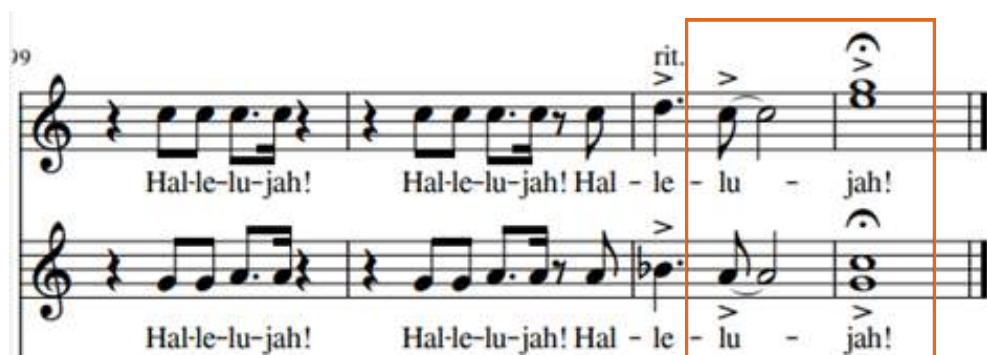


И, наконец, в заключительной каденции Мервин Уоррен, следуя оригинальной версии Г.Ф. Генделя, переносит последний

слог слова «Hallelujah» на сильную долю и удлинит его звучание. В результате возникает аналогичный эффект последовательного смещения ударного слога с окончательным акцентом на финальном ударном «jah» (см. пример 6).

Сравнение двух версий хора позволяет заключить, что Мервин Уоррен придерживается более традиционной орфоэпии, чем Г.Ф. Гендель. В аранжировке в основном используются привычные для слуха и речи ударения, а ударность слогов в слове «Hallelujah» представлена только в трех

Пример 6. Хор «Аллилуйя» из оратории Г.Ф. Генделя «Мессия» в аранжировке М. Уоррена, М.О. Джексона и М. Киббла, тт. 106–109, третий распев, заключительная каденция, партия сопрано и альты



вариантах. Мервин Уоррен, скорее, развивает различные вариации ритмических рисунков и синкоп, чем экспериментирует с переносом ударения, что отличает его индивидуальное понимание интонирования возгласа «Hallelujah».

В свою очередь, Гендель меняет ударение в слове многократно и последовательно, и таким образом, **чтобы все слоги поочередно были акцентированы как ударные**. В этом кроется как религиозный, так и композиторский замысел. «Hallelujah» – слово, на котором сделан главный смысловой акцент. Оно фокуси-

рует в себе чувство религиозного экстаза в полном соответствии с текстом главы 19 «Откровения Иоанна Богослова», где хвалебная песнь, которая начинается словом «Hallelujah», присутствует четыре раза – именно столько, сколько раз было изменено ударение в хоре Генделя. Оба автора, отказываясь от пышности виртуозных распевов в пользу кратких туттийных возгласов хора с варьированием ударных слогов, превращают возглас «Hallelujah» в символ слияния с Богом, в «трансгрессивный мост» между земным и сакральным.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Черная» госпел-музыка возникла в XIX в. в США в среде методистских церквей – одной из многочисленных протестантских конфессий, популярных в США. Сегодня как «черная», так и «белая» госпел-музыка – основное средство трансляции христианских идей в массовое сознание в странах, где распространена поликонфессиональность, главным образом, протестантского направления. Этот традиционный жанр массовой христианской музыки широко представлен в христианских средствах массовой информации. Особенностью методистского конфессионального направления, отделившегося в XVIII в. от англиканской церкви, является требование неукоснительно следовать в духовных практиках и в жизни евангельским предписаниям.

² Данный лейбл звукозаписи принадлежит Warner Music Group, основанной в 1989 г.; штаб-квартира расположена в Нэшвилле, штат Теннесси.

³ Мервин Эдвин Уоррен – американский композитор, продюсер и аранжировщик, специализирующийся в сферах джаза, поп-музыки, госпел-музыки, R&B (Rhythm and blues), бывший солист группы Take 6. В 1991 г. по заказу Нормана Миллера он приступил к аранжировке оратории «Мессия» (1741) Г.Ф. Генделя; были созданы шестнадцать композиций, включая хор «Hallelujah». В итоге альбом получил премию «Грэмми» как лучший современный соул-евангельский альбом (1992), а также премию «Dove» как лучший современный госпел-альбом (1992).

⁴ Информация почерпнута из источника: TAKE 6 (вокальный проект) // TAKE 6 (вокальный проект), биография, лучшие записи, ближайшие концерты, фото и видео, сайт, A cappella, Госпел | Jazzmap.ru URL: <https://www.jazzmap.ru/band/take-6-vokalnyi-proekt.php?ysclid=mi7d27f36v860444052> (дата обращения: 13.09.2025).

⁵ *Аллилуйя* הללויָהּ (библейский иврит) – междометие, выражающее благодарности Богу (Woods F.H., 1902, p. 287).

⁶ *Аллилуарий* (*alleluiarion*) – [греч. ἀλληλουῖαριον], изменяемая часть Божественной литургии, песнопение, предворяющее чтение Евангелия. Аллилуарий состоит из неск. (1, 2 или 3) стихов псалмов, перемежаемых пением аллилуйя. Термин был применим к Византийской древней литургии. Представляет собой пение слова «Hallelujah», за которым следует два или три псалма, положенных на умеренно сложную мелодию (цит. по: Аллилуарий // Православная энциклопедия. URL: <https://www.pravenc.ru/text/114746.html> (дата обращения: 13.09.2025)).

⁷ «В синагогах псалмы пелись антифонно, прихожане часто повторяли после каждого стиха, прочитанного регентом, первый стих рассматриваемого псалма. „Hallelujah“ – слово, которым прихожан приглашали принять участие в этом пении. Поэтому первоначально оно предвляло псалмы, а не шло в конце, как в масоретском тексте. В заключение псалма “makre”, или регент, добавил словословие, заканчивающееся словами (“и скажите аминь”), после чего прихожане ответили: “Аминь, аминь”» (Baltische Monatsschrift. Bd. 21, Bd. 3 / ed. E. von Brüggem. Riga: Verlag von H. Brutzer, 1872, S. 481). Синагогальные псалмы, согласно этому, – это cv, cvi, cvii, schi, schii, schiii, schiv, schvi и schvii (самый короткий из всех псалмов), schviii, schxxv, schxxvi, schxli–cl.

⁸ Перевести данный термин можно как «переменные последования мессы» – список из пяти основных песнопений, которые поются на латыни и меняются каждый день при исполнении так называемой тридентской мессы – литургии римского

обряда, весьма распространенной до издания миссала 1969 г.

⁹ Тракт входит в состав проприя мессы в дни покаяния, где звучит вместо аллилуйи перед Евангелием, а также в траурную мессу – рекем (цит. по: Тракт (в музыке) Тракт (в музыке) // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/trakt-ef79af?ysclid=mfattse2d5184254104> (дата обращения: 08.09.2025)).

¹⁰ Скабалланович Михаил Николаевич (1871–1931) – богослов, экзегет и литургист, доктор церковной истории.

¹¹ Аллилуарий // Справочник литургических терминов. URL: <http://orthodox.tstu.ru/canto/index.php?menu=refer&id=allilua> (дата обращения: 20.11.2025).

¹² Гроув указывает на публикацию Р.-Ж. Хесберт (Hesbert R.-J., 1980).

¹³ Гроув указывает на публикацию К. Шлягера (Schlager, K., 19806).

¹⁴ Об этом может свидетельствовать соответствующая запись в Этимологическом словаре русского языка Макса Фасмера: «Алала “взор”, алалáкать “болтать чепуху”, терск. (РФВ 44, 86). Звукоподражательное; см. Преобр. 1, 4. Согласно Бернекеру (1, 27), преобразовано из аллилуйя; против. Преобр., там же» (1986, с. 68).

¹⁵ Это ядро, которое можно назвать григорианским или римским в строгом смысле, сохранилось в наиболее чистом виде в рукописях из Англии, Северной Франции, окрестностей Санкт-Галлена, Айнзидельна и Райхенау, а также Северной Италии (Schlager K., 1980a, p. 274).

¹⁶ Нумерация входящих в ораторию «Мессия» разделов приводится нами по изданию Peters, в котором хор «Hallelujah» значится под номером 42.

ЛИТЕРАТУРА

Волов Д.И. Оратории Генделя на христианские сюжеты: Жанровая природа и национальные традиции: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 32 с.

Гурина Е.А., Антипова Ю.В. «Мессия» Г.Ф. Генделя и «...A soulful celebration» К. Джонса: Раздвигая границы эпох // Arte. 2025. № 2. С. 95–105.

Карман Е.В. Англиканский антем XVI – первой половины XVII веков: Композиционная типология и стилистика: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2019. 24 с.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / пер. с нем. О.Н. Трубачева; под общ. ред. Б.А. Ларина М.: Прогресс, 1986. Т. 1 (А–Д). 576 с.

Apel W. Alleluia // Gregorian chant. Bloomington: Indiana University Press, 1990. P. 383.

Hesbert R.-J. Antiphonale missarum sextuplex (Brussels, 1935) // The Grove New Dictionary of

REFERENCES

Apel, W. (1990), “Alleluia”, *Gregorian chant*, Indiana University Press, Bloomington, p. 383. (in Eng.)

Fasmer, M. (1986), *Etimologicheskii slovar' russkogo yazyka* [Etymological dictionary of the Russian language], Vol. 1, trans. by O.N. Trubachev, in B.A. Larin (ed.), Progress, Moscow, 576 p. (in Russ.)

Gurina, E.A., Antipova, Yu.V. (2025), “G.F. Handel's «Messiah» and K. Jones's «...A soulful celebration»: Expanding the boundaries of eras”, *Arte*, no. 2, pp. 95–105. (in Russ.)

Hesbert, R.-J. (1980), “Antiphonale missarum sextuplex (Brussels, 1935)”, *The Grove New Dictionary of Music and Musicians*, in S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, London, p. 211. (in Eng.)

Hiley, D. (1993), “Alleluia”, *Western Plainchant*, Clarendon Press, Oxford, pp. 130–139. (in Eng.)

Hirsch, E.G. (1902), “Psalms”, *The Jewish Encyclopedia*, Vol 10, Philipson Samoszcz, Funk &

Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. P. 211.

Hiley D. Alleluia // Western Plainchant. Oxford: Clarendon Press, 1993. Pp. 130–139.

Hirsch E.G. Psalms // The Jewish Encyclopedia. Vol. 10. Philipson Samoscz. New York and London: Funk & Wagnall Company, 1902. Pp. 241–248.

McKinnon J., Thodberg C. Alleluia // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. Vol. 1. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. URL: https://www.academia.edu/6928045/New_Grove_Dictionary_of_Music_and_Musicians_Second_Ed_St Stanley_Sadie_Scotland (дара обращения: 15.06.2025).

Schlager K., Thodberg C. Alleluia // George Grove The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie, in twenty volumes, Vol. 1. London: Macmillan Publishers Limited, 1980a. P. 269–275.

Schlager K. Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien (Munich, 1965) // The Grove New Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980b. P. 211.

Woods F.H. Hallelujah // A Dictionary of the Bible, edited by James Hastings New York: Charles Scribner's Sons, 1902. P. 287.

Wagnall Company, New York and London, pp. 241–248. (in Eng.)

Karman, E.V. (2019), *Anglikanskii antem XVI – pervoi poloviny XVII vekov: kompozitsionnaya tipologiya i stilistika* [Anglican anthem of the 16th – first half of the 17th centuries: compositional typology and stylistics], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

McKinnon, J., Thodberg C. (2001), “Alleluia”, *George Grove The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, in S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, London, Available at: https://www.academia.edu/6928045/New_Grove_Dictionary_of_Music_and_Musicians_Second_Ed_St Stanley_Sadie_Scotland (Accessed 15 June 2025). (in Eng.)

Schlager, K., Thodberg, C. (1980a), “Alleluia”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, in S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, London, pp. 269–275. (in Eng.)

Schlager, K. (1980b), “Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien (Munich, 1965)”, *The Grove New Dictionary of Music and Musicians*, in S. Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, London, p. 211. (in Eng.)

Сведения об авторе

Курленя Константин Михайлович, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: kurlenya781@yandex.ru

Иванова Софья Александровна, студентка II курса Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: sofya.ivanova.2906@gmail.com

Author Information

Konstantin M. Kurlenya, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: kurlenya781@yandex.ru

Sofya A. Ivanova, second-year student at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: sofya.ivanova.2906@gmail.com

Поступила в редакцию 15.09.2025

После доработки 09.02.2026

Принята к публикации 12.02.2026

Received 15.09.2025

Revised 09.02.2026

Accepted for publication 12.02.2026

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 25–34
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 25–34
ISSN 2308-1031

© Глазкова, Ю.В., 2026

УДК 78.09

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-25-34

**«БАХОВСКАЯ ТРАДИЦИЯ»
ВО ФРАНЦУЗСКОМ ОРГАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ XIX в.
(по материалам предисловия Шарля-Мари Видора
к монографии Андре Пирро)**

Ю.В. Глазкова¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, 190068, Российская Федерация

Аннотация. Фигура И.С. Баха, будучи практически не известной во Франции в XVIII и начале XIX в., во второй половине столетия постепенно становится важной частью музыкальной жизни этой страны, и в особенности, ее формирующейся в тот период романтической органной школы. Интереснейший документ эпохи представляет собой предисловие выдающегося композитора и органиста Ш.-М. Видора к первой французской монографии об И.С. Бахе – «Орган Иоганна Себастьяна Баха» А. Пирро (1895). Вступительное эссе Видора не только презентует «лейпцигского кантора» глазами французского органиста конца XIX в., но и дает яркое представление о восприятии органа в целом музыкантами того времени, равно как и об особых сформировавшихся в тот период органных исполнительских принципах. «Устаревшие» взгляды Видора на трактовку немецкого репертуара эпохи барокко, вместе с тем позволяют судить о том специфическом подходе к игре на инструменте, который лег в основу французской романтической органной школы. Эти знания чрезвычайно важны для современных исполнителей, озадаченных вопросами исторически обоснованной интерпретации французской органной музыки второй половины XIX – начала XX столетия, в том числе, самого Видора, его современников и последователей.

Ключевые слова: Ш.-М. Видор, И.С. Бах, А. Пирро, А. Швейцер, орган, французская органная школа, французский орган, симфонический орган, бахизм, баховедение

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Глазкова Ю.В. «Баховская традиция» во французском органном исполнительстве XIX в. (по материалам предисловия Шарля-Мари Видора к монографии Андре Пирро) // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 25–34. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-25-34.

**“THE BACH TRADITION”
IN FRENCH ORGAN PERFORMANCE OF THE 19TH CENTURY
(based on the preface by Charles-Marie Widor
to the monograph by André Pirro)**

Yu.V. Glazkova¹

¹ N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory, Saint Petersburg, 190068, Russian Federation

Abstract. The figure of J.S. Bach, being almost unknown in France in the 18th and early 19th centuries, gradually became an important part of the musical life of this country in the second half of the century, and in particular, of its romantic organ school that was forming at that time. A most interesting document of the era is the preface of the outstanding composer and organist C.-M. Widor to the first French monograph on J.S. Bach – “The Organ

of Johann Sebastian Bach” by A. Pirro (1895). Widor's introductory essay not only presents the “Leipzig cantor” through the eyes of a French organist of the late 19th century, but also gives a vivid idea of the perception of the organ in general by musicians of that time, as well as of the special organ performance principles that were formed during that period. Widor's views on the interpretation of the German Baroque repertoire, which are “outdated” today, nevertheless allow us to judge the specific approach to playing the instrument that formed the basis of the French romantic organ school. This knowledge is very important for modern performers concerned with the issues of historically informed interpretation of French organ music of the second half of the 19th – early 20th centuries, including Widor himself, his contemporaries and followers.

Keywords: C.-M. Widor, J.S. Bach, A. Pirro, A. Schweitzer, organ, French organ school, French organ, symphonic organ, Bachianism, Bach studies

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

For citation: Glazkova, Yu.V. (2026), “«The Bach tradition» in French organ performance of the 19th century (based on the preface by Charles-Marie Widor to the monograph by André Pirro)”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 25–34. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-25-34.

Особое внимание к творчеству И.С. Баха в XIX в. – так называемое «романтическое бахианство» – охватило большинство европейских стран с развитой музыкальной культурой. Эта тенденция не обошла стороной и Францию. Известнейшим монументом немецкому гению является монография Альберта Швейцера (1875–1965) «И.С. Бах, музыкант-поэт» (Schweizer A., 1905), впервые вышедшая в свет на французском языке в 1905 г. Некоторые исследователи отдают ей пальму первенства среди французских работ об И.С. Бахе (Сапонов М., 2019, с. 75) – настолько большое влияние оказал этот труд на умы как музыкантов-профессионалов, так и любителей. Однако появлению книги Швейцера предшествовала многолетняя работа французских музыкантов по освоению «вселенной» И.С. Баха.

В данной статье анализируется эссе выдающегося французского органиста и композитора Шарля-Мари Видора, послужившего предисловием к первому масштабному исследованию об И.С. Бахе на французском языке – монографии «Орган Иоганна Себастьяна Баха» (Pirro A., 1895), которая вышла в свет за десять лет до книги Швейцера, в 1895 г., и принадлежит авторству одного из учеников Видора, музыковеду Андре Пирро¹. Цель статьи – раскрыть значимость эссе

Ш.-М. Видора как важного источника сведений о французском органном исполнении рубежа XIX–XX столетий, а также оценить его роль в контексте зарождавшегося в то время во Франции баховедения.

Шарль-Мари Видор (1844–1937) – знаковая фигура французского музыкального искусства конца XIX – начала XX в. и мировой органной культуры в целом. Органист, композитор, выдающийся педагог – фактически именно он создал французскую романтическую школу органной игры, и более тридцати лет вел в Парижской консерватории класс композиции. У него учились прославленные органисты Шарль Турнемир (1870–1939), Луи Вьерн (1870–1937), Марсель Дюпре (1886–1971), уже в конце 1920-х гг. частные уроки у него успел взять даже известный ленинградский органист И.А. Браудо (1896–1970). Среди учеников Видора в классе композиции были Дариус Мийо (1892–1974), Артюр Онеггер (1892–1955), Эдгар Варез (1883–1965), Морис Дюруфле (1902–1986). Таким образом, Видор явился одним из музыкантов, оказавших серьезное влияние не только на французскую культуру своего времени, но и на пути ее развития в XX в.

Будучи разносторонне одаренным человеком, Видор был частью особого круга общения, в который входили, в том числе,

выдающийся органостроитель Аристид Кавайе-Коль (1811–1899), философ и музыкант А. Швейцер, музыковед А. Пирро. Удивительным образом этот круг незримо скреплял образ другого гениального музыканта – И.С. Баха.

Во второй половине XVIII в. традиция исполнения и изучения произведений великого лейпцигского кантора начинает постепенно распространяться из Германии – где она, собственно, и не прерывалась² – в другие европейские страны. Первой страной, которая вскоре после кончины И.С. Баха подхватила эстафету интереса к его творчеству, стала космополитичная Великобритания³. Не остались в стороне от интереса к музыке И.С. Баха и российские музыканты начала XIX в.: об этом свидетельствует, в частности, литературная, исполнительская и просветительская деятельность князя В.Ф. Одоевского (1804–1869) (Ройзман Л., 1979, с. 167).

Французское бахианство развивалось несколько медленнее: причиной тому, скорее всего, были масштабные политические катаклизмы, постигшие страну в конце XVIII – начале XIX в. Среди первых французских музыкантов, пропагандировавших творчество великого гения, был Александр Боэли [A. P.F. Boëly] (1785–1858) – композитор, органист и пианист – один из немногих соотечественников Видора, упоминаемый им в эссе, которому посвящена данная статья: «Знаете ли вы, что шестьдесят лет назад в Париже тщетно пришлось бы искать двух виртуозов, знавших фугу си минор? Рядом с добросовестным Боэли из Сен-Жермен-л'Осеруа я не вижу личностей; опубликованные сочинения свидетельствуют об идеале того времени – идеале без названия» (Pirro A., 1895, з. XXXV–XXXVI)⁴.

Франсуа-Жозеф Фетис (1784–1871), известный музыковед и публицист, одной из своих главных задач видел сохранение

и передачу из рук в руки живой традиции исполнения сочинений И.С. Баха, и, в основном, его органной музыки. Именно Фетису принадлежит одна из первых во французском музыковедении развернутая статья о Бахе, ставшая частью его «Всеобщей биографии музыкантов и общей библиографии музыки» [Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique] (1835–1844)⁵. Возглавив консерваторию в Брюсселе, Фетис поставил перед собой грандиозную цель – создать бельгийскую школу игры на органе, основанную на главном, с его точки зрения, достижении этого искусства в XVIII столетии – баховской исполнительской традиции.

Для этой цели Жак-Николя Лемменс (1823–1881) – талантливый выпускник брюссельской консерватории – был направлен Фетисом на стажировку к прославленному немецкому органисту и педагогу Адольфу Фридриху Хессе (1809–1863), музыкальному «правнуку» лейпцигского кантора⁶. Баховская традиция таким образом должна была продолжиться через педагогическую деятельность Лемменса.

Спустя полтора десятилетия в Брюссель – к ставшему в то время уже весьма авторитетным во французских органичных кругах педагогу Лемменсу – отправился на стажировку Ш.-М. Видор. Позже один из учеников Видора Луи Вьерн (1870–1937) вспоминал о том, что мэтр рассказывал ему о «подлинной традиции интерпретации произведений Баха» (курсив мой. – Ю.Г.): «Ее передал мне мой учитель Лемменс, который узнал это от Хессе в Бреслау, который, в свою очередь, получил это от Форкеля, ученика и биографа старого кантора»⁷ (Vierne L., 1970, p. 29). Отдельные – важнейшие, с точки зрения Видора – элементы этой традиции описаны им в эссе, которому посвящена данная статья.

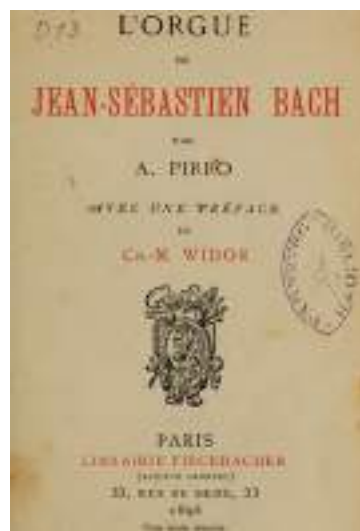
Однако, анализируя постулаты Лемменса, выраженные в его «Органной школе» (1862), легко убедиться в том, что в них весьма мало общего с подлинными барочными традициями органного исполнительства. Максимум из того, что ему удалось перенять из баховской традиции – это виртуозный подход к игре на педальной клавиатуре. Что касается основного выразительного средства игры на органе – артикуляции – то, совершенно очевидно, что Лемменс не имел и понятия о дифференцированном «non legato»⁸, основанном на немецком «учении о такте» XVII–XVIII вв., которое в действительности лежало в основе клавирного исполнительства эпохи барокко. В своей педагогике брюссельский профессор сознательно культивировал романтическое «legato» как базовый способ игры на органе.

Все вышеизложенное подтверждается также и обстоятельствами, связанными с «наследованием», которые были весьма неоднозначными. Большую известность в свое время получило письмо Хессе к Фетису, в котором автор признается в том, что научил Лемменса всему, чему только мог, и теперь молодой органист играет Баха не хуже, чем он сам (Fétis F.-J., 1863, p. 267). Лишь в конце XX столетия были обнародованы документы, подтверждающие, что это письмо, скорее всего, либо не существовало, либо автором его был совсем не Хессе, а реальное обучение Лемменса у немецкого мастера было весьма непродолжительным, по своей сути – номинальным, и закончилось глубоким личным конфликтом между ними (Kooiman E., 1989).

Таким образом можно смело утверждать, что исполнительские заветы Лемменса имели весьма мало общего с исторически обоснованной традицией интерпретации музыки И.С. Баха. Однако в свое время Видор, направленный на учебу к Лемменсу, пребывал в абсолютной

уверенности, что учиться у музыкального потомка великого И.С. Баха и перенимает его «живую» исполнительскую традицию. А благодаря тому, что обучение у знаменитого бельгийского профессора, помимо Видора, прошел также и другой будущий глава органного класса Парижской консерватории – Александр Гильман (1837–1911)⁹ – идеи Лемменса оказались прочно привиты на французской почве, и в органной школе этой страны на рубеже XIX–XX вв. сложился парадоксальный, но тем не менее, весьма устойчивый постулат о том, что вся фактура в баховских сочинениях должна исполняться абсолютным «legato».

Монография «Орган Иоганна Себастьяна Баха» Андре Пирро с предисловием Ш.-М. Видора» [L'Orgue de Jean-Sebastien Bach par A. Pirro avec une préface de Ch.-M. Widor], изданная в 1895 г., стала первой книгой об И.С. Бахе французского автора на французском языке¹⁰. На титульном листе не случайно значатся фамилии двух авторов, хотя второй из них написал лишь вступительную статью. Пирро таким образом отдает дань уважения учителю и подчеркивает значимость его вклада в работу (рисунк).



Титульный лист монографии А. Пирро «Орган Иоганна Себастьяна Баха» (1895)

В отличие от многих своих современников, Видор не был склонен теоретизировать и свои знания предпочитал передавать студентам на практических занятиях, из рук в руки. Однако он, несомненно, осознавал важность исследовательского труда: своих учеников – консерваторских и частных – он неизменно вдохновлял на изучение истории органной культуры. А. Швейцер в автобиографической книге «Жизнь и мысли» вспоминает: «Видор, с которым я каждой весной, а часто и осенью проводил в Париже по несколько недель, как-то пожаловался мне, что все французские книги о Бахе написаны в чисто повествовательном стиле и ни одна из них не дает представления о его творчестве. Пришлось пообещать ему, что во время осенних каникул 1902 г. я напишу для студентов Парижской консерватории очерк о природе музыки Баха» (Швейцер А., 1996, с. 37)¹¹. Результатом, как известно, стала монументальная монография Швейцера «И.С. Бах, музыкант-поэт» (Schweitzer A., 1905), которая также имеет вступительную статью Видора.

Сам же Видор не создал даже органной «Школы» или «Метода». Тем более ценны немногие оставленные им письменные эссе: предисловия к нескольким монографиям, авторами которых стали его ученики (Bricqueville E., 1899; Schweitzer A., 1905; Bouvet Ch., 1919; Rupp E., 1929), а также вступительные статьи к изданиям органных сочинений И.С. Баха (Widor Ch.-M., 1914) и Ф. Мендельсона (Widor Ch.-M., 1918).

В начале предисловия к монографии Пирро Видор заявляет о своей роли в данном труде – рассказать о Бахе-виртуозе. При этом повествование он начинает с подробного перечисления выдающихся предшественников Баха, которых Видор именует его «учителями» (Pirro A., 1895, р. IX). Затем также тщательно перечисляются известные ученики Баха, вкратце

описывается их судьба и вклад в музыкальную культуру. По всей видимости, для Видора очень много значило понятие «школы»: эссе написано в период преподавания им в Парижской консерватории класса органа (1890–1896) – как раз в то время, когда музыкант был более всего озадачен идеей создания во Франции национальной органной исполнительской традиции, основанной на принципах И.С. Баха.

Приходится признать тот факт, что поскольку баховская традиция все же прервалась еще до Видора, его высказывания об органной игре являются, по сути, собственными взглядами музыканта на исполнительство¹² – отчасти привитыми ему Лемменсом, отчасти «выстраданными» им самим. Однако это не делает их менее интересными для современных органистов, осознающих, для каких целей, и применительно к какому репертуару стоит использовать данную информацию. Вдумчивый читатель найдет на страницах эссе Видора важные идеи, связанные с эстетическими и техническими основами игры на органе, что поможет постичь не только коренные постулаты французской исполнительской школы, но и самые универсальные принципы обращения с этим сложным инструментом.

Ключевой тенденцией европейского, и, в частности, французского органного исполнительства XIX в. стало стремление к оркестральности звучания органа. Способность этого инструмента подражать симфоническому оркестру – или даже заменить его – стала основным поводом возвращения интереса к нему со стороны композиторов-романтиков, после периода забвения в эпоху венского классицизма. Советы, данные Видором в рассматриваемом предисловии к монографии Пирро, и отнесенные им к интерпретации произведений И.С. Баха,

на самом деле являются универсальными взглядами автора эссе на органное исполнительство. И практически все они более или менее явно апеллируют к идеям «симфонизации» звучания инструмента.

Кульм «legato» во французско-бельгийской органной традиции рубежа XIX–XX вв. имеет непосредственную взаимосвязь с «непрерывностью» как одной из основных характеристик звучания симфонического оркестра. Говоря об артикуляции, Видор требует строгого связывания всех голосов фактуры: там, где в мануалах это невозможно из-за нехватки объема кисти, он предлагает даже переносить нижний голос в партию педальной клавиатуры. В качестве примера Видор ссылается на сочинения И.С. Баха, которые, по его мнению, предназначены быть исполненными абсолютно связно: «Преступны те органисты, которые не связывают строго четыре голоса полифонии: тенор и сопрано, альт и бас. Возьмите гигантское произведение Баха, и вы найдете в нем всего два-три отрывка, два-три такта, выходящие за пределы растянутой кисти. Но восхититесь искусством этого возвышенного человека: мгновение до, мгновение после, тишина искусно организована – то есть мы располагаем временем, чтобы задвинуть и затем вернуть *16 футов*¹³ (курсив Видора. – Ю.Г.) в педали, таким образом, чтобы ногами сыграть те ноты в мануальной партии, которые невозможно правильно соединить одними лишь пальцами. За вычетом данных двух-трех исключений, которые вполне оправданы последовательностью голосов, все произведения Баха написаны превосходно с этой точки зрения, как и с других» (Pirro A., 1895, р. XXIV–XXV).

Видор жестко осуждает любые исполнительские приемы, отдаляющие звучание органа от оркестрового прообраза: «Преступниками, по сути, следует объявить и предать общественному пре-

зрению тех, кто играет на органе как на *аккордеоне*, тех, кто играет *арпеджато*, тех, кто плохо *связывает*, тех, кто плохо держит *ритм* (курсив Видора. – Ю.Г.). На органе, как и в оркестре, все должно быть выполнено очень точно: ансамбль ног и рук строго необходим, независимо от того, нажимаем ли мы на клавишу или покидаем ее» (Pirro A., 1895, р. XXVIII). Той же идее оркестровой «непрерывности» служат и высказанные Видором правила связывания повторяющихся нот в аккордах (Pirro A., 1895, р. XXVIII)¹⁴.

Этот взгляд кажется нам, знающим о необходимости применения в барочной музыке дифференцированной артикуляции, наивным и устаревшим. Однако данный постулат Видора еще раз напоминает о том, насколько значимую роль играло абсолютное «legato» в органном исполнительстве романтической эпохи и, соответственно, насколько оно важно в современной интерпретации репертуара XIX – начала XX в.

Видор часто сравнивает орган с оркестром, а органиста – с дирижером. Отсюда проистекают способы исполнения «*détaché*», свойственные французской романтической органной школе. Штрихи, по мнению Видора, в обязательном порядке обязаны иметь свойство «одинаковости» и «равнозначности» – как в симфоническом оркестре (Pirro A., 1895, р. XXVI). Увы, об этом часто забывают современные исполнители.

Хорошему чувству ритма Видор предлагает поучиться у современного локомотива. Однако дальнейшие разъяснения автора показывают: то, что выглядит и воспринимается как простая регулярность, в органном искусстве достигается порой совсем не прямолинейными средствами. Недаром его ученик А. Швейцер говорит об особой гибкости – очевидно, ритмической – которой владел Видор: «Учеба у Видора имела для меня решающее значе-

ние. Он добился фундаментального улучшения техники моей игры и привил мне стремление к достижению максимальной пластичности исполнения» (Швейцер А., 1996, с. 6).

В предисловии к «Органу Иоганна Себастьяна Баха» Видор дает рецепт этой метроритмической гибкости, говоря о том, что «исполнение на органе – это игра со временем и метрическими величинами [jouer avec des valeurs chronométriques]» (Pirro A., 1895, р. XXIX). Такие сложные исполнительские задачи, как, например, создание акцента в условиях динамической инертности инструмента, решаются Видором поистине гениально: «Оттяните атаку аккорда на десятую долю секунды, продлите этот аккорд хоть немного и оцените произведенный эффект!» Эта рекомендация является подлинным ключом к созданию на органе эмфатического удара в рамках романтического («легатного») стиля исполнения.

Вся французская органная традиция XIX в. – органостроительная, композиторская и исполнительская – признается «симфонической». Тем более неожиданным и парадоксальным выглядит следующее высказывание Видора: «Сегодня непосвященным может показаться, что наши инструменты стали столь же выразительными, как и оркестр. Серьезная ошибка! <...> выразительность, привнесенная в современный орган, не может быть субъективной; она осуществляется благодаря механическим средствам и не может быть спонтанной» (Pirro A., 1895, р. XXII).

Вопреки распространенному мнению о том, что «симфонический» орган XIX столетия создан для того, чтобы переда-

вать тончайшие оттенки чувств и мельчайшие динамические градации, Видор заявляет о том, что «серьезный органист» будет играть на органе лишь посредством длинных динамических «линий» и звуковых «планов» (Pirro A., 1895, р. XXIII). А все, что не вписывается в эту концепцию, «является оскорблением его [органа] художественного величия» (Pirro A., 1895, р. XXIII).

Несомненно, Видор был огромным знатоком своего инструмента и тонко чувствовал его духовную и эстетическую сущность. Он заявлял, что на нем неуместны любые внешние эффекты. «Орган <...> говорит как философ» – заключает Видор, а основная его характеристика – это «величие, то есть воля и сила» (Pirro A., 1895, р. XXII).

Предисловие Видора к книге А. Пирро представляет интереснейший документ эпохи, где И.С. Бах предстает в образе идеального музыканта и органиста. Его фигура – «статуя Здравого Смысла» – буквально отождествлена автором с его любимым инструментом. Помимо восторженных эпитетов, характеризующих Баха-виртуоза, данное эссе содержит важнейшие взгляды на искусство органной игры одного из легендарных исполнителей рубежа XIX–XX вв., создателя французской романтической органной школы. Вопреки тому, что свои исполнительские принципы спроецированы Видором, в первую очередь, на органные сочинения И.С. Баха, сейчас они представляют собой руководство по исторически обоснованному исполнению французской музыки XIX в. – эпохи «симфонического» органа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Андре Пирро [André Gabriel Edmé Pirro] (1869–1943) – французский музыковед и органист, один из основателей парижской Schola Cantorum, профессор Сорбонны, автор двух

монографий об И.С. Бахе (1895, 1907), трудов о Д. Букстехуде (1911) и Г. Шютце (1913), а также обзорных исследований по истории французской музыки.

² Подтверждением этому служит издание в 1802 г. монографии И.Н. Форкеля (1749–1818) (Forkel J., 1802), а также исполнительская деятельность музыкантов так называемого «берлинского круга», в первую очередь, основателя берлинской Придворной певческой капеллы К.Ф. Фаша [Carl Friedrich Christian Fasch] (1736–1800) и продолжателей его дела: К.Ф. Цельтера [Carl Friedrich Zelter] (1758–1832), А.В. Баха [August Wilhelm Bach] (1796–1869) и Ф. Мендельсона-Бартольди (1809–1847).

³ Уже во второй половине XVIII столетия клавирные пьесы И.С. Баха (порой, увы, без указания авторства) появляются в английских рукописях, а начало XIX в. ознаменовалось уже изданием некоторых баховских сочинений для клавирина и органа (Бочкова Т., 2024, с. 98–99). Ряд англоязычных исследовательских публикаций о «лейпцигском канторе» принадлежат авторству Чарльза Берни [Charles Burney] (1726–1814) и А.Ф.К. Коллмана [Augustus Frederic Christopher Kollmann] (1756–1829). В их работах И.С. Бах предстает в первую очередь как непревзойденный мастер полифонического письма и органист-виртуоз.

⁴ Творческая личность этого музыканта действительно является одной из важных фигур, оказавшихся у истоков французского бахианства: «Боэли разделил судьбу многих невостребованных и мало оцененных музыкантов своего времени. Живший в период расцвета романтизма, Боэли восхищался музыкой барокко – наследием Баха, Гайдна, Куперена, Фрескобальди. Его музыкальные интересы не совпадали с художественными тенденциями, господствовавшими в то время во Франции. Его увольняли с работы, а сочинения не издавали (две трети произведений опубликованы после его смерти)» (Бочкова Т., 2024, с. 110–111).

⁵ На Фетиса как свидетеля «баховской» традиции Видор также ссылается в своем эссе: «Очень часто доктор Фетис в Брюсселе, знакомя меня с приемами контрапункта и фуги, рассказывал мне о Ринке, которого он знал, о Киттеле, его музыкальном отце, и об их великом предке, Себастьяне Бахе» (Pirro A., 1895, р. XIV).

⁶ Баховская традиция была передана Хессе через его учителя И.К.Г. Ринка [Johann Christian Heinrich Rinck] (1770–1846), наставником которого в свою очередь являлся прямой ученик И.С. Баха – И.К. Киттель [Johann Christian Kittel] (1732–1809).

⁷ Утверждение о том, что Форкель был одним из «учеников» И.С. Баха – явная ошибка в данном высказывании. Кто ее допустил, Видор или Вьерн, выяснить, очевидно, уже не удастся.

⁸ Автор статьи применяет для обозначения этой традиции в клавирном исполнительском искусстве XVII–XVIII вв. термин «ординарная артикуляция» (подробнее об этом: (Глазкова Ю., 2025)). Данная исполнительская манера подразумевала – при отсутствии

в нотном тексте выписанных штрихов – разделение музыкальной ткани мельчайшими паузами различной длины. За счет этих пауз ноты, падающие на сильную долю такта, делались более длинными («тяжелыми и громкими»), а звуки, приходящиеся на слабую долю, – относительно короткими («легкими и тихими»).

Примечательно, что несмотря на господство, в том числе, и в Германии XIX в., традиции связанной игры, она не распространялась на баховские сочинения. Длинные лиги в редакциях Карла Штраубе, на самом деле, имеют значение фразы и вовсе не подразумевают сплошное «legato». Напротив, традиция дифференцированного артикулирования музыкальной ткани в баховских сочинениях – хоть и в слегка трансформированном и упрощенном виде – тем не менее, была сохранена немецкими музыкантами на протяжении всего XIX в. Подробнее об этом: (Laukvik J., 2010, р. 267).

⁹ Он сменил на этом посту Видора в 1896 г.

¹⁰ Среди значимых трудов, предшествовавших данной монографии и лежавших в основе французского баховедения, следует назвать перевод книги И.Н. Форкеля (Forkel J., 1802), изданный во Франции в 1876 г. под названием «Жизнь, таланты и произведения Иоганна Себастьяна Баха [Vie, Talents et Travaux de Jean-Sébastien Bach]» (Forkel J., 1876). Автором французской версии текста, а также нескольких комментирующих эссе выступил музыковед Феликс Гренье. Стоит отметить, что поясняющие тексты Гренье превышают объем монографии Форкеля в 2,5 раза и по значимости могут претендовать на роль самостоятельного исследования. В предисловии Гренье заявляет, что данный перевод – лишь начало, вслед за которым он планирует опубликовать собственный масштабный труд об И.С. Бахе (Forkel J., 1876, р. 8). Увы, планам Гренье не суждено было сбыться.

Видор в «исторической» части своего предисловия – в отношении всего, что касается обстоятельств жизни И.С. Баха, его предшественников и последователей – опирается на информацию, почерпнутую им у Форкеля и Гренье. Несмотря на то, что в 1876 г. Гренье в своей работе анонсирует первый том только что вышедшей новой немецкой монографии Ф. Шпитты (1873) (Spitta Ph., 1873), восхищаясь ее масштабом и полнотой (Forkel J., 1876, р. 7), тем не менее, в 1895 г. Видор с этим трудом, по всей видимости, еще знаком не был.

¹¹ Скорее всего, подобные сетования Видор высказывал не только Швейцеру. Не случайно через два года после французского издания его монографии в свет вышел еще один труд, посвященный И.С. Баху – книга А. Пирро «Эстетика Иоганна Себастьяна Баха» (1907) (Pirro A., 1907).

¹² Безусловно, за исключением развернутой цитаты из высказывания К.Ф.Э. Баха (Pirro A., 1895, р. XV–XVI).

¹³ Здесь имеются в виду 16-футовые регистры органа, которые воспроизводят звучание на октаву ниже основного тона.

¹⁴ Во французском органном исполнительстве за правилами исполнения этих нот закрепился термин «notes communes». Подробнее об этом: (Laukvik J., 2010, p. 311).

ЛИТЕРАТУРА

Бочкова Т.Р. Сольная соната для органа: Генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции. Н. Новгород: Нижегород. гос. консерватория, 2024. 372 с.

Глазкова Ю.В. «Ординарная» артикуляция: Терминология и понятие // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2025. № 4. С. 132–142.

Ройзман Л.И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. 376 с.

Сапонов М.А. Интернированный святой (совранный замысел Альберта Швейцера) // Научный вестник Московской консерватории. 2019. № 2. С. 74–84.

Швейцер А. Жизнь и мысли / сост., пер. с нем., послесл., примеч. А.Л. Чернявского. М.: Республика, 1996. 528 с.

Bouvet Ch. Les Couperins. Paris: Delagrave, 1919. XIV–304 p.

Bricqueville E.H. de. Notes historiques et critiques sur l'orgue. Paris: Fischbacher, 1899. 38 p.

Fétis F.-J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Vol. 5. Paris: Firmin Didot, 1863.

Forkel J.N. Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: Hofmeister und Kühnel, 1802. 68 S.

Forkel J.N., Grenier F. Vie, talents et travaux de Jean-Sébastien Bach. Paris: Fischbacher, 1876. 286 p.

Kooiman E. La sainte tradition: essai de demystification // Orgues Méridionales, 34. Toulouse: Association Orgues Méridionales, 1989. P. 65–89.

Laukvik J. Historical Performance Practice in Organ Playing. P. 2. The Romantic Period. Stuttgart: Carus Verlag, 2010. 344 S.

Pirro A. L'Orgue de Jean-Sébastien Bach. Paris: Fischbacher, 1895. 204 p.

Pirro A. L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. Paris: Fischbacher, 1907. 533 p.

Rupp E. Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst. Einsiedeln Benziger & Co, 1929. 467 S.

Schweitzer A. J.S. Bach, le Musicien-Poète. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. XX–455 S.

Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1873, 1880. 1014 S.

Vierne L. Mes souvenirs // L'Orgue: Cahiers et mémoires, 1970. N CXXXIV bis. 186 p.

Widor Ch.-M. De l'Interprétation des Préludes et des Fugues // Jean-Sébastien Bach: Œuvres complètes pour Orgue, Vol. 1. New York: G. Schirmer, 1914. 119 p.

REFERENCES

Bochkova, T.R. (2024), *Sol'naya sonata dlya organa: genezis i sud'ba zhanra v evropejskoj romanticheskoy tradicii* [Solo sonata for organ: genesis and fate of the genre in the European romantic tradition], Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya, Nizhniy Novgorod, 372 p. (in Russ.)

Bouvet, Ch. (1919), *Les Couperins*, Delagrave, Paris, XIV:–304 p. (in French)

Bricqueville, E.H. de (1899), *Notes historiques et critiques sur l'orgue*, Fischbacher, Paris, 38 p. (in French)

Fétis, F.-J. (1863), *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 5, Firmin Didot, Paris. (in French)

Forkel, J.N. (1802), *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Hofmeister und Kühnel, Leipzig, 68 S. (in Germ.)

Forkel, J.N., Grenier, F. (1876), *Vie, talents et travaux de Jean-Sébastien Bach*, Fischbacher, Paris, 286 p. (in French)

Glazkova, Yu.V. (2025), “«Ordinary» articulation: term and concept”, *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki im. Gnesinyh* [Scientific notes of the Gnessin Russian Academy of Music], no. 4, pp. 132–142. (in Russ.)

Kooiman, E. (1989), “La sainte tradition: essai de demystification”, *Orgues Méridionales*, no. 34, pp. 65–89. (in French)

Laukvik, J. (2010), *Historical performance practice in organ playing. Part 2. The Romantic Period*, Carus Verlag, Stuttgart, 344 S. (in Germ.)

Pirro, A. (1895), *L'Orgue de Jean-Sébastien Bach*, Fischbacher, Paris, 204 p. (in French)

Pirro, A. (1907), *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*, Fischbacher, Paris, 533 p. (in French)

Roizman, L.I. (1979), *Organ v istorii russkoi muzykal'noi kul'tury* [The organ in the history of Russian musical culture], Muzyka, Moscow, 376 p. (in Russ.)

Rupp, E. (1929), *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*, Benziger & Co, Einsiedeln, 467 S. (in Germ.)

Saponov, M.A. (2019), “The interned Saint (Albert Schweitzer's Frustrated Plan)”, *Nauchnyi vestnik Moskovskoi konservatorii* [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory], no. 2, pp. 74–84. (in Russ.)

Schweitzer, A. (1905), *J.S. Bach, le Musicien-Poète*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, XX–455 S. (in Germ.)

Schweitzer, A. (1996), *Zhizn' i mysli* [Life and thoughts], in A.L. Chernyavsky, Respublika, Moscow, 528 p. (in Russ.)

Spitta, Ph. (1873, 1880), *Johann Sebastian Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1014 S. (in Germ.)

Widor Ch.-M. Foreword to Mendelssohn F. Œuvres d'Orgue, Révision par Ch.-M. Widor. Paris, 1918: Durand.

Vierne, L. (1970), "Mes souvenirs", *L'Orgue: Cahiers et mémoires*, no. CXXXIV bis, 186 p. (in French)

Widor, Ch.-M. (1914), "De l'Interprétation des Préludes et des Fugues", *Jean-Sébastien Bach: Œuvres complètes pour Orgue*, vol. 1, G. Schirmer, New York, 119 p. (in French)

Widor, Ch.-M. (1918), *Foreword to Mendelssohn F. Œuvres d'Orgue, Révision par Ch.-M. Widor*, Durand Paris. (in French)

Сведения об авторе

Глазкова Юлия Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

E-mail: july-yufereva@mail.ru

Author Information

Yulia V. Glazkova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent at the N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory

E-mail: july-yufereva@mail.ru

Поступила в редакцию 23.07.2025

После доработки 29.01.2026

Принята к публикации 07.02.2026

Received 23.07.2025

Revised 29.01.2026

Accepted for publication 07.02.2026

© Бондаренко, И.Е., 2026

УДК 782.6

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-35-45

ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В ВЕНЕЦИАНСКОЙ ОПЕРЕ XVII в. И СОВРЕМЕННЫЕ ОПЫТЫ РЕКОНСТРУКЦИИ

И.Е. Бондаренко¹

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

Аннотация. Цель данного исследования – выявление особенностей организации театрального ансамбля в венецианской опере середины XVII в., представляющей собой один из первых примеров функционирования общедоступного оперного театра. Наиболее сложным вопросом в современной реконструкции спектаклей данного периода является организация их инструментального сопровождения. Исследование факторов, влиявших на комплектацию театральных ансамблей, показало, что их количественный и тембровый состав определялся размерами театрального помещения, коммерческой целесообразностью, общим художественным замыслом постановки. Выявлены характерные черты нотной записи оперных партитур середины XVII в., отмечена вариативность инструментального состава. На примере театрального наследия Франческо Кавалли, в контексте специфики проведения публичных представлений, можно установить, как была организована венецианская оперная индустрия. В этом существенную помощь оказывают сохранившиеся архивные документы, среди них наиболее ценными являются описи спектаклей, сделанные Марко Фаустини. Современные подходы к реконструкции оперного спектакля учитывают эту специфику, что позволяет создавать весьма различные постановочные версии. Рассмотрены драматургические принципы работы группы basso continuo, тембровые особенности инструментов и их роль в музыкальном сопровождении постановок. Актуальность темы обусловлена возрастающим интересом к барочному театральному искусству и необходимостью комплексного научного осмысления оперной практики XVII в. Ключевой вывод публикации: установлены вариативность инструментального сопровождения оперных спектаклей, многофакторность творческих задач, стоящих перед инструментальным ансамблем в рассматриваемый период.

Ключевые слова: барочная опера, Кавалли, театральный ансамбль, сейченко, реконструкция

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бондаренко И.Е. Организация театрального инструментального ансамбля в венецианской опере XVII в. и современные опыты реконструкции // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 35–45. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-35-45.

THE ORGANIZATION OF THEATRICAL INSTRUMENTAL ENSEMBLE IN THE VENETIAN OPERA OF THE 17th CENTURY AND MODERN EXPERIMENTS IN RECONSTRUCTION

I.E. Bondarenko¹

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

Abstract. The purpose of this study is to identify the features of the organization of the theatrical ensemble in the Venetian opera of the mid-17th century, which is one of the first examples of the functioning of a public opera house. The most difficult issue in the modern reconstruction of performances of this period is the organization

of their instrumental accompaniment. A study of the factors that influenced the staffing of theatrical ensembles showed that their quantitative and timbre composition was determined by the size of the theater premises, commercial feasibility, and the general artistic concept of the production. Characteristic features of the musical notation of opera scores of the mid-17th century are revealed, and the variability of the instrumental composition is noted. Using the example of the theatrical legacy of Francesco Cavalli, in the context of the specifics of holding public performances, it is possible to establish how the Venetian opera industry was organized. Surviving archival documents provide significant assistance in this regard, among which the most valuable are the inventories of performances made by Marco Faustini. Modern approaches to the reconstruction of opera performances take into account this specificity, which allows for the creation of very different production versions. The article examines the dramatic principles of the basso continuo group, the timbre features of the instruments and their role in the musical accompaniment of productions. The relevance of the topic is due to the growing interest in baroque theatrical art and the need for a comprehensive scientific understanding of the opera practice of the 17th century. The key conclusion of the publication: the variability of the instrumental accompaniment of opera performances, the multifactorial nature of the creative tasks facing the instrumental ensemble in the period under consideration are established.

Keywords: baroque opera, Cavalli, theatre ensemble, Seicento, reconstruction

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

For citation: Bondarenko, I.E. (2026), "The organization of theatrical instrumental ensemble in the Venetian opera of the 17th century and modern experiments in reconstruction", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 35–45. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-35-45.

Рубеж XX–XXI вв. в музыкальном театре ознаменован увлечением барочной оперой. Знаковые музыкально-театральные фестивали в Экс-ан-Провансе, Глайнборне, Сполето возродили для широкой публики не исполнявшиеся с XVIII столетия оперы А. Вивальди, Л. Винчи, Дж.Б. Перголези, И.А. Хассе. Этот интерес подхватили авторитетные нотные издательства, среди которых Barenreiter Verlag, Ricordi, предоставив исследователям материалы для изучения старинных оперных партитур. Вслед за практическим освоением репертуара XVIII столетия, исполнители стали обращаться и к более ранним сочинениям. Так, итальянскими и американскими издательствами были впервые опубликованы некоторые оперы А. Сарторио, Дж. Легренци и А. Страделлы. Barenreiter Verlag поддержало эту инициативу, запустив серию полного оперного наследия Франческо Кавалли.

Привлекательность венецианской оперы XVII в. для современных прочтений обусловлена, на наш взгляд, следующими факторами. С одной стороны, зрелищность как основное культивируемое свойство барочной оперы в современ-

ном театре не теряет своей актуальности. С другой стороны, присущая венецианским спектаклям рассматриваемого периода вариативность содержит в себе безграничный потенциал для современных постановок, нередко демонстрирующих, вместе с попытками представить историческую реконструкцию, эклектичный подход в режиссуре. Нельзя не сказать и о новейших тенденциях метамодернизма на оперной сцене, где, по мнению исследователей, одним из ключевых моментов является возвращение к «логике мифа и церемониальности – взятым на качественно новом уровне» (Кириллова А., 2022, с. 147–158). Все это подкрепляет растущий интерес к постановкам старинных опер.

Актуальность обращения к венецианской опере в данной публикации обусловлена не только интересом к барочному театру, но и необходимостью комплексного научного осмысления этого явления музыкальной культуры, находящегося на пересечении театрально-музыкальных и социокультурных практик. Особый исследовательский интерес представляет реконструкция оркестрового состава венецианской оперы середины XVII в., шире

исполнительских традиций, сложившихся в венецианских публичных театрах.

Среди поколения композиторов XVII в. особое место в формировании публичной оперы занимает Франческо Кавалли (1602–1676), знаменитый театральный деятель своего времени. Многие его оперы исполнялись несколько сезонов подряд, а иной раз возобновлялись в разных редакциях спустя значительный интервал после премьеры – факты, не характерные для театральных вкусов сейченко. Приглашение Кавалли ко двору Людовика XIV в 1660 г. – свидетельство популярности композитора за пределами Венецианской республики. Значимость Кавалли определяется и тем, что он является крупнейшим театральным композитором своего поколения.

Итальянский музыковед, профессор Болонского университета Лоренцо Бьянкини, один из ведущих исследователей оперного наследия Кавалли, приводит следующие данные: композитором сочинена 41 опера, из которых 30 сохранилось до наших дней. Изучению наследия Кавалли посвящены многочисленные зарубежные труды, в их числе авторов Т. Уокера, Ж. Янс, Дж. Глоуэр, О. Лекса, В. Хеллер, К. Кейн и др. В значительно меньшей степени фигура Кавалли и венецианская опера середины XVII в. освещены в отечественном музыкознании. Значимым шагом к изучению данной темы стала работа О.М. Емцовой (2005), наиболее полно осветившая венецианскую оперную традицию данного периода. П.В. Луцкер и И.П. Сусидко в первом томе исследования «Итальянская опера XVIII века: Под знаком Аркадии» также упоминают Кавалли, однако данный труд в большей степени посвящен младшим современникам композитора и процессам, связанным с кризисом венецианской оперы в 70-х гг. XVII в. (1998).

Параллельно с научно-теоретическим осмыслением венецианского музыкально-театрального искусства растет число современных постановок опер Кавалли. Одним из первых в 70-е гг. XX столетия начинал возрождение его оперного наследия британский дирижер, клавесинист и композитор Рэймонд Джон Леппард, а также дирижеры Рене Якобс и Уильям Кристи, в последние годы оперы Кавалли ставят Айвор Болтон и Леонардо Аларкон. По сведениям А.В. Сахаровой, в нашей стране к оперному наследию Кавалли обращалась Коллегия старинной музыки Московской консерватории. В 1999 г. на фестивале «Московское действо» была представлена опера «Калисто», в 2001 г. к 400-летию со дня рождения композитора были показаны оперы-пастиччо «Торжество любви» и «Причуды любви», созданные на основе музыкального материала «Эгиста», «Орминдо» и «Калисто» (Сахарова А., 2020, с. 60). Каждое новое поколение интерпретаторов сталкивается с объективными сложностями, очевидными уже при первом знакомстве с сохранившимися историческими материалами. Для музыкальных руководителей, выбирающих идею исторической реконструкции старинной оперы, в первую очередь, камнем преткновения становятся вопросы организации инструментального сопровождения и в целом бытовавшие в то время традиции проведения спектаклей.

Практически ни в одном из сохранившихся автографов композиторов середины XVII в. невозможно найти авторских указаний, касающихся распределения партитуры по инструментам. Автографы опер Ф. Кавалли, Циани, А. Сарторио и А. Чести дают примеры схематичного подхода к нотной записи, заведомо не предполагавшей ее скрупулезного прочтения. Тем не менее, по косвенным свидетельствам реконструировать инструментальный ансамбль некоторых ве-

нецианских театров этого периода все же возможно. В авторитетном труде Б. Гликсон и Дж. Гликсона «Становление оперного бизнеса. Мир импресарио в Венеции XVII века» (Glixon B.L., 2007) предложен новый ракурс изучения венецианской оперы с точки зрения театрального быта. В книге собраны ценнейшие документы, касающиеся описей постановок, денежные расписки, счета, планировки сценической машинерии.

Особый интерес представляет бухгалтерская книга либреттиста и импресарио театра Сант-Аполлинаре Марко Фаустини, в которой сохранились сведения об именах музыкантов и певцов, стоимость их участия в постановке, и, что особенно важно, – состав инструментального ансамбля¹. Согласно отчету Фаустини ансамбль театра Сант-Аполлинаре состоял из следующих инструментов: две скрипки и виолончель, а также клавесин, спинет и две теорбы для исполнения партии *continuo*. Факт использования столь небольшого состава позволяет предположить,

что ансамбль определялся, прежде всего, размерами театра. Анализ структуры партитур сохранившихся опер Кавалли в соотношении их с параметрами театров, в которых были исполнены оперы, отчасти подтверждает эту закономерность.

Например: автограф «Калисто» представлен тремя партиями в симфониях и ритурнелях (без указания инструментовки) и одного голоса, сопровождаемого *basso continuo* в речитативах (рис. 1). Исследователь творчества Кавалли Дж. Глоуэр приводит следующие данные: «Пять опер композитора, написанных для небольшого театра Сант-Аполлинаре, представлены в виде небольшой трехстрочной партитуры. Из девяти опер, поставленных в гораздо большем театре Сан-Кассиано, семь имеют пятистрочную, как и две оперы для Сан-Сальваторе» (рис. 2) (Glover J., 1978, p. 106). Таким образом, можно заключить, что параметры театральных зданий были одним из критериев формирования состава ансамбля.



Рис. 1. Автограф партитуры оперы «Калисто» Ф. Кавалли



Рис. 2. Автограф партитуры оперы «Калисто» Ф. Кавалли

И все же в вопросах соотношения размеров театрального помещения и состава исполнителей среди современных исследователей присутствуют разные мнения. Почвой для разногласий является, например, тот факт, что инструментальное сопровождение в партитурах

опер Кавалли «Ксеркс» (1654) (рис. 3), сочиненной для крупнейшего венецианского театра XVII в. Санти-Джованни-э-Паоло, и «Гипермнестра» (1658), представленной на большом придворном торжестве во Флоренции, дано в виде трех партий.



Рис. 3. Автограф партитуры оперы «Ксеркс» Ф. Кавалли (венецианская версия)

Возможно, такое сокращение вертикали было продиктовано стремлением композитора достигнуть драматургической интимности в трактовке сюжета «Гипермнестры». Что касается «Ксеркса», то сокращение голосов партитуре не обязательно означает сокращение количества инструментов. Сохранившиеся записи о выплате гонораров музыкантам театра Сан-Кассиано, сделанные Фаустини в период с 1658 по 1659 г., показывают, что «число музыкантов театра не всегда совпадает с перечнем имевшихся инструментов» (Glixon B.L., 2007, p. 351). Помимо часто используемых в инструментальном сопровождении спектаклей двух клавесинов и двух теорб, можно предположить, что у исполнителя могли быть под рукой один или два других инструмента. Одна из возможностей – гитара, которая иногда использовалась для спецэффектов².

Среди бумаг Фаустини сохранились описи постановки оперы Кавалли «Елена» в театре Сан-Кассиано³. Ансамбль этого театра был значительно больше, чем в театре Сан-Сальваторе (таблица).

Инструментальный ансамбль театра Сан-Кассиано. Сезон 1658–1659 гг.
(цит. по: (Kane K.A.N., 2007))

Инструмент	Исполнитель	Оплата ⁴
I клавесин	Франческо Кавалли ⁵	–
II клавесин	Торин	12
I теорба	Лютник из Падуи	14
II теорба	Священник-лютник	13
I скрипка	Дон Джованни Баттиста	18.12
II скрипка	–	12
Альт	Дон Джованни Лоренцо	10
Виолетта ⁶	–	4.13
Виолоне	–	17
Настройщик	–	4.13

Несмотря на исследования о венецианской опере середины XVII в. в наше вре-

мя сложно сформировать даже скольконибудь приблизительное представление о том, как в действительности звучало музыкальное сопровождение спектаклей. Речь не идет о существовании полных оркестровых партий оригинальных произведений, в то время тембровый облик и состав инструментального сопровождения определялся непосредственно на репетициях, был подвижен, вариативен и зависел не только от условий помещения, но и от художественного замысла каждой сцены спектакля. А он определялся, в том числе, в каждом конкретном спектакле «желанием и настроением исполнителей» (Барсова И., 1997, с. 236). Партии могли создаваться хаотично, для отдельных музыкальных номеров они, по-видимому, фиксировались на отдельных листах, которые терялись, редактировались, переписывались. Исследуя нотный материал оперных постановок Италии начала XVII в. Г. Роуз (цит. по: (Барсова И., 1997)) выделила несколько способов записи нотного текста и тембровой фиксации, часть из которых мы наблюдаем в партитурах Кавалли:

а) инструментальные партии написаны, инструменты не названы. Этот характерный для ригурнелей и «симфоний» вариант нотации можно встретить во множестве оперных автографов, доступных в цифровых копиях;

б) нотоносцы оставлены пустыми для инструментальных партий; таков венецианский манускрипт «Коронации Поппеи» К. Монтеверди (1642), в котором большая часть «симфоний» и ригурнелей состоит из пустых линеек над партией *basso continuo*;

г) не указано ничего, кроме *basso continuo*, но предполагаются или очень возможны инструменты (цит. по: (Барсова И., 1997, с. 237)).

Само исполнение спектакля отличалось от его современного устройства в те-

атре. Музыканты не могли даже предполагать, сколько раз за сезон будет исполнена та или иная опера. Возобновление спектаклей прошлых сезонов напрямую зависело от спроса публики, т.е. от коммерческой выгоды. Если принять во внимание скорость сочинения опер в середине XVII в. (об этом свидетельствует современный графологический анализ автографов) и достаточно короткий постановочный процесс, то отчасти можно представить, какой потенциальный хаос мог твориться в оркестровой яме театра во время представлений. Дж.Б. Дони в «Трактате о сценической музыке» («Trattatto della musica scenica», 1635) так описывает оперное представление: «Те муки, тяготы и огорчения, которые испытывают бедные музыканты при размещении такого множества звуков и людей, их издающих, в столь тесном пространстве, едва ли можно вообразить. Ибо нужно – с большими потерями времени, в суматохе – расставить инструменты и светильники, <...> настроить инструменты. И одному Богу известно, не придется ли им – после того, как они эти инструменты как следует настроили – зачастую все начинать еще раз сначала из-за обилия струн, и из-за того, что струны могло спустить от жара светильников, и хорошо еще, если им удастся их подстроить тем временем, пока играют другие, не говоря уже о <...> времени, требуемого на изготовления такого количества копий партий и о прочей неразберихе» (цит. по: (Барсова И., 1997, с. 185)).

Сохранившиеся документы тоже не всегда могут быть надежными источниками в связи с отдаленностью рассматриваемого периода и утраченным контекстом употребления названий инструментов. Так, инструментарий XVII столетия отличался «не только обилием разновидностей музыкальных инструментов, но и пестротой обозначений. Выбор того

или иного названия зависел от времени, к которому оно относится, а также географического местоположения» (Пастушкова А., 2018, с. 1), как в случае с инструментом *виолетта* использовавшимся в театре Сан-Кассиано.

Другой немаловажный аспект связан с утраченной исполнительской практикой, и здесь более всего современным музыкантам усложняют задачу несохранившиеся оркестровые партии. В основе венецианского речитатива лежит однолосная фактура, сопровождаемая группой *basso continuo*. В отличие от более раннего, придворного стиля, в котором состоятельные заказчики финансировали богатое разнообразие инструментальных ансамблей (как, например, в «Орфее» К. Монтеверди), вокальные и инструментальные силы венецианской публичной оперы достигали выразительности более скудными средствами. Благодаря современным исследованиям мы знаем, что композиторы в то время уже использовали тембровую характеристику персонажей и событийного ряда (как позже это делали и композиторы-романтики).

Изучению данного вопроса посвящена статья Стивена Стаббса (Stubbs St., 1994) и обширная диссертация Кристин Кейн об опере Кавалли «Елена» (Kane K., 2010). В конечном счете, успех представления венецианской оперы напрямую зависел от искусности исполнителей партии *continuo*, а именно от передачи в музыкальном сопровождении деталей развития драматургии спектакля. Исполнителям *continuo* необходимо полное понимание происходящего на сцене, и не только текста, ключевым качеством является интуиция в поддержании темпа и динамических градаций тех или иных эпизодов, которые играют актеры. Понимание сценических задач музыкантами инструментального сопровождения предполагает особый уровень взаимодействия всех участников

постановки. В современных условиях реконструкция такого соучастия, налаживание непосредственного контакта между певцами и инструменталистами требует, в первую очередь, работы режиссера с дирижером и музыкантами. Именно такая коллаборация способна восстановить оперные произведения прошлого, дать им новую жизнь.

Помимо вопросов, связанных со стилем игры группы *continuo* как таковым (артикуляция, голосоведение, орнаментация, темп), драматургическое распределение инструментария является одним из самых интересных вопросов практики исполнения в этом репертуаре. Стандартная группа *continuo* для венецианской оперы, как отмечалось выше, состояла из двух клавесинов, двух инструментов семейства лютневых (например, двух теорб или теорбы и архилютни) и виолоне. То, что инструменты задействованы парами, побуждает задуматься о том, почему это могло быть. Как отметила Кристин Кейн, «причина присутствия двойных клавесинов в итальянской опере XVII века до сих пор остается лишь смутно понятой» (Kane K.A.N., 2010, p. 88).

В контрактах Кавалли обычно указывалось, что он должен был играть на первом клавесине, следовательно, композитор мог аккомпанировать речитативам. Это укладывается в концепцию полного владения материалом оперы, кто, как не сам композитор, может знать все тонкости драмы и характер происходящего на сцене, управляя, в том числе, темпом смены реплик, сцен, паузами в действии. В то время как менее оплачиваемый второй клавесинист исполнял симфонии и ритурнели.

Однако группа *continuo* могла быть размещена и на двух краях оркестровой ямы, по разные стороны от инструментального ансамбля, и каждая из них аккомпанировала певцам, стоящим ближе всего к ней.

В речитативах такое расположение создает пространственно-контрастное сопровождение, а тембровое различие групп инструментов добавляет дополнительные музыкально-драматургические оттенки сценическому действию. Так, пары инструментов группы *continuo*, например, виолоне с клавесином, или теорба с виолой да гамба имеют разные оттенки звучания. Даже два клавесина, как правило, имели разный тембровый облик, поскольку их изготовление не подразумевало стандартный подход.

Сегодня в процессе постановки опер XVII в. невозможно не учитывать вышеперечисленные факторы. Перед музыкальными руководителями первоочередной задачей стоит воссоздание инструментального сопровождения. Современные дирижеры идут разными путями. Одни воссоздают инструментарий, ориентируясь на сохранившиеся исторические свидетельства, как например Н. Арнонкур или М. да Сильва (концертное исполнение оперы Кавалли «Ксеркс» в 2021 г.). Другие считают, что для популяризации оперного репертуара XVII в. необходимо создание новой исполнительской партитуры на основе автографа, и возможно включение в состав оркестра инструментов, которые, скорее всего, не использовались в венецианских театрах. Иллюстрацией этого подхода являются постановки «Калисто» Р. Якобсом на сцене Королевской оперы Брюсселя в 1993 г. и «Веремонды» А. Карпене на фестивале в Сполето в 2015 г. Остановимся подробнее на опыте Р. Якобса.

Бельгийский маэстро, известный своим стремлением к исторически обоснованному исполнительству, хотя и использовал музыкальные инструменты, соответствующие эпохе, но значительно расширил инструментарий относительно премьерного состава театра Сант-Аполлинаре 1651 г., задокументированного

М. Фаустини. Ансамбль брюссельской постановки состоял из следующих инструментов: две скрипки, два альты с виолончелью и контрабасом, различные разновидности блокфлейт, два корнета, два клавесина, орган-позитив, две лютни, архилютня, барочная гитара, барочная арфа, виола да гамба, лироне и ударные.

Как нам представляется, расширение инструментального состава Якобсом могло быть продиктовано, в том числе, и тем обстоятельством, что большинство современных театральных пространств значительно крупнее старых венецианских театров. Таким образом, усиление оркестровой фактуры вызвано необходимостью выстраивания акустического баланса. С другой стороны, могла иметь место попытка привлечения публики к барочному репертуару особым звучанием оркестровых тембров. Например, в современных интерпретациях венецианской барочной оперы дирижерами активно используется инструмент лироне, как неотъемлемая часть группы *continuo*.

Лироне, или *lira da gamba*, басовая разновидность семейства смычковых лир, был широко распространен в Италии на рубеже XVI–XVII вв. (рис. 4). Вероятно, во время премьерного исполнения «Орфея» Монтеверди лироне использовался в инструментальной капелле на службе Винченцо I Гонзаги, герцога Мантуанского. Примечательна конструкция инструмента: до 24 игровых струн с двумя бурдонами. Плоский гриф инструмента позволяет исполнителю брать смычком три струны одновременно. Необычная настройка инструмента попеременно в восходящих квинтах и нисходящих квартах дает возможность играть непрерывные аккордовые последовательности как в диэзных, так и в бемольных тональностях.

Отличный от семейства скрипок и виол тембр создает удивительные звуковые эффекты: подражание струяще-



Рис. 4. Lira da gamba

муся свечению или мерцанию в сценах, где боги спускаются с небес (в спектакле Р. Якобса – ария Дианы над спящим Эндимионом «*Candidi corridori*», акт II, сцена 2); любовному трепету ожидания (ариозо Линкея «*Vieni, dolce speranza*», ожидающего первую брачную ночь; постановка «Гипермнестры» Ф. Кавалли Уильямом Кристи, Glyndebourne Festival Opera, 2017). К тому времени, когда венецианская опера стала публичным явлением, лироне практически вышел из употребления и, вероятнее всего, уже не использовался в театральных ансамблях. Скорость постановочного процесса, всевозможные изменения в составе в течение сезона диктовали использование более мобильных в техническом отношении инструментов. Использование лироне Якобсом и Кристи, таким образом, не является элементом реконструкции венецианской практики. Это пример поиска новых красок в рамках подхода современной креативной интерпретации.

Непрекращающиеся научные исследования и широкий интерес к наследию венецианского оперного театра XVII в. открывают безграничные творческие перспективы перед его современными

интерпретаторами. Изучение опер Франческо Кавалли приглашает исполнителей задаться рядом непростых, но увлекательных вопросов, начиная от способов интерпретации оригинальных музыкальных источников, поиска тембров и характера звучания, заканчивая абстрактными размышлениями о формах музыкального и сценического воплощения. Учитывая историческую вариативность, современная реконструкция неизбежно становится актом сотворчества, где опора на документы (Фаустини) сочетается с драматургическим анализом партитуры, а аутентичность тембра может уступать место

акустическим требованиям современного зала (опыт Р. Якобса).

Неполнота и схематичность исходных материалов, наличие столь внушительной культурно-временной дистанции относительно современной действительности гарантируют, что никакие две постановки одной и той же оперы не будут похожими. Пожалуй, в этом есть и творческий ресурс, вполне аутентичный, – перед современными музыкальными руководителями и постановщиками стоит та же задача, что и перед командой Ф. Кавалли, – сделать спектакль ярким, красивым и зрелищным, отвечающим ожиданиям современной публики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На наш взгляд, в подходе к использованию термина «инструментальный ансамбль», касательно его употребления в контексте оперы XVII в., следует исходить из бытовавшей в то время исполнительской практики. В венецианских театрах той эпохи еще не существовало фиксированного состава оркестра. Театральные ансамбли состояли из небольшого числа музыкантов, варьировавшихся от спектакля к спектаклю.

² Распространенный прием в венецианской оперной трагикомедии (Kane K.A.N., 2010, p. 87).

³ Премьера состоялась 26 декабря 1659 г.

⁴ Согласно исследованию Б. Гликсон и Дж. Гликсон гонорары в сохранившихся описях венециан-

ских театров 1650-х и 1660-х гг. указаны в лирах (Glixon B.L., 2007, p. 350).

⁵ Имя Кавалли не появляется в списке оркестра в бухгалтерской книге, но он был обязан по контракту не только сочинять оперу, но и играть на первом клавесине. Оплата за эту обязанность была включена в его гонорар (цит. по: (Glixon B.L., 2007, p. 351)).

⁶ Неоднозначный термин, который может обозначать один из струнных инструментов скрипичного и виolinного семейств. В венецианском употреблении XVII в. это, скорее всего, была небольшая виолончель.

ЛИТЕРАТУРА

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

Емцова О.М. Венецианская опера 1640-х – 1670-х гг.: Поэтика жанра: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 266 с.

Кириллова А.Н. Метамодернистские тенденции в современных оперных постановках: Жанр в поисках новой выразительности // Концепт: Философия, религия, культура. 2022. Т. 6, № 2. С. 147–158.

Пастушкова А.С. Виолетта в сочинениях Антонио Вивальди: Проблемы идентификации и нотации // Opera musicological. 2018. № 3. С. 6–22.

Сахарова А.В. Оперное искусство Франческо Кавалли // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020. № 4. С. 56–60.

Glixon B.L., Glixon J.E. *Inventing the Business of Opera*. Oxford University Press, 2007. 424 p.

REFERENCES

Barsova, I.A. (1997), *Ocherki po istorii partiturnoy notatsii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)* [Essays on the history of musical notation (XVI – the first half of the XVIII century)], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, Moscow, 571 p. (in Russ.)

Emtsova, O.M. (2005), *Venetsianskaya opera 1640-kh – 1670-kh gg.: poetika zhanra* [The Venetian opera of the 1640s – 1670s: The Poetics of the genre], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 266 p. (in Russ.)

Glixon, B.L., Glixon, J.E. (2007), *Inventing the Business of Opera*, Oxford University Press, 424 p. (in Eng.)

Glover, J. (1978), *Cavalli*, St. Martin's Press, New York, 191 p. (in Eng.)

Kane, K.A.N. (2010), "Francesco Cavalli's «Ele-na», PhD diss.", Cornell, Available at: <https://ecommons.cornell.edu/items/37a4a9e0-9ccf4c86-8e17-2675d5d8e596> (Accessed 06 May 2025). (in Eng.)

Glover J. Cavalli. New York: St. Martin's Press, 1978. 191 p.

Kane K.A.N. Francesco Cavalli's "Elena". PhD diss. 2010 // Cornell. URL: <https://ecommons.cornell.edu/items/37a4a9e0-9ccf4c86-8e17-2675d5d8e596> (дата обращения: 06.05.2025).

Stubbs St. L'armonia sonora: Continuo orchestration in Monteverdi's «Orfeo» // *Early Music*. 1994, no. 1. pp. 87–98.

Kirillova, A.N. (2022), "Metamodern trends in modern opera productions: a genre in search of new expression", *Kontsept: filosofiya, religiya, kul'tura* [Concept: philosophy, religion, culture], Vol. 6, no. 2, pp. 147–158. (in Russ.)

Pastushkova, A.S. (2018), "Violetta in the Writings of Antonio Vivaldi: Problems of Identification and notation", *Opera musicological*, no. 3, pp. 6–22 (in Russ.)

Sakharova, A.V. (2020), "Operatic art of Francesco Cavalli", *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art studies], no. 4, pp. 56–60. (in Russ.)

Stubbs, St. (1994), "L'armonia sonora: Continuo orchestration in Monteverdi's «Orfeo»", *Early Music*, no. 1, pp. 87–98. (in Eng.)

Сведения об авторе

Бондаренко Игорь Евгеньевич, аспирант кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.П. Недоспасова), режиссер Новосибирского государственного академического театра оперы и балета

E-mail: shamplatro@mail.ru

Author Information

Igor E. Bondarenko, postgraduate student of the Department of Music History of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor A.P. Nedospasova), director of the Novosibirsk State Academic Opera and Ballet Theater

E-mail: shamplatro@mail.ru

Поступила в редакцию 16.06.2025

После доработки 28.01.2026

Принята к публикации 07.02.2026

Received 16.06.2025

Revised 28.01.2026

Accepted for publication 07.02.2026

© Петров, В.М., 2026

УДК 781.5

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-46-57

АНАЛИЗ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ СОНАТЫ, op. 2 И. БРАМСА

В.М. Петров¹

¹ Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, 125009, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена исследованию драматургических особенностей одного из ключевых произведений раннего творчества И. Брамса – фортепианной Сонаты, op. 2, в которой отражается сложный переход от классической традиции к романтическому психологизму, формирующий особенности гармонического языка молодого композитора, поиск собственного художественного стиля. В исследовании на основе потактового анализа музыкального произведения выявлены характерные стилистические черты и всесторонне изучена композиционная структура. Написанная в 1852 г., Соната воплощает глубокий внутренний конфликт, в котором экспрессия, страсть и поиск целостности героя контрастируют с трагическим финалом, что особенно ярко проявляется во второй и третьей частях. В работе подробно исследованы структура и развитие тематического материала первой части, вариативная форма второй, драматическая насыщенность Scherzo и монументальность финала. Показано, что в Сонате, op. 2 И. Брамс сочетает строгость бетховенской формы с романтической образностью Р. Шумана, используя приемы монотематизма, полифонического развития и нестандартные тональные сопоставления. Продемонстрировано намеренное отклонение композитора от традиционно утвердительного завершения частей сонаты для создания дополнительного психологического напряжения. Раскрыты новые выразительные средства переосмысления сонатно-симфонического цикла через создание двойной композиционной арки в виде тематического единства Allegro и финала, Andante и Scherzo. Исследование позволило подчеркнуть важность Сонаты, op. 2 в творчестве композитора как своеобразной творческой «лаборатории» и отразить особенности переходного периода в развитии фортепианного репертуара эпохи романтизма.

Ключевые слова: драматургия, Соната op. 2, интерпретация, стилевые особенности

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Петров В.М. Анализ драматургических особенностей Сонаты, op. 2 И. Брамса // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 46–57. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-46-57.

ANALYSIS OF DRAMATURGICAL FEATURES OF THE SONATA, op. 2 BY J. BRAHMS

V.M. Petrov¹

¹ P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 125009, Russian Federation

Abstract. This article explores the dramatic features of one of the key works in Brahms's early career – the Piano Sonata op. 2. It reflects the complex transition from the classical tradition to romantic psychologism, shaping the characteristics of the young composer's harmonic language and the search for his own artistic style. Using a bar-by-bar analysis, this study identifies characteristic stylistic features and comprehensively examines the compositional structure. Written in 1852, the Sonata embodies a profound internal conflict in which the protagonist's expression, passion, and search for integrity contrast with a tragic ending, which is particularly evident in the second and third movements. The paper thoroughly examines the structure and development of the thematic material of the first movement, the variable form of the second, the dramatic richness of the Scherzo, and the monumentality

of the finale. It is demonstrated that in the Sonata op. 2, Brahms combines the rigor of Beethovenian form with the romantic imagery of Schumann, employing techniques of monothematicism, polyphonic development, and unconventional tonal juxtapositions. The study demonstrates the composer's intentional deviation from the traditionally affirmative conclusion of the sonata's movements to create additional psychological tension. New expressive means of reinterpreting the sonata-symphony cycle are revealed through the creation of a double compositional arc in the form of the thematic unity of the Allegro and finale, the Andante and Scherzo. The study highlights the importance of the Sonata op. 2 in the composer's oeuvre as a unique creative "laboratory" and reflects the characteristics of the transitional period in the development of the Romantic piano repertoire.

Keywords: dramaturgy, Sonata op. 2, interpretation, stylistic features

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

For citation: Petrov, V.M. (2026), "Analysis of dramaturgical features of the Sonata, op. 2 by J. Brahms", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 46–57. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-46-57.

Соната, оп. 2 И. Брамса занимает особое место в творчестве композитора и в истории XIX в., отражая сложный переход музыкального языка от классических традиций к романтическому психологизму. Несмотря на значимость произведения, многие аспекты его драматургии, гармонических решений остаются недостаточно изученными и требуют глубокого анализа.

Исследование творческого пути, богатого и разнообразного музыкального наследия И. Брамса достаточно подробно освещено в публикациях многих музыковедов. Основоположником исследований жизни, творчества и личности И. Брамса предстает Карл Гейрингер (1965), который собрал уникальный материал (более 1000 писем) и черновые наброски сочинений композитора с собственноручными пометками и исправлениями, систематизировал эпистолярное и творческое наследие. Монография дает возможность прикоснуться к ценнейшему артефакту в творческом наследии И. Брамса и обрести глубокое понимание художественного облика композитора.

Одно из первых отечественных исследований, посвященных жизни и творчеству И. Брамса, принадлежит Михаилу Семеновичу Друскину (1988). Монография обозначает место И. Брамса в зарубежном музыкальном искусстве XIX в., ключевые этапы биографии: дружбу с Робертом и Кларой Шуман, борьбу

с так называемой новонемецкой школой Р. Вагнера и Ф. Листа и становление композитора как продолжателя традиций Л. ван Бетховена.

Фундаментальная многолетняя работа Екатерины Михайловны Царевой (1972) позволила выявить и проанализировать стилистику и особенности драматургии фортепианного творчества И. Брамса и систематизацию композиторского наследия в исторической ретроспективе, концептуальные отличия композиторской стилистики, феномен музыкального почерка в творческом наследии композитора в условиях развития немецко-австрийской культуры (Царева Е., 1986).

Ганс Галь (1998) подробно изучил личностные и творческие аспекты И. Брамса, его взаимоотношения с Рихардом Вагнером и Джузеппе Верди и их влияние на формирование эстетики композитора. Музыковед осветил стилевые особенности творчества композитора и выделил основные элементы: «К особенностям юношеского творчества Брамса принадлежит, наряду с романтически-безудержной мелодической избыточностью и чисто бетховенской строгостью формы, еще один стилевой элемент, имеющий основополагающее значение: обращенность к народному мелосу, воздействие которого прослеживается во всем его творчестве – от начала и до конца» (Галь Г., 1998, с. 51).

Сергей Игоревич Роговой продолжил исследования К. Гейрингера и в моногра-

фии (2003) раскрыл корреляцию между эпистолярным и драматургическим наследием композитора, вопросами эстетики и практики исполнительства, подверг анализу стилистический и содержательный аспект писем И. Брамса, что способствовало пониманию эпохи романтизма второй половины XIX в. в культурном и художественном контексте и творческой эстетики композитора. Осмысливаются «взаимодействия эксплицитных и имплицитных слоев текста, устанавливаются механизмы этого взаимодействия, проекция высказанного слова на жизнь и творчество» (Роговой С., 2004, с. 4), тем самым затрагивается один из самых спорных и актуальных вопросов искусствоведения о влиянии фактов биографии на музыку композитора.

Таким образом, следует отметить, что музыковедами значительно в меньшей мере уделено внимание специфике драматургии и художественного наполнения ранних фортепианных сонат композитора, в особенности, Сонаты, ор. 2. Поэтому анализ композиторского стиля, музыкальной драматургии, гармонической и тематической организации определил цель настоящей работы.

Отсутствие исследований с потактовым анализом музыкального материала предопределило использование линейного метода, позволяющего учитывать все нюансы, связанные с гармоническими, мелодическими и композиционными изменениями и выделить стилистические и драматургические особенности Сонаты, ор. 2. В процессе работы также использованы аналитический и сравнительный методы, а также исторический подход к изучению произведения в контексте музыкальной традиции XIX в.

Написанная в 1852 г. Соната, ор. 2 *fis-moll* воплощает в себе один из самых увлекательных парадоксов раннего творчества Брамса. Несмотря на то что она соз-

давалась параллельно с Сонатой, ор. 1, их драматургия разительно отличается друг от друга. «Сонаты отразили все богатство чувств, впечатлений, мыслей только что вступившего в жизнь музыканта» (Царева Е., 1972, с. 22). Действительно, для Сонаты *C-dur* в большей мере характерна жизнеутверждающая декламация молодого художника с преобладанием гимнических мотивов в *Allegro* и финале, в то время как в Сонате *fis-moll* творческие порывы, юношеская экспрессия, импульсивность, страсть, поиски внутренней целостности и примирения с действительностью приводят героя к ощущению трагедии и неминуемой катастрофы, что особенно ярко воплотилось во второй и третьей частях цикла. Соната *f-moll* отличается сложным психологизмом, воплощенном в пятичастной форме, где элементы трагедии порождают «особый, брамсовский философский драматизм» (Царева Е., 1972, с. 25).

Как отмечает М.С. Друскин, художественная эстетика в Сонате, ор. 2, как и раннего творчества в целом, подвержена романтическому настроению: «То здесь, то там всплывают еще не преодоленные влияния композиторов, перед которыми преклонялся Брамс в свои юные годы, – Бетховена, Шуберта, Шумана. Ощущается и воздействие романтической литературы – Гофмана и Жан-Поля, с ее порывистой, возбужденной речью и фантастически-причудливой поэтической формой» (Друскин М., 1988, с. 69).

Характеризуя романтическую эстетику в раннем фортепианном творчестве композитора, Е.М. Царева отметила родство и цельность прежде всего *Andante* и *Scherzo* Сонаты, ор. 2 в контексте использования приема монотематизма (Царева Е., 1972, с. 27). Его применение позволяет провести параллель с Сонатой *h-moll* Ф. Листа. Такая художественная и эстетическая вариативность отража-

ет внутреннее непостоянство и переживания молодого композитора, а также поиск ответов на фундаментальные вопросы, находящиеся на стыке двух эпох – традиционализма эпохи классицизма и внутреннего психологизма эпохи романтизма. Изменение порядка публикации – монументальная Соната, ор. 1 издана первой – показывает сознательный выбор композитора: предложить публике более яркое и эффектное произведение, прежде чем представить более интимную, но не менее амбициозную Сонату, ор. 2. Это произведение можно назвать творческой лабораторией, где формировался брамовский музыкальный язык.

Прежде всего, следует отметить, что тональность *fis-moll* к середине XIX в. традиционно использовалась для передачи романтической образности, что ярко отражено в сонатах Л. ван Бетховена, ор. 106 (*Adagio sostenuto*), Р. Шумана, ор. 11, Я. Дусика, ор. 61 («Гармоническая элегия»), И.Н. Гуммеля, ор. 81 и других композиторов.

Иоганнес Брамс, следуя традициям Роберта Шумана, использует традиционный тональный язык, не выходя за его рамки. В драматургическом плане Соната, ор. 2 в большей мере тяготеет к яркой эмоциональности и глубокому психологизму первой сонаты Шумана, где основное отличие проявляется в финале, в котором состояние экзальтации переходит в задумчивость, как бы «уход в себя». Такое позиционирование между нормами классицизма и эстетикой романтизма имеет фундаментальное значение для понимания драматургической логики произведения.

Первая часть, «*Allegro non troppo, ma energico*» в целом следует классической сонатной форме, но с заметными нюансами, свидетельствующими о стремлении к жанровому обновлению. Как отмечал Ганс Галь: «Классическая традиция, в ко-

торой воспитывался Брамс... перекрещивается у него с романтическим стремлением к предельной экспрессивности, которое свойственно той эпохе и которое поначалу, в первых его опубликованных сочинениях, вроде бы преобладает» (1998, с. 49).

Основная тональность главной партии построена вокруг сопоставления двух основных элементов: нисходящий октавный пассаж в первых двух тактах и восходящий эпизод, верхний голос которого следует по звукам доминантового трезвучия. Жанровая интерпретация как свободной каденции представляет собой необычное и смелое композиционное решение для воплощения романтической образности (пример 1), а исходный материал в виде двух тем подвергается интенсивному развитию на протяжении всей части.

Окончательное формирование второго элемента главной партии как самостоятельной темы происходит в связующей партии и сопровождается тональной секвенцией *fis-moll*, *d-moll*, *A-dur*, раскрывая и подчеркивая напряженный и настороженный характер экспозиции (пример 2).

В побочной партии происходит переосмысление темы связующей партии в более лиричном и певучем виде, посредством нисходящего изложения против восходящего, что вносит драматургическое разнообразие в первую часть цикла (пример 3). При этом напряжение и взволнованность сохраняется благодаря пульсирующим аккордам в левой руке.

Развитие тем экспозиции приводит к разработке, где основным способом движения музыкального материала выступают ритмические переклички, гармоническое и полифоническое развитие в виде двойных имитаций. Уже с т. 83 композитор предлагает удивительное тональное сопоставление, основанное на первом элементе главной партии и изложенное в виде

Пример 1. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Главная партия (тт. 1–15)



Пример 2. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Связующая партия (тт. 16–50)



Пример 3. И. Брамс. Соната для фортепиано fis-moll, op. 2. Побочная партия (тт. 51–74)



попеременного ладового чередования: D-dur, d-moll, A-dur, a-moll, H-dur, h-moll. В т. 92 вновь вступает лиричная тема побочной партии, сопровождаемая элементом связующей партии в басу, что вносит определенную неуверенность и, в некотором смысле, робость в музыкальный нарратив. Усиление напряжения посредством использования приема имитаций

(т. 100) приводит развитие драматургии к ложной репризе в т. 123, знаменуя обострение внутреннего конфликта главного героя и раскрытие романтической чувственности.

Форма репризы значительно сокращена по сравнению с экспозицией, поскольку в ней отсутствует раздел связующей партии. Такое композиционное решение

отсылает к репризе первой части первой сонаты композитора, драматургически объединяя и благотворно влияя на цельность Allegro.

Стоит остановиться на коде «*riu mosso*», в которой музыкальный материал, основанный на теме связующей партии, подвергается трансформации в неистовое, стремительное изложение, подчеркнутое и наполненное предельной технической, исполнительской сложностью с использованием всей широты регистров фортепиано. Несмотря на кажущуюся убедительность нисходящего пассажа *ff* в тт. 193–194 как окончательного решения конфликта, композитор внезапно через две четвертные паузы добавляет последние два аккорда «р», «*una corda*», тем самым сохраняя напряжение драматургии и нарушая ожидание в разрешении основного конфликта.

Такой композиционный прием отличается от окончания первых частей сонат, ор. 1 и ор. 5 и напоминает сложный психологизм произведений Р. Шумана, особенно его первой фортепианной сонаты, а также с окончанием первой части Сонаты, ор. 12 А. Рубинштейна, что, на наш взгляд, демонстрирует стремление И. Брамса к показу внутренней экспрессии и открытости чувств.

Вторая часть, *Andante con espressione*, изложена в вариационной форме, что композиционно перекликается с формой *Andante* Сонаты C-dur композитора, второй частью Сонаты, ор. 111 Л. ван Бетхове-

на, а также со второй частью Сонаты, ор. 22 и третьей частью «*quassi variazioni*» Сонаты, ор. 14 Р. Шумана. Тема, на первый взгляд, кажется интонационно простой, однако в ней наблюдается сложное гармонически модуляционное развитие, часто прерываемое выразительными паузами. В ее основе лежит вокальная фразировка (пример 4), которая является одним из основополагающих элементов стиля композитора, что подтверждается наблюдениями Ганс Гая: «К особенностям юношеского творчества Брамса принадлежит... обращенность к народному мелосу, воздействие которого прослеживается во всем его творчестве – от начала и до конца» (1998, с. 49–50).

Контраст между темой, структура которой изложена в виде «вопрос–ответ», и сопровождающей ее гармонической нестабильностью создает драматургическое напряжение и придает части почти метафизическую глубину.

Вторая вариация отличается почти импровизационным изложением и большей оркестровостью, для чего композитор использует три нотоносца (пример 5).

Гармонический язык усложняется благодаря введению хроматизмов, энгармонических замен («*basso ostinato*» *ais-b* в тт. 46–55), приему «*stretta*» и плотной фактуре, напоминающей фугу из «Прелюдии, хорала и фуги» FWV 21 С. Франка. Ее импровизационный характер подчеркивается ритмической нестабильностью и введением нисходящего «хрустального» пассажа *h-moll* в динамике *ppp*, который

Пример 4. И. Брамс. Соната для фортепиано *fis-moll*, ор. 2. Тема *Andante* (тт. 1–18)



Пример 5. И. Брамс. Соната для фортепиано *fis-moll*, op. 2. Вторая вариация *Andante* (тт. 37–67)



явно противоречит общему аскетичному и, в некотором смысле, «серьезному» тону темы *Andante*, привносит черты меланхолии и скорби.

Возвращение исходной темы (третья вариация, *H-dur*) в одноименную тональность является ладовым переосмыслением драматургического повествования первой вариации (*h-moll*).

Следует отметить интересную логику развития основного элемента темы: в начале части она изложена в виде одноголосия с элементами пасторальной прозрачности и хрупкости. В первой вариации тема удваивается в октаву и вторится шестнадцатыми в верхнем голосе, что создает движение нервной пульсации. Во второй вариации происходит фактурная трансформация темы с введением нового мотива и полифоническое развитие в виде стретты. В третьей, финальной вариации, производится стилистическая обработка тематического материала в одноименном мажоре с введением триолей, использованием широкого спектра фортепианной фактуры, сопоставлением крайних динамических оттенков *p* – *ff* и их попеременном чередовании с шагом в такт в духе Р. Шумана. Таким образом, самый широкий арсенал композиционного инструментария молодого Брамса используется в полной мере уже в первом фортепианном произведении, а динамическая особенность части охарактеризована Е.М. Царевой как

«гипертрофия многозвучности» (1986, с. 45).

Можно заметить, что в более позднем творчестве композитора техническая и композиционная палитра значительно сокращена, а широкая музыкальная и виртуозная составляющая трансформируется в более тонкий, интроспективный и выразительный психологизм (например, в поздних интермеццо). Следует отметить, что, как и в случае с *Allegro*, композитор не стремится однозначно разрешить основной конфликт части, поскольку заканчивает *Andante* на большом мажорном септаккорде на ноте *fis* с нюансом *diminuendo*, тем самым как бы «подвешивает» замысел музыкальной драматургии, оставляет вопрос открытым и позволяет органично подготовить третью часть в тональности *h-moll* через авторскую *attacca*. Использованный композиционный прием, на наш взгляд, отражает личностные противоречия композитора, проявленные «...в одной из доступных ему форм самовыражения... как воплощенный синтез противоречивых качеств своей натуры – в своей музыке» (Галь Г., 1998, с. 41).

Scherzo основано на мотиве *Andante*, копирует организационную структуру «вопрос–ответ», ритмический рисунок отсылает слушателя к «мотиву судьбы», а упругий, собранный, почти воинственный характер, дополненный «нервной» пульсацией восьмых и шестнадцатых,

придает драматическое напряжение (пример 6). По наблюдению Е.М. Царевой, характерный импульс жанра скерцо, как и в Скерцо, ор. 4, «...воплотило романтические настроения молодого Брамса» (1972, с. 23). Удивительная звуковая плотность разнообразит драматургию оркестровым звучанием струнных и мед-

но-духовых групп и подчеркивает симфонический размах цикла.

Trio, напротив, проникнуто певучей сдержанностью (пример 7), перекликается с жанром немецких хоровых песен, который пользовался большой популярностью в середине XIX в. и применялся композитором на протяжении всего творческого пути.

Пример 6. И. Брамс. Соната для фортепиано *fis-moll*, ор. 2. Основная тема Scherzo (тт. 1–8)



Пример 7. И. Брамс. Соната для фортепиано *fis-moll*, ор. 2. Trio (тт. 22–64)



Особое внимание стоит уделить композиционному решению при возвращении темы Scherzo. Во-первых, композитор избегает использования приема «da capo», отдавая предпочтение «сумрачному» и нервному девятитактовому переходу, обособленному двойной тактовой чертой. Во-вторых, повторение Scherzo не идентично первоначальному проведению и отличается значительным со-

кращением музыкального материала до восьми тактов (также обособленного двойной тактовой чертой). В-третьих, И. Брамс стремительно усиливает нервное напряжение драматургии и развивает основной мотив части посредством введения продолжительной кульминации в тт. 82–100 и демонстрирует наивысшую технически исполнительскую сложность.

Логично предположить, что такой яркий эпизод поставит финальную точку в разрешении конфликта, однако в т. 103 снова появляется тема Trio, как воспоминание о чем-то прекрасном и пасторальном. Его хрустальный и певучий мотив подчеркнут трелью в верхнем голосе, что стилистически отсылает к последнему проведению темы в финале Сонаты, ор. 111 Л. ван Бетховена. Тем не менее, в т. 107 вновь искрометно врывается зловещий мотив Scherzo, знаменуя крах надежды на победу «света над тьмой». В целом обращают на себя внимание изысканные и остроумные переходы между разделами, свидетельствующие о стремлении композитора к композиционному единству.

Основная исполнительская сложность Scherzo кроется в быстром попеременном чередовании восьмых *pp*, *staccato* и *leggero*, представленных в первом четырехтакте, и шестнадцатых *ff*, *ben marcato* – во втором. Такой композиционный прием провоцирует «наплывание» двух противоположных художественных линий друг на друга, из-за чего контраст между ними «смазывается». Решение данной проблемы, на наш взгляд, кроется в предельной исполнительской точности метрических и штриховых аспектов, драматургической собранности и ясности, аккуратном и выверенном использовании педали, и, прежде всего, в «ощущении пауз» и пространства между тактами, за время которого отзвуки предыдущей гармонии успевают раствориться.

Финал, несомненно, самый сложный в выразительном и композиционном плане. Его драматургия, охарактеризованная Е.М. Царевой как «quasi монументальная» (1972, с. 28) отличается от грандиозных и стремительных финалов первой и третьей сонат композитора. Основная часть *Allegro non troppo e rubato* обрамлена свободными разделами, напоминающими

каденционные эпизоды со свойственным приемом *tempo rubato* и блестящими пассажами в духе Ф. Шопена и Ф. Листа, что подчеркивает интроспективный характер музыки. При этом композитор посредством ремарок «*sostenuto*» в *Introduzione* и «*molto sostenuto*» в заключительном эпизоде воплощает логику эмоционального успокоения, «ухода в себя», обретения мира и покоя, явно противоречащую привычной фанфарности в финалах сонатно-симфонических циклов.

Основной раздел четвертой части «*Allegro non troppo e rubato*» написан в форме сонатного *allegro*, композиционно отличающегося от привычной рондо-сонаты в финалах сонатно-симфонических циклов. В основе драматургического развития лежит тематическая, полифоническая и стилистическая трансформация темы «креста» из *Introduzione*.

Главная партия представлена в более стремительной и «нервной» манере, характеризующей турбулентный психологизм главного героя и отсылающий к музыкальному творчеству Р. Шумана. Секвенционное развитие образует тональную последовательность *fis-moll* – *G-dur* – *h-moll* – *cis-moll* в тт. 25–40 (пример 8).

В связующей партии основная тема, изложенная октавами и дополненная авторскими ремарками «*f*», «*ben marcato*», подвергается полифоническому развитию в виде двойного контрапункта (тт. 61–70) с характерными чертами воинственности и стремительности, что формирует плотный музыкальный материал (пример 9).

Развитие приводит к побочной партии (тт. 71–94), в которой тема «креста» подвергается переосмыслению в виде жанра народных немецких танцев (пример 10).

Единственным эпизодом, где тематическое развитие основано не на теме «креста», является заключительная партия

Пример 8. И. Брамс. Соната для фортепиано *fis-moll*, op. 2. Главная партия (тт. 25–60)



Пример 9. И. Брамс. Соната для фортепиано *fis-moll*, op. 2. Связующая партия (тт. 61–70)



Пример 10. И. Брамс. Соната для фортепиано *fis-moll*, op. 2. Побочная партия (тт. 71–94)



(тт. 95–109), в основе которой используется мотив «судьбы», усиливающий психологическое напряжение финала. Несмотря на то что его развитие продолжится в начале разработки, создавая тем самым плавный переход между разделами, тематической основой развития разработки является основной мотив *Introduzione*, подвергающийся гармоническому преобразованию (тональная последовательность *gis-moll* – *Cis-dur* – *f-moll* в тт. 155–168) и жанровому переосмыслению (черты менуэта в тт. 173–189).

Широкий спектр тематической трансформации приводит к грандиозной кульминации в тт. 190–206. Ее монументаль-

ность, «могучесть», характерное оркестровое *tutti* резко контрастирует с психологически неустойчивым изложением драматургической линии финала и может интерпретироваться как центральный эпизод части, в котором ожидание примирения внутренних противоречий главного героя снова нарушается вступлением распевной и меланхоличной темы главной партии, знаменуя собой крах надежды на разрешение конфликта.

Композиция финала отличается отсутствием связующей партии, а свободная, стремительная оркестровая кода, обособленная двойной тактовой чертой (тт. 261–270), подчеркнутая затактны-

ми вступлениями темы «креста» в басу, нарушающими тем самым метрическую сетку, сохраняет и усиливает напряжение драматургии.

Заключительный эпизод «molto sostenuto» (тт. 271–283) предлагает альтернативную трактовку в разрешении конфликта, где монументальность сменяется личным свободным «каденционным» высказыванием автора, воплощая концепцию признания неизбежности, примирения с судьбой и умиротворения главного героя.

Исследование позволяет выделить некоторые драматургические особенности Сонаты, ор. 2. И. Брамс применяет психологический прием «разрушения ожиданий», для чего использует драматургические контрастные вставки (Scherzo), заканчивает части со знаком вопроса, эмоционально «подвешивая» слушателя (Allegro, Andante), сохраняет и усиливает состояние напряжения (Финал), в том числе благодаря необычным гармоническим сопоставлениям, прогрессия которых основана на секвенционном развитии (разработка Allegro), что характеризует психологическую турбулентность,

порывистость и непостоянство главного героя.

Следует отметить художественную уникальность Сонаты, ор. 2 в раннем фортепианном творчестве И. Брамса, заключающуюся в создании двойной композиционной арки между частями: форма финала повторяет форму первой части, а тематическое единство Andante и Scherzo образуют внушительное и цельное музыкальное пространство. Использованный подход характеризует переосмысление композитором сонатно-симфонического цикла, поиск новых инструментов для воплощения романтической образности, в том числе благодаря использованию тональности *fis-moll*, и актуальных эстетических проблем эпохи Романтизма.

Таким образом, отмечая стилистические особенности раннего творчества композитора, «а именно вопрос о сосуществовании сентимента романтической музыкальной субстанции и классического формального метода музыкального воплощения» (Галь Г., 1998, с. 55–56), становится очевидным преобладание романтической эстетики в Сонате, ор. 2.

ЛИТЕРАТУРА

- Галь Г. Иоганнес Брамс. Творчество и личность // Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера, три мира. Ростов н/Д.: Феникс, 1998. 640 с.
- Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1965. 451 с.
- Друскин М.С. Иоганнес Брамс: Моногр. очерк. 4-е изд. Л.: Музыка, 1988. 96 с.
- Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2003. 636 с.
- Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2004. 44 с.
- Царева Е.М. Фортепианное творчество Брамса: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1972. 278 с.
- Царева Е.М. Иоганнес Брамс. Л.: Музыка, 1986. 384 с.

REFERENCES

- Druskin, M.S. *Iogannes Brams* [Johannes Brahms], 4th ed., Muzyka, Leningrad, 96 p. (in Russ.)
- Gal, H. (1998), "Johannes Brahms. Creativity and personality", *Brams, Wagner, Verdi. Tri mastera, tri mira* [Brahms, Wagner, Verdi. Three masters, three worlds], Phenix, Rostov-on-Don, 640 p. (in Russ.)
- Geiringer, K. (1965), *Iogannes Brams* [Johannes Brahms], Muzyka, Moscow, 451 p. (in Russ.)
- Rogovoi, S.I. (2003), *Pis'ma Iogannesa Bramsa* [Letters of Johannes Brahms], D. Sc. Thesis, Moscow, 635 p. (in Russ.)
- Rogovoi, S.I. (2004), *Pis'ma Iogannesa Bramsa* [Letters of Johannes Brahms], Abstract of D. Sc. Thesis, Moscow, 44 p. (in Russ.)
- Tsareva, E.M. (1972), *Fortepiannoe tvorchestvo Bramsa* [Piano creativity of Brahms], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 1972. 278 p. (in Russ.)
- Tsareva, E.M. (1986), *Iogannes Brams* [Johannes Brahms], Muzyka, Leningrad, 384 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Петров Владлен Михайлович, соискатель кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
E-mail: petrov_vladlen@inbox.ru

Author Information

Vladlen M. Petrov, applicant of the Department of History and Theory of Performing Arts at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
E-mail: petrov_vladlen@inbox.ru

Поступила в редакцию 15.09.2025

После доработки 29.01.2026

Принята к публикации 08.02.2026

Received 15.09.2025

Revised 29.01.2026

Accepted for publication 08.02.2026

© Хонякина, Е.А., 2026

УДК 78.03

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-58-69

ОПЕРА И. ХАРТМАНА «СМЕРТЬ БАЛЬДРА»: ПЕРВЫЙ ОПЫТ ПРЕТВОРЕНИЯ СКАНДИНАВИЗМА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТЕАТРЕ ДАНИИ

Е.А. Хонякина¹

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

Аннотация. В конце XVIII в. в музыкальном театре Дании актуализировались вопросы претворения национальных историко-мифологических сюжетов. Первым образцом воплощения в музыке идей скандинавизма стал зингшпиль «Смерть Бальдра» И. Хартмана, созданный на текст одноименной пьесы Й. Эвальда в 1779 г., который является объектом рассмотрения в настоящей статье. Произведение стало откликом на нарастающий в датском обществе интерес к национальной тематике. Поскольку данная опера в российском музыкознании до сих пор не получила освещения, статья призвана частично восполнить эту лакуну. В научный обиход впервые вводятся фрагменты трудов иностранных исследователей В.К. Равна, К.О. Бруна, Дж. Гисселя. Дается краткая биографическая справка о И. Хартмане. Анализ оперы осуществляется по сохранившемуся клавиру 1876 г. и неопубликованной на русском языке драме Й. Эвальда в переводе автора статьи. Рассматриваются образно-содержательные и музыкально-драматургические особенности оперы во взаимосвязи с элементами архаической скандинавской культуры. Выявлены главные мотивы музыкального скандинавизма, а именно охоты-скачки, полета Валькирий, магических заклинаний / обрядов, которые станут ключевыми для проявления национальной скандинавской тематики в музыке композиторов Дании XIX в.

Ключевые слова: скандинавизм, Дания, XVIII век, Иоганн Хартман, Йоханнес Эвальд, Смерть Бальдра, опера, зингшпиль

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хонякина Е.А. Опера И. Хартмана «Смерть Бальдра»: первый опыт претворения скандинавизма в музыкальном театре Дании // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 58–69. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-58-69.

J. HARTMANN'S OPERA "BALDR'S DEATH": THE FIRST ATTEMPT AT INCORPORATING SCANDINAVIAN STYLE IN DANISH MUSICAL THEATRE

Е.А. Khoniakina¹

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

Abstract. At the end of the 18th century, the issues of implementing national historical and mythological stories became relevant in the Danish musical theatre. The first example of the embodiment of Scandinavian ideas in music was the sing-spiel "Baldr's Death" by J. Hartmann, created based on the text of the play of the same name by J. Ewald in 1779, which is the subject of consideration in this article. The work was a response to the growing interest in national themes in Danish society. Since this opera has not yet received much attention in Russian musicology, this article aims to partially fill this gap. Fragments of the works of foreign researchers V.K. Ravn, K.O. Bruun, and J. Gissel are introduced into scientific circulation for the first time. A brief biographical note on

I. Hartmann is provided. The opera is analyzed using the surviving 1876 piano score and the author's translation of J. Ewald's unpublished Russian drama. The figurative, substantive, musical and dramatic features of the opera are considered in their relationship with elements of archaic Scandinavian culture. The main motifs of musical Scandinavianism are identified, namely, hunting-racing, the flight of the Valkyries, and magical spells / rituals, which will become key to the manifestation of national Scandinavian themes in the music of 19th century Danish composers.

Keywords: Scandinavianism, Denmark, 18th century, Johann Hartmann, Johannes Ewald, Baldr's Death, opera, singspiel

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

For citation: Khoniakina, E.A. (2026), "J. Hartmann's opera «Baldr's Death»: The first attempt at incorporating Scandinavian style in Danish musical theatre", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 58–69. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-58-69.

Увлечение скандинавскими древностями, историческими и литературно-эпическими памятниками стало определяющим фактором в развитии генерального идейного направления в Скандинавских странах на рубеже XVIII–XIX вв. Оно получило название «скандинавизм» уже в 10–20-х гг. XIX столетия. Дания, исторически обладающая статусом политического лидера в Скандинавском регионе и являющаяся географическим «мостом» между Центральной Европой и Скандинавией, активно претворяла в культуре и искусстве национально-патриотические идеи. Кульминация этого движения пришлась на первую половину XIX в. – Золотой век Дании, но его истоки лежат в последней трети XVIII в., когда в стране преобладало засилье итальянского и особенно немецкого контингента в разных социокультурных сферах¹.

Одним из главных проводников идей скандинавизма в Дании был музыкальный театр. Переломным моментом можно считать постановку в 1778 г. оперы Иоганна Эрнеста Хартмана² (1726–1793) «Смерть Бальдра» («Balders Død»). Несмотря на ее особое для скандинавского направления значение, в зарубежной музыковедческой науке о зингшпиле имеются лишь краткие упоминания. Ценная информация содержится в предисловии к клавиру, изданному в 1876 г. (Hartmann J., 1876). В отечественном музыкознании отсутствуют работы об этой опере, что

обуславливает актуальность обращения к ней в настоящей статье с целью рассмотрения «Смерти Бальдра» на предмет выявления ключевых мотивов скандинавизма.

Предтечей проникновения идей скандинавизма на датскую музыкальную сцену назовем зингшпиль «Грам и Сигне» (1767), написанный на датском языке (opera danese) итальянцем Джузеппе Сартти (1729–1802) на текст пьесы норвежского драматурга Нильса Крога Бредаля (1733–1778) «Грам и Сигне, или Шедевр любви и доблести» (1756). В основу положен историко-легендарный сюжет, опирающийся на «Деяния данов» датского хрониста Саксона Грамматика (ок. 1150 – ок. 1220)³ (Johansen P., 1907, p. 12). По оценке датского искусствоведа Петера Йохансена (1858–1939) сама по себе пьеса имеет большое значение, поскольку в ней впервые претворяются архаические скандинавские образы (Johansen P., 1907, p. 12). Ее издание было снабжено медными гравюрами по рисункам ведущего датского художника и театрального декоратора Петера Крамера (1726–1782).

Однако «в иллюстрациях к пьесе Бредаля он обнаруживает полное незнание древности, из которой был взят сюжет. В те времена (в XVIII в. – Е.Х.) никто не думал искать национальную особенность в человеческих типах, но даже в костюмах и реквизите Крамер всецело придержи-

вался французского героического театра с его псевдоклассическим стилем, и нет никаких оснований полагать, что кому-либо пришла бы в голову мысль о приобретении какого-либо иного реквизита для представления» (Johansen P., 1907, p. 12). Кроме того, как отмечает литературовед В.В. Пешкова: «Драматург отодвинул исторические события на второй план, и центральное место в произведении отвел классицистическому конфликту» (2017, с. 15), при этом сюжет сохранял пастушескую идиллию, в которой гармонично сочеталось комическое с героическим (Храповицкая Г., 1988, с. 259). Тем не менее, Дж. Сартти избрал для своей оперы именно этот сюжет, что явилось первым шагом на пути проявления интереса к скандинавской «античности».

В 1770-х гг. в Дании на фоне все еще преобладающих зарубежных постановок, сформировавших переизбыток нескандинавских сюжетов, назревала необходимость создания музыкально-сценического произведения на национальную, родную скандинавам тему.

В 1775 г. публике была успешно представлена героическая драма датчанина Йоханнеса Эвальда (1743–1781) «Смерть Бальдра». Перед королевскими музыкантами встала задача о выборе композитора для сочинения к пьесе музыки. Их внимание остановилось на перспективном придворном немецком скрипаче и композиторе Иоганне Эрнесте Хартмане. Известно, что он прибыл в Данию около 1768 г. и поступил на должности скрипача в королевскую капеллу и учителя музыки малолетнего датского короля Христиана VII (1767–1808).

Дальнейший карьерный рост И. Хартмана как концертмейстера королевского оркестра, организатора придворных концертов камерной музыки, активного участника частных музыкальных обществ, а также развитие его как плодот-

ворного и скрупулезного композитора (Ravn V., 1893, p. 110–111) демонстрировали активную включенность иностранного музыканта в меняющуюся датскую музыкальную жизнь. К тому же, скромный и добросовестный нрав, личное самоопределение И. Хартмана как человека «который знал себя, но не был в себя погружен» (цит. по: (Ravn V., 1893, p. 112)) оказывали весьма благоприятное впечатление.

Предложение о написании музыки к национальному зингшпилю оказалось для композитора весьма неожиданным, тем не менее, он ответил согласием и успешно осуществил заказ в 1778 г. «Он с сочувственным пониманием сумел найти “торжественный, меланхолический тон”, который сам поэт считал главной чертой большинства своих стихотворений» (Ravn V., 1893, p. 111). При создании оперы И. Хартман вдохновился «Альцестой» (1767) К.В. Глюка, которая неоднократно исполнялась в датском Придворном театре в сезоне 1774 / 75 г. (Hartmann J., 1876, p. 3). Но в отличие от античной оперы Глюка, «Смерть Бальдра» воплощала именно скандинавскую «античность».

В основе драмы Й. Эвальда лежит мифологический сюжет об убийстве бога весны и света Бальдра. Существует две трактовки мифа, изложенные исландским монахом Снорри Струлсоном (1178–1241) и С. Грамматиком в «Деяниях данов», из которых, как и в случае с оперой «Грам и Сигне», выбор пал на вторую. При этом в сюжете Й. Эвальда присутствует бог огня и раздора Локи, который есть в варианте С. Струлсона, но отсутствует у С. Грамматика. Во второй половине XVIII в., когда увлечение скандинавскими древностями и мифологией только начиналось, такие переработанные сюжеты грешили неверными трактовками, и как считает П. Йохансен, в пьесе «ясно ощущается, что Эвальду не хватало знаний,

чтобы дополнить краткий текст легенды» (Johansen P., 1907, p. 16).

Сравним две фабулы – мифологическую и драматическую у Й. Эвальда. По версии С. Грамматика богиня Нанна влюблена в датского короля Хёда. Бог Бальдр безуспешно пытается ее завоевать. После многочисленных сражений с Хёдом, Бальдр погибает от вражеского меча, мучительно умирая в течение трех дней (МакКой Д., 2022, с. 274–281). В варианте Й. Эвальда бог Бальдр становится полубогом, а Нанна – земной женщиной. Герою известно предсказание о собственной смерти от волшебного копья, но он не знает, как противостоять собственной судьбе. Не страшась смерти и терзаясь в любовных чувствах, Бальдр спускается на землю, чтобы в очередной раз увидеть свою возлюбленную.

Прекрасная Нанна, дочь мудрейшего датского короля Гевара, безумно влюблена в своего жениха Хотера (интерпретация имени Хёд) – короля Лайре, о котором Локи отзывался весьма возвышенно: *«Тот, кто смел, как Один, и силен, как Тор, и красив, как Бальдр»* (Ewald J., 1889, p. 11). Ожидаемо, что Локи, выступающий в функции трикстера и задумавший отомстить Одину за прошлые пытки себя и своих детей, именно этой репликой запускает конфликт между Бальдром и Хотером. В ходе развития сюжета король Хотер становится владельцем копья, способного убить Бальдра, однако в финале истории, в сражении с Хотером Бальдр сам наткнется на сокрушительную пику, «и все боги и смертные будут оплакивать его смерть» (Gissel J., 1999, p. 286), которая по скандинавским преданиям будет началом Рагнарёка – Гибели богов и всего мира.

Несмотря на единство фабулы, отметим, что в пьесе Й. Эвальда фокус сосредоточен именно на взаимоотношениях персонажей: сильные любовные чувства

наравне с эмоциями неприязни и вражды послужили главным импульсом развития образов героев и завязки драмы. В соответствии с принципами классической драматургии, «Смерть Бальдра» демонстрирует конфликт между личными желаниями и долгом, противостояние людей и богов.

По мнению датского музыковеда Джона Гисселя, в этой опере уже проявилось стремление композитора представить архаический скандинавский тон, несмотря на классический музыкальный стиль, близкий К.В. Глюку и К.Ф.Э. Баху (Gissel J., 1999, p. 286). Поскольку Дж. Гиссель, как и другие музыковеды, не дает пояснений, следует рассмотреть, как скандинавские мотивы пронизывают всю сюжетно-смысловую и образно-музыкальную драматургию «Смерти Бальдра». В качестве материала исследования служат сохранившийся клавиш оперы 1876 года издания (сокращенная фортепианная версия Х. Барнекова) (Hartmann J., 1876) и текст драмы Эвальда (Ewald J., 1889) в переводе автора настоящей статьи.

В трехактной опере очевидно выражены две сферы – лирическая и героическая. Первая связана с фигурами Бальдра и Нанны, вторая – с Хотером и помогающими ему тремя Валькириями. Собственно, в последней наиболее сконцентрировано отражение музыкального скандинавизма.

В первом действии героика завуалирована в «сольном» экспонирующем образе Хотера-зверолова, поющего шутиливую арию – песню о белке и охотнике. Содержание ее в ситуации охоты довольно тривиально: игривая белка, сидящая на вершине дерева, шорохом обманывает охотника, надеющегося добыть медведя – из-за шуршания ему чудится, что добыча рядом; в итоге белка убегает и только ветер продолжает шелестеть листьями, путая чуткий слух мужчины. Несмотря

на традиционную для оперы жанровую атрибуцию «ария», обозначим данный номер именно как песню, что не только коррелируется с драмой Й. Эвальда, но подтверждается музыкальным решением: песенной природой тематизма, его интонационной простотой и диатоничностью.

Инструментальный проигрыш, скрашенный игривыми трелями, служит, своего рода, припевом, звучащим между разделами трехчастной формы (приложение, пример 1), подчеркивая озорную фабулу песни. При этом, музыкальные фразы развиваются за счет активного претворения сигнальных интонаций, ярко выраженных в темпе *Allegro non troppo*. Пунктирные фигуры, дублирующиеся в партиях солиста и оркестра, как правило, изложенные в гаммообразном движении, имитируют скачку коня охотника.

Особая роль отведена инструментальной семантике – в конце первого раздела трехчастной формы звучит солирующая валторна с сигнальным мотивом по звукам доминантового трезвучия, который подчеркивает слова «О, удачная охота!» (приложение, пример 2).

В песне Хотера не случайно упоминается белка. Этот персонаж занимает значимое место в скандинавских сказаниях: белка Рататоск живет на Мировом древе и выступает посредником в ссоре между змеем Нидхёггом, обитающем в корнях древа, и великаном-ётуном Хрёсвельгом, пребывающем в образе орла и затаившимся в кроне⁴, т.е. между нижним и верхним мирами. Поскольку Хотер появляется в образе охотника, это отсылает еще к одному показательному сюжетному мотиву – охоты, трактовка которого существует в двух версиях. По одной охотниками, несущимися по лесам с собаками, являются призраки и потусторонние силы. По другой версии – в образе всадников запечатлен сам бог Один вместе со своей свитой.

Героический образ воина-охотника неожиданным образом трансформируется в арию гнева в III акте. Мрачному состоянию героя соответствует окружающее пространство, которое Эвальд описал так: «Темная ночь. Шторм воет среди скал. Иногда сверкает молния и гремит гром, и медведи режут здесь и там в лесу». Лапидарная, размашистая мелодика, подчеркнутая предельно простыми ритмическими структурами, имеющая инструментальную природу, дополняется бурными, звукоподражающими природной стихии пассажами в партии оркестра: сочетание тремоло, репетиций, стремительных мелодических взлетов, а также ярко выраженной нисходящей мелодией в басу в октавном удвоении с повторяющимся фригийским тетракордом (приложение, пример 3).

Героическая сфера представлена также в двух терцетах Валькирий. В экспонирующем ансамбле формируется их главный тематический комплекс, состоящий из двух пластов. Первый – инструментальный, заключается в обогащении партитуры пунктирным ритмом и стремительными гаммообразными пассажами в гармоническом миноре у струнных инструментов, напоминающим порывистый полет Валькирий. Отметим, что весь перечисленный комплекс отражается в партии оркестра в арии гнева Хотера, с одной стороны, подчеркивая таким образом союз датского короля и дев-воительниц, а с другой – воплощая единство героической сферы в опере. Кроме того, подобный прием встречается в дуэте Бальдра и Тора из I акта. Согласно скандинавскому эпосу, боги Асгарда перемещаются между мирами, пролетая по радужному мосту Биврёсту. Мотив полета Валькирий и полета богов обретает в партитуре оперы собственный мелодико-ритмический контур. Второй тип – вокальный, сосредотачивается в активном употреблении

сигнальных восходящих квартовых интонаций, усиливая образные волевые и героические качества дев-воительниц.

Контраст фактур служит остоном музыкальной композиции номера. Аккордовая, сочетающаяся с быстрыми гаммообразными пассажами струнных, сменяется линейной в вокальных партиях – свободной имитацией. В полифоническом разделе оркестр выступает гармонической поддержкой и добавляет «акценты» за счет украшений. При этом, генеральной ритмической формулой, объединяющей все фактурные пласты, является сочетание четвертной и двух восьмых (с возможным затаком) (приложение, пример 4).

Отметим особый прием в терцете – повторность, реализуемую на четырех уровнях: 1) вербальный – повторение реплик таких, как *«над ревущими озерами усталые девы Вальхаллы взмахивают кровавыми крыльями»*, *«Умри! Сражайся и умри!»* – вот послание, которое они (Валькирии. – Е.Х.) несут», *«Но тоску героев, но смертельные раны приносят, но смертельные раны приносят, но смертельные раны приносят девы Вальхаллы, девы Вальхаллы»*; 2) композиционный – трехчастная репризная форма, где реприза обретает развитие за счет расширения включения отдельных сольных реплик Валькирий и очередного проведения их ансамбля; 3) фактурный – средняя часть строится на свободной имитации, которая также реализует функцию повтора; 4) мелодико-ритмический – помимо ритмической формулы в партии каждой Валькирии преобладает декламационное скандирование на одном звуке, что формирует аккордовую вертикаль трио.

Подобная многоуровневая повторность подчеркивает не только характеристику решительности, но наделяет речи Валькирий, своего рода, заклинательными свойствами, словно создавая

определенный мистический волшебный заговор. Наиболее концентрированно это реализуется во втором терцете Валькирий в финальном акте – сцене заклинания копыя.

Повторность здесь также является остоном, на котором строится вся структура номера, при этом реализована она несколько иначе. На уровне музыкальной формы просматривается сквозная композиция из четырех разделов с последовательностью А В С В. Раздел А являет собой поочередное произнесение фразы заговора каждой Валькирией. Первая: *«Пламя Настронда ревет громом; Глубины чувствуют деву Вальхаллы»*. *«Знойный жар, – изрекает вторая, – рев которого порождают асы, Судьба повинуется!»*. Подхватывает третья: *«Ядовитое пламя закалит копьё для девы Вальхаллы»*. Ансамблевое повторение последней фразы завершает первый раздел формы. Раздел В выступает аналогом припева, где четырежды громко произносится ключевое условие заговора: *«В кого бы оно (копье. – Е.Х.) ни попало, тот должен умереть!»*. В разделе С Валькирии тихо, в унисон поют заклинание: *«В соке ревеня и четырехлистного клевера, в костном мозге медведей и в крови троллей, и пестрое копьё охладится, трижды охладится пламенем Настронда, у дев Вальхаллы!»*.

На мелодико-ритмическом уровне повторности весь номер Валькирий опирается на ритмическую фигуру $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, первая ячейка которой родственна ритмоформуле из первого терцета Валькирий (здесь она дана в увеличении). В каждой фразе она представляется либо в полном дублировании, либо с различными преобразованиями (приложение, пример 5). Кроме того, тема раздела С строится на однообразных силлабических фразах с постоянным возвращением к звуковосотному остоу до, что также усиливает эффект произносимого заклинания. Ме-

лодическая повторность мерного «покачивания» в партии оркестра на протяжении всего номера создает ощущение магического транса, в котором пребывают Валькирии.

Примечательно, что главный антагонист в драме Эвальда Локи не получил в опере вокальную партию. Это наводит на мысль о том, что мелодической характеристикой наделены только положительные герои (несмотря на вражду, Бальдр и Хотер не являются отрицательными персонажами). Главным оружием Локи, плетущего интриги и вводящего в заблуждение людей и богов, служит его речь, соответственно ход драмы так же, как и сила этого бога, разворачивается в разговорных сценах. В I акте Локи в образе финского старца-волшебника по имени Ванфред передает Хотеру волшебный рог – еще один мифологический атрибут скандинавизма, который, однако, не получил воплощения в оркестровой партии, несмотря на то что по сюжету Хотер применил его в начале III акта.

Особенность оперы также связана с имеющимися сведениями об использовании в ней национального музыкального фольклора, в частности в арии Тора из II акта, которая, при этом, отсутствует в клавише. Единственным источником, где об этом кратко упоминается, служит исследование Кая Оге Брууна (1899–1971). Датский музыковед считает, что ария Тора является попыткой возрождения стиля народной песни, основанной на древнеисландской мелодии (Bruun K., 1969, p. 62). Этот тезис развивает Дж. Гиссель, который обозначает данный факт как мощное предвосхищение эпохи романтизма: в арии Тор повествует о Бальдре, который сам спешит навстречу собственной гибели, и «нельзя отрицать, что чувствительность предромантизма (курсив наш. – Е.Х.) с силой проступает в нем (образе Бальдра. – Е.Х.), несмотря на

усилия композитора создать нечто более грандиозное и несмотря на подлинно трагическую атмосферу, что затрудняет связь музыки с Тором» (Gissel J., 1999, p. 286).

Таким образом, в опере концентрируются пять устойчивых скандинавских мотивов – смерть Бальдра, полет Валькирий / богов, заклинание Валькирий, посредничество между мирами (через образ белки), образ охоты.

Обратим внимание на то, как в тексте драмы и оперы подчеркивается триединство Скандинавских стран и, вместе с тем их ландшафтное различие. В первом терцете Валькирии поют: «По горам, по долинам, по бурным озерам <...> усталые девы Вальхаллы исчезают», где горы выступают аллегорией Норвегии, долины – Дании, озера – Швеции. Все действие разворачивается в горах Норвегии, но напомним, что с 1536 по 1814 г. (время создания драмы и оперы относится к этому периоду) Норвегия входила в состав Дании.

Постановка зингшпиля стала в Дании сенсацией (Hartmann J., 1876, p. 3–4). Опера имела большой успех, закрепилась в репертуаре Королевского театра и ставилась на протяжении 13 лет. Художником, создавшим эскизы-иллюстрации к премьере, выступил П. Крамер. В 1782 г. известный немецкий график Даниель Ходовецкий (1726–1801) также сопроводил спектакль своими работами (приложение, рис. 1–4). Интерес к опере уменьшился лишь позднее, в период с 1804 по 1832 г., когда состоялось только восемь спектаклей, и на смену ей пришли другие, актуальные для своего времени произведения.

Итак, в истории датской музыки опера «Смерть Бальдра» И. Хартмана была первым образцом, в котором заложены идеи скандинавизма и сформированы компоненты, составившие основу скандинавского тона. Они преобладали прежде всего на содержательном уровне, отражая мифологические и географические топосы. Вместе

с тем уже появились предпосылки для музыкальной индивидуализации сюжетных мотивов: охоты-скачки, полета Валькирий, магических заклинаний / обрядов, и обогащения их путем использования народного мелоса. Впоследствии сканди-

навский тон получит яркое воплощение в музыке Иоганна Петера Эмилиуса Хартмана (1805–1900) и Нильса Вильгельма Гаде (1817–1890) – ведущих театральных и симфонических композиторов Золотого века Дании.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом более подробно писали в наших статьях (Хонякина, 2023; 2024).

² Автор придерживается принятого в зарубежном музыкознании написания имени композитора с одним инициалом – И. Хартман, поскольку его сына, композитора с тем же именем, как правило, пишут с двумя инициалами И.Э. Хартман.

³ Восстанавливая его сюжет в опоре на С. Грамматика, подчеркнем, что главные герои являются представителями разных средневековых Скандинавских стран. Грам – один из легендарных датских королей, напавший на короля саксов Хенрика во

время его женитьбы на прекрасной Сигне, являющейся дочерью финского короля Сумбла и происходящей из древнего легендарного рода Вэльсунгов. После смерти Хенрика Сигне вопреки своему желанию стала супругой Грама. От этого союза родился Хаддинг – наследник датского трона. Однако впоследствии при завоевании Дании норвежским королем, Хаддинг был вынужден бежать в Швецию, где поклялся отомстить за отца (Грамматик С., 2017, с. 35–41).

⁴ Старшая Эдда. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2023. С. 89.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Акт I, сцена 5, фрагмент арии Хотера
Example 1. Act I, Scene 5, fragment of Hother's aria

№3. ARIE.
(1. Akt, 5. Scene.)

Allegro non troppo.



Пример 2. Акт I, сцена 5, фрагмент арии Хотера
Example 2. Act I, Scene 5, fragment of Hother's aria



Пример 5. Акт III, сцена 2, фрагмент терцета Валькирий
Example 5. Act III, Scene 2, fragment of the Valkyries' tercet

Con moto.
De tre Valkyrier.
Den Første.
Sopr. 1.

Nº 8. TERZET.
(3. Akt, 2. Scene.)

Bul - dren - de brø - le Na - stronds Flam - mer; Dy - be - ne fø - le Val - hals Mo.

Den Anden.
Sopr. 2.

Syov - le - de Lu - e, for hvis Bra - gen A - ser - ue gru - e, Skæb - nen ad - lyd!

Den Tredie (Rota).
Alt.

Gif - ti - ge Flam - mer, hær - der et Spyd for Val - hals Mo!



Рис. 1. П. Крамер. Заключительная сцена смерти Бальдра в драме Эвальда. Нанна оплакивает тело Бальдра, а Один и Фригг смотрят на нее с облаков
P. Cramer. Closing Scene of Ewald's Baldr's Death. Nanna mourns over Baldr's body as Odin and Frigg look down from the clouds above



Рис. 2. Д. Ходовецкий.
Хотер и Нанна
D. Chodowiecki.
Hother and Nanna



Рис. 3. Д. Ходовецкий. Хотер и три
лесных дэвы Валькирий,
которые дают ему меч,
способный убить Бальдра
D. Chodowiecki. Hother and the
Three Wood-Women Valkyries
who give him a sword capable
of killing Baldr



Рис. 4. Д. Ходовецкий.
Смерть Бальдра
D. Chodowiecki. Baldr's Death

ЛИТЕРАТУРА

Грамматик С. Деяния данов: В 2 т., 16 кн. Т. 1. Кн. 1–10. М.: SPSL–Русская панорама, 2017. 608 с.

МакКой Д. Дух викингов. Введение в мифологию и религию Скандинавии. М.: АСТ, 2022. 336 с.

Пешкова В.В. У истоков норвежской прозы: жанровое своеобразие романов Маурица К. Хансена: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2017. 174 с.

Хонякина Е.А. Роль немецких композиторов в музыкальной культуре Дании XVIII в. // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С. 119–130.

Хонякина Е.А. Идеи скандинавизма в художественной культуре Дании первой половины XIX в. // Вестник музыкальной науки. 2024. Т. 12, № 3. С. 194–206.

Храповицкая Г.Н. Норвежская литература // История всемирной литературы. Т. 5. М.: Наука, 1988. С. 257–260.

Bruun K.A. Dansk musiks historie. Blind 1. København: Vinten, 1969. 327 s.

Ewald J. The death of Balder / translated from the danish by G. Borrow. London: Jarrold & Sons, 3 paternoster buildings, e.c., 1889. 78 p.

Gissel J.A.P. Den nordiske linie i dansk music // Fortid og Nutid. 1999. Dec. P. 281–304.

Hartmann J.E. Balders Død. Kjøbenhavn: Samfundet til Udgivelse af dansk music, 1876. 64 p.

Johansen P. Nordisk oldtid og dansk kunst. København: I kommission hos H. Hagerup, 1907. 128 p.

REFERENCES

Bruun, K.A. (1889), *Dansk musiks historie*, Blind 1., Vinten, København, 327 s. (in Dan.)

Ewald, J. (1889), *The death of Balder*, by G. Borrow (tr.), Jarrold & Sons, 3 paternoster buildings, e.c., London, 78 p. (in Eng.)

Gissel, J.A.P. (1999), “Den nordiske linie i dansk music”, *Fortid og Nutid*, no. December, pp. 281–304. (in Dan.)

Grammaticus, S. (2017), *Deyaniya danov: V 2 t., 16 kn. T. 1. Kn. 1–10* [Gesta Danorum. In 2 volumes (16 books) Vol. 1. Books 1–10], SPSL–Russkaya panorama, Moscow, 608 p. (in Russ.)

Hartmann, J.E. (1876), *Balders Død, Samfundet til Udgivelse af dansk music*, Kjøbenhavn, 64 p. (in Dan.)

Johansen, P. (1907), *Nordisk oldtid og dansk kunst*, I kommission hos H. Hagerup, København, 128 p. (in Dan.)

Khoniakina, E.A. (2023), “The role of German composers in the musical culture of Denmark in the 18th century”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 3, pp. 119–130. (in Russ.)

Khoniakina, E.A. (2024), “Ideas of Scandinavianism in the artistic culture of Denmark half of the first 19th century”, *Journal of Musical Science*, Vol. 12, no. 3, pp. 194–206. (in Russ.)

Khrapovitskaya, G.N. (1988), “Norwegian literature”, *Istoriya vseмирnoi literatury* [The history of world literature], Vol. 5, Nauka, Moscow, pp. 257–260. (in Russ.)

Ravn V.C. Hartmann, Johan Ernst // Dansk biografisk Leksikon, VII Bind. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn); Græbes Bogtrykkeri, 1893. S. 110–113.

McCoy, D. (2022), *Dukh vikingov. Vvedeniye v mifologiyu i religiyu Skandinavii* [The Viking spirit. An introduction to Norse mythology and religion], AST, Moscow, 336 p. (in Russ.)

Peshkova, V.V. (2017), *U istokov norvezhskoi prozy: zhanrovoye svoyeobrazie romanov Mauritsa K. Khansena* [At the origins of Norwegian prose: genre peculiarities of Maurits K. Hansen's Novels], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 174 p. (in Russ.)

Ravn, V.C. (1893), "Hartmann, Johan Ernst", *Dansk biografisk Leksikon*, VII Bind., Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn); Græbes Bogtrykkeri, Kjøbenhavn, S. 110–113. (in Dan.)

Сведения об авторе

Хонякина Елена Александровна, аспирант, преподаватель кафедры истории музыки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент О.А. Светлова) Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: lenokh98@mail.ru

Author Information

Elena A. Khoniakina, postgraduate, Lecturer of Department of Music History (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent O.A. Svetlova) at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: lenokh98@mail.ru

Поступила в редакцию 08.12.2025

После доработки 09.02.2026

Принята к публикации 12.02.2026

Received 08.12.2025

Revised 09.02.2026

Accepted for publication 12.02.2026

© Цюань Цзиньсюань, 2026

УДК 782.8

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-70-79

ОПЕРЕТТА ДЛЯ УЧЕНИКОВ? «ЗОЛУШКА» ПОЛИНЫ ВИАРДО

Цюань Цзиньсюань¹

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

Аннотация. Статья посвящена оперетте «Золушка», созданной прославленной певицей Полиной Виардо (1821–1910) в поздний период ее творчества. Оперетта на сюжет сказки Шарля Перро была впервые исполнена в 1904 г. в музыкальном салоне в Париже силами молодых вокалистов, учеников Виардо. В статье излагается история создания оперетты, представлены уникальные фотографии, запечатлевшие первых исполнителей во время репетиционной работы. Анализ собранных сведений об оперетте позволил выявить ряд проблем, связанных 1) с жанровым определением оперетты, созданной для постановки в атмосфере музыкального салона, а не на театральной сцене; 2) спецификой исключительно фортепианного сопровождения. Анализ наиболее показательных вокальных номеров в партиях Золушки, Феи Крестной, Графа Баригюля показал, что Виардо подходила к их написанию с глубоким пониманием природы человеческого голоса, как педагог, создающий блестящий учебный материал для своих учеников. В то же время было бы ошибочно воспринимать оперетту «Золушка» исключительно как «пособие для вокалистов». Она обладает всеми качествами, присущими творениям мастеров, и заслуживает внимания современных театральных режиссеров и педагогов-вокалистов.

Ключевые слова: Полина Виардо, Золушка, оперетта, вокальное искусство, вокально-педагогическая практика

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Цюань Цзиньсюань. Оперетта для учеников? «Золушка» Полины Виардо // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 70–79. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-70-79.

AN OPERETTA FOR STUDENTS? “CINDERELLA” BY PAULINE VIARDOT

Quan Jinxuan¹

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

Abstract. The article is devoted to the operetta “Cinderella”, created by the famous singer Pauline Viardot (1821–1910) in the late period of her career. The operetta based on the fairy tale by Charles Perrault was first performed in 1904 in a music salon in Paris by young vocalists who were Viardot’s students. The article describes the history of the operetta’s creation, presents unique photographs that captured the first performers during rehearsal work. An analysis of the collected information about the operetta revealed a number of problems related to 1) the genre definition of the operetta, created for staging in the atmosphere of a music salon, and not on a theater stage; 2) the specificity of exclusively piano accompaniment. An analysis of the most indicative vocal numbers in the parts of Cinderella, the Fairy Godmother, Count Barigul showed that Viardot approached their writing with a deep understanding of the nature of the human voice, as a teacher creating brilliant teaching material for her students. At the same time, it would be a mistake to perceive the operetta “Cinderella” exclusively as a “guide for vocalists”. It has all the qualities inherent in the works of masters and deserves attention from modern theater directors and vocal teachers.

Keywords: Pauline Viardot, Cinderella, operetta, vocal art, vocal and pedagogical practice

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

For citation: Quan Jinxuan (2026), "An operetta for students? "Cinderella" by Pauline Viardot", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 70–79. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-70-79.

Имя прославленной певицы Полины Виардо (1821–1910) прочно вошло в историю вокального искусства XIX столетия. Представительница музыкальной династии Мануэля Гарсии-ст., сестра певицы Марии Малибран и Мануэля Гарсии-мл., с самого детства Полина росла в атмосфере музыки и творчества. Ее талантом восхищались композиторы Дж. Мейербер, К. Сен-Санс, Ж. Массне, Ш. Гуно, Г. Берлиоз, многие из которых создавали вокальные партии в своих операх специально для голоса Виардо. Однако творческие интересы талантливой исполнительницы простирались значительно шире оперной сцены. В юности она всерьез задумывалась о карьере пианистки и брала уроки у Ф. Листа, в зрелом возрасте увлеклась композиторской деятельностью, а в поздние годы посвятила себя преподаванию вокала и созданию учебно-методических пособий для своих учеников.

Личность П. Виардо привлекает все больше внимания музыковедов. Из числа русскоязычных работ, посвященных биографии и вокальному искусству Виардо, стоит выделить монографию С. Бергман (2014), статьи Е.Г. Петраш (2021), С.В. Решетниковой (2016), Н.А. Огарковой и В.А. Сомова (2021). Отдельную ветвь составляют исследования литературоведов, посвященные творческому диалогу Полины Виардо и русского поэта Ивана Тургенева, которых связывали сложные межличностные взаимоотношения. Таковы работы В.А. Доманского (2025), Н. Жекулина¹ и др.

Композиторское творчество Полины Виардо – наименее изученная область наследия певицы. Ее перу принадлежат оперетты «Слишком много жен» (1867), «Людоед» (1868), «Последний колдун» (1869),

«Золушка» (1904), а также ряд вокальных циклов: «12 поэм на стихи Пушкина, Фета и Тургенева», или «5 поэм на стихи Гете, Пушкина, Мёрике, Гейбеля и Поля», «Альбом мадам Виардо-Гарсия» (1843), содержащий восемь песен для голоса и фортепиано на стихи Людвиг Уланда, Э. Тюркети и Ж. де Лафонтена, вокальные обработки мазурок Ф. Шопена, вальсов Ф. Шуберта. Исследованию этих сочинений посвящены работы А.В. Наумова (2022), К. Клыковой (2014), Ян Лю и Е.Ю. Шигаевой (2020).

Певица создавала сочинения для тесного круга близких и друзей, для исполнения в качестве, своего рода, музыкально-театральной «забавы» и не ставила целью распространение своих сочинений за пределами домашнего салона. В частности, И.С. Тургенев так вспоминал о первом исполнении оперетты «Последний колдун»², в которой выступил в качестве автора либретто: «Первым поводом к их сочинению было желание украсить семейный праздник исполнением музыкально-драматических сцен, в котором бы приняли участие дети и ученицы г-жи Виардо. Попытка удалась; шутка, как говорится, пошла в дело» (1982, с. 293).

Оперетта «Золушка», ставшая объектом внимания в данной статье, была создана в 1904 г., в поздний период жизни певицы. Полине Виардо в это время шел 83 год, однако она продолжала насыщенную творческую жизнь в Париже. В обзорах французской прессы о пожилой певице можно было прочесть следующее: «Люди нашего поколения знают о мадам Полине Виардо лишь немногим больше, чем слышали о ней. Некоторые даже могли решить, что ее больше нет с нами, ведь великая художница стала славой и воспо-

минанием <...> Однако певица, имеющая право на заслуженный отдых, не считает, что ее творческая жизнь окончена. Она продолжает работать и пишет музыку» (Schneider L., 1904, p. 1).

В цитируемом обзоре французского журнала *Gil Blas* сообщалось и о новой оперетте «Золушка», поставленной в салоне Виардо для избранной публики. Отмечалось также, что партию фортепиано исполняла сама Виардо, так как в юности она была талантливой пианисткой и одной из учениц Ференца Листа. «Все в этой оперетте изысканно и игриво; но не следует искать в ней ничего, кроме развлечения для салонов, в которых любят устраивать театральные представления. Слушая “Золушку”, чувствуешь, что мадам Виардо писала ее в свое удовольствие; в этих музыкальных страницах есть живость, поистине удивительная свежесть и скрытое, но от этого не менее реальное, мастерство», – завершал свой обзор французский журналист Луи Шнедер (Schneider L., 1904, p. 1).

В отличие от других сценических произведений Виардо, «Золушка» была опубликована при жизни автора. В клави́ре (Viardot P., 1904) указана дата первого представления – 23 апреля 1904 г., однако отметим, что газетная заметка о новой оперетте Виардо датирована 29 марта того же года. Можно предположить, что премьера спектакля состоялась как минимум на месяц раньше срока, указанного в клави́ре, или же журналист мог присутствовать на одной из репетиций.

В издании находим и уникальные фотографии (рис. 1–3), сделанные во время исполнения оперетты. На одной из них можно увидеть и пожилую Полину Виардо, сидящую на стуле (см. рис. 3, справа). Имена остальных участников постановки выписаны на титульном листе, однако не указаны исполненные ими роли, что значительно усложняет их идентификацию на фотографиях.



Рис. 1. Сцена Золушки и Феи Крестной (Viardot P., 1904)



Рис. 2. Сцена бала из оперетты «Золушка» П. Виардо (Viardot P., 1904)



Рис. 3. Исполнительский состав оперетты «Золушка» П. Виардо. Фрагмент репетиции (Viardot P., 1904)

К сожалению, не сохранилось подробных сведений о первых исполнителях оперетты кроме их имен: певицы Борелло д'Арто, Лидия Левис, Даль Пье, Клара

Фишер и графиня Тъери де Кабане; мужские роли исполнили Лопес де Фриас, Морис Валлад, Де ла Шардоньер и Л. Габриелли. Вероятно, они были учениками Виардо, однако найти более детальную информацию о них практически не представляется возможным. Поддается идентификации лишь имя Матильды де Ногейрас (1859–1941), которой посвящено произведение. Ногейрас была португальской певицей-сопрано и ученицей Виардо. Именно в ее салоне, согласно информации на клавише, состоялось первое исполнение оперетты, а впоследствии она часто исполняла партию Мари (Золушки).

Оперетта, созданная Виардо на склоне лет, могла бы навсегда раствориться в истории музыки и оказаться одним из многочисленных «забытых шедевров» эпохи, так как после смерти ее автора она практически не исполнялась. Однако в наше время произведение переживает настоящее возрождение за рубежом. В 2004 г. «Золушка» была представлена в Нью-Йорке на Международном музыкальном фестивале в Карамуре, а также в Лирической опере Лос-Анджелеса. Только за последнее десятилетие оперетта была поставлена в Германии, Канаде, Великобритании, Швейцарии, Италии, переведена на английский и итальянский языки, осуществлены видеозаписи спектакля.

Ее легкий и знакомый всем сюжет, камерность исполнительского состава и компактные размеры (продолжительность около часа), широкий потенциал для создания эффектных мизансцен и декораций обеспечивают спектаклю сценический успех у публики. «Золушка» набирает популярность и в рамках образовательного процесса студентов вокальных факультетов европейских музыкальных вузов. Столь широкий интерес к партитуре оперетты ставит перед музыковедами ряд исследовательских проблем и требует особого подхода в изучении этого сочинения.

Для своего произведения Виардо выбрала довольно популярный сюжет: до нее к сказке Ш. Перро обращались такие композиторы, как Н. Изуар (1811), Дж. Россини (1817) и Ж. Массне (1899). Будучи автором не только музыки, но и текста либретто, Виардо перенесла действие в начало XX в. и внесла некоторые изменения в сюжетную фабулу сказки. Так, злая мачеха заменена глуповатым отчимом, бароном де Пикторду; Фея Крестная более активно вовлекается в сюжетную канву, она также оказывается на балу и поет инкогнито, развлекая гостей; усиливается значение образа графа Баригюля – доверенного лица принца. Переодевшись в костюм своего камердинера, Принц проникает в дом Мари (Золушки) и ее сестер Армелинды и Магеллоны и приглашает их на бал во дворец.

Ввиду ограниченного пространства комнаты функцию оркестрового сопровождения выполняло только фортепиано (напомним, что за роялем в вечер премьеры была сама Виардо). Это обстоятельство определяло «салонность» и камерность оперетты и в то же время подтверждало приверженность Виардо традициям, сложившимся ранее в ее творчестве. В своих первых опереттах «Последний колдун» и «Слишком много жен», созданных в Баден-Бадене, композитор также ограничивался фортепианным аккомпанементом. Выбор фортепианного сопровождения, во-первых, позволял певице находиться на сцене, быть «центром притяжения» внимания публики и проявиться не только в качестве композитора, но и талантливой пианистки. Во-вторых, свою главную задачу она видела в том, чтобы посредством спектакля дать начинающим певцам-ученикам серьезную вокальную практику и необходимый опыт участия во всех этапах сценической постановки.

О педагогической направленности «Золушки» говорит уже разнообразие во-

кальных приемов, представленных в партиях героев. Особенно показательны для профессионального развития певцов партии Феи Крестной (колоратурное сопрано), Золушки (сопрано) и Графа Баригюля (тенор). Хотя Баригюль – второстепенный герой (он лишь камердинер Принца), его партия более развернутая, так как его живой характер контрастирует с благородным обликом Принца. Кроме того, Принц в оперетте переодевается в одежду своего камердинера и словно «примеряет» на себя его образ.

К числу наиболее ярких вокальных номеров Баригюля отнесем арию в начале второй картины. В арии передано волнение героя, ведь ему предстоит на день уступить свой костюм Принцу и поменяться с ним местами. Ария начинается с речитатива, который достигает кульминации в довольно развернутой каденции (пример 1) перед началом основной арии. Отметим, что каденционным распевом украшаются слова *prince charmant* – «прекрасный принц», подчеркивающие восторженное отношение камердинера к своему патрону.

Пример 1. Ария Графа Баригюля. Речитатив (Viardot P., 1904, p. 34)



Сложность самой арии заключается в контрастном сопоставлении темпов. Начальный речитатив (*andante*) сменяется первым разделом арии (*allegro*), затем *andantino* в среднем разделе и *pui lento* в еще одном речитативе перед репризой (*a tempo*). Сменяются и типы вокальной мелодики: выразительная декламация речитатива уступает место танцевальной мелодии арии, изобилующей короткими распевами, требующими безупречной артикуляции (пример 2).

Определенную сложность для тенора составляют всевозможные штрихи (акценты, стакато) и динамическое разнообразие, передающие эмоциональное волнение героя. Таким образом, партия Баригюля представляет прекрасный учебный материал для молодого певца.

Партия Золушки в значительной степени основана на вокальной кантилене, требующей правильного дыхания. Пар-

тия выдержана в лирическом ключе с характерным для него *legato*. Образ главной героини раскрывается не только в сольных номерах, но и в дуэтах и трио, однако ее лирическое высказывание сохраняется на протяжении всей вокальной партии, что ярко демонстрирует единство и постоянство музыкальной характеристики Золушки.

Желая подчеркнуть простоту и благородство героини, Виардо создает для нее арию *a cappella*, напоминающую народную песню. Этот вокальный номер с выразительной мелодией в натуральном *g-moll* открывает оперетту (пример 3). Характерно, что эта мелодия служит тематической основой и для небольшой увертюры. Таким образом, мелодия песенки Золушки становится ее лейт-мотивом.

В представленном музыкальном примере видно, что пение *a cappella* сменяет-

Пример 2. Ария Графа Баригюля. Основная тема (Viardot P., 1904, p. 34)



Пример 3. Песенка Золушки. Первая картина (Viardot P., 1904, p. 3)

SCÈNE I

Cendrillon est assise près de la cheminée. Andantino CENDRILLON

N. B. Voyez le livret pour le dialogue parlé. Il é_ tait ja_ dis un

RIDEAU

prin_ ce qui vou_ lait se ma_ ri_ er Mais l'a_

mour, à ti re d'ai_ les, En le vo_ yant s'en_ vo_ lait!

Avec décision (PARLÉ)

2e Il vou_ lait u_ ne prin_ ces_ se Quelle drôle d'idée! Pourquoi fallait-il qu'elle fut princesse, puisqu'elle le deviendrait en l'épousant?

(continuant)

qui fut ri_ che com_ me lui! (se levant) Ah! ah! voilà pourquoi! quand on est riche on a des bijoux des dentelles toutes sortes de choses qui vous embellissent, de belles

ся разговорными фразами, а затем вновь вступает голос. В партии фортепиано в это время паузы, поэтому оно не сможет дать певице гармоническую поддержку. Необходимо держать музыкальный строй в голове и следить за чистотой интонации при вступлении вокальной партии.

Выразительный кантиленный стиль пения Золушка сохраняет и в ансамбле-

вых сценах. Так, в трио Золушки и ее сестер легко заметить, как острые, размашистые и акцентированные интонации Магеллоны (пример 4, тт. 1–4) резко контрастируют лирическому высказыванию Золушки (см. пример 4, тт. 5–9).

Наибольшими вокальными сложностями Виардо наделяет партию Феи Крестной. Во-первых, сольные номера Феи

преимущественно выдержаны в верхнем регистре. Так, в первой арии встречаем длинную ноту B^2 , которая может составить проблему для начинающего певца ввиду ее продолжительности и динамики *mf*, однако предшествующая ей восходящая фраза подготавливает певицу к плавному, без скачка, взятию ноты (пример 5).

В финале оперетты в партии Феи встречается еще один довольно сложный эпизод – развернутая каденция, позволяющая певице продемонстрировать широту диапазона и мастерство вокальной техники при исполнении вокальной орнаментики (пример 6).

Пример 4. Трио Золушки, Магеллоны и Армелинды. Первая картина (Viardot P., 1904, p. 5)

Example 4 shows a musical score for a trio. The vocal line is for a soprano (labeled 'M') and the piano accompaniment is for the piano. The lyrics are 'par sa ver_mine en nos ap_par_te_menis.' and 'Mais ces bri_bes de pain qu'ils man_gent en si_len_ce, Vous'. The piano part includes a 'CENDRILLON' section with a 'p' dynamic marking.

Пример 5. Первая ария Феи Крестной (Viardot P., 1904, p. 28)

Example 5 shows a musical score for a first aria. The vocal line is for a soprano and the piano accompaniment is for the piano. The lyrics are 'pi_re bien_tôt con_nai_tra le bon_our'. The piano part includes a 'pi' dynamic marking and an 'accel' marking.

Пример 6. Каденция Феи Крестной. Третья картина (Viardot P., 1904, p. 79)



Таким образом, анализ вокальных партий героев оперетты позволяет установить, что Виардо, будучи сама блестящей певицей, прекрасно понимала вокальные тонкости и учитывала их при создании музыки. Это обстоятельство выгодно отличает произведение Виардо и придает ему особую педагогическую ценность.

Отвечая на вопрос, сформулированный в заглавии статьи, отметим, что было бы несправедливо считать «Золушку» исключительно учебным материалом, опереттой только для учеников. Виардо проявила себя как мастер ярких музыкальных характеристик, знаток гармонических красок и даже, как это ни странно, оркестровых тембров. Несмотря на то что функцию аккомпанемента выполняет только фортепиано, его партия, за счет регистрового и фактурного разнообразия, позволяет услышать различные инструментальные тембры: пассажи арфы в партии Феи, острые аккорды деревянно-духовых в партии сестер, выразитель-

ные соло низких струнных в увертюре, основанной на теме Золушки и т.д.

Партия инструментального сопровождения в оперетте «Золушка» весьма разнообразна и имеет значительный потенциал для создания оркестровой версии. В сети Интернет можно встретить несколько вариантов исполнения «Золушки» как с фортепиано, так и с сопровождением небольшого инструментального ансамбля³.

«Золушка» Полины Виардо демонстрирует не только композиторские способности певицы, но и ее искусное ориентирование в лучших достижениях вокального искусства XIX в., ярким воплощением которого она сама и являлась. Понимание контекста, в котором Виардо создавала свои произведения, помогает лучше раскрыть их замысел и обнажает потенциал их применения в деятельности театральных импресарио и учебной практике молодых певцов XXI в. В Европе и Америке этот процесс уже активно идет. Хочется надеяться, что и в России оперетта «Золушка» найдет свое сценическое воплощение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жекулин Н. Музыка Полины Виардо-Гарсия на стихи русских поэтов // Пушкинский Дом (ИРЛИ РАН). URL: <http://pushkinskiydom.ru/nauchnaya-zhizn/hronika-sobytij-proshlyh-let-2008/kontsert-proizvedenij-poliny-viardo-na-slova-russkih-poetov/polina-viardo> (дата обращения: 21.09.2021).

² Подробнее об оперетте «Последний колдун» см.: (Клыкова К., 2014).

³ Например, постановка Кембриджского камерного ансамбля (Cambridge Chamber Ensemble) с фортепианным аккомпанементом доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=kfmFd4qVWDA>. Совместная постановка *Teatro Coccia di Novara* и *Teatro dell'Opera Giocosa* в сопровождении камерно-инструментального состава доступна по ссылке: https://www.youtube.com/watch?v=_NQFoNuuO7g

ЛИТЕРАТУРА

Бергман С. Полина Виардо. Последняя волшебница. М.: РИПОЛ Классик, 2014. 256 с.

Доманский В.А. Поздние вокальные переводы И.С. Тургенева для музыкальных альбомов Полины Виардо // Два века. 2025. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pozdnie-vokalnye-perevody-i-s-turgeneva-dlya-muzykalnyh-albomov-poliny-viardo> (дата обращения: 18.08.2025).

Клыкова К. Полина Виардо – композитор: Оперетта-фантазия «Последний колдун» на либретто Ивана Тургенева // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2014. № 3. С. 20–25.

Наумов А.В. Полина Виардо читает Шуберта // Музыковедение. 2022. № 4. С. 3–8.

Огаркова Н.А., Сомов В.А. «Quellefemme! Mon Dieu, quellefemme!»: К 200-летию со дня рождения Полины Виардо-Гарсия // Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2021. № 2. С. 34–42.

Петраш Е.Г. Полина Виардо на французской оперной сцене // Спасский вестник. 2021. № 28. С. 219–238.

Решетникова С.В. Полина Виардо – продолжательница традиций династии Гарсия // Культурное наследие России. 2016. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/polina-viardo-prodolzhatelnitsa-traditsiy-dinastii-garsia> (дата обращения: 18.08.2025).

Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 10: Повести и рассказы, 1881–1883; Стихотворения в прозе, 1878–1883; Произведения разных годов. М.: Наука, 1982. 607 с.

Ян Лю, Шигаева Е.Ю. Опера Полины Виардо «Золушка»: Особенности драматургии и музыкального тематизма // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: Материалы Междунар. науч.-практ. конф. / сост. В.И. Яковлев, Ю.С. Карпов. Казань: КГК, 2020. С. 292–302.

Schneider L. Mme Pauline Viardot: compositrice de musique // Gil Blas. 1904. 24 Mars. P. 1.

Viardot P. Cendrillon: opéra comique en 3 tableaux. Paris: G. Miran, 1904. 86 p.

REFERENCES

Bergman, S. (2014), *Polina Viardo. Poslednyaya volshebnytsa* [Pauline Viardot. The last sorceress], RIPOL Klassik, Moscow, 256 p. (in Russ.)

Domanskii, V.A. (2025), “Late vocal translations of I.S. Turgenev for music albums of Pauline Viardot”, *Dva veka* [Two centuries], no. 1, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/pozdnie-vokalnye-perevody-i-s-turgeneva-dlya-muzykalnyh-albomov-poliny-viardo> (Accessed 18 August 2025). (in Russ.)

Jan Lju, Shigaeva, E.Yu. (2020), “Pauline Viardot's opera «Cinderella»: features of dramaturgy and musical themes”, *Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [Actual problems of musical and performing arts], comp. by V.I. Yakovlev, Yu.S. Karpov, KGG, Kazan, pp. 292–302. (in Russ.)

Kendell-Davies, B. (2004), *The life and the work of Pauline Viardot Garcia: The years of fame, Vol. 1. 1836–1863*, Cambridge Scholars Press, Cambridge, 494 p. (in Eng.)

Klykova, K. (2014), “Pauline Viardot – composer: operetta-fantasy «The Last Sorcerer» to the libretto by Ivan Turgenev”, *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova* [Musicus: Bulletin of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory], no. 3, pp. 20–25. (in Russ.)

Naumov, A.V. (2022), “Pauline Viardot reads Schubert”, *Muzykovedenie* [Musicology], no. 4, pp. 3–8. (in Russ.)

Ogarkova, N.A., Somov, V.A. (2021), “«Quellefemme! Mon Dieu, quellefemme!»: on the 200th anniversary of the birth of Pauline Viardot-Garcia”, *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoi gosudarstvennoi konservatorii im. N.A. Rimskogo-Korsakova* [Musicus: Bulletin of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory], no. 2, pp. 34–42. (in Russ.)

Petrash, E.G. (2021), “Pauline Viardot on the French Opera Stage”, *Spasskii vestnik* [Spassky Bulletin], no. 28, pp. 219–238. (in Russ.)

Reshetnikova, S.V. “Pauline Viardot – the successor of the Garcia dynasty traditions”, *Kul'turnoe nasledie Rossii* [Cultural heritage of Russia], no. 2, Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/polina-viardo-prodolzhatelnitsa-traditsiy-dinastii-garsia> (Accessed 18 August 2025). (in Russ.)

Schneider, L. (1904), “Mme Pauline Viardot: compositrice de musique”, *Gil Blas*, 24 Mars, p. 1. (in French)

Turgenev, I.S. (1982), *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t. T. 10: Povesti i rasskazy, 1881–1883; Stikhotvoreniya v proze, 1878–1883; Proizvedeniya raznykh godov* [Complete works and letters in 30 Volumes. Vol. 10: Novels and Short Stories, 1881–1883; Poems in Prose, 1878–1883; Works from Different Years], Nauka, Moscow, 607 p. (in Russ.)

Viardot, P. (1904), *Cendrillon: opéra comique en 3 tableaux*, G. Miran, Paris, 86 p. (in French)

Сведения об авторе

Цюань Цзиньсюань, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

Author Information

Quan Jinxuan, postgraduate at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Поступила в редакцию 13.12.2025

После доработки 02.02.2026

Принята к публикации 08.02.2026

Received 13.12.2025

Revised 02.02.2026

Accepted for publication 08.02.2026

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 80–90
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 80–90
ISSN 2308-1031

© Мичков, П.А., Лесовиченко, А.М., 2026
УДК 780.7
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-80-90

ХРАНИТЕЛЬ ПАМЯТИ: О НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НИНЫ ИВАНОВНЫ ГОЛОВНЕВОЙ И ЕЕ РОЛИ В РАЗВИТИИ МУЗЕЯ НОВОСИБИРСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ. К 90-ЛЕТИЮ УЧИТЕЛЯ

П.А. Мичков¹, А.М. Лесовиченко²

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

² Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, 125009, Российская Федерация

Аннотация. Рассматривается научная деятельность Нины Ивановны Головневой в период ее работы в Новосибирской консерватории, приводятся исторические данные об основных этапах формирования фондов музея Новосибирской консерватории как уникальной коллекции документов и материалов. Отмечается роль Нины Ивановны в формировании и развитии одного из генеральных научно-исследовательских направлений вуза – истории музыкальной культуры Сибири. Важным компонентом в поддержке линии изучения музыкальной культуры Сибири стали фонды музея истории Новосибирской консерватории, которые создавались с первых лет существования вуза. Прослеживается история музея консерватории, в которой цепь определенных событий дает основание предложить периодизацию этапов данного научного подразделения вуза. Анализируется деятельность Н.И. Головневой в плане совершенствования форм взаимодействия с посетителями музея, учета специфики музейных фондов музыкального учебного заведения и истории их формирования. Отмечается, что за время руководства Н.И. Головневой музеем он сформировался как научный центр, а его фонды стали основой для крупных научных исследований, посвященных изучению музыкальной культуры Сибири.

Ключевые слова: музей истории Новосибирской консерватории, музейная лаборатория, Нина Ивановна Головнева, история Новосибирской консерватории, история музыкальной культуры Сибири, фонды Новосибирской консерватории

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Мичков П.А., Лесовиченко А.М. Хранитель памяти: о научной деятельности Нины Ивановны Головневой и ее роли в развитии музея Новосибирской консерватории. К 90-летию Учителя // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 80–90. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-80-90.

MEMORY KEEPER: ABOUT THE SCIENTIFIC ACTIVITIES OF NINA IVANOVNA GOLOVNEVA AND HER ROLE IN THE DEVELOPMENT OF THE MUSEUM OF THE NOVOSIBIRSK CONSERVATORY. TO THE 90th ANNIVERSARY OF THE TEACHER

P.A. Michkov¹, A.M. Lesovichenko²

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

² P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 125009, Russian Federation

Abstract. The article examines the scientific activity of Nina Ivanovna Golovneva during her work at the Novosibirsk Conservatory, provides historical data on the main stages of the formation of the collections of the Novosibirsk Conservatory Museum as a unique collection of documents and materials. The role of Nina Ivanovna in the formation and development of one of the general research areas of the university - the history of musical culture of Siberia is noted. The funds of the Museum of the History of the Novosibirsk Conservatory, which were formed from the first years of the university's existence, have become an important component in supporting the line of study of the musical culture of Siberia. The history of the conservatory museum is traced, in which a chain of certain events gives reason to propose a periodization of the stages of formation of this scientific department of the university. The article analyzes the activities of N.I. Golovneva in terms of improving the forms of interaction with museum visitors, taking into account the specifics of the museum funds of the musical educational institution and the history of their formation. It is noted that during N.I. Golovneva leadership of the museum, it was formed as a scientific center, and its funds became the basis for a number of major scientific studies devoted to the study of the musical culture of Siberia.

Keywords: museum of the history of the Novosibirsk Conservatory, museum laboratory, Nina Ivanovna Golovneva, history of the Novosibirsk Conservatory, history of musical culture of Siberia, funds of the Novosibirsk Conservatory

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Michkov, P.A., Lesovichenko, A.M. (2026), "Memory keeper: about the scientific activities of Nina Ivanovna Golovneva and her role in the development of the museum of the Novosibirsk Conservatory. To the 90th anniversary of the Teacher", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 80–90. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-80-90.

Среди новосибирских музыковедов, посвятивших свое научное творчество изучению Сибири, исключительное важное место занимает Нина Ивановна Головнева (рисунок). Благодаря ее трудам, наряду с исследованиями Е.М. Зингера, Е.А. Гольденберг, Т.А. Роменской, А.А. Асиновской, Г.А. Осипенко, Я.Н. Файна, В.М. Калужского, С.С. Гончаренко, Л.Л. Штудена, Ю.Г. Марченко, уже в 1980-х гг. можно было говорить о существовании новосибирской школы сибиреведения в аспекте музыкальной культуры европейского типа¹, которая получила мощное развитие в постсоветское время.



Нина Ивановна Головнева

Следует отметить, что в отличие от других регионов России, где представлено музыкальное краеведение, в Сибири музыкальная культура воспринимается исследователями нередко в масштабе более обширном, чем территория конкретного субъекта федерации. Конечно, и в Сибири многие авторы концентрируются только на региональном или локальном материале, поэтому вполне уместно говорить, например, о бурятском, якутском, красноярском, иркутском, да и новосибирском краеведении. Однако условия Сибири, в силу огромных масштабов и географической удаленности от столичных городов России, таковы, что здесь сформировалась устойчивая система внутрирегиональных связей, относительно независимых от центра, поэтому здесь краеведение перерастает в самостоятельную отрасль гуманитарного знания, которую удобно называть сибиреведением. В принципе, это касается многих наук (экономических, исторических, филологических и т.д.), в том числе, музыковедения.

Нина Ивановна Головнева внесла большой вклад в этой области знания своими многочисленными монографиями, сбор-

никами, энциклопедическими изданиями, статьями в периодических изданиях по истории музыкальной культуры Якутии, Новосибирска, Горного Алтая, а также деятельностью по развитию фондов и экспозиций музея консерватории, ставшим одной из важных площадок сохранения и изучения материалов музыкальной культуры Сибири². В настоящей статье сосредоточено внимание на научной деятельности Нины Ивановны Головневой в период ее работы в Новосибирской консерватории, а также ее роли в изучении и систематизации фондов музея Новосибирской консерватории как уникальной коллекции документов и материалов.

На протяжении почти 40 лет³ в Новосибирской консерватории она вела активную педагогическую и научно-исследовательскую работу. Получив образование в Алма-Атинском музыкальном училище, Алма-Атинской и Азербайджанской консерваториях, проработав почти два десятилетия на кафедре истории музыки Алма-Атинской консерватории, защитив кандидатскую диссертацию в Академии наук Казахстана, Головнева приехала в Новосибирск, обладая большим и разнообразным опытом педагогики в высшей школе, навыками научных исследований и музыкально-популяризаторской деятельности.

Первый период ее работы в сибирском музыкальном вузе (1977–1998) характеризуется параллельным развитием научной работы и педагогики: чтение курсов истории зарубежной и русской музыки, руководство дипломными работами музыковедов. Во второй период (с 2003 по 2020 г.) Нина Ивановна концентрируется на научной сфере: она трудится в должности старшего научного сотрудника, заведующего музеем (с 2007 по 2014 г.), редактора редакционно-издательского отдела (с 2014 по 2016 г.), сотрудника музейной

лаборатории консерватории (с 2016 по 2020 г.).

Как уже отмечалось, новосибирскому вузу предшествовала работа в Алма-Атинской консерватории (с 1960 по 1977 г.). Любопытно, что начав обучение в этом вузе, она заканчивала (по семейным обстоятельствам) образование в Баку, но по возвращении в Алма-Ату обратилась в Министерство культуры за направлением на работу, и к своему удивлению получила приглашение в консерваторию: оказалось, что заведующий кафедрой истории музыки П.В. Аравин⁴ помнил ее как способную студентку-первокурсницу, и содействовал ей. Преподавая историю зарубежной музыки, Нина Ивановна в научной работе сосредоточилась на казахской культуре советского периода. Вероятно, не последнюю роль в этом выборе сыграло окончание обучения в Баку дипломной работой в рамках проблематики советской музыки – по симфоническому творчеству Д.Д. Шостаковича (под руководством И.В. Абезгауз)⁵. Подготовку кандидатской диссертации она осуществляла под патронатом Б.Г. Ерзаковича⁶. В 1972 г. Н.И. Головневой присвоена ученая степень кандидата искусствоведения за исследование «Формирование национального стиля в казахских симфониях Е.Г. Брусиловского». В 1973 г. она получила ученое звание доцента.

Переехав в Новосибирск, Нина Ивановна первое время продолжала работать над проблематикой казахской музыки. Написала две статьи, оставшиеся, к сожалению, неопубликованными, в которых попыталась осмыслить логику развития композиторского творчества в Казахстане так, как оно ей виделось уже с несколько удаленной позиции. Однако постепенно интерес сместился в другую сторону. В то время, в самом конце 1970-х гг., в Новосибирской консерватории была принята комплексная тема по музыкальной культуре Сибири как це-

лостной художественной системе. Это направление, ставшее знаковым объектом в научной деятельности вуза и визитной карточкой исследователей музыкальной культуры, являлось центром притяжения научных интересов Н.И. Головневой.

Все преподаватели в той или иной степени принимали участие в разработке этой темы. На кафедре истории музыки А.А. Асиновская сосредоточилась на Хакасии, Г.А. Осипенко – на Туве, Нина Ивановна – на Якутии⁷. Осмысление национальных культур шло в тесном взаимодействии, постоянном обсуждении общих проблем. Уже в этот период сначала точно, а потом более регулярно стали готовиться и защищаться дипломные работы выпускников консерватории на тему сибирской музыкальной культуры. Так, к примеру, можно назвать труды: «Стилевые взаимодействия в “Осенней симфонии” А. Муроу» Л.С. Пенской (класс С.В. Серебренниковой, 1981), «О ладовой организации “Бражной Литургии” Ю. Шибанова» О.Ю. Чечуриной (класс Г.В. Айвазовой, 1983), «Из истории Новосибирской консерватории 1956–1961 гг.» А.Г. Стома (класс С.С. Мусиной, 1985).

Первые результаты осмысления Головневой сибирской темы связаны с редактированием ею двух консерваторских сборников 1980-х гг. Крупные же работы изданы в 1990-е гг. и посвящены якутской музыкальной культуре: «Якутская музыкальная литература» (в соавторстве с З.И. Кириллиной) (1991), «Композитор Николай Берестов и якутская музыкальная культура» (1992), «Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985)» (1994), а также сборник «Марк Николаевич Жирков: к 100-летию со дня рождения: публикации, статьи, материалы конференции» (1994), для которого Нина Ивановна написала ключевую статью. Далее в ее творчестве появились разные аспекты

музыкальной культуры Сибири и конкретно, Новосибирска. Они, освещаются в монографиях, в том числе электронных, в учебных пособиях, многочисленных статьях в сборниках, музыкальном альманахе, энциклопедическом словаре и в других изданиях. Н.И. Головнева является редактором-составителем и научным редактором многих из них.

Среди крупных научных работ, созданных исследователями НГК, особое место принадлежит коллективной монографии «Музыкальная культура Сибири». В 90-х гг. XX в. музыковедческим коллективом Новосибирской консерватории было подготовлено и издано это фундаментальное издание, включающее три тома в шести книгах. В авторском коллективе этого труда Нина Ивановна занимает одну из ведущих ролей. Ею написана большая часть первой книги третьего тома (совместно с кандидатом искусствоведения, профессором Галиной Анатольевной Еременко), ряд текстов второй книги третьего тома. Ею сформирована идея построения информации, составляющей финальный раздел исследования.

Обобщающее значение имеет также изданная в 2005 г. монография «Музыкальная культура Новосибирска», которая стала продолжением исследования по истории музыкальной культуры Сибирского региона. К созданию книги были привлечены не только педагоги консерватории, но и специалисты музыкально-концертных и музыкально-образовательных учреждений. В исследовании освещены вопросы музыкального образования, музыкально-театрального и концертного исполнительства, музыкальной самодеятельности Новосибирска. Значительную часть текстов, прежде всего, ее первую часть, посвященную первым десятилетиям существования города, когда он назывался Новониколаевском, создала Нина Ивановна. Позднее,

расширив материал, она издала отдельную книгу⁸.

Важным компонентом в поддержке и развитии научного направления по изучению музыкальной культуры Сибири стали фонды музея истории Новосибирской консерватории, которые формировались с первых лет существования вуза. В связи с возникшей необходимостью сохранения созданных и постоянно пополняемых фондов, в 1972 / 73 учебном году было организовано подразделение, ставшее прообразом будущего музея истории Новосибирской консерватории. Под руководством А.М. Айзенштадта при содействии Л.П. Робустовой, занимавшей должность лаборанта, велась работа по созданию фондов, проводились первые выставки.

Музей Новосибирской консерватории был открыт к 25-летию юбилею вуза в 1981 г. Первым научным сотрудником музея, заложившим его основы, была выпускница консерватории М.Г. Шейхот (Шуряк). В то время его фонды дополнили разнообразные материалы, включающие документальные источники – программы многочисленных конкурсов, конференций, фестивалей, концертов, выпускных экзаменов, афиши, грамоты, статьи из газет и журналов, печатная продукция консерватории – сборники трудов, монографии, альманахи и др., опубликованные произведения композиторов Сибири.

В 1989 г. аудитория, в которой располагался музей, была оформлена под его нужды, что сделало возможным полноценное размещение экспонатов, организацию сменных выставок и проведение экскурсий. В истории музея этот первый этап характеризуется развитием фондов, созданием тематических ответвлений внутри растущей коллекции материалов и документов, наполнением музея экспонатами, переданными в дар вузу музыкантами. Время активного развития фон-

дов музея пришлось на рубеж столетий. В это время заведующей музеем с 1992 по 2004 г. была кандидат исторических наук Е.П. Шейко.

Второй этап относится ко времени с 2006 по 2014 г., в период работы Н.И. Головневой в должности руководителя музея. В 2006 г., за год до назначения Н.И. Головневой заведующей музеем, была проведена реконструкция архивного пространства, результатом которой стала пристройка помещения и открытия в нем нового зала музея. В зале установлены 12 выставочных витрин. На них представлены в том числе музыкальные инструменты, подаренные гостями из разных стран – Китайской Народной Республики, Таджикистана, Южной Кореи, Японии. Вместе с «зарубежными» музыкальными инструментами соседствует экспозиция фоноинструментов народов Сибири, полученная в ходе музыкально-этнографических экспедициях. В это же время наблюдается трансформация деятельности музея, который начинает функционировать как научный центр, фонды которого становятся бесценным источником для проведения научных исследований. Коллекции музея активно пополняются материалами кафедр.

Как руководитель музея, Нина Ивановна провела систематизацию коллекций по принципам теории и практики комплектования музейных фондов. Подробно изучив историю и теорию музейного дела, она пришла к выводу, что музей Новосибирской консерватории во многом отличается от традиционных, его фонды обладают определенной спецификой, не позволяющей вести музейную деятельность в строгом соответствии с принятой классификацией. В 2007 г. Ниной Ивановной произведена реорганизация фондов и их систематизация в соответствии со спецификой и задачами вуза. В связи с этим, комплектование фондов

и их научное описание «способствует созданию исторической базы для научно-исследовательской деятельности преподавателей, аспирантов и студентов» (Головнева Н., 2006, с. 175).

Так, на основе собранных музейных предметов были образованы фонды: «Факультеты», «Кафедры», «Конкурсы», «Конференции», «Персоналии», «История НГК», «Международные творческие связи НГК», «Концертная деятельность НГК», «Научная деятельность НГК», «Музыкальная культура Сибири». Фонды персоналий включают материалы из личных архивов А.Н. Амитона, В.П. Арканова, Е.Я. Вержаховского, М.А. Гозенпуда, Е.М. Зингера, И.М. Карягиной, С.К. Мусина, Г.И. Пеккера, Л.Я. Хинчин, Л.Н. Шевчука, Д.Л. Шевчук, М.С. Лебензон, Ю.Н. Мазченко, Е.Г. Гуренко и др.

Коллекции музея содержат рукописные, изобразительные, вещественные источники⁹. Первые составлены из дипломных работ выпускников вуза, материалов преподавателей, книг с программами концертов Большого зала. Среди особо ценных источников, насчитывающих сегодня более 300 единиц хранения, – автографы выдающихся отечественных и зарубежных музыкантов, посещавших консерваторию и выступавших с концертами в Большом зале.

Многочисленные фотоматериалы составляют коллекцию изобразительных документов. Среди вещественных источников – предметы, представляющие значительную музейную ценность. Таков макет здания Сибдальгосторга по проекту архитектора А.Д. Крячкова, в котором позже расположилась консерватория. К ним же относится большая коллекция музыкальных инструментов, в составе которой традиционные инструменты народов Сибири и Дальнего Востока, единственный в своем роде инструмент «Натурстрой», «созданный мастером-на-

стройщиком НГК Д.К. Гузенко и реализующий им же разработанную музыкальную систему 84-ступенной темперации» (Головнева, Н., 2006, с. 175), а также музыкальные инструменты разных стран.

Более тысячи экземпляров насчитывает коллекция афиш: афиши концертов преподавателей и студентов в залах консерватории, в филармонии, в других городах России и за рубежом в период с 1959 по 2006 г. В числе особо ценных – автографы А.К. Глазунова и других профессоров Санкт-Петербургской консерватории, относящиеся к 1916 г., на аттестате выпускницы Санкт-Петербургской консерватории, в 1950-е гг. – преподавателя НГК И. Архиповой, автографы Д.Д. Шостаковича, посещавшего Новосибирск и консерваторию в 1961 и 1966 гг., а также автографы музыкантов квартета им. Д. Шостаковича, автографы И. Ойстраха, Г. Кремера, Г. Гродберга, В. Третьякова, З. Долухановой и др.

В музее Новосибирской консерватории приобрело огранку еще одно направление профессиональной деятельности Нины Ивановны. Создание биографических очерков деятелей музыкальной культуры Сибири – та область научной работы, которая и ранее была одной из важных в ее исследованиях (об этом см.: (Лесовиченко А., 2020)). В то время, когда она занимала должность заведующего музеем, выходит ряд биографических книг и статей, героями которых становятся вокалисты Лидия Николаевна Мясникова, пианисты Виссарион Слоним, Евсей Михайлович Зингер, Станислав Александрович Добровольский (о котором позже Ниной Ивановной будет написана монография), Анна Семеновна Барон, Дина Леонидовна Шевчук, дирижеры Арнольд Михайлович Кац, Илья Акимович Зайдентрегер, Евгений Варганович Иоанесян, композитор Андрей Порфирьевич Новиков.

Неудивительно, что именно период работы Нины Ивановны с фондами музея истории Новосибирской консерватории активизировал деятельность новосибирского музыковеда-портретиста в изучении истории жизненного и творческого пути многих известных музыкантов Сибири, определивших современный культурный облик столицы Сибирского региона. Кроме того, этот период отмечен активной работой по дополнению масштабного издания, вышедшего к 50-летию юбилею консерватории – энциклопедии «Новосибирская консерватория». К 60-летию вуза велась подготовка второй редакции издания, в состав которой вносилось дополнение информации и корректировались сведения, опубликованные в предыдущей редакции.

Помимо статей, написанных ранее Ниной Ивановной для этого издания, подготовлены очерки о Михаиле Шулимовиче Богуславском, Алексее Владимировиче Гвоздеве, Марке Ароновиче Шавинере, Иосифе Ароновиче Гутмане, Тамаре Игнатьевне Игноян, Ларисе Владимировне Смешко, Надежде Павловне Мыш, Геннадии Павловиче Черничке, Елене Прокопьевне Янковской, Алексее Владимировиче Гребенкине, Елене Викторовне Нестеренко, энциклопедия была дополнена сведениями об Анне Павловне Недоспасовой, Дмитриии Александровиче Суслове, Андрее Анатольевиче Турыгине и других педагогах Новосибирской консерватории (полный список трудов Головневой представлен в приложении).

Нетрудно также заметить, что большая часть электронных изданий, выпущенных Новосибирской консерваторией, принадлежит авторству Нины Ивановны¹⁰. Во втором десятилетии XXI в. она предложила читателям удобный, доступный и современный формат знакомства с ее творчеством. Добавим, что Головнева дала старт процессу перевода матери-

алов некоторых коллекций музея в цифровой вид: «из числа тех, что могут быть оцифрованы, процессу сохранения копий в электронном виде подверглись в первую очередь материалы, представляющие особую ценность, а также наиболее ветхие документы» (Горбачева Ю., 2018, с. 100).

Еще одной особенностью ведения работы в период руководства музеем Н.И. Головневой отметим стремление к совершенствованию форм взаимодействия с его посетителями. Среди постоянных и временных экспозиций были представлены выставки, посвященные музыкальным инструментам и другим предметам музыкальной культуры народов Сибири и Дальнего Востока. Нина Ивановна совместно с сотрудниками фонотеки Новосибирской консерватории подготовила аудиосопровождение для ряда экспозиций. Так, посетители могли не только увидеть традиционные музыкальные инструменты народов Сибири, узнать о том, как происходит звукоизвлечение на них и как они используются в жизни, но и услышать их звучание в записи, специально подобранной для выставки. А экспозиция с документами и материалами ведущих солистов-вокалистов Новосибирского театра оперы и балета создавала полноценное впечатление о деятельности этих музыкантов. Будучи дополненной звучащей в записи музыке в их исполнении, такая коллекция приобрела особую значимость во время проведения экскурсий для гостей консерватории. Это создает специфику выставочной деятельности: в музыкальном вузе – звучащий музей.

Нина Ивановна оставила пост руководителя музея в 2014 г.¹¹ Ценное в научном плане структурное подразделение консерватории продолжило свое развитие. В 2018–2019 гг. был осуществлен ремонт старого зала музея, на его месте организована учебная аудитория (кабинет № 421), включающая в себя выставочную пло-

щадку, фонды которой демонстрируют и позволяют изучать факты истории первого в Сибири музыкального вуза.

Состав коллекций музея насчитывает несколько тысяч единиц хранения, включая рукописные источники, фото- и киноматериалы. Большинство документов становятся объектами для исследования и ведения научной деятельности студентов и педагогов консерватории. Они дают возможность составить полное представление об истории создания вуза, эта-

пах его развития, разных направлениях его работы, о видных деятелях, жизни студентов, выпускниках и их профессиональном пути после окончания консерватории. Во многом создание строгой классификации материалов, составляющих фонд музея, преобразование из простого хранилища экспонатов в научный центр, заложивший прочный фундамент для будущих научных исследований, – заслуга Нины Ивановны Головневой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сибирская музыкальная фольклористика и медиэвистика составляют другие ветви науки, получившие развитие в Новосибирске.

² Деятельности Н.И. Головневой посвящен ряд статей, например (Лесовиченко А., 2009; 2020).

³ С 1977 по 2020 г. за исключением периода с 1998 по 2003 г., связанного с отъездом Н.И. Головневой в США по семейным обстоятельствам.

⁴ Петр Васильевич Аравин (1908–1979) – профессор, кандидат искусствоведения (ученик М.В. Иванова-Борецкого), видный музыковед, сделавший вклад в изучение русской классической музыки, стоял у истоков формирования казахского музыкознания.

⁵ Изабелла Владимировна Абезгауз (1923–1988) – кандидат искусствоведения, доцент, автор многочисленных работ по истории азербайджанской музыки.

⁶ Борис Гиршевич Ерзакович (1908–1997) – член-корреспондент АН Казахской ССР, доктор ис-

кусствоведения, профессор, видный исследователь казахского фольклора, композитор.

⁷ В работу кафедры не вошла Бурятия, потому что в Улан-Удэ плодотворно занимался ее изучением О.И. Куницын (выпускник НГК по классу Т.А. Роменской, кандидат искусствоведения, впоследствии профессор).

⁸ Головнева Н.И. Музыкальная жизнь Ново-Николаевска в фотографиях, материалах и документах. 1893–1926. Новосибирск, 2014. 350 с.

⁹ По поводу консерваторского музея в ряду других музыкальных музейных коллекций города существует статья (Фаль Е., 2017).

¹⁰ Перечень электронных изданий доступен по ссылке: <https://www.nsglinka.ru/elektronnye-izdaniya-ngk/>

¹¹ Заведующие музеем после 2014 г.: кандидат искусствоведения Юлия Сергеевна Горбачева (2015–2019), кандидат искусствоведения, доцент Наталья Михайловна Кондратьева (2019–2021), кандидат искусствоведения Александра Сергеевна Яковлева (с 2021 г.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Опубликованные научные работы Нины Ивановны Головневой

Монографии

1. Композитор Николай Берестов и якутская музыкальная культура. Новосибирск, 1993. 110 с.

2. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985). Новосибирск, 1994. 383 с.

3. Музыкальная культура Сибири: Коллект. моногр. Т. 3, кн. 1. Новосибирск, 1997. 240 с.: Т. 3, кн. 2. Новосибирск, 1997: [Становление профессиональных музыкальных культур народов Сибири. С. 291–295; Музыкальная культура Республики

Алтай (в соавторстве с Е. Гусевой). С. 293–326; Музыкальная культура Республики Саха (Якутия). С. 343–391].

4. Музыкальная культура Новосибирска: Коллект. моногр. Новосибирск, 2005. [Музыкальная культура Новосибирска первой половины XX века (1893–1956): Ч. 1: Музыкальная культура Новосибирска конца XIX – первых двух десятилетий XX в. С. 9–45; Ч. 2: Музыкальная культура Новосибирска 1920-х – начала 1940-х гг. С. 46–120; Часть 3: Музыкальная культура Новосибирска 1940-х – первой половины 1950-х гг. С. 121–212; Музыкальная культура Новосибирска второй половины XX века (1956–2003): Ведущие тенденции развития

музыкальной культуры Новосибирска во второй половине XX века. С. 213–224; Детский музыкальный театр «Мир музыки». С. 307–310; Симфонический оркестр Новосибирской государственной консерватории. С. 358–363; Любительский симфонический оркестр Дома культуры «Академия». С. 363–371; Фортепианное исполнительство. С. 373–383; Ансамблевое исполнительство (в соавторстве с И.В. Черноусовой). С. 383–396; Концертная деятельность ДМШ и ДШИ. С. 502–505].

5. История города Новониколаевск – Новосибирск. Исторические очерки / отв. ред. А. Косенков. Новосибирск: ИД Историческое наследие Сибири. 2005. 864 с. [Т. 1. От сердца к сердцу. Музыкальная культура Новосибирска. (в соавторстве с А.М. Лесовиченко). С. 618–648].

6. Лидия Мясникова: Жизнь и сценическая деятельность. Новосибирск, 2008. 312 с.

7. Вопросы фортепианной педагогики профессора Виссариона (Исера) Исааковича Слонима. Новосибирск, 2010. 73 с.

8. Фортепианный факультет Новосибирской государственной консерватории. 1956–2009. Новосибирск, 2010. 412 с.

9. Юрий Николаевич Мазченко. Новосибирск, 2012. 170 с.

10. Музыкальная жизнь Ново-Николаевска в фотографиях, материалах и документах. 1893–1926. Новосибирск, 2014. 347 с.

11. Иосиф Исаакович Бобровский и кафедра духовых и ударных инструментов Новосибирской консерватории 1950–1980-е гг. (в соавторстве). Новосибирск, 2017. 208 с.

12. Дирижеры Натан Факторович – Юлиан Факторович. Новосибирск, 2018. 180 с.

13. Новосибирский орган. Страницы истории. 1968–2018: Коллект. моногр. Новосибирск, 2019. [Часть 2. Творческие портреты органистов Новосибирска. С. 39–104].

14. С.А. Добровольский – фортепианный педагог. Новосибирск, 2019. 165 с.

15. К истории Новосибирского Великорусского оркестра. 1893–1941. Новосибирск, 2020. 53 с.

16. Ленинградская филармония в Новосибирске в годы Великой Отечественной войны. 1941–1944. Новосибирск, 2020. 65 с.

17. Арнольд Михайлович Кац и его школа оперно-симфонического дирижирования: Учеб. пособие. 2-е изд., перераб. Новосибирск, 2020. 121 с.

18. Сибирский государственный оперный театр (Сибгосопера) 1920–1934. Новосибирск, 2022. 156 с.

Электронные монографии

1. Концертная деятельность Д.Л. Шевчук. 2014.

2. Ленинградская филармония в Новосибирске в годы Великой Отечественной войны 1941–1945. 2014.

3. Новосибирская школа виоль д’амур. 2014.

4. Профессор Дина Леонидовна Шевчук. 2014.

5. Международный фестиваль виоль д’амур. 2015.

Статьи в книге «Новосибирская консерватория 50 лет. Энциклопедический словарь». Новосибирск, 2006.

1. Ассамблеи музыкальные.

2. Большой концертный зал.

3. Камерно-инструментальное исполнительство (в соавторстве с И.В. Черноусовой).

4. Кафедра музыкального театра (в соавторстве с М.Н. Дрожжиной).

5. Кафедра сольного пения (в соавторстве с Ж.В. Чаловой).

6. Конкурсы исполнительские.

7. Конференции.

8. Лауреаты.

9. Международные связи.

10. Методическое руководство развитием профессионального музыкального образования в Сибири.

11. Многоуровневая структура музыкального образования.

12. Музей истории Новосибирской консерватории.

13. Музыкально-просветительская деятельность.

14. Народно-инструментальное исполнительство.

15. Научно-исследовательская и творческая работа студентов.

16. Органное исполнительство.

17. Ректорат.

18. Симфонический оркестр.

19. Театр камерной оперы.

20. Учебная часть консерватории.

21. Факультет повышения квалификации.

22. Фестивали музыкальные.

23. Фортепианное исполнительство.

24. Центр исследований музыкальной культуры народов Сибири.

25. Юдин Игорь Викторович.

Учебные пособия

1. Якутская музыкальная литература: Учеб. пособие (совместно с З.И. Кириллиной). Якутск, 1991. 399 с.

2. Музыкальная культура Сибири: Учеб.-метод. пособие. Новосибирск, 2012. (Творчество композиторов (в соавторстве с Э.М. Прейсманом). С. 332–401).

Статьи в сборниках

1. Марк Николаевич Жирков и его время // Марк Николаевич Жирков. К 100-летию со дня рождения: Сб. ст. Новосибирск, 1994. С. 37–50.

2. Е.М. Зингер. Этапы жизни и творчества // Евсей Михайлович Зингер. К 100-летию со дня рождения: Сб. ст. Новосибирск, 2010. С. 6–22.

3. О деятельности Е.М. Зингера-ученого // Евсей Михайлович Зингер. К 100-летию со дня рождения: Сб. ст. Новосибирск, 2010. С. 60–68.

4. А.С. Барон. Этапы жизни и творчества // Анна Семеновна Барон. К 100-летию со дня рождения: Сб. ст. Новосибирск, 2011. С. 7–46.

5. Концертная деятельность А.С. Барон // Анна Семеновна Барон. К 100-летию со дня рождения: Сб. ст. Новосибирск, 2011. С. 98–112.

6. Проблемы изучения творческого наследия А.П. Новикова // Андрей Порфирьевич Новиков. К 100-летию со дня рождения: Сб. ст. Новосибирск, 2011. С. 5–17.

7. Фортепианный факультет НГК в истории музыкальной культуры Новосибирска // Воспоминания выпускников фортепианного факультета Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки: Сб. ст. Новосибирск, 2011. С. 3–13.

8. С.А. Добровольский – фортепианный педагог // Добровольский С.А. Технологии совершенствования слухо-двигательных реакций пианиста. Новосибирск, 2013. С. 158–165.

9. Профессор Арнольд Михайлович Кац и его ученики // Арнольд Михайлович Кац и его школа оперно-симфонического дирижирования: Сб. ст. и материалов. Новосибирск, 2015. С. 8–23.

10. Дина Леонидовна Шевчук. Творческий портрет // Дина Леонидовна Шевчук: Сб. ст. Новосибирск, 2017. С. 8–46.

11. Некоторые аспекты домрово-балалаечного музицирования в Новониколаевске // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2022. № 1. С. 51–59. doi: 10.26176/МАЕТАМ.2022.6.1.005

12. К истории симфонического исполнительства в Новониколаевске 1893–1919 // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 4. С. 77–85. DOI 10.26176/МАЕТАМ.2023.13.4.003

Статьи в «Сибирском музыкальном альманахе»

1. Евгений Вартанович Иоанесян // Сибирский музыкальный альманах – 2004. 2007. С. 234–238.

2. Илье Акимовичу Зайдентрегеру – 80 // Сибирский музыкальный альманах – 2005. 2009. С. 258–261.

3. Композитор Николай Савельевич Берестов // Сибирский музыкальный альманах – 2007. 2010. С. 159–162.

4. Марк Николаевич Жирков // Сибирский музыкальный альманах – 2007. 2010. С. 192–196.

Редактор-составитель сборников

1. Творчество композиторов Сибири (вопросы музыкального языка и стиля): Межвуз. сб. тр. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1983. 141 с.

2. Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1986. 252 с.

3. Марк Николаевич Жирков: К 100-летию со дня рождения. Публикация. Статьи. Материалы конференции. Новосибирск: СО РАМН, 1994. 76 с.

4. Евсей Михайлович Зингер: К 100-летию со дня рождения: Сб. ст. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2010. 112 с. (Деятели музыкальной культуры Сибири).

5. Андрей Порфирьевич Новиков: К 100-летию со дня рождения: Статьи, материалы, документы. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2011. 232 с. (Деятели музыкальной культуры Сибири).

6. Анна Семеновна Барон: К 100-летию со дня рождения. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2011. 140 с. (Деятели музыкальной культуры Сибири).

7. Воспоминания выпускников фортепианного факультета Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2011. 203 с.

8. Дина Леонидовна Шевчук: Сб. ст. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2017. 168 с. (Деятели музыкальной культуры Сибири).

9. Арнольд Михайлович Кац и его школа оперно-симфонического дирижирования. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2020. 121 с. (Деятели музыкальной культуры Сибири).

Научный редактор изданий

1. Музыкальная культура Сибири: Коллект. моногр. Т. 3, кн. 1; кн. 2. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 1997. 241 с.; 496 с.

2. Музыкальная культура Новосибирска: Моногр. / Беличенко С.А. и др.; редкол.: Б.А. Шиндин (отв. ред.), Н.И. Головнева, С.П. Галицкая. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2005. 683 с.

3. Новосибирская консерватория – 50 лет. Энциклопедический словарь. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2006. 398 с.

4. Новосибирская консерватория – 60. Энциклопедический словарь. 2016 г. (рукопись).

5. Новосибирский орган. Страницы истории. 1968–2018. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2019.

ЛИТЕРАТУРА

Головнева Н.И. Музей истории Новосибирской консерватории // Новосибирская консерватория – 50 лет. Энциклопедический словарь. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2006. С. 174–176.

Горбачева Ю.С., Мичков П.А. Страницы истории в лицах // Вестник музыкальной науки. 2018. № 2. С. 98–103.

Лесовиченко А.М. Труд во благо сибирского музыкознания: Нина Ивановна Головнева // Сибирский музыкальный альманах – 2005. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2009. С. 264–266.

Лесовиченко А.М. Исследовательская деятельность Н.И. Головневой и проблемы музыковедческого портретирования // 60 лет кафедрам теории и истории музыки Новосибирской консерватории: Сб. материалов науч. конф., Новосибирск, 18 сент. 2019 г. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2020. С. 104–122.

Фаль Е.Д. Музеи в музыкальной культуре Новосибирска // История музыкального образования. Новые исследования: Материалы Международного семинара шестой сессии Науч. совета по проблемам истории музыкального образования / ред.-сост. В.И. Адищев, К.В. Зенкин. М.; Пермь, 2017. С. 203–205.

REFERENCES

Fal', E.D. (2017), "Museums in the musical culture of Novosibirsk", *Istoriya muzykal'nogo obrazovaniya. Novye issledovaniya* [The history of music education. New research], Moscow, Perm, pp. 203–205. (in Russ.)

Golovneva, N.I. (2006), "Novosibirsk Conservatory History Museum", *Novosibirskaya konservatoriya – 50 let. Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Novosibirsk Conservatory is 50 years old. The Encyclopedic Dictionary], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Gliniki, Novosibirsk, pp. 174–176. (in Russ.)

Gorbacheva, Yu.S., Michkov, P.A. (2018), "Pages of history in faces", *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 98–103. (in Russ.)

Lesovichenko, A.M. (2009), "Work for the benefit of Siberian musicology: Nina Ivanovna Golovneva", *Sibirskii muzykal'nyi al'manakh – 2005* [Siberian Musical Almanac – 2005], pp. 264–266. (in Russ.)

Lesovichenko, A.M. (2020), "Research activity of N.I. Golovneva and the problems of musicological portraiture", *60 let kafedram teorii i istorii muzyki Novosibirskoi konservatorii* [60 years of the departments of theory and history of music of the Novosibirsk Conservatory], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.I. Gliniki, Novosibirsk, pp. 104–122. (in Russ.)

Сведения об авторах

Мичков Павел Александрович, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и цифровому развитию, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: michkovpa@mail.ru

Лесовиченко Андрей Михайлович, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания (Москва)

E-mail: lesovichenko@mail.ru

Authors Information

Pavel A. Michkov, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor, Vice-Rector for Research and Digital Development, Docent of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: michkovpa@mail.ru

Andrey M. Lesovichenko, D. Sc. (Culturology), Cand. Sc. (Art Criticism), Professor at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Leading Researcher at the Research Center for the Methodology of Historical Musicology (Moscow)

E-mail: lesovichenko@mail.ru

Поступила в редакцию 13.11.2025

После доработки 02.02.2026

Принята к публикации 09.02.2026

Received 13.11.2025

Revised 02.02.2026

Accepted for publication 09.02.2026

© Юферова, О.А., 2026

УДК 781.21

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-91-100

МОНОГРАММИРОВАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

О.А. Юферова¹¹ Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Монограммирование предстает одной из ярких творческих тенденций в музыкальном искусстве XX в. Особое претворение оно получает в сочинениях сибирских композиторов. В статье представлен широкий жанровый диапазон музыкальных произведений, включающих монограммы. Выявляются пути их создания в связи с выбором именной основы для шифра, способами буквенно-звукового «перевода», рассматриваются оригинальные приемы конструирования. Целью настоящей статьи является рассмотрение практики монограммирования в творчестве композиторов Сибирского региона. Отмечается, что именные буквенно-звуковые комплексы используются зачастую в произведениях мемориального жанра. При этом они помещаются в условия различных композиционных техник письма, включаются в процессы межстилевых взаимодействий, подвергаются анаграммированию. Являясь важным интонационным источником произведения, монограммы выполняют различные структурно-композиционные, образно-драматургические функции. Особое внимание уделяется таким внетекстовым монограммам, как BACH, DEsCH, AsFM(E). К шифру BACH обращается С. Кравцов («Монограммы» для фортепиано), С. Тосин («Строки Аполлинера»). Монограмма DEsCH обнаруживается в Пятой и «Тобольской» симфониях А. Муро́ва, «Монограммах» для фортепиано С. Кравцова. Что касается звукового «имени» А. Муро́ва, то оно находит последовательное применение в произведениях его учеников (Е. Джагарова, С. Кравцов, И. Салтыкова-Гирунян). Монограммы И.С. Баха, Д. Шостаковича и А. Муро́ва предстают в музыке сибирских композиторов не только знаком личности композитора, но и символом его творчества, эпохи, приобретают значение высокого нравственно-этического начала.

Ключевые слова: монограмма, шифр, код, тайнопись

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Юферова О.А. Монограммирование в творчестве сибирских композиторов // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 91–100. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-91-100.

MONOGRAMMING IN THE WORKS OF SIBERIAN COMPOSERS

О.А. Yuferova¹¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. Monogramma is one of the creative trends in the musical art of the twentieth century. The especially place it receive in the works of Siberian composers. The article presents a different genre of musical works, which include a monogram. The author identifies ways of creating monograms with the take into consideration the choice of a name basis for the cipher, methods of letter-sound “translation”, and use original construction techniques. The purpose of this article is to consider the practice of monogramming in the works of art in Siberian region. Siberian composers often used the monograms in the works of memorial genre. They are placed in the context of different compositional techniques, are included into the inter-style interactions and are become a subject to anagramming. They are an important intonational source of a works and implement a different compositional, dramatic functions. The particular attention get to such non-textual monograms as BACH, DEsCH, AsFM(E). S. Kravtsov (“Monograms” for piano), S. Tosin (“Lines of Apollinaire”) address to the monogram BACH. The DEsCH cipher is

found in the Fifth and “Tobolsk” symphonies of A. Murov, “Monograms” for piano by S. Kravtsov. The monogram of A. Murov is consistently used in the works of his students (E. Dzhagarova, S. Kravtsov, I. Saltykova-Girunyan). The monograms of I.S. Bach, D. Shostakovich and A. Murov appear in the music of Siberian composers not only as a sign of the composer’s personality but also as a symbol of their creation, epoch, receive a high moral and ethical significance.

Keywords: monogram, cipher, code, cryptography

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

For citation: Yuferova, O.A. (2026), “Monogramming in the works of Siberian composers”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 91–100. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-91-100.

В музыкальном искусстве XX столетия особый интерес для многих композиторов представляет практика монограммирования. Она связана с внесением в текст сочинений буквенно-звуковых комплексов, составленных на основе личных имен, т.е. монограмм¹.

Монограммирование предстает важной составляющей частью музыкальной тайнописи, поскольку оно нередко формирует скрытый подтекст сочинений, образует своего рода тайные звуковые сообщения, музыкальные «послания». Поэтому данную практику иногда еще называют звуковым шифрованием, музыкальным кодированием, а сами буквенно-звуковые комплексы, соответственно, звуковыми шифрами, кодами. При этом отметим, что музыкальная тайнопись не ограничивается монограммами, в ее арсенале – весьма широкий спектр шифровальных приемов и средств, среди которых, например, числовые коды, анаграммы, энигмы, криптограммы, цитаты, аллюзии.

Вообще тяготение к музыкальному шифрованию, включению в нотный текст монограмм присуще для звуковой организации многих сочинений XX в. Это связано с особой аурой культуры столетия, которая отмечена неоднородностью, полифоничностью мироощущения и восприятия, стремлением к постижению глубинных, сокрытых явлений. Для многих авторов художественное пространство произведения предстает как многоуровневая организация, как совокупность множества иерархически подчиненных

друг другу уровней, слоев, наделенных знаковыми свойствами и допускающих возможность взаимопереходов, замен, смешений. Этим объясняется использование композиторами различных шифровальных систем. Весьма показательно в свете вышеизложенного высказывание А. Шнитке: «Мне очень интересно писать сочинения, где не все лежит на поверхности. Я пришел к выводу: чем больше всего в музыку “запрятано”, тем более это делает ее бездонной и неисчерпаемой, конечно, если это “запрятано” на разных уровнях <...> Но если что-то – какая-то магическая суть – запрятана, то след ее будет понят» (Ивашкин А., 2003, с. 65).

Практика монограммирования достигает своего расцвета в музыкальном искусстве XX столетия. В своем творчестве композиторы, с одной стороны, используют уже известные шифры (например, знаменитую монограмму ВАСН), с другой – открывают новые звуковые «имена». Авторские монограммы создают А. Берг, Д. Шостакович, Э. Денисов, С. Губайдулина, Р. Шедрин, А. Шнитке, Б. Тищенко и др.

Вполне естественно и закономерно, что монограмма становится объектом творческого внимания у композиторов Сибирского региона. Известно, что к ней обращались А. Муров, Ю. Юкечев, Е. Джагарова, С. Тосин, С. Кравцов, О. Проститов, И. Салтыкова-Гирун, А. Молчанов². Цель настоящей статьи заключается в рассмотрении практики монограммирования в творчестве вышеперечисленных композиторов.

Отметим, что в музыковедческой литературе упоминания о монограммах в сочинениях сибирских композиторов периодически встречаются в работах автобиографического плана, трудах, связанных с изучением творчества отдельного композитора, его определенной жанровой сферы, а также конкретного произведения. Так, в автоочерке «Семь семерок» С. Тосин приводит комментарии, связанные с историей создания, анализом собственных сочинений, включающих монограммы, раскрывает буквенно-звуковое происхождение тем ряда опусов (2004).

В исследовании Л. Пыльневой «Симфония в творчестве Аскольда Мурова» приводятся сведения касательно использования композитором личной монограммы, а также шифра D_ESCH (2000). Большое внимание монограмме уделяет Я. Файн в статье, посвященной «Тобольской симфонии» А. Мурова. Автор отмечает образно-смысловую, интонационную значимость шифра D_ESCH в цикле, его влияние на концепцию и драматургию сочинения (Файн Я., 2003).

Особо следует отметить труд О. Юферовой «Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков». Несмотря на то что монограмма в нем является объектом специального рассмотрения, сведения о буквенно-звуковых комплексах в музыке сибирских композиторов весьма лаконичны. Они рассредоточены в тексте и преподносятся в связи с изучением монограммы в определенном ракурсе (например, в отношении техники конструирования шифра, его экзо- или экзотерической трактовкой) (Юферова О., 2006). В настоящей статье монограмме в творчестве композиторов Сибирского региона автор уделяет специальное внимание. Кроме того, в поле зрения вводятся малоизвестные сочинения, а также написанные в последние годы (концерт «Мой Новосибирск» А. Молчанова).

В творчестве сибирских композиторов монограмма обнаруживается в произведениях различной жанровой направленности. Так, в оркестровой музыке она присутствует в «Тобольской» (1971), Четвертой (1973, вторая редакция – 1982) и Пятой (1981) симфониях А. Мурова, Третьей симфонии («Романтической») О. Проститова (1986), в сочинении «Монограмма» для виолончели, флейты и оркестра русских народных инструментов И. Салтыковой-Гирунян (1997), в концерте для большого симфонического оркестра «Мой Новосибирск» А. Молчанова (2018).

Среди камерно-инструментальных сочинений, включающих монограмму, отметим «Строки Аполлинера» для органа (1982) и «Quaternion» для баяна (1987) С. Тосина, Сонату для тромбона, скрипки и фортепиано (1981), Сонату для виолончели и фортепиано (1988), «Посвящение» для скрипки соло О. Проститова, «Контрасты» для фортепиано Ю. Юкечева (1970), «Акростих» и «Монограммы» для фортепиано С. Кравцова (1986). Что касается вокальных сочинений, то здесь нужно назвать кантату «Духовный стих» Е. Джагаровой (1998).

Примечательно, что слово «монограмма» иногда выносится авторами в программный заголовок сочинения, что подчеркивает значимость ее включения в музыкальный текст, свидетельствует о ней как важном источнике композиторского замысла. Таковы, например, «Монограмма» для виолончели, флейты и оркестра русских народных инструментов И. Салтыковой-Гирунян, «Монограммы» для фортепиано С. Кравцова.

В выборе именной основы для конструирования монограмм сибирские композиторы придерживаются двух подходов. Первый – это зашифровка своего имени, в результате чего создается собственная монограмма, которая стано-

вится знаком личного «Я» композитора. Такие монограммы можно назвать авторскими. И второе направление – это создание буквенно-звуковых комплексов на основе имен других личностей, например, знакомых, друзей.

Известной авторской монограммой является шифр AsFM(E) А. Муро́ва. В его создании участвуют начальные буквы имени (As – Аскольд), отчества (F – Федорович) и фамилии композитора (M(E) – Муров). Что касается музыкального алфавита, то А. Муров использует смешанную шифровку – буквенную (As, F) и слоговую (Mi). Такой подход, как отмечает А. Климовицкий, присущ отечественной традиции конструирования шифров (1996).

Свою личную монограмму А. Муров использует в Четвертой симфонии (I часть, «Анаграммы»). Как отмечает Я. Файн, в этом произведении мотив AsFM(E) выявляет себя как монограмма А. Муро́ва. Это звукокомплекс, «хотя и не выделенный автором так, как *d-es-c-h*, но вполне осознанно положенный в основу музыкально-образного развития» (Файн Я., 2003, 40)³. Отметим, что анаграммы шифра AsFM(E) сокрыты в таких мотивных образованиях симфонии, как, например, EF(G)As, F(G)AsE. Показательно, что в заключительных тактах I части сочинения композитор проводит в партии солирующей скрипки всего лишь два звука – As и F. Они изложены крупными длительностями в высоком регистре на *ppp*. Их можно расценивать как личную звуковую «подпись» автора в партитуре.

В музыке сибирских композиторов авторские монограммы переданы весьма разнообразно. Они предстают не только буквенно-звуковыми комплексами, но и более редкими своими видами – вензельными фигурами, а также определенной ритмической группой. Так, монограммы Ю. Юкечева и С. Тосина выглядят

в виде вензелей посредством сплетения букв личного имени в красивый графический узор. В овале буквы «Ю» (а это одновременно первая буква как имени, так и фамилии Ю. Юкечева) можно заметить, что композитор вписывает в него букву «К» (вторая литера фамилии). А начальная черта в виде квадратной скобки напоминает вертикально расположенную первую букву отчества – П ().

В вензеле С. Тосина можно обнаружить, что внутри буквы имени – С (Сергей) – композитор органично «встраивает» литеру Т (⁴). Рассмотренные выше авторские вензели выносятся композиторами за пределы музыкального текста. Они проставляются ими в конце партитур и выполняют функцию подписи.

Особым образом сконструирована авторская монограмма О. Проститова. Она представляет собой ритмическую группу из целой ноты и двух восьмых длительностей (). Любопытно, но именно такое ритмическое решение дает возможность композитору запечатлеть в нотном тексте начальные буквы своего имени и фамилии. Эта оригинальная ритмоформула является сквозной в опере-монодраме «Черный человек».

Помимо создания авторских монограмм сибирские композиторы зашифровывают имена своих друзей, знакомых, коллег, среди которых обнаруживаются музыканты, исполнители, художники и др. Авторы им нередко посвящают собственные опусы. Так, в композиции «Quaternion» для баяна С. Тосина присутствует музыкальное «имя» Г.П. Чернички⁵. Отметим, что ему было посвящено данное сочинение, он был его инициатором и первым исполнителем.

В качестве именной основы для монограммы композитор избирает уменьшительный вариант звучания имени – Геша (GEEsCHA). Опираясь на буквенную систему шифровки, он использует моно-

грамму в качестве темы-серии сочинения. Автор проводит ее в строго определенном последовании: прямом движении – ракоходном – инверсии – ракоходе инверсии. Монограмма помещается в контекст, связанный с различными композиторскими техниками и приемами письма (протяженные и выдержанные звуки или аккорды, кластеры, импровизационные фрагменты и т.п.)⁶

Обращаясь к творчеству О. Проститова, отметим, что в Первой виолончельной сонате им зашифровано имя виолончелиста Е. Кокарева (EBGH CREB – Евгений Кокарев), а в «Посвящении» для скрипки соло – имя скрипача М. Шварцмана (MИHA SCHBARCMAN – Михаил Шварцман). Композитор использует возможность «перевода» русских букв в латиницу в случае совпадения их графического начертания. Так, русские буквы *В, Н* «превращаются» в музыкальные звуки *В, Н*. Кроме того, русскую литеру *Р* автор трактует как латинскую *R*, дающую возможность слоговой шифровки (*Re*). В Третьей симфонии О. Проститова, «Романтической», сокрыто музыкальное имя художницы Людмилы Елесиной (MiLa ELaSiHa). Как и в предыдущем случае, в последнем слоге фамилии автор применяет транскрипцию русской *Н* в латинскую *H*.

В концерте для большого симфонического оркестра «Мой Новосибирск» А. Молчанов использует три монограммы: Н. Гарина-Михайловского, А. Каца и И. Зака⁷. Монограмма Н. Гарина-Михайловского используется в I части концерта – «Рассвет на Оби», а шифры А. Каца и И. Зака становятся основой двухтемной фуги V части концерта (фуга «Кац–Зак»).

Эти звуковые «имена» выписаны буквами в партитуре (соответственно, GARH, ARHдОЛяD КАЦ и ИСиДоР ЗАК). Они предстают в следующем звуковом виде: GAReMiH, AReHDoLaD GisAC, MiSiDoRe BAC. Отметим, что композитор

использует как буквенную, так и слоговую системы шифровки. Кроме того, в музыкальных «именах» GARH и ARHдОЛяD наблюдается «перевод» русской литеры *Н* в латинскую *H*, поскольку их графическое написание совпадает. По-разному зашифровывается русская *К* в фамилиях КАЦ и ЗАК. В первом случае – это музыкальная «буква» *Gis*, во втором – *C*. Любопытно, что последние буквы фамилий предстают одним звуком – *C*, а русская буква *З* становится звуком *B*.

В музыкальном искусстве судьба буквенно-звуковых комплексов – монограмм – весьма различна. Некоторые из них, будучи единожды внесены в текст сочинения, так и остаются принадлежностью только данного опуса, т.е. сам композитор и другие авторы больше к ним не обращаются. Такие монограммы можно назвать внутритекстовыми.

Другие же, наоборот, привлекают к себе творческое внимание и начинают активно осваиваться в сочинениях как самого автора, так и иных композиторов. Это внетекстовые монограммы, устойчивые звукокомплексы, входящие в интонационный фонд той или иной эпохи. Внетекстовой является авторская монограмма А. Муро́ва. Появившись в его Четвертой симфонии, она получает дальнейшую музыкальную «жизнь» в сочинениях его учеников, в творчестве молодого поколения сибирских композиторов – С. Кравцова, И. Салтыковой-Гирунян, Е. Джагаровой. Их произведения, включающие монограмму Аскольда Федоровича – сочинения-посвящения, предстают своеобразным музыкальным «приношением» памяти учителя.

Характерно, что ученики сибирского композитора трактуют авторскую монограмму своего учителя двояко, используют ее как в «оригинальном» виде – AsFM(E), так и в варианте AFM(E), т.е. с большой начальной терцией вместо ма-

лой. Кроме того, в своих сочинениях они применяют анаграммирование, что напоминает принципы работы с монограммой самого А. Муро́ва⁸.

Монограмма А. Муро́ва сокрыта в фортепианном сочинении С. Кравцова «Акростих». Уникальность данного опуса заключается в том, что элементы шифра становятся окончанием каждого раздела цикла. Так, музыкальная «буква» *M(E)* является заключительным звуком I части, *A* завершает «Интермеццо», а *F* включается в финальный аккорд II части сочинения. Таким образом, в рассредоточенном виде выстраивается музыкальная «подпись» – Муров Аскольд Федорович⁹.

Любопытно, что в сочинении «Акростих» С. Кравцов подсказывает слушателю о присутствии шифра и особом его расположении в тексте посредством программного заголовка. При этом следует отметить, что название «акростих» трактуется композитором скорее метафорически. Ведь в цикле звуки монограммы сокрыты не в начальных интонациях, как это было бы характерно для акростиха, а в завершающих тонах, что составляет особенность такого жанра, как телестих.

Шифр А. Муро́ва присутствует также в фортепианных «Монограммах» С. Кравцова. При этом он соседствует с музыкальными «именами» И.С. Баха и Д. Шостаковича. Так, монограммы *BACH* – *DEsCH* – *AFM(E)* выписаны композитором в качестве «эпиграфа» к произведению. Их расшифровка, предшествующая композиции, напоминает номер «Сфинксы» из «Карнавала» Р. Шумана наличием трех мелодических мотивов, изложенных бревисами.

В сочинении вышеперечисленные монограммы используются именно в таком «тройственном» союзе. Их порядок следования, как правило, соответствует изложению, заявленному в «эпиграфе». В процессе развития они либо подчиня-

ются какому-то одному характерному фактурному, ритмическому изложению (1-я, 3-я композиции), либо контрастируют, а также подвергаются вертикальному «сложению», образуя жесткие диссонансы (5-я композиция).

В пьесе «Монограмма» И. Салтыковой-Гирунян функцию тематического зерна выполняет анаграмма *EAF(Gis)*, звучащая в партии солирующей виолончели. Отметим, что композитор использует два варианта записи музыкального «имени» А. Муро́ва – с *A* и *As* (в партитуре – *Gis*). Примечательно, что монограмма А. Муро́ва применяется в произведении только в своих анаграмматических вариантах.

В кантате Е. Джагаровой «Духовный стих» монограмма А. Муро́ва становится интонационной основой средней части произведения. Звуки *AsFM(E)* вплетаются в унисонное звучание сопрано и альтов на слова «Господи, Боже спасения моего», создавая ясное ощущение тональности *f-moll*. В дальнейшем второй вариант монограммы – *AFM(E)* – предстает исходным мотивом, из которого возникает вокализ, но уже в тональности *d-moll*.

В творчестве сибирских композиторов встречаются внетекстовые монограммы, получившие широкое распространение в музыкальном искусстве. Это, прежде всего, знаменитый шифр *BACH*, связывающий собой целые столетия, а также музыкальное «имя» Д. Шостаковича – *DEsCH*, обнаруживающееся в произведениях многих композиторов XX в.

Звуковой код *BACH* встречается в цикле «Строки Аполлинера» С. Тосина, в Сонате для тромбона, скрипки и фортепиано in A О. Проститова. Музыкальное «имя» Д. Шостаковича используется в «Тобольской» и Пятой симфониях А. Муро́ва. Обе монограммы – *BACH* и *DEsCH* – присутствуют в уже упомянутой фортепианной пьесе С. Кравцова «Монограммы».

В сочинениях сибирских композиторов монограмма ВАСН получает различное образно-драматургическое и композиционное воплощение. В фортепианном цикле «Монограммы» С. Кравцова она проводится вместе со звуковыми шифрами Д. Шостаковича и А. Муро́ва. При этом в последовании монограмм она занимает начальное местоположение: ВАСН – DEsCH – AFM(E). Кроме того, все три монограммы обнаруживают интонационную близость благодаря наличию узкообъемной интервалики. Для композитора фигура И.С. Баха предстает своеобразным духовным ориентиром, обнаруживающим творческую связь с художниками XX в. – Д. Шостаковичем и А. Муровым, учителем С. Кравцова.

Во II части органного цикла «Строки Аполлинера» С. Тосина монограмма ВАСН включается в контекст, запечатлевающий полярные стилевые модели, воплощающий идею противостояния гармонии и дисгармонии, жизни и смерти, прошлого и настоящего¹⁰. Диссонантная сфера представлена кластерными звучаниями, плотными и узкообъемными звукокомплексами. Им противостоит мелодическая формула ВАСН, которая предстает остигнутым мотивом в басу, становится тематической основой фуги. Развитие сочинения основано на постепенном стилевом переинтонировании шифра ВАСН. Будучи первоначально мелодическим мотивом, он постепенно «обрастает» аккордовой вертикалью, жесткими созвучиями, а затем, в кульминации «вытесняется» мощным звучанием темы средневековой секвенции *Dies irae* в сопровождении кластеров.

В Сонате для тромбона, скрипки и фортепиано *in A* О. Проститова монограмма ВАСН становится сквозным звукокомплексом, формирующим интонационный строй сочинения (I и III части). Характерно, что мотив ВАСН является,

как правило, заключительным оборотом, завершающим тематические структуры, разделы сочинения. При этом он иногда проводится одновременно у нескольких инструментов (скрипка и фортепиано, скрипка и тромбон, весь ансамбль). Кроме того, композитор «добавляет» к монограмме конечный звук А. Помещая его на сильную долю, ярко акцентируя в нижнем регистре, автор тем самым способствует выявлению звуковысотного «стержня» произведения, совпадающего со второй музыкальной «буквой» шифра.

Другая, не менее известная монограмма, привлекающая внимание сибирских композиторов, – DEsCH. Музыкальное «имя» Д. Шостаковича находит яркое претворение в творчестве А. Мурова, в его «Тобольской» и Пятой симфониях. В «Тобольской симфонии» монограмма DEsCH – это важнейший смысловой и интонационный комплекс сочинения. Она включается в музыкальную ткань многих номеров симфонии таких, как «О древнем» (№ 1), «Государевой милостью» (№ 4), «Боги» (№ 6), «Неправды» (№ 8), «Алфавит о каторжниках» (№ 10), используется в Эпilogе (№ 13). Монограмма вовлекается в различные интонационные пласты сочинения, запечатлевающие молитвенное пение, колокольные звоны, а также фрагменты, отмеченные присутствием различных техник композиции XX в., подвергается анаграммированию.

Помещаясь в вокальный текст молитвенного характера монограмма DEsCH приобретает значение страдания, скорби, мучительного испытания («О древнем»). При этом, в тех номерах симфонии, где речь идет о насилии и жестокости («Боги», «Неправды», «Алфавит о каторжниках») музыкальное «имя» Д. Шостаковича предстает как символ правды, знаком гневного протеста против всякого зла. В те моменты, когда шифр трансфор-

мируется, принимает усеченный вид, меняет свое звуковысотное положение, т.е. предстает в искаженном виде, он несет в себе идею видения происходящего словно через кривое зеркало, наделяется обличительными смыслами («Неправды»).

Можно предположить, что именно в период написания и подготовки к исполнению «Тобольской симфонии» А. Муров заметил интонационное сходство, а точнее, совпадение своих музыкальных «инициалов» с фрагментом монограммы DEsCH, что позволило ему использовать свой шифр в следующей, Четвертой симфонии. Звукокомплекс AsFM(E) – это как бы «усеченный» вариант монограммы Д. Шостаковича, транспонированный на кварту вверх. В обоих присутствует нисходящая малая терция, сцепленная с нисходящей малой секундой, а также сокрыта интонация уменьшенной кварты. Вообще, интонационное родство монограмм выступает знаком тесной творческой и духовной связи композиторов. Известно, что А. Муров высоко ценил и искренне преклонялся перед личностью выдающегося композитора. Д. Шостакович был ему очень дорог, духовно близок. Обоих композиторов в творчестве объединяет некое бунтарское начало, острое чувство справедливости, вообще протест против любой формы насилия и жестокости.

Спустя 10 лет после написания «Тобольской» композитор создает Пятую симфонию, в которой также обращается к монограмме Д. Шостаковича (II часть, «Симфония»). В этом сочинении А. Муров раскрывает противоречия, связанные с осознанием духовных и социальных проблем общества. В процессе развития музыкального материала II части создается ощущение «столкновения» различных точек зрения: слышатся краткие инструментальные «реплики», сопоставляются ансамблевые и сольные фрагменты, ярко

и характеристично звучат различные тембры. Все это запечатлевает огромную звуковую панораму, напоминающую противоречивый спор.

Одним из таких «голосов» предстает жалобное, скорбное звучание монограммы DEsCH в партии виолончели. Композитор отмечает ее проведения соответствующей буквенной ремаркой в партитуре. Если первоначально монограмма звучит в интонационно близком музыкальном «диалоге» с контрабасом, то впоследствии ее малосекундовые интонации проникают в партии других инструментов струнной, деревянной, и, наконец, медной духовой групп, вырастая в щемящее, скорбное звучание всего оркестра. Конец симфонии – это медитативный, горестный итог, предстающий знаком неопределенности, тяжелых раздумий.

Итак, монограммирование занимает важное место в творчестве сибирских композиторов. Отметим, что оно тесно связано с художественными тенденциями XX столетия, направленными на усиление роли тайнописи в музыкальном творчестве, активное использование различных языковых, стилевых моделей искусства прошлого, композиционных техник письма. Обращаясь к монограмме, авторы продолжают традиции зарубежной и отечественной шифровальной практики. Вместе с тем можно наблюдать и новые подходы к буквенно-звуковому «переводу», конструирование особых, оригинальных видов монограмм.

Объектами монограммирования предстают зачастую произведения мемориального жанра, сочинения-посвящения. Композиторы наделяют буквенно-звуковые комплексы различными структурно-композиционными, образно-драматургическими функциями, подвергают их анаграммированию. Будучи важнейшим интонационным и образно-смысловым компонентом сочинения, монограмма не-

редко участвует в реализации его концептуальной основы, формировании особого семантического пространства.

Весьма привлекательными для композиторов Сибирского региона становятся такие внетекстовые монограммы, как BACH, DEsCH, AsFM(E). Включаясь в музыкальную ткань произведений, они предстают не только знаком личности композитора,

но и символом его творчества, эпохи. Несмотря на широкую историческую дистанцию, И.С. Бах, Д. Шостакович и А. Муров становятся для сибирских композиторов знаковыми фигурами, имеющими тесную духовную связь. Авторы стремятся придать их монограммам значение высокого нравственно-этического начала, необходимого для разрешения проблем современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Нужно отметить, что монограммирование имеет глубокие исторические корни. Это целая традиция, которая сложилась в западноевропейском музыкальном искусстве и существует на протяжении уже нескольких столетий вплоть до настоящего времени. Из известных нам ранних практик монограммирования отметим творчество Г. де Машо, Дж. Палестрины, Я. Свелинка.

² А.Ф. Муров (1928–1996) – профессор НГК, заслуженный деятель искусств РФ; Ю.П. Юкечев (р. 1947) – профессор НГК, заслуженный деятель искусств РФ, председатель правления Сибирской организации Союза композиторов России (с 1996); Е.А. Джагарова (р. 1951) – член Союза композиторов России, выпускница ТКФ НГК по классу композиции профессора А. Мурова; С.Г. Тосин (р. 1953) – профессор НГК, член Союза композиторов России; С.И. Кравцов (1955–2021) – член Союза композиторов России, выпускник ТКФ НГК по классу композиции профессора А. Мурова; О.Л. Проститов (1955–2021) – член Союза композиторов России, председатель Красноярской организации Союза композиторов России (с 1997); И.А. Салтыкова-Гирунян (р. 1960) – выпускница ТКФ НГК по классу композиции профессора А. Мурова; А.С. Молчанов (р. 1973) – доцент НГК, выпускник ТКФ НГК по классу композиции профессора Г. Иванова и по классу музыковедения профессора Т.С. Сорокиной, член Союза композиторов России и Российского музыкального союза.

³ По мнению Я. Файна свою личную монограмму А. Муров использует еще раньше, уже в «Тобольской симфонии». В приводимых им нотных примерах отмечается, что она часто присутствует в обращенном, рассредоточенном виде и, главным образом, в скрытых голосах. Однако, на наш взгляд, эта точка зрения не беспорна.

⁴ Отметим, что монограммы в виде вензеля весьма часто используются в живописи. Они располагаются, чаще всего, в нижней части картины (справа) и выступают в качестве подписи художника. Они присутствуют, например, на картинах

М. Буонарроти, Л. да Винчи, А. Дюрера. Кстати, находясь под впечатлением от картин А. Дюрера сибирский композитор Ю. Юкечев создал свой вензель.

⁵ Геннадий Павлович Черничка – заслуженный артист РФ, профессор кафедры народных инструментов НГК им. М.И. Глинки.

⁶ В связи с творчеством С. Тосина следует также упомянуть концерт-симфонию «AEsCis» («Аэсцис») (2000). Это масштабное произведение для баяна соло, щипковых и ударных инструментов, в котором присутствует буквенно-числовой шифр, символизирующий эпохальный юбилей – две тысячи лет христианской эры. Так, за основу автором был взят 12-полутоновый звукоряд от звука *d*. В связи с этим цифра 2 (символ двух тысячелетий) предстает через звук *es*; сакральное число 12 (число апостолов, а также число непрерывного, круглого года, знак полноты и совершенства) – через звук *cis*, а число 2000 (количество лет от Рождества Христова) – посредством звука *a*. Шифр AEsCis трактуется как своеобразная серия, пронизывающая различные уровни музыкального целого (интонационный, гармонический и т.п.).

⁷ Н.Г. Гарин-Михайловский (1852–1906) – русский инженер, путешественник и писатель. А.М. Кац (1924–2007) – российский дирижер, педагог, народный артист СССР. И.А. Зак (1909–1998) – российский дирижер, педагог, народный артист СССР.

⁸ К анаграмме как структурно-художественному приему А. Муров обращается в «Тобольской», Четвертой симфониях.

⁹ Отметим, что сходный принцип работы с монограммой можно наблюдать в цикле из 29 мотетов Дж. Палестрины. Звуковое имя библейской героини «Песни песней» – Суламифь – композитор располагает так, что каждая из его четырех букв (*соль* – *ля* – *ми* – *фа*) становится окончанием одного или нескольких мотетов. В результате, в финальных звуках мотетов в рассредоточенном виде возникает музыкальное «имя» «Суламифь».

¹⁰ Цикл «Строки Аполлинера» состоит из трех поэм: «Канат, сплетенный из криков» (I часть), «И вечер холодный увидит мой гневный оскал» (II часть), «Повешенные века» (III часть).

Композитор замечает о возможности рассмотрения данного произведения как органной симфонии, а также его трактовки как сонатного цикла.

ЛИТЕРАТУРА

Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2003. 320 с.

Климовицкий А. Еще раз о теме – монограмме DEsCH // Д. Шостакович: Сб. ст. к 90-летию со дня рождения. СПб., 1996. С. 249–268.

Пыльнева Л. Симфония в творчестве Аскольда Муро́ва: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2000. 24 с.

Тосин С.Г. Семь семерок: Автоочерк. 2-е изд. Новосибирск, 2004. 92 с.

Файн Я.Н. О «Тобольской симфонии» Аскольда Муро́ва // Музыкальная академия. 2003. Вып. 4. С. 37–42.

Юферова О. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006. 232 с.

REFERENCES

Fain, Ya.N. (2003), "About Askold Murov's «Tobolsk Symphony»", *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 4, pp. 37–42. (in Russ.)

Ivashkin, A.V. (2003), *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke], Klassika-XXI, Moscow, 320 p. (in Russ.)

Klimovitskii, A. (1996), «Once again about the monogram theme – DEsCH», *D. Shostakovich: Sbornik statei k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* [D. Shostakovich: A Collection of Articles on the 90th Anniversary of His Birth], Saint Petersburg, pp. 249–268. (in Russ.)

Py'l'neva, L.L. (2000), *Simfoniya v tvorchestve Askol'da Murova* [Symphony in the works of Askold Murov], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

Tosin, S.G. (2004), *Sem' semerok* [Seven sevens], 2 ed., Novosibirsk, 92 p. (in Russ.)

Yuferova, O. (2006), *Monogramma v muzykal'nom iskusstve XVII–XX vekov* [Monogram in the Musical Art of the 17th–20th Centuries], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 232 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Юферова Ольга Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: olya2113@yandex.ru

Author Information

Ol'ga A. Yuferova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: olya2113@yandex.ru

Поступила в редакцию 05.10.2025

После доработки 03.02.2026

Принята к публикации 10.02.2026

Received 05.10.2025

Revised 03.02.2026

Accepted for publication 10.02.2026

© Пыльнева, Л.Л., 2026

УДК 786/789

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-101-111

ОБРАЗЫ БУРЯТИИ В СОЧИНЕНИЯХ Л.Н. САНЖИЕВОЙ ДЛЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Л.Л. Пыльнева¹

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

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению произведений для народных инструментов, созданных бурятским композитором Ларисой Николаевной Санжиевой. Во внимание приняты учебные пособия, сборники и хрестоматии для *ятаги*, *иочина*, *лимбы* и *морин-хура*. Образный строй сочинений связывается со спецификой традиционных мифопоэтических представлений об окружающем мире, коренящихся в бурятском политеизме. Обоожествление природы порождает внимание как к общенациональным, так и локальным легендам. Программные замыслы Л.Н. Санжиевой многозначны по смыслу: они отсылают к пейзажной составляющей, но с каждым образом, как правило, связаны какие-либо культы, события, символы и традиции. Таковы, например, «Юрта в степной дали», «Сэргэ», «Багульник в сиянии солнца», «Пора цветения багульника», «Сагаалган», «О чем поют саранки», «Большая Медведица», «Сувинский замок», «Шелковый путь». В музыкальном воплощении принципиальным становится отражение природной стихии, связанной с пейзажем или с образом движения. Важную роль играют приемы иллюстрирования, звукоподражания, определяемые характерными фактурно-акустическими комплексами. Примерами могут служить: 1) фактурное колорирование (образы расцветания природы и растений в пьесах «Пора цветения багульника», «Пробуждение»); 2) ритмоформулы скачки (разделы в пьесах «Свет послания», «Олений рог», «На просторе северного склона», фрагменты концерта «Зов изюбра»); 3) имитация журчания и плеска воды («У реки»). Тембры традиционных народных инструментов органично дополняют содержательную наполненность опусов, усиливая контекстные связи с национальной культурой.

Ключевые слова: музыкальная культура Бурятии, национальная традиционная культура, творчество Л.Н. Санжиевой, бурятские народные инструменты, репертуар для народных инструментов

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Пыльнева Л.Л. Образы Бурятии в сочинениях Л.Н. Санжиевой для национальных инструментов // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 101–111. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-101-111.

IMAGES OF BURYATIA IN THE WORKS OF L.N. SANZHIEVA FOR FOLK INSTRUMENTS

L.L. Pylneva¹

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

Abstract. The article is devoted to the consideration of works for folk instruments created by the Buryat composer Larisa Nikolaevna Sanzhieva. Textbooks, collections and anthologies for *yataga*, *iochin*, *limba* and *morin-hur* are taken into account. The figurative structure of works is associated with the specifics of traditional mythopoietic ideas about the world around them, rooted in Buryat polytheism. The deification of nature generates attention to both national and local legends. The program ideas of L.N. Sanzhieva are ambiguous in meaning: they refer to the landscape component, but each image, as a rule, is associated with any cults, events, symbols and traditions. These are, for example, “Yurt in the steppe distance”, “Serghe”, “The marsh tea in the glow of the sun”, “It's time for the

flowering of marsh tea”, “Sagaalgan”, “What the Lily are singing about”, “Big Dipper”, “Suvinsky Castle”, “Silk Road”. In the musical embodiment, the reflection of the natural element associated with the landscape or with the image of movement becomes fundamental. An important role is played by the techniques of illustration, onomatopoeia, determined by characteristic texture-acoustic complexes. Examples are: 1) textured coloring (images of the flowering of nature and plants in the plays “It’s time for the flowering of marsh tea”, “Awakening”); 2) rhythm formulas of horse racing (sections in the plays “Light of the Message”, “Deer Horn”, “On the Expanse of the Northern Slope”, fragments of the concert “Call of Izyubr”); 3) imitation of a murmur and a splash of water (“By the river”). Timbres of traditional folk instruments organically complement the content of opuses, strengthening contextual ties with national culture.

Keywords: musical culture of Buryatia, national traditional culture, creativity of L.N. Sanzhieva, Buryat folk instruments, repertoire for folk instruments

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

For citation: Pylneva, L.L. (2026), “Images of Buryatia in the works of L.N. Sanzhieva for folk instruments”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 101–111. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-101-111.

Воплощение национальных культурных традиций, отражение эстетических идеалов и духовных устремлений является важнейшим индикатором для представителей композиторских школ Бурятии, Тывы и Якутии. Почвенные, коренные концепционные, образные, звуковые маркеры стали неотъемлемой частью музыкального мышления сибирских авторов. В этом контексте обращение к традиционным инструментам оказалось важным направлением в творчестве.

Внедрение в академический пласт музыкального искусства национального инструментария обозначается как одна из магистральных тенденций в XX столетии. Свидетельством является тот факт, что вслед за факультетами русских народных инструментов появились специальные образовательные программы в учебных заведениях, включающие все новые виды инструментария. Так, в Бурятии (ВСГИК) ведется подготовка уникальных специалистов по классам *ятаги*, *иочина*, *морин-хура*, *лимбы*, *хура*, *чанзы*. Поддержка подобных национальных проектов в области культуры и искусства во многом способствует развитию творческих устремлений композиторов. Можно назвать множество сольных и ансамблевых сочинений, созданных для народных инструментов и постепенно вошедших в академическое исполнительство, как

то: Анданте (1983) и «Поэма» (1995) для *хура* и фортепиано, «Наигрыш» (1989) для *лимбы*, «Две пьесы для ятаги» (1987), «Танец» (1998) для *иочина* и фортепиано, «Четыре пьесы» (1982) и «Экспромт» (1985) для *чанзы* и фортепиано С.С. Манжигеева, Три тетради пьес, Вариации и Сонатина (все – 1981) для *ятаги* Ц.И. Ирдынеева, «Две пьесы» (1991) для *иочина* и фортепиано, Вариации для *пинь-соло* (1992) Б.Б. Дондокова. Кроме того, композиторам Бурятии принадлежат авторские произведения для оркестра бурятских народных инструментов, а также различные переложения для этого коллектива¹.

Музыку для национальных инструментов пишет и современный композитор Л.Н. Санжиева. Помимо работ для оркестра (например, «Остров небесных сетей», 1996; «Бурятские танцы», 1997; Сюита, 1998; «Амар сайн» – «Здравствуйте!», 1999), это несколько тетрадей разножанровых сочинений для инструментов соло и ансамблей² (Санжиева Л., 2014; 2021; 2022; 2024). Все изданные сборники композитора отвечают учебно-методической логике, согласно которой в них представлены произведения различной степени сложности, способствующие выработке профессиональных исполнительских навыков и стиливых приемов. В то же время содержательное наполне-

ние этих изданий выходит далеко за пределы инструктивных задач.

Произведения Л.Н. Санжиевой для народных инструментов – это подлинно художественные открытия, отвечающие концептуальной и эстетической сути национального искусства, которое сформировалось в сложном многовековом пересечении смысловых напластований, а само обращение к инструментарию – целенаправленный шаг в сохранении культурного наследия, в продолжении и развитии традиций. Опусы композитора для *ятаги* рассматривались в статье Л.Л. Пыльневой (2025), а пьеса «Пробуждение» упоминалась в статье О.Ф. Ширяевой (2018, с. 97), однако в целом данному пласту творчества уделено недостаточно внимания. Цель работы: обозначить образный строй сочинений Л.Н. Санжиевой для народных инструментов в контексте национального мировосприятия.

Суть национальной идентификации в творчестве бурятского композитора проявляется многоуровнево. Это отвечает ее стремлению к отражению картины мира, сложившейся в мифопоэтических источниках, свидетельствует о внимании к специфике верований, этических норм, образных моделей / типажей, к установлению взаимосвязей между прошлым, настоящим и будущим народа, возникающих в результате его целеполагания³, реализуется в особенностях символики и языка (вербального, музыкального, визуального). Именно целостность, системность, объединяющая комплекс признаков, является показателем принадлежности к конкретной культуре. Искомые тембры в этом контексте служат корреляции замысла и его воплощения, т.е. становятся важнейшим элементом, связанным с системой национального традиционного музыкального мышления.

Главной темой творчества Л.Н. Санжиевой стала ее Родина – Бурятия, запе-

чатленная в самых различных ракурсах. Это обращение к эпическим сказаниям (балет «Гэсэр», 1994; 2-я ред. – 2024), к сказкам и легендам («Мудрая царица Ногоодой», 1991; «Мышка Вувельту», 1995; «В гостях у охотника Бато», 1998), жанрово-бытовым и природным зарисовкам («Бурятский Сагаалган», 1994–1995; уже упомянутые «Бурятские танцы» для ОБНИ), учению буддизма («Обращение к Махакале⁴», 1995; симфоническая миниатюра «Чжуд-Ши», 1995) и т.д.

Произведения для народных инструментов продолжают эту линию: основное место здесь занимают образы родного края, и в том числе одно из главных направлений – воспевание природы Бурятии. Так, в сборнике для *ятаги* это Вариации на народную песню «Широкий Баргузин», «Харагун», «Олений рог», «Путешествуя по Тунке», «Алтан Мундарга», «На просторе северного склона» (имеется также версия для *лимбы*), «О чем поют саранки», «Зов изюбря», «С синеватых вершин Залатуя», в издании для *лимбы* – «Ая-ганга», «Пора цветения багульника», «Осенняя сага», в хрестоматии для *морин-хура* – «Багульник в сиянии солнца», «Большая Медведица», «Сон в лесу», в хрестоматии для *иочина* – «У реки», «Тайна гуннов», «В степи», «У подножия Саянских гор», «По дороге».

Такие опусы неразрывно связаны и с сочинениями, посвященными описанию кочевнического быта: «Сэргэ», «Шелковый путь», «Вариации на тему алтайской народной песни Алтын-кол», «Трон царицы Монголжон», «Сувинский замок» (сборник для *иочина*), «Встречаем Сагаалган» (сборник для *лимбы*), «Пенится кумыс в пиале», «Перед весенним кочевьем» (сборник для *морин-хура*). Бесспорным продолжением темы, связанной с родным краем, являются пьесы, посвященные семье, своему роду: «Бабушкины шаньги», «Мамины ладони», «Колыбельная для

внучки». Особые страницы напоминают и о буддийском учении: «Юрта в степной дали» для *ятаги* и фортепиано, «Приношение его Святейшеству...» и «Свет послания» для *лимбы* и фортепиано, посвященные Д.-Д. Итигэлову. Все это в целом позволяет создать композитору неповторимый облик родного края.

Тот факт, что образы природы стали объединяющим стержнем всего массива сочинений, проистекает из ее особой роли в культуре. Как известно, религиозные представления бурят отражают сочетание дошаманских верований (анимизм, тотемизм), шаманизма и ламаизма, что порождает сложный, порой неразделимый мировоззренческий комплекс. «Бурятский политеизм – это обширный пантеон, построенный в иерархическом порядке с верховным божеством в лице Вечного Синего Неба – Хухэ Мунхэ тэнгри. В нем каждый бог и дух является олицетворением определенных явлений или сторон природы и общества и соответственно, считается их хозяином, господином, покровителем» (Михайлов Т., 1987, с. 9), «населая» природу как жизненное пространство человека. В результате природа оказывается средой обитания не только людей, но и множества сверхъестественных существ, находящихся в сложных иерархических отношениях между собой. Многие, особенно крупные, водные источники, горные и лесные массивы, обретают значение культовых мест, а небо становится прибежищем небожителей *тэнгри* и *эжинов*⁵. Влияние буддизма при этом органично дополняет традиционные верования.

Каждое бытовое и природное явление, сказочный образ, факты исторического прошлого уходят корнями в бурятскую культурную символику, являясь неотъемлемым признаком кочевого образа жизни, связанным со средой обитания. Извечное противопоставление натуры (природного

начала) и культуры (всего того, что связано с деятельностью человека) приобретает здесь новые очертания. Природа Бурятии по сути сама становится важнейшим символом национальной культуры, в результате чего формируется особое пространство, наполненное многозначными смыслами. Поэтому неудивительно, что в художественном творчестве обращение к силам природы как объединяющему началу занимает принципиальное место. Очевидно, что образы, представленные Л.Н. Санжиевой, полисемантичны, требуют вдумчивого исполнителя и слушателя, погруженного в национальную культуру. Поэтому уровень восприятия и понимания произведений этого сибирского автора и способность расшифровать подтексты во многом связаны с культурным багажом и кругозором.

Сочинения, посвященные Д.-Д. Итигэлову – XII Пандито Хамбо-ламы, отсылают, прежде всего, к его духовно-религиозной деятельности, к эзотерическим знаниям, к мистическим практикам буддиста, т.е. к попыткам расширить пределы природного мира и постигнуть скрытые возможности человека. Как известно, его личность всегда была особо почитаемой среди верующих, а в настоящее время стала объектом культового поклонения. Однако все религиозные деяния ученого ламы, по сути, неотделимы и от реалистичных начинаний, научных и литературных достижений, трудов в области медицины, фармакологии, буддийской философии, а также преподавательской, благотворительной и общественной деятельности, направленной на лечение и просвещение соплеменников как верующих, так и мирян. По сути, он – настоящий пастырь для буддийской и шире – бурятской общины.

Облик Итигэлова связан со многими гранями национальной культуры. В произведении для *ятаги*, созданном в качестве приношения ученому ламе, компо-

зитор подчеркивает почвенную связь духовного наставника с народом, выходцем из которого он являлся. Название «Юрта в степной дали» отсылает и к событиям жизни Д.-Д. Итигэлова, и к неповторимой атмосфере кочевого быта бурят. Появляющийся образ юрты – один из основополагающих в культуре, он означает четкую символическую структуру, своего рода модель Вселенной кочевника, которая отражает окружающий его мир и взаимоотношения человека с самой природой. С юртой же в Оронгойской долине, в которой родился будущий XII Пандито Хамбо-лама, связана и легендарная составляющая: это предание о забившем в том месте Аршане Улзыта, образовавшем место культового почитания Даши-Доржо Итигэлова, в котором проводятся регулярные молебны.

Образ «степной дали», просторов, степей Бурятии – в сочинении тоже не простое обозначение среды обитания представителей номадной культуры, но отсылка к подлинной книге их бытия, по которой кочевники учились всю жизнь, и которая была для них настоящим домом. Это одушевленное, живущее своей жизнью реальное и одновременно мистическое пространство, которое персонифицировалось в мифологических и поэтических образах. Например, в художественном творчестве «образ степи раскрывается в сравнениях с колыбелью и ладонью», в другом произведении «она включает в себя и богатырей, и скакунов»⁶ как неотъемлемую ассоциацию (Булгутова И., 2014, с. 31).

Еще два сочинения Санжиевой в честь Итигэлова «Приношение...» и «Свет послания» для *лимбы* и фортепиано концентрируют внимание на духовном наследии XII Пандито Хамбо-ламы, оставленном для потомков. Однако и здесь сам композитор отмечает в комментариях к пьесе необходимость передачи образа «степного спокойствия» как важной составляющей.

Представляется, что характерный для традиционной культуры пантеизм проистекает не только из особенностей шаманских и дошаманских верований, но и определяется и поддерживается богатством и красотой бурятских ландшафтов. Уникальность природных памятников региона, бесспорно, способствовала возникновению многих легенд и поэтических образов таких, например, как Сувинский замок в Баргузинской долине, который считается прибежищем повелителей ветров (ему посвящена одноименная пьеса Л.Н. Санжиевой для *иочина* и фортепиано) или образы флоры и фауны (с ними связаны пьесы «Пора цветения багульника» для *сура*, *лимбы* и фортепиано, «Багульник в сиянии солнца» для *морин-хура*, концерт «Зов изюбря» для *ятаги* и фортепиано и др.)

Действительно, чабрец, саранка, багульник, изюбрь, олень – яркие представители растительного и животного мира этого региона. Визуально перечисленные растения составляют, как известно, эстетически привлекательную картину: это касается и зарослей распускающегося весной багульника, и степи или горных склонов, заполненных цветущими лилиями и чабрецом в разгар лета. При этом упомянутые растения вполне можно обнаружить и за пределами Республики, однако не везде они являются носителями дополнительных смыслов. В бурятской культуре, помимо внешней красоты, данные объекты обрели глубоко символическое значение. Так, известная пряная приправа *ая-ганга* (чабрец, тимьян), например, используется для окуривания жилищ с двойной целью, означающей как ритуальное очищение от негативной энергетики в доме, так и привлечение благополучия. Кроме того, это источник лекарственных препаратов, применяемых в традиционной медицине.

Багульник – тоже целебное, священное, магическое растение, которое веками употреблялось как болеутоляющее, противовоспалительное, противовирусное средство, считалось источником здоровья и долголетия. Значение багульника оказалось настолько велико, что в 2014 г., согласно народному голосованию, он был избран символом Республики. Даурская же лилия или саранка обладает питательными и лечебными свойствами, долгое время активно употреблялась в этих качествах, но также она – символ красоты и летнего расцвета природы. Образы же представителей фауны таких, как изюбры олени, – неотъемлемая часть окружающего мира Бурятии, ее законные обитатели, почитаемые как символ силы и богатства природы.

С традиционным национальным ландшафтом связан образ сочинения «Сэргэ» («Коновязь») для инструментального ансамбля. *Сэргэ* занимает и особое ритуальное место в мировоззрении бурят, и является предметом, выполняющим вполне определенные, четкие бытовые функции. Если обратиться к мифологическим представлениям, столбы *сэргэ* в Бурятии, подобно мировому дереву *Аал-Луук* в якутской мифологии, объединяют подземный, земной и небесный уровни мироздания, являясь коновязью для лошадей всех трех миров и для вместилища духов предков. С этой целью *сэргэ* и оленные камни устанавливаются в культовых местах и около жилых юрт. Показательно, что в настоящее время «образ ритуальной коновязи как наиболее яркий с глубинным и одновременно довольно прозрачным значением приобретает большое распространение» (Жамбалова С., 2023, с. 128), и такое возрождение «ритуальных коновязей создает специфическую систему защитных механизмов от интенсивного инокультурного воздействия» (Жамбалова С., 2023, с. 124). Отметим, что современные

сэргэ могут быть снабжены поясняющими текстами и благопожеланиями, отчасти связанными с влиянием буддийского культа.

Встреча *Сагаалгана*, к которому Л.Н. Санжиева адресует не однократно, – неотъемлемая часть образа жизни бурят, это событие, которое начали отмечать «еще в XIII в. по приказу хана Хубилая (внука Чингисхана)» (Цырендоржиева Д., 2015, с. 174). В настоящее время в честь праздника проводятся специальные богослужения в дацанах (молебны *Сагаалганай Хурал*). Служба направлена на привлечение добра и благополучия, связана с благопожеланиями мира, успеха и счастья в наступающем году, как правило, того же желают при поздравлении всем родным и близким. В целом «празднование *Сагаалгана* охватывает все сферы жизнедеятельности человека, проявляясь в духовно-нравственной наполненности праздничной обрядности, религиозных воззрениях, этико-эстетических идеалах, традиционных видах трудовой деятельности <...> играх, фольклоре и др. И все эти элементы сосредоточены в народном бурятском празднике, образуя комплекс традиционных субэтнических элементов социальной регуляции, пришедших из прошлого» (Ринчинова Ц., 2006, с. 4).

Несколько сочинений Л.Н. Санжиевой посвящено явлениям и событиям прошлого, например «Шелковый путь» для *иочина* и фортепиано, который, безусловно, отсылает не только к торговым связям, но и к идее культурных обменов и заимствований, общей истории народов, характерной для рассматриваемого региона. Облик же гуннов («Тайна гуннов» для трех *иочинов*, басового *хура* и фортепиано) напоминает о давней истории кочевников, их многочисленных битвах и набегах, созданной легендарной державе, объединившей Европу и Азию. Изобилие локальных легенд позволяет рассма-

тривать любую местность как источник для творческих идей, и ряд произведений композитора связан с культами духов-хозяев определенных регионов: например, «Харагун», «Широкий Баргузин», «Путешествуя по Тунке», «Алтан Мундарга», «С синеватых вершин Залатуя» (см. подробнее: (Пыльнева Л., 2025, с. 88–89)).

Интересно проследить обращение к объектам, которые имеют различные толкования в разных культурах. Отчасти такими примерами являлись названные выше растения (багульник, лилия, чабрец). Однако в творчестве Л.Н. Санжиевой имеется более показательный случай – «Большая Медведица» для *морин-хура* и фортепиано. В Европе с созвездием были связаны древние притчи, наиболее известная из которых принадлежала античной Греции: «греческий миф повествует, что Зевс превратил прекрасную нимфу Каллисто... в Медведицу, чтобы спасти ее от мести своей жены Геры». Позднее, встретив Зевса и общего их сына Аркаса в лесу, Каллисто двинулась сыну навстречу, но он не узнал ее и собирался убить. Трагедия казалась неизбежной, но Зевс предотвратил страшное, вознес обоих, мать и сына, на небо в облике созвездий, известных нам под именами Большой Медведицы и Волопаса» (Серикова К., 2016, с. 459).

В Бурятии существует самостоятельная легенда о происхождении этого созвездия, которая вдохновила композитора. Оно имеет название *Долгоон Убгэд* (Семь Старцев), – «согласно мифам, – это семь старцев, вознесшихся на небо, а по другим представлениям – верхние части черепов семи сыновей кузнеца Хожор» (Михайлов Т., 1987, с. 14). В соответствии с верованиями, Семь Старцев считаются порождающими новые жизни и охраняющими всех живущих на земле как людей, так и животных, а, кроме того, подателями благополучной судьбы.

Произведения по литературным источникам оказываются близкими искусству Бурятии и, заметим, тоже связаны с природой края. Это, например, «Небесные верблюжата» для *иочина*, созданные по мотивам стихотворения Аркадия Перенова, концерт «Зов изюбра» для 21-струнной *ятаги* по опусу Шагдара Байминова, песня «Орой Намартаа» («Поздняя осень») для *лимбы*, голоса и оркестра на слова В. Тугдэмэ, пьеса «Трон царицы Монголжон» для *иочина* и фортепиано, навеянная образом долины в горах Восточных Саян и стихотворением «Монголжон» Баира Дугарова. Среди сочинений Ларисы Санжиевой для народных инструментов, пожалуй, только два отсылают к инокультурным явлениям. Поэзией Осима Рета рожден образ пьесы «Все в лунном серебре» для *ятаги*, а опус «Мальчишки в бантиках» для *иочина* и фортепиано создан по повести В. Пиккуля «Мальчишки с бантиками», повествующей о жизни совсем юных курсантов Школы юнг ВМФ на Соловках в тяжелые военные годы, их постепенном взрослении и личностном становлении.

Обращение к тембрам национальных инструментов стало органичным в воплощении мира, принадлежащего веками складывающимся традициям. Это укладывается в звуковой код бурятского искусства в большей степени, чем академические тембры, хотя современные версии традиционных инструментов, для которых написаны сочинения, подверглись значительной модификации по сравнению с их реальными прообразами. Тем не менее, и тембровое, и символическое наполнение, характерное для инструментов, сохраняется.

Флейта *лимба* – самый любимый и прежде широко распространенный среди бурят и монголов деревянный духовой инструмент. По всей вероятности, бамбуковые *лимбы* были привнесены

в Забайкалье из северного Китая в V–VI вв. древними уйгурами, а затем позднее они поступали к нам через монголов и китайско-монгольских купцов, указывает Д.С. Дугаров (2006, с. 11). *Иочин*, хотя и заимствован из соседней культуры, имеет древние корни и считается хранителем духовных ценностей и традиций. Исследователи подчеркивают сакральный характер *хура* (*морин-хура*): «Он выступал в качестве непосредственного звукового средства общения с иным миром» (Болхосоев С., 2020, с. 84), «являлся звуковым средством умирения домашних животных – нрав необученного молодого жеребца или строптивой верблюдицы», «служил средством гармонизации и освоения окружающего пространства» (Болхосоев С., 2020, с. 84). Д.С. Дугаров пишет, что охотники, «уходя в тайгу на охоту, брали с собой *хуур* и играли вечерами в своем чуме или в зимовье на *хуре*. Если духам-хозяевам леса и диких зверей твоя музыка сильно понравится, то они на следующий день щедро одаривают его хорошим охотничьим трофеем... Говорят также, что при длительном хранении у отдельных талантливых музыкантов в его *хуур* вселяется особый дух-покровитель данного инструмента» (2006, с. 15).

Вполне логично, что в музыкальном воплощении программных замыслов, связанных с пониманием природы как начала, объединяющего все аспекты Бытия, композитором особо выделяются визуальные образы, что диктует приоритет картинности, пейзажности, иллюстративности. Касаясь творчества сибирских и дальневосточных композиторов, О.Ф. Ширяева пишет: «своеобразие пейзажа как типа музыкальной картины, состоящее в неспешности, тщательности показа пространственного объекта, заключается в установке на красочность» (2018, с. 93). С точки зрения композиторской техники важными становятся

звукотрагические, которые касаются плеска воды, кличей животных и птиц, шума ветра, также – особые приемы, связанные с разреженной или плотной фактурой, с широким или узким диапазоном, мрачным или светлым колоритом, которые способны передать красочные и пространственные представления, а темы жанрового (танцевального, кинетического, песенного) генезиса способны вызвать к жизни образы движения.

Так, в концерте «Зов изюбря», «посвященном жителям Баунтовского района Республики Бурятии», Л.Н. Санжиева вводит в экспозиции и репризе звуковой комплекс созвучий с форшлагами и нисходящими глиссандо, используемыми как единый оборот в партии *ятаги* и фортепиано. Яркая звучность способствует возникновению ассоциации с ревом животного. В сочинение также включена энергичная, ритмически четкая тема, создающая эффект скачки или погони, что усиливается благодаря аккордовому подчеркиванию каждой доли. Впечатление внезапных остановок-столкновений возникает за счет приема метрического чередования 2/4 и 3/8. Темповым и тематическим контрастом является средний раздел, своего рода гимн природе, в котором звучит песенный тематизм: это тема и три вариации, последняя из которых переходит в сольную каденцию *ятаги*. Развитие материала вариантное: мелодическая линия широкого дыхания с подголосками и аккомпанементом постепенно оплетается все более сложной фактурой и дополняется звукокрасочными эффектами.

Тема «Шелкового пути» основана на повторении формулы постоянного кружения вокруг опорного тона, как бы иллюстрирующей витиеватость и бесконечность дороги. Ритмоформула варьируется, перемещается тесситурно, сдвигается относительно начального звукоряда пентатоники, но ее общие очертания сохра-

няются. Чередование созвучий в высоком регистре обеспечивает фонический эффект смены красок, их частого обновления. Во втором разделе вводится новая тема, но ее постоянно сопровождают обороты начального тематического построения, они же фигурируют в каденции солиста и в коде.

В пьесе «В степи» иллюстрируется скачка: этому способствует двудольный размер, быстрый темп, использование характерной ритмоформулы из восьмой и двух шестнадцатых, постоянное подчеркивание в мелодической линии и в аккомпанементе сильных долей. Аналогично построен тематизм, связанный со скачкой, движением, в пьесах «Олений рог» (средний раздел), «На просторе северного склона» (средний раздел). «Свет послания» (средний раздел).

Л.Н. Санжиева использует различные фактурные, акустические приемы для воплощения пейзажей. Например, в пьесе «Харагун» широкий диапазон и разреженная фактура создают впечатление простора, а глиссандо *ятаги* и чередование красочных созвучий, трелей и прихотливых ритмических фигур как бы расцветчивают пейзаж. Аналогичные приемы наблюдаются в пьесе «С синеватых вершин Залатуя» для дуэта 21-однострунных *ятаг*. «У реки» для трех *иочин* воспроизводит то мерное журчание (ровный бег пассажей шестнадцатыми длительностями и ровное «покачивание» арпеджио), то всплески воды (глиссандо).

«Пробуждение» Л.Н. Санжиевой для *ятаги* <...> и рояля рисует перед нами картину начала дня, весеннего обновления: прозрачная фактура, светлое зву-

чание мажорно-пентатонного колорита, словно знаменует зарождение жизни», пишет О.Ф. Ширяева (2018, с. 97). Похожий, буквально зримый образ расцветающего растения воплощен в «Порцветения багульника»: здесь тема, начинающаяся в низком регистре, постепенно разворачивается, завоевывая все новый диапазон, обогащаясь украшениями и «обрастая» фактурой. Очевидно, что народные инструменты своими яркими тембрами способствуют оригинальности и узнаваемости музыкального языка композитора.

Надо отметить, что иллюстративное мышление вообще является неотъемлемой чертой Л.Н. Санжиевой. В частности, в далеком от бурятской культуры сочинении «Мальчишки в бантиках» данный подход становится ведущим: использованы имитации фанфар и барабанной дроби, энергичные маршевые ритмоформулы, квартовые ходы в басовом голосе, подчеркивающие род занятий курсантов военных училищ.

Исполняемость произведений Л.Н. Санжиевой становится убедительным свидетельством их востребованности в бурятской культуре, хотя ее сочинения звучат и за пределами Республики. Некоторые опыты для народных составов имеют и транскрипции для академических инструментов. В этих сочинениях композитор наследует и особенности взглядов, и музыкальные традиции предков. Если традиционное исполнительство подразумевало дар духам, населяющим природу, и знак поклонения их могуществу, то и произведения Л.Н. Санжиевой сродни такому музыкальному приношению родной природе и родному краю.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Список сочинений и переложений для Оркестра бурятских народных инструментов приводится В.В. Китовым (2001, с. 252–256).

² Композитором созданы сборники для *ятаги*, *иочина*, *лимбы*, *морин-хура*. Как правило, использованы дуэты для народного инструмента и фор-

тепиано или ансамбли народных инструментов. «Иочин – струнный ударный инструмент, звук которого извлекается из металлических струн двумя гибкими бамбуковыми палочками с утолщением на концах», строй инструмента смешанный, диапазон $g - e^3$ (Китов В., 2001, с. 34), *лимба* (*лимбэ*) «представляет собой полую трубку, закрытую с одного конца... и снабженную рядом отверстий», «в настоящее время диапазон *лимбы* (звукоряд пентатонический или диатонический мажорный) достиг двух с половиной октав ($b - e^3$)» (Китов В., 2001, с. 25, 26). «*Ятага* – струнный щипковый инструмент китайского происхождения» (Китов В., 2001, с. 38), его диапазон $f - es^3$. Имеются 13-струнная и 21-струнная разновидность. *Морин хур* (*морин хуур*) – двухструнный смычковый инструмент с фрикционным принципом звукоизвлечения, распространенный в музыкальной культуре монгольских народов» (Болхосоев С., 2020, с. 82).

³ С.С. Имхелова отмечает: «История осмысливается как таинственный ключ к современной жизни. Она уберегает от высокомерия (“нам все известно, ведь история кончилась”), от безнадежности и страха (“никогда еще не было так худо”), дает че-

ловеку право выбора. Ты ошибаешься, говорит она ему, что от тебя ничего не зависит, ты тоже принадлежишь истории» (2010, с. 48).

⁴ Махакала (Великий Черный) – защитник учения Будды.

⁵ Аналогичную картину описывает В.Ю. Сузукей и в Тыве: «Осознание человеком своей неразрывной связи с окружающей природой является одной из социально значимых платформ идеологии шаманского культа, в котором сакрализован механизм управления повседневной жизнью народа... Воспевание реально воспринимаемой картины окружающего мира – не праздное созерцание, а одно из социальных проявлений идеологии шаманизма, обусловленных анимистическим восприятием обожествляемой природы» (1995, с. 6–7).

⁶ Образ степной долины, обозначенный названием, появляется еще в одном сочинении Санжиевой – «В степи». Однако, помимо этой программной пьесы, он незримо присутствует во многих опусах, связанных с пейзажами, например, в произведениях «О чем поют саранки», «Перед весенним кочевьем», «Сэргэ», «Тайна гуннов» и др.

ЛИТЕРАТУРА

Болхосоев С.Б. Семантика названия монгольского музыкального инструмента «морин хур» // Известия Лаборатории древних технологий. 2020. Т. 16, № 2. С. 81–89.

Булгутова И.В. Антропоморфизм как натурфилософский принцип бурятской поэзии // Вестник БГУ. 2014. № 10. С. 30–34.

Дугаров Д.С. О традиционных народных инструментах бурят // Звуки инструментов Евразии: Материалы конф. 28 марта – 2 апр. 2006. Улан-Удэ, 2006. С. 9–18.

Жамбалова С.Г. Ритуальные коновязи сэргэ у бурят в XXI веке // Гуманитарный вектор. 2023. Т. 18, № 1. С. 123–132.

Имхелова С.С. Поэзия национального бытия. О литературе и театре Бурятии: Рецензии и ст. 1980–2010 гг. Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2010. 232 с.

Китов В.В. Оркестр бурятских народных инструментов. История оркестрового исполнительства на бурятских народных инструментах. Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2001. 312 с.

Михайлов Т.М. Бурятский шаманизм: История, структура и социальные функции. Новосибирск: Наука, 1987. 288 с.

Пылнева Л.Л. Отражение бурятских культурных традиций в сочинениях Л.Н. Санжиевой // ARTE. 2025. № 2. С. 86–93.

Ринчинова Ц.Е. «Сагаалган» в духовно-нравственной культуре бурят: Традиция и современ-

REFERENCES

Bolkhosoev, S.B. (2020), “Semantics of the name of the Mongolian musical instrument morin khur”, *Izvestiya Laboratorii drevnikh tekhnologii* [News of the Laboratory of Ancient Technologies], no. 16, no. 2, pp. 81–89. (in Russ.)

Bulgutova, I.V. (2014), “Anthropomorphism as a natural philosophy principle of Buryat poetry”, *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of BSU], no. 10, pp. 30–34. (in Russ.)

Dugarov, D.S. (2006), “On traditional folk instruments of the Buryats”, *Zvuki instrumentov Evrazii* [Sounds of instruments of Eurasia], Ulan-Ude, pp. 9–18. (in Russ.)

Imikhelova, S.S. (2010), *Poeziya natsional'nogo byitiya. O literature i teatre Buryatii: retsenzii i stat'i 1980–2010* [The poetry of national life. About literature and theater of Buryatia: reviews and articles 1980–2010], BSU, Ulan-Ude, 232 p. (in Russ.)

Kitov, V.V. (2001), *Orkestr buryatskikh narodnykh instrumentov. Istoriya orkestrnogo ispolnitel'stva na buryatskikh narodnykh instrumentakh* [Orchestra of Buryat folk instruments. History of orchestral performance on Buryat folk instruments], VSGAKI, Ulan-Ude, 312 p. (in Russ.)

Mikhailov, T.M. (1987), *Buryatskii shamanizm: istoriya, struktura i sotsial'nye funktsii* [Buryat shamanism: history, structure and social functions], Nauka, Novosibirsk, 288 p. (in Russ.)

Pylneva, L.L. (2025), “Reflection of Buryat cultural traditions in the works of L.N. Sanhjievov”, *ARTE*, no. 2, pp. 86–93. (in Russ.)

ность: Автореф. дис. ... канд. культурологии. Улан-Удэ, 2006. 24 с.

Санжиева Л.Н. Сочинения для ятаги: Учеб. пособие. Улан-Удэ: ВСГАКИ, 2014. 107 с.

Санжиева Л.Н. Сочинения для лимбы: Учеб.-метод. пособие. Улан-Удэ: ВСГИК, 2021. 98 с.

Санжиева Л.Н. Сочинения для иочина: Хрестоматия. Улан-Удэ: ВСГИК, 2022. 114 с.

Санжиева Л.Н. Сочинения для морин-хура: Хрестоматия. Улан-Удэ: ВСГИК, 2024. 65 с.

Серикова К.С., Ураев Д.А. Мифологическая основа названий созвездий Большой и Малой Медведицы // Бюллетень медицинских Интернет-конференций. 2016. Т. 6, № 5. С. 459.

Сузукей В.Ю. Бурдонно-обертоновая основа традиционного инструментального музицирования тувинцев: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1995. 20 с.

Цырендоржиева Д.Ш., Бальжинимаева Н.Ч.-Ж. Праздник Сагаалган: Традиции и новации // Вестник БГУ. Искусствоведение. 2015. № 14А. С. 173–175.

Ширяева О.Ф. Жанр музыкальной картины в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока // Вестник культуры и искусства. 2018. № 1. С. 90–101.

Rinchinova, Ts.E. (2006), “*Saagalgalan*” v duhovno-nravstvennoi culture buryat: traditsiya i sovremennost’ [Sagaalgalan in the spiritual and moral culture of the Buryats: tradition and modernity], Abstract of Cand. Sc. Thesis. Ulan-Ude, 24 p. (in Russ.)

Sanzhieva, L.N. (2014), *Sochineniya dlya yatagi* [Compositions for yataga], VSGAKI, Ulan-Ude, 107 p. (in Russ.)

Sanzhieva, L.N. (2021), *Sochineniya dlya limby* [Compositions for the limba], VSGIK, Ulan-Ude, 98 p. (in Russ.)

Sanzhieva, L.N. (2022), *Sochineniya dlya iochina* [Works for iochin], VSGIK, Ulan-Ude, 114 p. (in Russ.)

Sanzhieva, L.N. (2024), *Sochineniya dlya morin-hura* [Compositions for morin-khur], VSGIK, Ulan-Ude, 65 p. (in Russ.)

Serikova, K.S., Uraev, D.A. (2016), “Mythological basis of the names of the constellations Ursa Major and Minor”, *Bulleten’ meditsinskikh Internet-konferentsii* [Bulletin of Medical Internet Conferences], Vol. 6, no. 5, p. 459. (in Russ.)

Shiryayeva, O.F. (2018), “Genre of musical paintings in the works of composers of Siberia and the Far East”, *Vestnik kul’tury i iskusstva* [Bulletin of Culture and Art], no. 1, pp. 90–101. (in Russ.)

Suzukey, V.Yu. (1995), *Burdonno-obertonovaya osnova traditsionnogo instrumental’nogo musitsirovaniya tuvintsev* [Bourdon-overtone basis of the traditional instrumental music playing of Tuvans], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 20 p. (in Russ.)

Tsyrendorzhieva, D.Sh., Balzhinimaeva, N.Ch.-J. (2015), “Sagaalgalan holiday: traditions and innovations”, *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Iskuststvovedenie* [Bulletin of BSU. Art history], no. 14A, pp. 173–175. (in Russ.)

Zhambalova, S.G. (2023), “Ritual sorge bandages at the Buryats in the 21st century” *Gumanitarnyi vector* [Humanitarian vector], Vol. 18, no. 1, pp. 123–132. (in Russ.)

Сведения об авторе

Пыльнева Лада Леонидовна, доцент, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: pylneva@mail.ru

Author Information

Lada L. Pylneva, Docent, Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: pylneva@mail.ru

Поступила в редакцию 20.11.2025

После доработки 04.02.2026

Принята к публикации 11.02.2026

Received 20.11.2025

Revised 04.02.2026

Accepted for publication 11.02.2026

© Овчинников, С.А., 2026

УДК 78.01

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-112-122

БАЛЕТ «ШАКУНТАЛА» ХАЗРАТА ИНАЙЯТ ХАНА В НОВОСИБИРСКЕ: МОСТ МЕЖДУ ВОСТОКОМ И ЗАПАДОМ

С.А. Овчинников¹

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

Аннотация. В настоящей статье балет «Шакунтала» индийского музыканта-суфия Хазрата Инайят Хана, замысел которого не до конца реализован в дореволюционной России, представлен как один из ранних примеров восточно-западного диалога музыкальных культур. Изначально созданный в виде цикла обработок индийских мелодий, адаптированных для фортепиано, а затем и оркестрованных С.Л. Толстым и В.И. Полем, он был поставлен в театре А.Я. Таирова в синтетическом жанре танца, растворенного в драматическом действии. Лишь в XXI в. в Новосибирске была впервые осуществлена балетная постановка (оркестровка и дополнение музыкального текста – Р. Столяр) в русле развития российско-индийских культурных связей. Автор статьи дает детальную характеристику фортепианного цикла (послужившего основой для последующей трансформации в музыку для балета), выявляя историю создания, особенности драматургического развития и решения проблем «Восток–Запад», «монодия–многоголосие» на раннем этапе взаимодействия восточной монодии (раги) с европейскими многоголосными композиторскими традициями. Обозначены специфика голосоведения: преобладание квинтовых звучаний, параллелизмы, органнющие пункты, подголоски, а также модальная гармония, остинато, но при этом нередко подчинение мелоса закономерностям гармонической фактуры. И в раннем, и в позднем варианте музыкального текста обнаружены связи как с индийским эпосом, так и с суфийской духовностью, представлены наблюдения о проявлении здесь духовно-эстетических воззрений Хазрата Инайят Хана. Подчеркивается роль России в развитии диалога культур.

Ключевые слова: Хазрат Инайят Хан, балет «Шакунтала», новосибирские постановки, суфизм в музыке, индийская рага, монодия–многоголосие

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Овчинников С.А. Балет «Шакунтала» Хазрата Инайят Хана в Новосибирске: мост между Востоком и Западом // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 112–122. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-112-122.

BALLET “SHAKUNTALA” BY HAZRAT INAYAT KHAN IN NOVOSIBIRSK: A BRIDGE BETWEEN EAST AND WEST

S.A. Ovchinnikov¹

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

Abstract. This article examines the ballet “Shakuntala”, a work by the Indian Sufi musician Hazrat Inayat Khan. Its conception, partially realised in pre revolutionary Russia, emerges as one of the earliest examples of dialogue between Eastern and Western musical cultures. Initially, the work was conceived as a cycle of arrangements of Indian melodies adapted for piano. Later, S. L. Tolstoy and V. I. Pol created orchestral versions of the material. The production was staged at the A.Ya. Tairov Theatre in a synthetic genre: dance was seamlessly integrated

into the dramatic action. It was not until the 21st century that a full scale ballet production was first realised in Novosibirsk. The music was orchestrated and supplemented by R. Stolyar. This project marked an important milestone in the development of Russian Indian cultural ties. The author of the article provides a detailed analysis of the piano cycle (which served as the basis for the subsequent transformation into music for ballet), covering: the history of the work's creation; features of its dramaturgical development; approaches to addressing the «East–West» and «monody–polyphony» issues at the early stage of synthesising Eastern monody (raga) with European polyphonic compositional traditions. The study identifies characteristic features of voice leading: prevalence of fifths, parallelisms, pedal points, countermelodies. Additionally, the following elements are noted: modal harmony, ostinato, subordination of the melos to the principles of harmonic texture (which is frequently observed). Analysis of both the early and late versions of the musical text reveals connections with Indian epic tradition, sufi spirituality. The article also presents observations on the embodiment of Hazrat Inayat Khan's spiritual and aesthetic views in the musical material. Particular emphasis is placed on Russia's significant role in fostering and developing intercultural dialogue.

Keywords: Hazrat Inayat Khan, ballet «Shakuntala», Novosibirsk productions, Sufism in music, Indian raga, monody–polyphony

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

For citation: Ovchinnikov, S.A. (2026), «Ballet «Shakuntala» by Hazrat Inayat Khan in Novosibirsk: a bridge between East and West», *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 112–122. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-112-122.

«Абхиджняна-Шакунтала» («Шакунтала, или узнанная по кольцу») – пьеса, созданная на основе эпических сказаний Махабхараты древнеиндийским драматургом Калидасой в V в. В ней повествуется о семье царя Душианты, под влиянием злых чар забывшим свою возлюбленную жену. Его жена Шакунтала стала для индийцев символом любви и верности. Данный сюжет послужил основанием для трех одноименных балетов. Один из них связан с именем Хазрата Инайят Хана – выдающегося индийского музыканта и мистика-суфия¹. В начале XX в. он первым привез традиционную индийскую музыку в Европу и Америку, где стремился адаптировать ее для западного слушателя, сохранив духовную глубину, так как Инайят Хан был не только музыкантом, но и суфийским учителем². Наиболее последовательно и полно его эстетика и музыкально-мистические воззрения представлены в работе «Мистицизм звука»³. Для него музыка была путем к Богу (об этом более подробно см.: (Дрожжина М., 2021, с. 72–75)).

3 октября 1913 г. Хазрат вместе со своими тремя братьями (тоже музыкантами) приехал в Россию и прожил здесь семь

месяцев. Целью приезда была концертная деятельность, включающая и лекции-демонстрации индийской музыки. Первоначально эти концерты проходили в кабаре «Максим» (Загородникова Т., 2009). Сюда для привлечения публики их пригласил владелец кабаре Ф.Ф. Томас⁴. Вскоре Инайят Хан устанавливает дружбу с композитором и музыкантом С.Л. Толстым (сыном Льва Толстого)⁵, поэтом Вячеславом Ивановым, педагогом Императорской консерватории певицей Елизаветой Андреевной Лавровской, с актрисой театра и кино Лидией Дмитриевной Рындиной и др. (Сабанев Л., 2000). Прекрасное исполнение этой необычной музыки, обаятельность красивого, образованного человека, обладающего таким особенным знанием, привлекали к нему людей, тонко чувствующих музыку.

Инайят Хан признавал: несмотря на все трудности, время, проведенное в России, было самым счастливым и удачным в его предвоенной жизни. Здесь, в Москве у него и его жены Пирани Амины Бегум (урожденной Оры Рей Беккер, 1890–1949) родилась старшая дочь Нур-ун-Ниса⁶.

В контексте настоящей статьи важно отметить факт встречи Инайят Хана

с композитором Александром Скрябиным в январе 1914 г. Скрябин, сам увлеченный поиском новых путей в музыке и размышлявший (по воспоминаниям Инайят Хана) об обогащении западной музыки элементами восточной – с целью создания «музыки всего мира», признавал в беседах со своим другом (и личным биографом Скрябина) Л.Л. Сабанеевым: для понимания большой духовности этой музыки восприятие западного человека еще не подготовлено. Сабанеев писал: «Он был в восторге от одного вида этого Инаят-Хана⁷. “Какое величие и спокойствие в нем! – говорил он мне (я не был на сеансе с Инаят-Ханом у него). – Как это именно то, чего нам так недостает, нашей мелкой, беготней наполненной культуре!” Но музыка Инаят-Хана ему все-таки не понравилась... “Это все-таки не то, что мне надо. Правда, тут есть уточнение... Мне кажется, что есть большая духовность в этой музыке, тут, наверное, есть какие-нибудь тонкие оттенки, которых мы еще не воспринимаем”, – утешался он» (2000, с. 200).

Индийский музыкант и сам понимал, что для восприятия этой музыки западной аудиторией требуется особая аранжировка. Поэтому во время гастролей в Москве (1913–1914 гг.) им были созданы 16 индусских песен и танцев, аранжированных для фортепиано в 1914 г. при содействии Сергея Львовича Толстого⁸ и музыканта Владимира Ивановича Поля. Как вспоминал С.Л. Толстой, известные композиторы С.И. Танеев и А.Т. Гречанинов от этой работы отказались, и тогда Толстой вместе с Полем переложил для фортепиано данные 16 мелодий (Толстой С., 1975).

В 1915 г. фортепианные переложения были изданы в виде нотного альбома для фортепиано «Индусские песни и танцы. Записанные профессором Инаят-Ханом», в переложении Сергея Толстого и Влади-

мира Поля⁹. Программность и последование мелодий однозначно говорят о тесной связи как с пьесой Калидасы, так и с индийским эпосом и, соответственно, о последовательном сюжетном развитии. Эти мелодии служат музыкальной иллюстрацией развернутого эпизода «Шакунтала перед лицом Шивы» по мотивам упомянутой выше драмы Калидасы. Действие здесь происходит перед алтарем Шивы, после того как царь Душианта забыл Шакунталу. Она в отчаянии решает умереть, принеся себя в жертву богу Шиве. Но Шива не приемлет жертвы и по великой милости своей восстанавливает память царя. Царь возвращается и женится на Шакунтале.

Следовательно, само издание в жанровом отношении с полным основанием можно считать не сборником, а циклом фортепианных миниатюр. Особого внимания заслуживает вступительная статья, написанная С.Л. Толстым. Она передает мысли представителя европейской (русской) культуры того времени об индийской музыке, безусловно, согласованные с индийским музыкантом в пределах возможностей подобного согласования.

Следует помнить, пишет С.Л. Толстой, что «индусы – арийцы и что древней индусской музыке не свойствен тот экзотический хроматизм, который считается типичным для восточной музыки и который был привнесен в Индию в сравнительно позднее время персами и арабами. Поэтому, наряду с хроматическими мелодиями персидско-арабского типа (например, № 3, 8, 10), мы встречаем мелодии диатонические, вероятно, древнего происхождения (например, № 2, 4, 12 и в особенности № 13)»¹⁰.

Как известно, ладовая система индийской музыки значительно отличается от европейской. Октава делится на 22 части, так называемые шрути, которые, взятые по 2, 3 и по 4, дают интервалы, об-

разующие разнообразные звукоряды. Во вступительной статье сделана попытка установить соотношения «между основной индусской гаммой и европейской: *sa, ga, ri, ma, pa, dha, ni* – *c, d, es, f, g, a, b*. Тоника – *fa*. Это – мажор с пониженной седьмой ступенью»¹¹. Подчеркивается: ряд мелодий основан на этой гамме, другие – на своеобразных ладах, из которых лишь немногие соответствуют мажору и минору.

Автором вступительной статьи составлен перечень с указанием, из каких звукорядов состоит каждая пьеса. Приведем его полностью, в более систематизированном виде:

1, 4, 12. Мажор с тенденцией к понижению 7-й ступени;

2. Мажор, в основе которого лежит первобытная, так называемая китайская гамма: *f, g, a, c, d*;

3. Гармонический минор: *d, e, f, g, a, b, cis*;

5, 7. Мажор с пониженной 7-й ступенью: *f, g, a, b, c, d, es*;

6. Минор;

8. Минор с двумя полутонатами: *f, ges, a, b, c, des, e*;

9. Своеобразный минорный лад: *f, ges, as, b, c, des, es*;

10. Гармонический минор: *f, g, as, b, c, des, e*;

11, 16. Мажор;

13. Своеобразный минорный лад: *f, g, as, b, c, d, es*;

14. Своеобразный минорный лад: *f, g, as, b, c, d, e*;

15. *Andante* – мажор, *Allegretto* – минор (Дрожжина М., 2021).

В гармонизации этих мелодий можно увидеть попытку передать особенности монодийной природы мелоса, что впоследствии в эпоху развития академического музыкального искусства в республиках Советского Востока стало первоочередной задачей композиторов (пред-

ставителей русской школы), стоявших у истоков данного становления¹².

Многоголосные средства здесь весьма скромные. Часто используется октавная дублировка мелодии, ритмизованный органный пункт на интервале квинта (что, впрочем, характерно и для музыки композиторов-романтиков при подчеркивании связи с народной музыкой через копирование так называемого народного многоголосия). При этом в целом в гармонической фактуре присутствуют аккорды терцовой структуры. Из более приближенных к последующим поискам в области проблемы монодия–многоголосие можно привести № 1 – «Танец с мечами» (пример 1).

Пример 1. «Танец с мечами»



Этот номер, открывающий цикл, выполняет функцию введения в сакральное пространство ритуала, его музыкальный язык архаичен. Цель – не мелодическая выразительность, а создание ритмико-гармонического фундамента, имитирующего архаичный мужской воинственный обряд. Форма строится на последовательном противопоставлении предложений с оживленным, «орнаментальным» монодийным октавным проведением мелодии и ее повторением с подкреплением тяжеловесной аккордовой фактурой в правой руке (в первом периоде это неизменное движение параллельными секстаккордами, затем модальная аккордика становится более разнообразной по структуре).

Левая рука исполняет роль ударных инструментов. Преобладают тонический

и доминантовый (чаще квинтовые) органичные пункты, отмечающие основные метрические опоры. Звучит не протяжная песнь, а ритмический выкрик, танец-заклинание. Этому служит использование ритмического оstinato на всех уровнях фактуры, что создает эффект транса, так как монотонное повторение – универсальный признак ритуальной музыки, способствующий вхождению в измененное состояние сознания. Гармонический язык минималистичен, смены аккордов происходят редко и ощущаются как смена ритуальных «поз». Он также призван создавать гипнотический, заклинательный характер ритуального танца.

В кульминационных моментах гармония «сжимается» в монодию до унисонного или октавного изложения, что символизирует единодушие воинов, их слияние в едином порыве. № 5 «Пляска пастухов» – наглядный пример компромисса между восточным материалом и западной аранжировкой в начале XIX в. (пример 2).

Пример 2. «Пляска пастухов»



Вступление основано на ритмическом оstinato тонических квинт (так называемые «пустые квинты» характерны для народного многоголосия, независимо от этнической принадлежности. Вспомним, например, вступления к некоторым «народным» мазуркам Ф. Шопена и миниатюрам Э. Грига). Мелодический голос в правой руке – обработанная мелодия Инайят Хана. Она характеризуется орнаментикой хотя и упрощенной по сравнению с индийской практикой, что указывает на стремление сохранить «восточный»

колорит. Волнообразное движение по звукам трезвучия и гаммообразные пассажи создают ощущение непрерывного потока, что может быть отголоском раги.

Однако в аккомпанементе представлена чисто европейская функция гармонической и ритмической опоры. Ясная метрическая сетка противопоставлена свободной ритмике индийской талы, «заклячая» ее в жесткие рамки размера 6/8. Хотя пьеса гомофонная, в средних разделах часто появляются подголоски и имитации, обогащающие одnogолосную основу. В целом на монодию спроецированы европейские закономерности, облекающие ее в привычную для западного уха гомофонно-гармоническую мелодию, каждый звук которой становится частью того или иного аккорда. Звук, который в раге мог иметь мелодическое, а не гармоническое значение, теперь трактуется как аккордовый.

Основным фильтром, через который пропускается восточная монодия, является гармония с четкими каденциями в конце периодов, разделяющими мелодию на фразы. В аутентичной индийской музыке такое структурное членение отсутствует, течение мелодии непрерывно.

В плане организации цикла можно обозначить следующие моменты. Роль своеобразных драматургических ориентиров выполняют танцевальные миниатюры. Так, № 1 («Танец с мечами») является отправной точкой в драматургическом и музыкальном развитии цикла. Он выполняет функцию введения, своей мрачной атмосферой ритуала готовит пространство для появления более лиричных песенных (№ 3, 4) и драматичных (№ 6, 7) номеров. Второй танец – № 5 («Танец пастухов») – светлый, пасторальный, с плавной мелодией, более легкий и подвижный, предсказывает предстоящий перелом драматической ситуации. Трагический кульминационный № 7 («Та-

нец с кинжалом») передает отчаяние героини, а № 10 («Танец Шакунталы») – ее смятение и благодарность после радостного известия в № 9 («Милость Шивы»).

№ 13 «Славословие Шивы» основная – теологическая и музыкальная кульминация цикла. Личная драма Шакунталы окончательно растворяется в поклонении божеству, а музыка достигает своей максимальной смысловой насыщенности и сложности (пример 3).

Пример 3. «Славословие Шивы»



Это гимн, фактура которого представляет собой плотную, развитую полифонию, но не имитационную (как в фуге), а аккордово-полифоническую. Каждый голос обладает самостоятельностью, но подчинен общему гармоническому замыслу. Тема окружается и поддерживается контрапунктирующими голосами, создающими сложную полифоническую ткань. Это символизирует единство множества в поклонении – жрецов, воинов, дев, пастухов, всех персонажей цикла, чьи индивидуальные голоса (темы) теперь сливаются в едином славословии.

Наконец, № 15 («Танец») и № 16 («Танец жизни») – завершают ритуал бракосочетания, решая функцию заключения. Кроме того, танцевальные номера выполняют функцию контраста по отношению к номерам с песенной или «хоровой» основой, динамизируя развитие.

Суфийская эстетика Инайят Хана в музыке и сюжете раскрывает глубокое содержание древней легенды. Суфизм понимает музыку как путь к божественному, как мистический звук (Саут Сармад),

способный пробудить душу. Инайят Хан писал: «Когда душа настроена на Бога, каждое действие становится музыкой» (2002). Это ключ к пониманию балета. Сюжет «Шакунталы» Калидасы интерпретируется Инайят Ханом символически: отношения Шакунталы и Душианты отражают не только личную драму, но и метафору отношений между народом и правителем, человеком и Богом. «Забвение» царя и жертвенность героини перекликаются с суфийской темой фана – растворения в Божественном.

Именно в России у Инайят Хана родилась идея поставить балет-мистерию по пьесе Калидасы. Для осуществления замысла Инайят Хан предложил Сергею Толстому и Владимиру Полю оркестровать свои мелодии. С целью организации постановки Инайят Хан с братьями несколько раз в начале мая 1914 г. выезжал в столицу – в Петербург, где на небольшой театральной сцене планировали постановку. С.Л. Толстой собирался пригласить императора с императрицей. Однако по ряду причин спектакль с весны перенесли на осень. В автобиографии Инайят Хан пишет, что Сергей Толстой намеревался помочь и представить певца царю, но это означало ждать три месяца. «Я не мог ждать, поскольку я должен был представлять индийскую музыку на музыкальном конгрессе в Париже в 1914 году» (Jong-Keesing E. de, 1974, p. 52).

В результате в запланированном виде постановка балета в то время так и не состоялась: Инайят Хан вместе с братьями отбыл в Париж, а в августе началась Первая мировая война (Сабанеев Л., 2000). В это время театральный режиссер Александр Яковлевич Таиров организовывал в Москве новый театр, получивший название Камерный театр. Здесь он осуществил свою мечту – создать синтетический многожанровый театр, с синтезом жанров спектаклей, нарушающим мод-

ный в ту пору реализм Станиславского. Идея мистического балетного представления, предложенная индийским гостем, понравилась Таирову. Он взялся за постановку.

Новый театр открылся 25 декабря 1914 года премьерой «Сакунталы» с драматической актрисой Алисой Коонен в главной роли. Это был танец, растворенный в драматическом действии. «Для открытия театра была поставлена <...> “Сакунтала”. Этот спектакль был самым интересным событием московского театрального сезона – не столько по достижениям, сколько по смелости поставленных задач и намеченных путей сценической работы» (Ашкинази З., 1914, с. 74). Известный театральный историк, критик, режиссер и педагог П.А. Марков отмечал: «Была в “Сакунтале” своеобразная, непобедимая поэтическая прелесть, охватывающая всю атмосферу спектакля, тонкую, музыкальную. Нежнейшие тона декораций Кузнецова, легкая грация сдержанных и целомудренных мизансцен и трогательная нежность Коонен – Сакунталы говорили о полноте жизни, о ее духовной человеческой силе» (1970, с. 16).

Новая жизнь «Шакунталы» началась уже в XXI в. в Новосибирске¹³. В 2014 г. музыковед и композитор Роман Столяр заново оркестровал 16 мелодий Инайят Хана. Музыка состояла из программных номеров, представленных в издании 1915 г. таких, как «Танец с мечами», «Жалоба Шакунталы», «Молитва йоги» и др. В 2018 г. постановка была дополнена интермедиями и финалом, что превратило ее в двухактный балет со сквозным развитием.

Третья, наиболее масштабная постановка, состоялась 19 июня 2022 г. на сцене Новосибирской филармонии. Спектакль был оформлен более чем 50 аутентичными индийскими костюмами и украшениями. Участие юных балерин Амриты За-

вяловой и ее сестры Агнии придало постановке особую трогательность, а сама она была высоко оценена публикой. В постановках принимали участие исполнители индийских танцев «Insane Company tribe house», детский балет студии Дарьи Завьяловой, хоровой ансамбль «Маркеловы голоса», дирижер Игорь Тюваев, Новосибирский струнный квинтет Станислава Овчинникова в составе: Федор Кабельский, скрипка, Светлана Шоломова, скрипка, Екатерина Черемисова, альт, Станислав Овчинников, виолончель, Владимир Драница, контрабас; Наталья Багинская, орган, Дмитрий Ржаницын, табла, Ксения Ушакова, флейта, Елена Левитская, флейта, Мария Рогозина, скрипка, Анна Багинская, фортепиано, тампур.

14 сентября 2025 г., в год 111-летия культурной миссии Хазрата Инайят-Хана на Западе, в Новосибирской филармонии в четвертый раз состоялась постановка балета «Шакунтала», яркая и более цельная, показавшая развитие новых граней авторского замысла и прозвучавшая очень современно в постановке балетмейстеров Дарьи Завьяловой и Якова Бельского, исполнивших в спектакле роли Шакунталы и царя Душианты. В постановке приняли участие юные балерины Амрита Завьялова, исполнившая собственную партию, и ее сестры Агния и маленькая Аврора. Это уникальный случай, когда к каждой следующей постановке у Дарьи Завьяловой на свет появлялась маленькая балерина, исполнявшая роль плода любви Шакунталы и царя Душианта в очень автобиографичном для солистки балете (рисунок).

Либретто охватывает более масштабную (чем это было в дореволюционном замысле Инайят Хана) сюжетную линию. Оно повествует о прекрасной Шакунтале, выросшей в обители отшельников. На охоте ее встречает царь Душианта, и между ними вспыхивает любовь, они заклю-



Постановка балета «Шакунтала» в Новосибирске. 2025 г.

чают брак. Вынужденный уехать, Душианта под действием проклятия забывает супругу и не узнает ее, когда она является к нему во дворец. Потерянное ею в дороге кольцо – доказательство их любви – чудесным образом находит рыбак. Увидев его, царь пробуждается от забытья, охваченный раскаянием. После ратных подвигов на благо богов он случайно встречает в лесу мальчика, играющего со львенком, и понимает, что это его сын. Там же он находит Шакунталу, вымаливает у нее прощение, и семья воссоединяется, чтобы вернуться в столицу. Современность балета выражается в осуществлении через музыку и танец культурного синтеза как философской, так и художественной задачи.

Анализ партитуры с точки зрения взаимодействия культур Востока и Запада позволяет выявить глубокое и многогранное претворение индийской музыкальной традиции в рамках европейской камерно-оркестровой формы. Этот про-

ект, созданный на основе наследия Хазрата Инайят Хана и оркестрованный Романом Столяром, представляет собой яркий пример культурного синтеза, о котором мечтал еще А.Н. Скрябин. Инайят Хан осознанно стремился создать музыку, которая могла бы стать «мостом» между культурами. Упомянутая выше встреча со Скрябиным (который также искал пути обогащения западной музыки восточными элементами) свидетельствует о глубоком интересе к универсальному языку искусства, способному объединить человечество.

Оркестровка Романа Столяра продолжает эту идею: индийские мелодии, сохраняя свою первоначальную красоту, облачены в форму, доступную для восприятия западным слушателем. Партитура сочетает камерный оркестр (струнные, флейта, орган, фортепиано), индийские инструменты: табла, тампур и хор (вокальные партии на слоги «Шакунтала», повторения как в мантрах). Это выстра-

ивает фактуру, где европейская гармония и полифония служат фоном для монодийных индийских тем. Тембральный синтез формирует атмосферу, где тембры табла и тампура сливаются со звучанием органа и струнных, создавая «мост между мирами», встречу Востока с Западом через диалог музыкальных традиций. Партитура сочетает европейскую гармонию и форму – для структурирования материала; индийскую мелодику и ритмику – для сохранения аутентичности; суфийскую символику – через использование хора (как коллективного голоса общины) и солирующих инструментов (как голоса индивидуальной души). Например, вступление с повторяющимся распевом «Ша-кун-тала» напоминает мантру или зикр, задавая медитативный тон всему произведению.

В партитуре балета раскрывается духовное измерение как медитативный и ритуальный акт. Программные названия номеров («Молитва девушек», «Молитва йоги», «Милость Шивы») указывают на ритуально-медитативную природу музыки. Это отражается в повторяющихся мантрических фразах (например, в «Молитве девушек»), импровизационных разделах (например, в «Пляске пастухов»), использовании орнаментики и микрохроматики, характерной для суфийской музыки. Повторяющиеся паттерны, малые интервалы, опора на ладовые структуры индийской музыки создают эффект трансности, что соответствует суфийской практике зикра (поминания Бога). Включение импровизационных разделов (например, в «Пляске пастухов») отсылает к традиции суфийских радений, где музыка является спонтанным выражением духовного состояния.

Балет «Шакунтала» в версии Инайят Хана и Р. Столяра – это не просто музыкальное произведение, а художественно-философский манифест, воплощающий идею единства культур через музыку.

В нем суфийская эстетика преломляется через индийский сюжет и западные аранжировочные техники, создавая универсальное высказывание о любви, памяти и духовном преображении.

Сюжет «Шакунталы» Калидасы трактуется Инайят Ханом символически: царь Душианта – это душа, забывшая свою божественную природу, а Шакунтала – любовь и преданность. Музыка следует этой символике: «Жертвоприношение» – аскетичная, ритмически строгая, «Милость Шивы» – медитативная, с использованием органного пункта, напоминающего тампур, «Танец жизни» – финальный апофеоз, где все темы объединяются, символизируя примирение и целостность.

Однако форма и структура основаны на европейских музыкальных принципах: балет выстроен как двухактная композиция со сквозным развитием. Номера в этой редакции имеют изначальные программные названия, но как уже отмечалось, дополнены новыми фрагментами и следуют логике европейской сюиты:

Вступление; № 1. Танец с мечами; 1а. Интерлюдия; № 2. Жертвоприношение; 2а. Интерлюдия; № 3. Песня зари; 3а. Интерлюдия; № 4. Молитва девушек; 4а. Интерлюдия; № 5. Пляска пастухов; № 6. Жалоба Шакунталы; 6а. Интерлюдия; № 7. Танец с кинжалом; 7а. Интерлюдия; № 8. Молитва йоги; 8а. Интерлюдия; № 9. Милость Шивы; 9а. Интерлюдия; № 10. Танец Шакунталы; 10а. Интерлюдия; № 11. Дума Шивы и процессия; № 12. Бракосочетание; № 13. Славословие Шивы; № 14. Песня освобождения; № 15. Танцы; № 16. Танец жизни; № 17. Финал-бис.

Внутри многих номеров сохраняется рапсодичность и вариационность, характерные для индийской музыки. Современная оркестровка балета «Шакунтала» имеет важный педагогический и исполнительский аспект. Партитура предназначена для студентов-исполнителей и дири-

жеров, что подчеркивает ее учебно-просветительскую ценность. Она требует от музыкантов понимания основ индийской ритмики (тала), импровизации, тембральной гибкости и исполнительской свободы.

Таким образом, «Шакунтала» – это не просто переложение индийских мелодий для камерного оркестра, но художественный манифест, воплощающий идею Инайят Хана о единстве человечества через музыку. В нем индийские раги и суфийская традиция органично вплетаются в европейскую музыкальную форму, создавая произведение, звучащее как ди-

алог культур – глубокий, уважительный и вдохновляющий. Этот проект можно считать возрождением и продолжением русско-индийского культурного моста, заложенного еще в 1910-е гг. С.Л. Толстым, А.Н. Скрябиным и самим Инайят Ханом. И это символично: Россия исторически выступала как пространство встречи Востока и Запада, демонстрируя живой, развивающийся характер диалога культур и напоминая о глубоких метафизических основаниях бытия – что особенно актуально в эпоху культурных катаклизмов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Самый ранний из них принадлежит композитору Л.Э. Рейеру (1858). Либретто создано известным французским литератором XIX в. Теофилом Готье под впечатлением гастролей в Париже индийской балетной труппы «Баядерас» и в память о приме-балерине труппы – Амани, через несколько лет покончившей с собой в Лондоне. Балет был поставлен в Париже в Гранд-Опера балетмейстером Л. Пети́па (братом М. Пети́па, много лет работавшего в России).

Еще один балет на этот сюжет был поставлен в 1963 г. Автор музыки – советский композитор С.А. Баласанян (либретто Б.К. Зданевича), много лет проработавший в Таджикистане и имевший солидный опыт работы с монодийным восточным мелосом. Премьера состоялась в декабре 1963 г. в театре оперы и балета Латвийской ССР (Рига); балетмейстер-постановщик – Е.А. Тангиева-Бирзник. Его вторая постановка с новой хореографией осуществлена в Москве, на сцене Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, балетмейстер-постановщик – А.В. Чичинадзе. Первые исполнители главных ролей: Шакунтала – Маргарита Дроздова, Душианта – Вадим Тедеев (Шакунтала (балеты) // Cyclowiki.org. URL: https://cyclowiki.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D0%BA%D1%83%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%B%D0%B0_%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%8B) (дата обращения: 8.08.2025)).

² Хазрат Инайят Хан, еще в юности получивший посвящение в четырех орденах (Чиштий, Накшбандий, Кадирий и Сухравардий), что было большой редкостью, с помощью традиционной индийской музыки открывал европейцам не связанные с христианской традицией возможности духовного поиска.

³ Ему принадлежат также труды «Суфийское послание о свободе духа», «Учение суфиев», «Аки-

бат, жизнь после смерти. Метафизика. Опыт души на разных уровнях существования» и др.

⁴ Индусские пёсны и танцы записанные Инайят-Ханом профессором музыки в Бародѣ гармонизованные и инструментованные графом Сергѣем Толстым и Владимиром Поль. Переложение для фортепиано. М., 1915. 31 с.

⁵ Сергей Львович Толстой (1863–1947) – русский и советский композитор, музыкальный этнограф. После Октябрьской революции сотрудник музыкального отдела Наркомпроса, принимал участие в фольклорных экспедициях. В 1921–1930 гг. работал научным сотрудником Государственного института музыкальной науки (ГИМН). В 1928–1929 – преподаватель музыкальной этнографии в Московской консерватории.

⁶ Во время Второй мировой войны девушка стала английской разведчицей-радишкой и погибла в концлагере Дахау. Она посмертно награждена английским орденом «Крест Георгия» и «Крестом за боевые заслуги» с золотой звездой Франции. Всего несколько человек в мире одновременно награждены этими двумя высшими знаками отличия.

⁷ Транскрипция имени музыканта дана по цитируемому источнику.

⁸ Помимо музыкальной деятельности, Хазрат Инайят Хан проповедовал идеи суфизма. У него появляются последователи и он открывает филиал «Суфийского ордена» в России. С.Н. Толстой становится представителем музыкального отделения ордена (Хазрат Инайят Хан в России // Российский фонд изучения наследия Хазрат Инайят Хана. URL: <https://hazratinayatkhana.ru/> (дата обращения: 10.11. 2025)).

⁹ Индусские пёсны и танцы записанные Инайят-Ханом...

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² О подобных процессах см. например: (Дрожжина М., 1987).

¹³ Об этом см.: (Овчинников С., 2019).

ЛИТЕРАТУРА

Ашкинази З. Письмо из Москвы: Камерный театр // Аполлон. 1914. № 10. С. 74–77.

Дрожжина М.Н. Пути становления и развития многоголосия на почве восточных монодийных культур // Известия АН Тадж. ССР. 1987. № 4. С. 38–45.

Дрожжина М.Н. Овчинников С.А. Развитие музыкально-эстетических воззрений Хазрата Инайят Хана в композиторском творчестве его сына – Хидайята Инайят-Хана // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 71–84.

Загородникова Т. Серебряный век и Индия // Иностранная литература. 2009. № 11. С. 258–266.

Инайят Хан Хазрат. Гайян. М.: Сфера, 2002. 160 с.

Марков П. О Таирове // Таиров А.Я. О театре / коммент. Ю.А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970. С. 9–42.

Овчинников С.А. Суфийская музыка Хидайята Инайят-Хана в Новосибирске // Вестник музыкальной науки. 2019. № 4. С. 109–116.

Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. Музыка в мемуарах. М.: Классика–XXI, 2000. 392 с.

Толстой С.Л. Очерки былого. Тула: Приок. кн. изд-во, 1975. 472 с.

Jong-Keesing E. de. Inayat Khan: A Biography. East-West Publications Fonds. London: in association with Luzac, 1974. 302 p.

REFERENCES

Ashkinazi, Z. (1914), "Letter from Moscow: Chamber Theatre", *Apollon*, no. 10, pp. 74–77. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N. (1987), "Ways of formation and development of polyphony on the basis of Eastern monodic cultures", *Izvestiya AN Tadzh. SSR* [Izvestiya of the Academy of Sciences of the Tajik SSR], no. 4, pp. 38–45. (in Russ.)

Drozhzhina, M.N., Ovchinnikov, S.A. (2021), "The development of the musical and aesthetic views of Hazrat Inayat Khan in the composer's work of his son – Hidayat Inayat-Khan", *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no. 4, pp. 71–84. (in Russ.)

Inayat Khan, Hazrat (2002), *Gajyan* [Guyan], Sfera, Moscow, 160 p. (in Russ.)

Jong-Keesing, E. de (1974), *Inayat Khan: A Biography*, East-West Publications Fonds, London, Luzac, 302 p. (in Eng.)

Markov, P. (1970), "About Tairov", *Tairov A.Ya. O teatre* [Tairov A.Ya. About the theatre], comp. by Yu.A. Golovashenko, VTO, Moscow, pp. 9–42. (in Russ.)

Ovchinnikov, S.A. (2019), "Sufi Music of Hidayat Inayat Khan in Novosibirsk", *Journal of Musical Science*, no. 4, pp. 109–116. (in Russ.)

Sabaneev, L.L. (2002), *Vospominaniya o Skryabine. Muzyka v memuarakh* [Memories of Scriabin. Music in memoirs], Klassika–XXI, Moscow, 392 p. (in Russ.)

Tolstoi, S.L. (1975), *Ocherki bylogo* [Sketches of the Past], Priokskoye knizhnoye izdatelstvo, Tula, 472 p. (in Russ.)

Zagorodnikova, T. (2009), "The Silver Age and India", *Inostrannaya literatura* [Foreign literature], no. 11, pp. 258–266. (in Russ.)

Сведения об авторе

Овчинников Станислав Александрович, доцент кафедры оркестровых струнных инструментов Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: stasissimo@mail.ru

Author Information

Stanislav A. Ovchinnikov, Docent of the Department of orchestral string instruments at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: stasissimo@mail.ru

Поступила в редакцию 22.12.2025

После доработки 03.02.2026

Принята к публикации 11.02.2026

Received 22.12.2025

Revised 03.02.2026

Accepted for publication 11.02.2026

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 123–131
 ISSN 2308-1031
 Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 123–131
 ISSN 2308-1031

© Петрова, А.М., 2026

УДК 7.78.08

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-123-131

ВОПРОСЫ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА СТРУННОГО КВАРТЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ЯПОНИИ, КИТАЯ И ЮЖНОЙ КОРЕИ

А.М. Петрова¹

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

Аннотация. Синхронное изучение музыкальных культур стран Дальнего Востока (Японии, Китая, Кореи) является весьма перспективной областью исследований, однако сопряжено с рядом объективных проблем. Среди них – неравномерность осмысления элементов системы национального композиторского творчества, что во многом затрудняет использование компаративного метода и часто диктует траекторию построения исследования. Проблемы вхождения западноевропейских жанров в контекст процессов становления и развития национальных композиторских школ Дальнего Востока требуют отдельного внимания со стороны музыковедов, так как отчетливо демонстрируют специфику их исторического пути. В фокусе внимания автора находится жанр струнного квартета на начальных этапах формирования композиторских школ Японии, Китая и Южной Кореи. Через творчество трех национальных композиторов – Ямады Косаку, Сяо Юмэя и На Ун-Ёна – представлены условия создания и специфика музыкального языка их квартетных сочинений. Посредством компаративного подхода к проблеме выявлены схожие закономерности, среди которых общность стилистических ориентиров, учебно-экспериментальный характер первых квартетных сочинений, оправданный стремлением композиторов к поиску собственного авторского стиля и освоения западноевропейской модели цикла и техники ансамблевого письма. Квартеты принадлежат к начальным этапам становления композиторских школ, согласно исследовательским периодизациям.

Ключевые слова: струнный квартет, Ямада Косаку, Сяо Юмэй, На Ун-Ён, национальные композиторские школы

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Петрова А.М. Вопросы становления жанра струнного квартета в творчестве композиторов Японии, Китая и Южной Кореи // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 123–131. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-123-131.

THE SPECIFICS OF THE DEVELOPMENT OF THE STRING QUARTET GENRE IN THE WORKS OF COMPOSERS FROM JAPAN, CHINA AND SOUTH KOREA

А.М. Petrova¹

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

Abstract. The synchronous study of the musical cultures of the Far Eastern countries (Japan, China, and Korea) is currently a highly promising area of research, but it is fraught with a number of objective challenges. Among them is the uneven understanding of the elements of the national compositional system, which significantly complicates the use of the comparative method and often dictates the research trajectory. The integration of Western European genres into the context of the formation and development of national composition schools in the Far East requires

special attention from musicologists, as it clearly demonstrates the specific nature of their historical trajectory. The author focuses on the string quartet genre in the initial stages of the formation of the compositional schools of Japan, China, and South Korea. Through the works of three national composers – Yamada Kosaku, Xiao Yumei, and Na Un-yong – the author presents the conditions for the creation and specific musical language of their quartet works. Using a comparative approach to the problem, the author identified a number of similarities, including common stylistic guidelines and the educational and experimental nature of the first quartet works, justified by the composers' desire to find their own signature style and master the Western European model of the cycle and ensemble writing technique. The quartets under study belong to the initial stages of the development of compositional schools, according to research periodizations.

Keywords: string quartet, Yamada Kosaku, Xiao Yumei, Na Un-Yeon, national composition schools

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

For citation: Petrova, A.M. (2026), "The specifics of the development of the string quartet genre in the works of composers from Japan, China and South Korea", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 123–131. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-123-131.

История развития камерно-инструментальной музыки в странах Дальнего Востока представляет значительный исследовательский интерес. Однако изученность данной проблемной области весьма неравномерна ввиду ее обширности, а также многоаспектного характера взаимодействия элементов внутри самой системы камерно-инструментальной музыки. Рассмотрение данной области творчества национальных композиторов во всем комплексе этнокультурных проявлений является весьма перспективным ракурсом научного осмысления, так как результаты подобной работы, даже при первоначальном компаративном подходе, позволят выявить уникальные закономерности становления и развития жанров, соотношений этапов усвоения западноевропейского опыта и, как результат, формирования национального типа композиторской школы.

Успешные попытки осмысления дальневосточного композиторского опыта в совокупности всех его элементов уже предпринимались и продемонстрировали значительный исследовательский потенциал. Здесь следует назвать фундаментальные труды С.А. Айзенштадта (2015) и российско-корейского музыканта и ученого У Ген-Ира (2012). Универсальный характер методологии в представленных трудах позволяет транслировать

апробированный опыт и на другие сферы художественного творчества. В частности, в фокусе нашего внимания первые образцы жанра квартета в композиторском искусстве представителей национальных школ Японии, Китая и Южной Кореи. Цель работы – осветить основные вопросы становления жанра в контексте начальных этапов развития системы академического композиторского творчества современного типа на примере творчества Ямады Косаку, Сяо Юмэя и На Ун-Ёна.

Ямада Косаку (1886–1965) – основоположник японской композиторской школы и первопроходец в области освоения и внедрения западноевропейских жанров в музыкальный контекст Японии – писал свои квартеты, преследуя сугубо утилитарные цели. Освоение жанровых моделей было для классика национальной академической музыки первостепенной задачей, что во многом определило в будущем место камерно-инструментальной музыки в творчестве композитора. Квартет в данном случае представлялся как важный этап приобретения композиторского мастерства и необходимое условие приобщения к западноевропейской музыкальной культуре. Первые пробы пера Ямады в области квартетного жанра были связаны с его собственными исполнительскими опытами в составе камерного ансамбля.

Все три струнных квартета Ямады Косаку были написаны до поездки в Германию, во время его обучения в Токийской музыкальной школе, т.е. до 1909 г. Первый (фа мажор) и третий (до минор) квартеты не были завершены композитором. В первом отсутствует третья часть, композитор в партитуре сделал ремарку – «не закончен». Третий квартет представлен лишь одной частью, материал остальных частей, над которыми, вероятно, Ямада планировал работать далее, существует лишь в набросках.

Квартет № 2 (соль мажор) – единственное сочинение в этом жанре, считающееся законченным. Композитор написал его в промежутке между 1907 и 1908 г. Примечательно, что этот квартет является одночастным, что может расцениваться двояко. С одной стороны, композитор, вероятно, еще не чувствовал уверенности в творческих силах, поэтому опробовал жанр через создание одночастного ансамблевого полотна, с другой – в подобном отходе от западноевропейского канона проглядывается перспектива будущих исканий японского классика в области авторской трактовки формы-структуры, чьи принципы коррелируются индивидуальным пониманием национального и его воплощения в музыкальном тексте. Вершиной данных исканий, как известно, станет его масштабное одночастное полотно – симфоническая нагаута «Цурукамэ» (1934), где принципы традиционного исполнительства на *сямисэне* органично соединятся с западноевропейским оркестровым письмом.

Во Втором квартете ярко проступает талант Ямады-мелодиста. Лирическое звучание и большое внимание к интонационным нюансам в ансамбле свидетельствуют о детальной проработке композитором мелодической горизонтали и гармонической вертикали. В сочинении ярко прослеживается влияние классицист-

ских традиций, в частности, стилистики Й. Гайдна и В. Моцарта – в кадансовых оборотах, характерных мелодико-ритмических построениях, структуре тематического материала, характере фактуры и т.д. В отличие от третьего квартета, который также имеет лишь одну часть, данное сочинение в смысло-содержательном отношении представляет собой законченное целое и не требует продолжений.

Квартет написан в сложной двухчастной репризной форме со вступлением и заключением. Музыка сочинения наполнена лирическим колоритом, и в этом плане Квартет № 2 весьма схож с первой и единственной четырехчастной симфонией композитора «Катидоки то хэйва» (яп. «勝ちどきと平和», англ. – «Triumph and Peace»), законченной 8 ноября 1912 г. в Германии. Общим для указанных сочинений – квартета и симфонии – является также ориентация на классицистские традиции: симфония Ямады в структурно-жанровом отношении близка модели Пятой и Шестой симфоний Л. ван Бетховена.

Более в своем творчестве Ямада Косаку не обращался к квартету. Между тем композитор вошел в историю музыки Японии как автор первых образцов данного жанра в рамках нарождающейся японской композиторской школы. Этот отказ от квартетного творчества может быть объяснен все тем же стремлением освоить как можно больше западноевропейских жанровых моделей, попробовать свои силы во всех основных жанрах, чтобы в результате найти собственный композиторский стиль.

Сяо Юмэй¹ (1884–1940) был первым китайским композитором, кто обратился к жанру струнного квартета. В 1916 г. он создал Квартет ре мажор², который китайский исследователь Му Цюаньчжи назвал «первым камерным произведением для струнного состава, созданным ки-

тайским автором с использованием европейской композиторской техники»³ (2018, с. 23). Стилистика музыкального языка данного сочинения отсылает к классико-романтической традиции, что проявляется, в первую очередь, на уровне структуры и содержания частей. Квартет состоит из четырех частей, где первая часть «Серенада» (сонатное аллегро), вторая – «Романс» (лирическое адажио), третья – «Менуэт», четвертая – «Рондо» (быстрый финал).

В квартете в основном воплощена традиционная модель тональных соотношений, характерных для данного жанра. Композитор придерживается классицистского принципа тональной замкнутости цикла, в котором первая часть и финал написаны в одной тональности. В первой части тональный план не выходит за рамки диатонических соотношений (*D–A–D–G–D–A–D–A–D*). Тональность второй части – *G-dur*, также развивается вокруг тонико-доминантовых соотношений. «Свежесть» звучанию придает появление гармонического контраста посредством сопоставления мажорной тоники и ее минорного варианта (*g-moll*). Однако этот контраст не способствует появлению новой образности и не направлен на создание конфликта, а скорее призван внести новую краску. Третья часть – единственная минорная во всем цикле – написана в тональности *h-moll* и также не выходит за рамки диатонических соотношений. Четвертая часть вновь возвращается к основной тональности и закрепляет ее.

Оценка квартета Сяо Юмэя китайскими исследователями, в целом, единодушна. Цзюнь Цзилинь отмечает, что «данное произведение унаследовало стиль позднего барокко и раннего венского классицизма» (2018, с. 11). Пэн Чэн отмечает, что данный квартет «нельзя назвать зрелым произведением, тем не менее, это было “новое слово” в китайской академиче-

ской музыке» (2012, с. 20). Следует согласиться с представленным мнением, так как очевидно, что творческая работа Сяо Юмэя в контексте данного сочинения, в первую очередь, была направлена на освоение жанровой модели. Характерные для китайской композиторской школы поиски путей воплощения национальных элементов в квартете Сяо Юмэя не обнаруживаются. Поэтому данное сочинение можно смело причислить к ученическим, что также подтверждается тем фактом, что в это время композитор находился на обучении в Берлине⁴.

Тем не менее, Квартет ре-мажор большинством китайских музыкальных ученых считается точкой отсчета в истории развития жанра в контексте китайского скрипичного композиторского творчества⁵. Это подтверждается тем, что опыт Сяо Юмэя был весьма плодотворным – жанр квартета прочно вошел в творчество китайских композиторов последующих поколений.

Первый квартет в Корее принадлежит На Ун-Ёну (1922–1993). В российской музыкальной науке об этом композиторе информации практически нет. Однако в Южной Корее его имя широко известно и уважаемо. На Ун-Ён всю жизнь посвятил просветительской деятельности, создал около полутора тысяч композиций, более сорока двух лет читал лекции в университетах, занимался педагогической деятельностью, опубликовал серию учебников по теории музыки. Его учебники в количестве десяти томов, написанные по его же лекциям, составляют бесценный фонд учебно-методических материалов по музыке в Корее. Также На Ун-Ён оставил четыре тома критических сборников, посвященных музыкальному искусству. В своем творчестве композитор стремился найти гармоничный способ соединить западноевропейское и национальное посредством объединения традиционных

корейских элементов и современных композиторских техник. В качестве примера для него выступал опыт Б. Бартока и З. Кодая. В Корее На Ун-Ён считается одним из пионеров современного типа творчества, который проложил путь для последующих поколений корейских композиторов.

В творческом портфеле На Ун-Ёна 13 симфоний, 6 концертов, опера, 4 кантаты, большое количество камерно-вокальных и камерно-инструментальных сочинений. Португальский университет в 1974 г. присвоил композитору степень доктора в области гуманитарных наук. После смерти На Ун-Ёна корейское правительство вручило ему медаль Kum-Kwan Arts – высшую награду, которую деятель искусства может получить в Корее.

Струнный квартет № 1 На Ун-Ён написал в 1942 г. и озаглавил «Романтическим», намекая на стилистический контекст сочинения. Квартет был закончен, когда композитору было всего 20 лет, в качестве выпускной работы в Токийской школе музыки.

Квартет состоит из трех частей: I. Romance (Molto Adagio), II. Episode (Allegro vivace), III. Burlesque (Adagio). Первая часть имеет мрачное драматическое вступление, отсылающее к христианской гимнической традиции, которое создает контраст к основной теме. В конце части вновь слышится мрачная тема вступления. В собственных вступительных фрагментах второй и третьей частей звучит основное тематическое ядро будущих тем. Обе они насыщены полифоническими эпизодами. В третьей части идея постулата, заложенная еще во вступлении к первой, достигает своей кульминации. Материал темы вступления становится основой для главной темы части, создавая контраст с последующим материалом. Развитие приводит к отрицанию в кульминации в конце части. Компози-

тор сознательно резко обрывает развитие, оставляя поставленные вопросы без ответа, а конфликт без решения, давая слушателям простор для интерпретаций.

Язык музыкального материала квартета близок стилистике П. Хиндемита, Б. Бартока и И. Стравинского, стиль которых стал примером для молодого корейского композитора на начальном этапе его становления. Вероятно, стилистические ориентиры На Ун-Ён также мог воспринять от своего учителя – известного японского композитора Мории Сабуро. Его же квартеты могли стать примером для собственной композиторской работы молодого корейского автора: Мории является автором Струнного квартета, ор. 6 (1933) и Фортепианного квартета, ор. 9 (1934).

Сравнение условий создания и спецификации музыкального языка трех квартетов, принадлежащих национальным композиторам Китая, Японии и Южной Кореи и обозначенных в качестве первых образцов жанра в контексте национальных композиторских школ позволяет сделать следующие выводы.

На этапе становления жанра квартетные сочинения Ямады Косаку, Сяо Юмэя и На Ун-Ёна вполне справедливо можно обозначить как учебно-экспериментальные, так как целью их создания было освоение западноевропейской жанровой модели. Ямада Косаку – технику ансамблевого письма, Сяо Юмэй – структурно-языковую модель, На Ун-Ён – позднеромантическую стилистику в контексте ансамблевого жанра. Это подтверждается и фактами их биографий – время создания квартетов совпадает с периодом их обучения. Ямада Косаку писал свои квартеты во время обучения в Токийской музыкальной школе, На Ун-Ён – там же, Сяо Юмэй – в Высшей школе музыки им. Ф. Мендельсона в Лейпциге. Любопытно, что свой квартет композитор со-

здал уже будучи зрелым автором, однако, это был его первый опыт в данном жанре.

Представленные квартетные сочинения, являясь первыми образцами обозначенного жанра, демонстрируют приверженность их авторов к классико-романтической традиции. Это отчетливо прослеживается на примере квартетов Ямады Косаку и Сяо Юмэя, в которых стилистика выражения отсылает к творчеству первых венских классиков. Квартет На Ун-Ёна стилистически близок позднеромантической традиции. Именно это объясняет и отсутствие во всех квартетных сочинениях проявлений национальной традиции.

Трактовка квартетного цикла сближает сочинения японского и корейского композиторов с традицией западноевропейских романтиков, в творчестве которых сформировалась тенденция к более свободному отношению к структуре в угоду содержанию: Квартет Ямады Косаку является одночастным, квартет На Ун-Ёна – трехчастный. Сяо Юмэй, в свою очередь, полностью повторил западноевропейскую модель, что делает его опыт более последовательным.

Следует обратить внимание на то, что Ямада Косаку и Сяо Юмэй более не обращались к квартету, что может быть объяснено творческими устремлениями композиторов в поиске собственного авторского стиля, а также спецификой самого жанра – его элитарной природой, которая мало соответствовала почвенным исканиям национальных авторов. О дальнейшей судьбе жанра квартета в творчестве На Ун-Ёна российскому музыковедению неизвестно. Творчество этого корейского композитора еще ждет своего исследователя.

Квартетные сочинения представленных композиторов были созданы в рамках начальных этапов становления национальных композиторских школ. Извест-

но, что творчество Ямады Косаку до первых его крупных сочинений, как то симфонии, симфонических поэм и т.д., т.е. до 1912 г., как и современников японского классика, относится исследователями к подготовительному этапу становления национальной японской композиторской школы. Именно к этому времени принадлежит создание первых его квартетных сочинений.

Проблема периодизации становления китайской композиторской школы разработана достаточно подробно и при этом дискретно. Выявляются несколько этапов, границы которых определяются конкретными историко-культурными событиями, а также спецификой развития изучаемой области музыкального искусства. Это, с одной стороны, создает известную вариативность исследовательских трактовок, с другой – позволяет увидеть процесс формирования и становления школы во всем комплексе процессов.

Между тем несколько исторических событий, являющихся определяющими в истории китайской культуры, закрепились практически во всех исследовательских теориях осмысления процессов развития китайской композиторской музыки. Это 1949 – год основания КНР, 1966 – начало Культурной революции, 1976 – ее окончание, 1980-е гг. – период «реформ и открытости».

Камерно-инструментальное творчество китайских композиторов для струнных инструментов осмысливается исследователями в контексте трех-четырёх этапов, где первый этап длится до 1949 г., второй – 1949–1965, третий – десятилетие Культурной революции, четвертый – с 1976 до настоящего времени (Лю Цзюньли (2020), Му Цюаньчжи (2018)). Существует еще одна концепция этапов становления китайской композиторской скрипичной школы, которая принадлежит Лян Маочуню (2008). Первый этап

исследователь связывает с годом образования КНР – 1949, так как именно с этого времени в творчестве китайских композиторов появляются первые национально ориентированные сочинения. Все, что было сочинено до этого времени следует трактовать, как предэтап или подготовительный период. В контексте представленных концепций Струнный квартет Сяо Юмэя вписывается в один из начальных периодов.

Периодизация становления и развития композиторской школы в Корее осложняется известными историческими событиями первой половины XX в., что осложняет синхронизацию культурных процессов с другими регионами Дальнего Востока. И здесь следует выделить две основные даты: освобождение страны от японской колонизации в 1945 г. и образование в 1948 г. двух самостоятельных государств, развитие музыкальной культуры которых достаточно резко отличается друг от друга. С освобождением страны начинается подлинный расцвет корейской национальной музыкальной культуры, что отразилось в широком распространении многообразных форм и жанров национального и западноевропейского (в том числе, советского) музыкального искусства. Корейскими национальными композиторами создавались инструментальные ансамбли, что стало хорошей почвой для возникновения оркестрового исполнительства⁶. Между тем до 1945 г. вокальная музыка все еще оставалась в приоритетном положении по отно-

шению к инструментальным (камерным и симфоническим) жанрам. Лишь с 1950-х гг. начинается интенсивный поиск композиторов во всех областях музыкального творчества.

У Ген-Ир (2012) предпринял попытку периодизации вхождения западноевропейской музыки в музыкальную культуру Кореи, выделяя период проникновения – 1885–1910, первый этап – 1910–1945, второй – с 1945 и до настоящего времени. Таким образом, созданный На Ун-Ёном Струнный квартет, написанный в 1942 г., может быть отнесен к первому периоду становления композиторской школы на Корейском полуострове⁷.

В результате исследования и представленных выводов стали очевидными следующие важные аспекты проблемы осмысления дальневосточных музыкальных культур во всем комплексе их конкретных проявлений. Наиболее существенный из них – неравномерная изученность элементов системы композиторского творчества национальных композиторов, что во многом затрудняет использование компаративного метода и порой диктует траекторию построения исследовательской работы. Между тем преодоление данной проблемы позволит углубить понимание процессов синхронного и асинхронного развития, выявить уникальные явления в истории современного академического музыкального искусства и сформировать единую концепцию становления и развития дальневосточных композиторских школ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сяо Юмэй – композитор, педагог, музыковед. Был одним из первых, кто обратился к западноевропейским композиторским техникам в собственном творчестве.

² Квартет ре мажор, ор. 20, посвящен фройляйн Доре фон Моллендорф.

³ Любопытно, что российский исследователь В.Ю. Батанов в статье «Жанрово-стилевые ориен-

тиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века» (European Journal of Arts. 2020. № 3) также говорит о 1916 г., как времени создания в Китае первого образца квартета. Однако его авторство он приписывает Чжао Юаньжэню.

⁴ Чжао Таотао указывает, что «в июле 1916 года Сяо Юмэй защитил докторскую диссертацию».

цию “Историческое исследование китайского оркестра до XVII века” (нем. “Eine geschichtliche Untersuchung über das chinesische Orchester bis zum 17. Jahrhundert”)» (2023, с. 68).

⁵ Учитывая все перечисленные факторы, вполне объяснимо почему китайский исследователь Лян Маочунь не признает за сочинением Сяо Юмэя первенства в квартетном жанре.

⁶ В 1948 г. был создан Сеульский симфонический оркестр. В первой половине 1950-х гг. широкое распространение получили оркестры военно-морских сил.

⁷ Периодизация творчества корейских композиторов является насущной исследовательской проблемой. В ряде научных работ корейских и российских музыковедов представлены этапы творчества отдельных национальных композито-

ров. Здесь следует упомянуть диссертационное исследование Ли Ын Кён «Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917–1995)» (2008). Единичные попытки осмысления наследия корейских композиторов и специфики становления национальной композиторской школы представлены в исследованиях У Ген-Ира (2012), Чжен И.А. (2010), А.М. Максимовой (2013), Г.Н. Домбраускене (2013). Между тем проблема периодизации формирования и становления композиторской школы в музыкальной культуре Корейского полуострова требует отдельного исследовательского внимания. Необходимо переосмысление содержания этапов с учетом историко-культурных событий, а также полномасштабные исследования современной музыки корейских композиторов во всем комплексе их творческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2015. 49 с.

Домбраускене Г.Н. Музыкальное наследие протестантизма в Южной Корее: к вопросу о трансмиссии культуры в дихотомии Запада и Востока // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 3. С. 12–20.

Ли Ын Кён. Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917–1995): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 23 с.

Лю Цзюньли. Формирование национального репертуара для скрипки (Китайская Народная Республика) // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 1. С. 93–100.

Максимова А.М. Становление японского симфонизма в восточноазиатском контексте // Вестник музыкальной науки. 2013. № 2. С. 123–128.

Му Цюаньчи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: Образование, исполнительство, национальный репертуар: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2018. 26 с.

Пэн Чэн. Китайские композиторы XX века: Обзор // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 4. С. 19–23.

У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония): Историко-теоретический анализ: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2012. 41 с.

Чжао Таотао. Истоки современной китайской музыки: Сяо Юмэй и Консерватория музыки Пекинского университета // Манускрипт. 2023. Т. 16, вып. 1. С. 67–70.

REFERENCES

Aizenshtadt, S.A. (2015), *Fortepiannye shkoly stran Dal'nego Vostoka (Kitai, Koreya, Yaponiya). Problemy teorii, istorii, ispolnitel'skoi praktiki* [Piano schools of the Far East countries (China, Korea, Japan). Problems of theory, history, and performance practice], Abstract of D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 49 p. (in Russ.).

Chzhao Taotao (2023), “The origins of modern Chinese music: Xiao Yumei and the Peking University Conservatory of Music”, *Manuskript* [Manuscript], Vol. 16, no. 1, pp. 67–70. (in Russ.).

Chzhen, I.A. (2010), “On the interaction of artistic cultures of the East and West (using the example of the formation of European-type composer schools in the countries of the Far East)”, *Gumanitarnyi vektor. Seriya: Pedagogika, psihologiya* [Humanitarian vector. Series: pedagogy, psychology], no. 1, pp. 193–197. (in Russ.).

Dombrauskene, G.N. (2013), “Musical heritage of Protestantism in South Korea: on the issue of cultural transmission in the dichotomy of West and East”, *Gumanitarnye issledovaniya v Vostochnoi Sibiri i na Dal'nom Vostoke* [Humanitarian studies in Eastern Siberia and the Far East], no. 3, pp. 12–20. (in Russ.).

Ji Linjun (2018), *Zhōngguó xián yuè sìchǒngzǒu de fā zhǎn màilù jí qí mínzú huà tànsuǒ* [The development of Chinese string quartets and its nationalization exploration], Master's Thesis, Shandong University, 63 p. (in Chin.).

Li Yn Kjon (2008), *Natsional'nye cherty instrumental'noi muzyki koreiskogo kompozitora Isan Juna (1917–1995)* [National features of the instrumental music of the Korean composer Isan Yun (1917–1995)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 23 p. (in Russ.).

Liang Maochun (2008), *Zhōngguó jìn xiàndài yīnyuè shǐ juǎn: Zhōngguó jìn xiàndài yīnyuè shǐ (1949–2000)* [History of modern Chinese music (1949–2000)], 713 p. (in Chin.).

Lju Czjun'li (2020), “Formation of the National Violin Repertoire (People's Republic of China)”, *Vestnik*

Чжен И.А. О взаимодействии художественных культур Востока и Запада (на примере становления композиторских школ европейского типа в странах Дальнего Востока) // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. 2010. № 1. С. 193–197.

梁茂春 中国近现代音乐史卷：中国近现代音乐史. 人民音乐出版. 2008. 713 (Лян Маочунь. История современной китайской музыки (1949–2000). Пекин: Народ. муз. изд-во, 2008. 713 с.).

吉林君. 中国弦乐四重奏的发展脉络及其民族化探索. 硕士学位论文山东大学. 济南. 2018. 63 (Цзюнь Цзилин. Развитие китайского струнного квартета и исследование процесса его аккультурации: Магистер. дис. Шаньдунский университет. Цзинань, 2018. 63 с.).

Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Belarusian State University of Culture and Arts], no. 1, pp. 93–100. (in Russ.).

Maksimova, A.M. (2013), "Formation of Japanese symphonism in the East Asian context", *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 123–128. (in Russ.).

Mu Cjuan'chzhi (2018), *Stanovlenie i razvitie skripichnogo iskusstva v Kitae: Obrazovanie, ispolnitel'stvo, natsional'nyi repertuar* [Formation and development of violin art in China: Education, performance, national repertoire], Abstract of Cand. Sc. Thesis, N. Novgorod, 26 p. (in Russ.).

Pjen Chjen (2012), "Chinese composers of the 20th century: an overview", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Current issues of higher music education], no. 4, pp. 19–23. (in Russ.).

U Gen-Ir (2012), *Traditsionnaya muzyka Dal'nego Vostoka (Kitai, Koreya, Yaponiya): Istoriko-teoreticheskii analiz* [Traditional music of the Far East (China, Korea, Japan): historical and theoretical analysis], Abstract of D. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 41 p. (in Russ.).

Сведения об авторе

Петрова Анастасия Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, Orcid ID: 0009-0001-3122-8484

E-mail: maxalt@mail.ru

Author Information

Anastasiya M. Petrova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Orcid ID: 0009-0001-3122-8484

E-mail: maxalt@mail.ru

Поступила в редакцию 02.10.2025

После доработки 04.02.2026

Принята к публикации 12.02.2026

Received 02.10.2025

Revised 04.02.2026

Accepted for publication 12.02.2026

© Чжан Чэн, 2026

УДК 7.78.08

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-132-146

ЖАНР НАРОДНОГО КОНЦЕРТА КАК ОТРАЖЕНИЕ СПЕЦИФИКИ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Чжан Чэн¹

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

Аннотация. Исследование посвящено китайской разновидности концертного жанра, так называемому народному концерту, весьма популярному среди национальных авторов. В статье рассматриваются вопросы этапов формирования жанра, истории его развития в творческой деятельности классиков китайской музыки. Представлен исследовательский взгляд на проблему трактовки сочинений, написанных в жанре народного концерта. Периодизация становления и развития жанра дана в опоре на исследование Чжоу Цзе, рассмотрены структурные особенности и некоторые отдельные проблемы жанровой онтологии (программность, формы-структуры, принципы формообразования и др.). Выделены ключевые характеристики жанра: 1) синтез китайских и западноевропейских музыкальных традиций; 2) вариативность форм (включая влияние структуры Тан дацзюй); 3) доминирование программности, опора на культурную символику и исторические сюжеты; 4) использование национальных инструментов (пипа, эрху, гучжэн и др.) в качестве солирующих. Особое внимание уделяется сравнительному анализу жанра народный концерт с казахским симфоническим кюем и японской симфонической нагаута, что способствует выявлению собственной уникальности китайской модели. Исследование демонстрирует, как свободное формообразование и импровизационность сочетаются с сохранением национальной идентичности. На примере знаковых произведений (конcertов «Степные сестры» и «Лян Чжу») раскрывается проблема бытования и трактовки жанра.

Ключевые слова: народный концерт, программность, симфонический кюй, симфоническая нагаута, национальные китайские инструменты, культурный диалог, музыкальная традиция

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Чэн. Жанр народного концерта как отражение специфики китайской музыкальной традиции // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 132–146. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-132-146.

THE FOLK CONCERT GENRE AS A REFLECTION OF THE SPECIFICS OF THE CHINESE MUSICAL TRADITION

Zhang Cheng¹

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

Abstract. The study is devoted to the Chinese variety of the concert genre – the so-called “folk concert”, currently very popular among national authors. The article considers the stages of the genre's formation, the history of its development in the creative work of the classics of Chinese music. A research view of the problem of interpretation of works written in the genre of folk concert is presented. The author suggests her own periodization of the formation and development of the folk concert, considers the structural features and some individual problems of genre ontology (programmatic nature, forms-structures, principles of form-building, etc.). The author highlights the key characteristics of the genre: 1) synthesis of Chinese and Western European musical traditions; 2) variability

ity of forms (including the influence of the Tang daqu structure); 3) dominance of programmatic nature, reliance on cultural symbolism and historical plots; 4) use of national instruments (pipa, erhu, guzheng, etc.) as soloists. Particular attention is paid to the comparative analysis of the genre folk concert with the Kazakh Symphonic Kui and Japanese symphonic Nagauta, which helps to identify the uniqueness of the Chinese model. The study demonstrates how free form-building and improvisation are combined with the preservation of national identity. The problem of existence and interpretation of the genre is revealed using the example of iconic works (concerts “Little Sisters of the grassland” and “Liang Zhu”).

Keywords: folk concert, programmatic, Symphonic Kui, Symphonic Nagauta, national Chinese instruments, cultural dialogue, musical tradition

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

For citation: Zhang Cheng (2026), “The folk concert genre as a reflection of the specifics of the Chinese musical tradition”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 132–146. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-132-146.

Китайский народный концерт является национальным вариантом и местной разновидностью академического западноевропейского концерта. Жанр отражает наиболее существенные качества китайской композиторской школы и благодаря этому выступает в авангарде современного национального инструментально-симфонического искусства. Изучение научной литературы, изданной в России, выявило определенную тенденцию, а именно, отказ жанру в специфичности и трактовка его как части общего развития инструментальной симфонической музыки. В научной музыковедческой литературе Китая народному концерту уделено гораздо больше внимания, однако эти работы, по преимуществу, рассматривают частные вопросы, связанные с инструментальными симфоническими жанрами (труды Жао Вэньсиня (2018), Лань Си (1986), Линь Хуа (2011), Лю Чжэ (2019), Сунь Хунцзе (2015), У Цзюцян, Ван Яньцяо, Лю Дэхай (1977), Чжоу Цзе (2009), Ян Чжэнцзюня (2024), Яо Япина (2019)).

Цель настоящего исследования – выявить жанровую специфику и определить генетическую составляющую народного концерта, как одного из наиболее показательных жанров китайской академической музыки. В связи с этим, **актуальность** концентрируется вокруг необходимости заполнения многочисленных проблемных лакун, связанных с инстру-

ментальным музыкальным творчеством китайских композиторов. В **задачи** входят обобщение информации о жанре в китайской и российской музыкальной науке, выявление специфики процесса формирования и развития композиционных особенностей народного концерта, определение места данного китайского жанра среди наиболее ярких синонимичных музыкальных явлений (в частности, симфонический кюй, японская нагаута).

Рассмотрим ключевые характеристики жанра. У народного концерта весьма немного общего с концертом западноевропейским, кроме очевидных внешних моментов: наличие оркестра, солиста, дирижера. Перечислим наиболее существенные отличия:

1. **Солист.** В народном концерте в качестве солиста выступает инструмент традиционный китайский, например, *сона*, *эрху*, *пипа*, *гучжэн*, *янцин* и др. Обозначенный жанр объединяет в акустической структуре инструменты двух различных онтологий, что и придает ему уникальную специфику, которая и послужила основой его рождения.

2. **Тип драматургии (драма и эпика).** Линь Хуа указывает следующее: «Из-за разной среды, в которой жили народы, разных исторических и социальных условий, в которых они вошли в цивилизацию, и, как следствие, разных культурных моделей, художественное мышление также сильно отличается»¹ (2011, с. 64).

В этой мысли заключается суть разности творческих подходов западного и китайского типов. В крупных жанрах инструментальной музыки это проявляется в области полярно противоположных типов симфонического развития: действенного драматического и созерцательного эпического. Наши изыскания показали, что, по аналогии с традиционным наследием, в музыке китайских композиторов все также преобладают образы гор, воды, цветов, птиц и других компонентов окружающего мира.

Отмечается обращение к образам выдающихся личностей как исторических, так и легендарных, характерен повествовательный тип изложения, картинность и избегание конфликта, контраст часто проявляется на уровне сопоставления. В целом, образы драматические не характерны для жанра концерта в Китае. В качестве примера эпического типа симфонизма со специфическим программным содержанием можно привести концерт для пипы и симфонического оркестра «Степные сестры» (У Цзюцян, Ван Яньцяо и Лю Дэхай, 1973), симфоническую поэму для эрху «Башня Лунхуа» (Хэ Чжаньхао, 1980), концерт для гучжэна и симфонического оркестра «Луши» (Ван Даньхун, 2011), концерт для эрху и симфонического оркестра «Древняя песня» (Ли Бочан, 2014) и т.д.

Народный концерт стал для китайской композиторской школы одним из тех «идеальных» жанров, который весьма гармонично соединил в себе западноевропейские и китайские элементы (то, что музыкальные ученые Китая в своих трудах именуют через оппозицию «национальное» – «интернациональное» («западное»)).

3. *Вариативность структурного и формообразующего компонентов.*

· *Приоритет содержания над формой.* Синтез китайских и западных струк-

турных принципов является одним из важнейших определяющих качеств национальной композиторской школы страны. Это особенно заметно в народных концертах. Ян Чжэнцзюнь указывает, что логика развития в традиционной китайской музыке – импровизационность и вариативность – наиболее ярко проявилась в обозначенном жанре, что привело к более свободной трактовке западноевропейских масштабных композиционных принципов таких, как сонатная форма (2024, с. 33). Примером может быть концерт Гуань Найчжуна «Размышления о бурной осени» (风雨思秋), посвященного Цю Цзинь – женщине-революционерке. Это одночастное сочинение, состоящее из нескольких разделов: «Перед Штормовым павильоном» (风雨亭前), «Дух честолюбия» (壮志凌云), «Путешествие на восток к Фусану» (东渡扶桑), «Пламя маяка» (烽火连天), «Звездный огонь и огонь прерии» (星火燎原) и «Щедрое пожертвование» (慷慨就义). Все разделы призваны рассказать слушателю историю жизни героини. При этом общая форма концерта (форма второго плана) развивается в рамках одночастной сонатной структуры. Характерное содержание не позволило композитору оперировать сложившимися в музыкальной культуре Европы сонатными принципами и формулами, он использовал сюжетную линию в качестве основной идеи развития произведения.

Западноевропейский концерт как масштабный жанр инструментальной музыки часто строится на принципах сонатности, тогда как китайский его вариант в меньшей степени привязан к устоявшимся формам и видам развития материала, а также структурным закономерностям. Национальные авторы чаще прибегают к принципам вариационного развития материала, сопоставлению разнохарактерных тем, что, в свою очередь, формирует особый тип композиции, на-

ходящей аналогии в традиционной китайской музыке (театральной, придворной и др.). Именно там процесс формообразования во многом завязан на изменениях темпа между фрагментами, что в общем плане выступает средством объединения всей структуры.

· *Одночастные и циклические структуры.* Композиторы, работающие в жанре народного концерта, в последние десятилетия (начиная с 1990-х гг.) все чаще избегают классических композиционных типов, основанных на определенном принципе развития (Чжоу Цзе, 2009, с. 10). Данный процесс является результатом усердных поисков авторами собственного композиторского стиля, а также частью общей тенденции нахождения адекватных способов передачи национальной ментальности в области академической музыки. Разность типов мышления между западной и восточной формациями определили сущность их взаимоотношений и способ коммуникации.

Содержание сочинений китайских авторов часто характеризуется повествовательностью, изобразительностью и интересом к местным локальным традициям. Именно эти качества определили характер формообразования и принципы развития материала. В их основу легло стремление через собственные впечатления (как правило, восхищение / радость / оптимистический взгляд на мир) изобразить конкретный объект или настроение. На этом основываются предпочтения китайских композиторов, распространяющиеся на одночастные структуры или, напротив, многочастные циклические формы. Данная мысль подтверждается Ян Чжэнцзюнем, который пишет, что одночастная и свободная нестандартизированная композиционная структура с чертами повествовательности используется в большом количестве композиций ки-

тайских авторов, а конкретные композиционные решения весьма индивидуальны (2024, с. 31).

· *Особенности формообразования в одночастных народных концертах.* После вступления китайской композиторской школы в XXI в. масштабная одночастная структура, в границах которой объединяются условные части сочинения, все больше приобретает популярность. При этом традиционное темповое сочетание «быстро–медленно–быстро» в рамках одночастного сочинения, характерное для классицистского концерта, стало отходить на второй план. Ян Чжэнцзюнь отмечает, что «связь и единство между частями обычно усиливается различными средствами, такими как контрапункт, темповая градация, взаимодействием материала между предыдущей и последующей частями, но не подчеркиванием контраста темпов и материалов, как в случае с традиционной концертной сюитой» (2024, с. 32)². Наиболее схожими с обозначенными исследователь видит темповые градации, характерные для *Тан дацюй* (唐大曲, «Большая пьеса»). О.В. Полуэктова объясняет *Тан дацюй* следующим образом: «многочастная композиция, включающая чисто инструментальные, вокально-инструментальные разделы, а также эпизоды, исполнявшиеся с участием танцоров» (1999, с. 5).

Исследования показали, что принцип *Тан дацюй* обнаруживается в концерте для *пипы* с симфоническим оркестром Цзя Гопина «Ветер поднимается над просторами» («风越苍茫», 2017), что проявилось на уровне структурной организации в функциональной трактовке частей. Это одночастный концерт, в котором выделяют десять разделов. При этом все они «вписаны» в структуру классической трехчастной структуры *Тан дацюй*. Дословно их названия переводятся как: «рассеянный порядок» (散序, Саньсюй) –

1-я часть – своеобразное вступление, которое носит импровизационный характер, используется для создания атмосферы и подготовки слушателей к последующему исполнению; «средний порядок» (中序, Чжунсюй) – 2-я часть – вокальная композиция в медленном темпе и лирическом характере; «сломанный» (破, По) – 3-я часть – заключительная основана на танцах, ритм постепенно ускоряется, именно здесь достигается кульминация³.

4. *Программность*. Программность является одним из характерных качеств, обнаруживающих себя в сочинениях китайских композиторов. Об этом пишут многие китайские исследователи, среди которых Лю Чжэ (2019), Ян Чжэнцзюнь (2024), Яо Япин (2019) и др. Сунь Хунцзе отмечает: «Под влиянием традиционной китайской культуры и традиционных музыкальных эстетических привычек, а также того факта, что музыка имеет как социальные, так и практические функции, содержание концертов народной музыки <имеется в виду народный концерт> основывается на отображении настроения и сюжетной линии» (2015, с. 80)⁴.

Стремление сделать идею и содержание произведения максимально понятным слушателям, а также сформировать у них устойчивый ассоциативный ряд со знакомыми культурно-историческими, философскими и другими объектами, подталкивают национальных композиторов к использованию средств программности в своих инструментальных сочинениях. Например, масштабный трио-концерт «Человек» («侠», 2017) Фан Дунцина (для гучжэна, виолончели, фортепиано и симфонического оркестра) длится 50 мин, состоит из восьми масштабных разделов, которым композитор дал следующие названия: 1. «Ветер и облако» (风云), 2. «Упражнение» (修行), 3. «Мастер и ученик» (师徒), 4. «Цзяньху» (江湖)⁵, 5. «Вражда» (恩怨), 6. «Разум новичка»

(初心), 7. «Тайная книга» (秘笈) и 8. «Конец света» (天涯)⁶.

Китайские композиторы, работающие в рамках жанра, стремятся отразить как можно точнее духовное мировоззрение народа в прошлом и настоящем (восхваляются красоты природы, подвиги героев прошлого, воплощаются известные литературные и исторические сюжеты). Поэтому китайские авторы большое внимание уделяют названиям сочинений. Между тем программность в народном концерте оправдана наличием глубокой традиции, берущей свое начало в древних эпохах. В истории Китая со времен «Шести династий» (六朝, 220–589 гг. н.э.) музыка имела определенную тенденцию к именованию. После эпохи «Весен и Осеней» (771–476 гг. до н.э.) многие произведения для *гуциня* и *пины* имели названия, которые были тесно связаны с литературной традицией.

Как видно, на протяжении XX–XXI вв. – периода своего существования – народный концерт воплотил в себе национальные черты трактовки западноевропейского инварианта. Концерт демонстрирует высокую степень адаптивности, широту трактовки и содержания, а также полностью отвечает эстетико-философским запросам как творческой элиты, так и слушателей-обывателей. Именно в этом состоит причина большой популярности этого жанра в Китае.

Развитие жанра прошло несколько этапов, обусловленных различными социально-культурными и политическими причинами. В настоящем исследовании, в опоре на материалы диссертационного исследования музыковеда Чжоу Цзе, мы представляем собственный взгляд на содержание этапов развития жанра. В работе обозначенного исследователя с научной точки зрения рассмотрены проблемы периодизации концертного жанра в Китае, обобщено множество сведений

и представлены новые данные по инструментальному исполнительству в стране.

Автор настоящего исследования скорректировал временные рамки первого этапа, связав дату его начала с годом создания первого народного концерта. Чжоу Цзе начало этапа связывает с 1949 г. – образованием КНР. Между тем известно, что сочинений в жанре народного концерта до 1952 г. не было. Мы выделили период с начала 1990-х гг. и до настоящего времени в качестве отдельного творческого этапа. Жанр, согласно Чжоу Цзе, развивался в рамках трех этапов, где третий этап длится с окончания Культурной революции и до настоящего времени. Мы считаем, что данный временной промежуток слишком велик и разнообразен по своим характеристикам (почти 50 лет). Поэтому следует выделить еще один период, который начинается с 1991 г. и длится по настоящее время.

I. 1952–1966 гг. (с года создания первого сочинения и до начала Культурной революции). Это время появления народного концерта в Китае. Сразу после окончания Корейской войны в 1953 г., когда все сферы жизни в Китае только вновь начали развиваться, количество концертов было еще крайне мало. Первым сочинением в этом жанре считается концерт для *сона* и симфонического оркестра «Празднование победы» («欢庆胜利»), написанный Лю Шоуи (刘守义) и Ян Цзиу (杨继武) в 1952 г. Как показал анализ, в данном сочинении композиторы наметили основные пути дальнейшего развития жанра и определили круг образов и идей.

II. 1966–1976 гг. (Культурная революция). Как известно, в это время все сферы художественной культуры страны находились под жестким контролем государственной цензуры. Сочинения создавались с большим трудом и имели всегда ориентированное на политический курс содержание. Это коснулось и народного концерта: произведений было немного

и все они в основном выражали дух революции и рисовали образ народных героев. Среди них концерт для *пины* и симфонического оркестра «Степные сестры» (У Цзунцян, Лю Дэхай, Ван Яньцяо, 1973) – наиболее успешное и художественно ценное сочинение. «Степные сестры» оказали наибольшее влияние на последующие сочинения в данном жанре.

III. 1977–1990-е гг. (период «реформ и открытости»). С конца 1970-х гг. жанр стал приобретать большую популярность. Под влиянием концерта «Степные сестры» в разных местах страны один за другим стали появляться новые сочинения. Согласно первичной статистике, проведенной в исследованиях Чжоу Цзе, Ян Чжэнцзюня и др., в этот период было создано около 30 концертов для *эрху*, более 10 концертов для *гучжэна*, а также большое количество концертов для *пины* и флейт. Среди них отметим наиболее выдающиеся сочинения: Концерт-рондо для двух *гучжэнов*, одного исполнителя и симфонического оркестра (回旋协奏曲) Ван Шу (1983), концерт для *пины* и симфонического оркестра «Ненависть к реке Уцзян» («乌江恨») Ян Лицина (1986), концерт для *моринхура* и симфонического оркестра «Поэзия звуков прерий» («草原音诗») Синь Хугуана (1983), концерт для *гучжэна* и симфонического оркестра «Фантазия о реке Мило» («汨罗江幻想曲») Ли Хуаньчжи (1980), концерт для *эрху* и симфонического оркестра «Размышления на Великой Китайской стене» («长城随想») Лю Вэньцзиня (1982), концерт для *сона* и симфонического оркестра «Небесная музыка» («天乐») Чжу Цзяньэра (1989) и др. В этот период композиторы сосредоточились на содержании и развитии приемов игры на сольном инструменте. Можно сказать, что каждый последующий концерт – это прорыв в технике, выводящий инструмент на новый уровень исполнения.

IV. С начала 1990-х гг. до настоящего времени («Современный этап»). В статье «Поколение первопроходцев, поколение перелома, поколение противоречий» («开创的一代, 转折的一代, 矛盾的一代»), опубликованной в четвертом номере журнала «Народная музыка» в 1986 г., Лань Си⁷ писал, что «в творчестве поколения молодых композиторов, таких как Тань Дунь, Цюй Сяосун, Е Сяоган и Чжоу Лун, прослеживается тенденция к попытке интегрировать в свои произведения сущность широкой национальной культуры и китайской идеологии, а также пойти по индивидуальному пути посредством сочетания национальной музыки с западными композиторскими техниками в XX веке»⁸ (1986, с. 6).

Следует уточнить. Последнее десятилетие XX в. ознаменовано завершением этапа ускоренного освоения китайскими композиторами авангардных западноевропейских техник и началом поиска собственного национального стиля. Именно 1990-е гг. отмечены первыми попытками осмысления после Культурной революции пройденного китайской композиторской школой творческого пути. В это время (1992 г.) впервые в научной литературе появилось понятие «народный концерт» (принадлежит Лян Маочуню).

В своих сочинениях китайские авторы стали обращаться к широкому кругу средств и методов, техника перестала быть самоцелью, а превратилась в средство передачи содержания и формирования образа. Поиски новых форм высказывания потребовали от композиторов исследований в области темброакустики, пространственно-временных доминант музыкального творчества. Главной целью выступило нахождение актуальных форм передачи национальной китайской ментальности посредством современных форм высказывания.

Наиболее удачные композиторские опыты на данном пути позволили выйти китайской композиторской школе на мировую сцену и занять достойное место в общем музыкальном академическом пространстве. В результате, сочинения современных китайских композиторов весьма гармонично вписались в пространство национального музыкального творчества, не потеряв связь с народной традицией. Ярким примером являются такие сочинения, как концерт для эрху и симфонического оркестра «Впечатления от белой лошади» («白马印象») Гао Вэйцзе (1991), концерт для эрху и симфонического оркестра «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» («卧虎藏龙») Тань Дунь (1993) и др.

Начало XXI в. ознаменовано созданием большого количества произведений в жанре народного концерта. Только Цинь Вэньчэнь⁹ написал семь концертов для китайских народных инструментов с симфоническими оркестрами: это «Единство» («合一») для гучжэна и камерного симфонического оркестра (1999), «Чередование звуков ветра и луны» («风月迭响») для шэна, арфы и симфонического оркестра (2004), «Зов Феникса» («唤凤») для сона с симфоническим оркестром (2010), «Бег по воздуху» («行空») для пипы и струнного оркестра (2012), «Эхо с другого берега» («彼岸的回声») для гучжэна и симфонического оркестра (2015), «Поэма звуков земли» («大地音诗») для шэна, гучжэна и камерного оркестра (2016), «Облачная река» («云川») для шэна и симфонического оркестра (2018). Помимо него в данном жанре работали и многие другие китайские композиторы.

Китайский народный концерт, безусловно, явление уникальное и требующее полноценного изучения как отдельного, так и в контексте национальной композиторской школы. Между тем понятие «народный концерт» может быть трактовано

весьма широко. Как видно из истории развития концертных сочинений в Китае, под категорию народного концерта попадали как произведения, написанные специально для национального инструмента и симфонического оркестра, так и произведения, являющиеся переложениями (к примеру, в Китае есть ряд народных концертов, написанных изначально для западноевропейских солистов и оркестра, но впоследствии переложенных для традиционных китайских инструментов с оркестром).

Возникает закономерный вопрос: что из себя представляет народный концерт – это жанр или определенный исполнительский состав? Для выяснения этого обстоятельства разберем два наиболее ярких примера: концерт для *пипы* с симфоническим оркестром «Степные сестры» У Цзюцзяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая (1973) и переложение скрипичного концерта для *эрху* и симфонического оркестра «Лян Шаньбо и Чжу Интай» (далее «Лян Чжу») Чэнь Гана, Хэ Чжаньхао (1959).

Концерт «Лян Чжу» – знаковое произведение для китайской академической музыки. Оно оказало значительное влияние на развитие национального типа жанра. Основная тема сочинения является цитатой мелодии, взятой композиторами из *юэчжу* (越剧)¹⁰. Содержание концерта связано с романтической историей двух влюбленных. Ввиду большой популярности «Лян Чжу» многие национальные композиторы впоследствии адаптировали его для исполнения на народных китайских инструментах таких, как *гучжэн*, *пипа*, *эрху* и т.д. В результате, сочинение «живет» в нескольких вариантах, различающихся партией солиста. При этом, «Лян Чжу» для народных инструментов – солистов именуется народным концертом.

Если «Лян Чжу» – это переложение, то концерт для *пипы* и симфонического ор-

кестра «Степные сестры» У Цзюцзяна, Ван Яньцяо и Лю Дэхая – произведение оригинальное и принадлежит к жанру народного концерта. Сочетание тембров *пипы* и западноевропейского оркестра еще никогда не реализовывалось ранее. Выбор инструмента-солиста был обусловлен уникальностью тембра инструмента, техники игры на нем, особой выразительностью и смысловым контекстом данного вида исполнительства национальной китайской культуре. Между тем это была довольно сложная задача – изложить избранную для содержания историю¹¹ в жанровых границах концерта. В сочинении также используются темы-цитаты: монгольская песня «Желаем Председателю Мао долгих лет жизни» («敬祝毛主席万寿无疆»)¹², песня из мультфильма «Степные сестры».

Оба сочинения в Китае однозначно относят к одному жанру, не учитывая их онтологию и условия создания. Если взглянуть на западноевропейский образец жанра¹³, то можно увидеть, что понятие концерта имеет две плоскости трактовки и понимания:

1. Это конкретные жанровые структурно-тематические признаки (трехчастность, конкретные формы работы с тематическим материалом, диалогическая форма развертывания и др.);

2. Состав исполнителей (солист и оркестр). В этом отношении китайский народный концерт – это национальный вариант западноевропейского типа жанра (о чем было сказано ранее), в котором не сохранились характерные жанровые структурно-тематические признаки. Напротив, стилистической особенностью народного концерта стала свобода в выборе средств выражения, трактовке формы, структурных и тематических компонентов, полярно противоположных вариантов форм-структур (от сложной одночастности до циклической многочастно-

сти), а также опора на национальный по духу тематизм и традиционные сюжеты.

Что касается состава исполнителей, то здесь народный концерт имеет ярко выраженный признак: его солист – это исполнитель на народном китайском инструменте. И этот признак часто становится определяющим при обозначении жанровой принадлежности. В результате, в Китае народным концертом могут назвать любое сочинение, имеющее в качестве солиста исполнителя на народном китайском инструменте, играющего совместно с симфоническим оркестром. Собственно, к концертному жанру в таком случае следует относить многочастные или крупные одночастные (циклические) сочинения, развитие в которых осуществляется на всех уровнях музыкального текста.

Можно с уверенностью говорить о том, что оба представленные выше сочинения относятся к народному концерту. И «Степные сестры», и «Лян Чжу» демонстрируют индивидуальный подход в прочтении формы-структуры (5 частей и 1 часть), опираются на народные темы (героический подвиг китайских девочек и древняя китайская легенда), в качестве солистов выступают исполнители на народных инструментах (*пина* и *гучжэн* / *эрху* / *шэн* и др.).

Народный концерт, как художественный феномен, бытующий в рамках китайской академической музыкальной культуры, является, между тем, результатом естественного процесса развития академической музыки в странах Дальневосточного региона и Центральной Азии. Эти процессы актуализировались в контексте поисков собственного художественного облика, отличного от культур-соседей – для Китая это Япония и Республика Корея. Именно фактор определения собственного пути и художественной доминанты, как правило, свидетельствует о завершении процесса форми-

рования национальной композиторской школы в конкретной стране. Основными здесь являются социально-политические, историко-культурологические и художественно-эстетические факторы, которые как маркеры национальной ментальности в значительной степени корректируют путь развития конкретной композиторской школы, создавая ее уникальный концепт.

В контексте обозначенных национально характерных поисков и появился народный концерт, однако, подобные (но не идентичные) явления нами были обнаружены в рамках культур-соседей. Аналитическое исследование и сравнение ключевых моментов в сходных феноменах позволит выявить специфику каждого из них, а также определить место интересующей нас жанровой разновидности в азиатско-дальневосточной академической музыкальной культуре. В качестве объектов сравнения мы избрали жанр казахской композиторской школы – симфонический кюй и уникальный в своем роде образец симфонической нагаута, принадлежащий японской композиторской школе. Выбор данных жанров неслучаен: симфонический кюй – наиболее представительный концертный жанр, соединяющий в себе черты традиции и новаторства, из Центральной Азии. Симфоническая нагаута – также уникальный образец индивидуальной композиторской трактовки концертного жанра из культуры-соседа¹⁴.

1. Программность. Программность – качество, которое характерно не только для китайской музыки. В казахской национальной композиторской традиции программность играет одну из главных ролей, так как является важным компонентом отражения содержания. А.К. Абдинуров в диссертации пишет: «Одним из архетипических качеств жанра *кюй* является обязательное наличие в инстру-

ментальных пьесах программных образов и сюжетов, в которых выражены впечатления от окружающего природного и животного мира, а также быт, мифология, история казахов, личные размышления музыканта» (2016, с. 13). Довольно часто программность ограничивается названием, которым композитор озаглавливает свое сочинение («Дайрабай» (1961), «Серпер» (1968), «Кудаша думай» (1973) Е. Рахмадиева, «Погоня за девушкой» (1988) Т. Кажгалиева, «Саки» (2007) С. Абдинурова, «Красивая» (2008) А. Токсанбаева и др.).

Симфоническая нагаута «Цурукамэ»¹⁵ представляет собой циклическое сочинение, в основу которого положен синтез тембров западноевропейского оркестра и японского *сямисэна*¹⁶. В качестве солиста выступает ансамбль исполнителей на *сямисэнах*, симфонический оркестр создает фон для их звучания. Главным отличием от народного концерта является преобладающая роль солиста-ансамбля в то время, как в китайском жанре солист и оркестр выступают на паритетных ролях. Программность в симфонической нагауте связана с японской художественной традицией, где феномен Цурукамэ (журавль и черепаха) являются культурными символами¹⁷.

Исполнители на *сямисэнах* в характерной для жанра манере рассказывают древнюю историю – точно воспроизведенное на сцене произведение жанра нагаута. А.М. Максимова (Петрова) именует данный опыт как «трансплантация», что понимается исследователем как «перенесение элемента одной системы в другую с сохранением его онтологических качеств» (2016, с. 60). Для японских слушателей данное сочинение представляется, в первую очередь, сугубо традиционным (это подтверждается подчиненной ролью оркестра), для западноевропейских слушателей – это яркий образец индиви-

дуального авторского прочтения жанра, формы и отражения содержания в контексте поисков национального характерного. Общим является то, что нагаута предстает в качестве символа японской традиционной культуры.

В рамках жанра китайского народного концерта программность, как было указано ранее, реализуется, как правило, на всех уровнях музыкального текста. Среди них заглавие является наиболее доступным и понятным ориентиром для слушателей. Музыкальный образ произведения конкретно отражает объективный предмет или явление, напоминает о знакомых слушателю объектах, что способствует более точному пониманию художественного замысла всего сочинения¹⁸ независимо от типа программности.

Как видно, программность – важный фактор актуализации сочинений национальных авторов в контексте Азиатско-Тихоокеанского художественного пространства. Программность таким образом выступает как одно из онтологических качеств музыкальной культуры, выполняя несколько важных художественных функций: коммуникативную (доступность для слушателей), репрезентативную (маркер культуры), актуализирующую (современное прочтение традиции).

2. *Тип инструмента.* Выбор музыкальных инструментов, которые могут взять на себя функции солистов, как правило, определяется значением и ролью самого инструмента в музыкальной культуре конкретной страны. В этом отношении следует обратить внимание на то, что национальные авторы, особенно на первых этапах формирования МНКШ (аббревиатура, введенная доктором искусствоведения М.Н. Дрожжиной), обращаются лишь к наиболее репрезентативным инструментам, которые символические для музыкальной традиции. Например, пер-

вое сочинение в данном жанре было написано в 1952 г. для *сона* и симфонического оркестра Лю Шоуи и Ян Цзиу. И здесь возникает проблема определения происхождения, распространения и бытования инструментов.

Жао Вэньсинь в книге «Мировые этнические музыкальные инструменты» выдвинул теорию «*экологического культурного круга народных музыкальных инструментов мира*» («世界民族乐器生态文化圈») (2018, с. 6). Он выявил так называемые «экологический» и «культурный»¹⁹ круги бытования музыкальных инструментов, которые не связаны с географическими зонами и сформировавшейся национальной государственностью.

Другими словами типы, формы, производство и материалы, из которых изготавливают музыкальные инструменты, зависят от природной среды и национальной культуры в определенном регионе. После многовековой истории органологической эволюции музыкальные инструменты сформировали относительно стабильные «экологические» и «культурные» круги. Многие народы, живущие на территории нескольких государств, используют музыкальные инструменты одного и того же рода, что связано с культурным контекстом и крепкими историко-политическими и художественными связями. Родство музыкальных инструментов вышло за рамки стран и этносов, что и сформировало уникальные экокультурные круги.

В результате своих исследований Жао Вэньсинь условно выделяет 11 основных экокультурных кругов: Восточная Азия (Дальний Восток), Юго-Восточная Азия, Южная Азия, Центральная Азия, Западная Азия, Северная Африка, Африка южнее Сахары, Европа, Латинская Америка, Северная Америка, Океания. Как видно, это довольно широкое деление, определяемое музыкальными традициями обширных регионов. Экокультурные круги ре-

гионов очерчиваются самими типами инструментов, которые имеют общие атрибуты. Исследователь не отрицает того факта, что каждый инструментальный экокультурный круг может быть поделен на более мелкие области в зависимости от своей специфичности (2008, с. 5).

Распространение музыкальных инструментов можно разделить на три типа: *родные, производные и гибридные*. «Родные» музыкальные инструменты – те, что являются оригинальными – появились в рамках конкретной культуры и ей полностью принадлежат, например, китайский *гуцинь*. К «производным» музыкальным инструментам относятся те, что появились в одной географической и культурной области, но закрепились в контексте другой культуры, например, китайская *пина*, которая является местной (ханьской) адаптацией западноазиатского *уда*. «Гибридные» музыкальные инструменты соединяют в себе два или более типа музыкальных инструментов, или музыкальные инструменты разных этнических культур, которые бытовали рядом на протяжении длительного времени. Примером может служить японский *кокю* – музыкальный инструмент, собравший в себе черты *эрху*, *хуциня* и *сямисэна*.

Вполне закономерным представляется особое отношение композиторов Казахстана к инструментам, на которых исполняют традиционный кюй – жанр сам по себе знаковый для казахской музыкальной традиции. У казахов есть несколько музыкальных инструментов, «представляющих» музыкальную традицию региона. Это *сыбызгы*, *кобыз* и домбра. Последний инструмент, хоть и известен всему миру как представитель казахской культуры, его использование началось только в начале XX в. Немного более чем за один век домбра постепенно превратилась в национальный культурный символ. Традиционный инструментальный ре-

пертуар домбры насчитывает более 7 000 композиций в жанре кюй.

В Японии инструментальная музыка представляет собой самостоятельную систему. *Сякухати*, *бива*, *кото* и *сямисэн* являются знаковыми и репрезентирующими. Несмотря на то что японские национальные инструменты, согласно классификации Жао Вэньсинь, относятся к производным, за многие века непосредственной исполнительской практики они стали важной частью традиционной японской культуры. Поэтому на пути поиска национальных звучаний, японский классик Ямада Косаку обратился к жанру нагаута, так как его исполнение всегда относилось к сфере *сямисэна* – одного из знаковых инструментов японской музыки. Китайские композиторы предпочитают *эрху*, *гучжэн*, *пина*, *сона*, ярче всего представляющие народную музыку.

3. *Свобода формообразования.* Представленные для рассмотрения примеры – народный концерт, симфонический кюй и симфоническая нагаута – являются образцами индивидуального толкования принципов формообразования. Народный концерт имеет весьма размытые представления о структуре – она часто определяется исключительно содержанием. А.К. Абдинуров также отмечает свободу в трактовке форм-структур, что связывает с импровизационным характером народного жанра кюй. Лишь симфоническая нагаута «Цурукамэ» Ямады Косаку представляет собой произведение, которое скреплено конкретными законами развития тематизма, определяемыми структурой традиционного жанра. Другими словами, нагаута в ее традиционном облике определила принципы формообразования оркестровой партии. Чтобы актуализировать свое сочинение в реалиях композиторской школы, Ямада Косаку привнес в партию оркестра элементы трехчастности, что, однако, не ослабило

дух национального звучания. Таким образом, формообразование как процесс создания сочинения становится частью творческого действия и целиком работает на содержание.

Мы выявили лишь наиболее существенные и очевидные качества, которые роднят народный концерт с подобными жанрами из других стран. Следует отметить, что китайский концерт, несмотря на обнаруженные сходные качества, все же является уникальным явлением музыкальной художественной культуры Китая и достойно представляет его на мировой арене.

Народный концерт развивался десятилетиями. За это время появилось множество прекрасных репрезентативных произведений. Основные художественные характеристики данной разновидности жанра: ориентация на традицию, ее слияние с современными творческими тенденциями, превалирование идеи и содержания над устоявшимися формообразующими принципами и структурными конструкциями. Жанр продолжает развиваться посредством расширения композиционного содержания, обогащения художественных приемов, способов взаимодействия солирующего инструмента и оркестра, выразительности музыкального языка, новаторства исполнительских приемов, поиска национальных элементов и других средств. Народный концерт в широком смысле – наиболее репрезентативная форма многолетнего диалога между «национальным» и «западным», «традиционным» и «современным», «своим» и «чужим». С начала этого процесса прошло уже более 100 лет, когда Лю Тяньхуа первым привнес элементы западной техники в процесс создания сочинений для *эрху*.

Между тем существует ряд исследовательских проблем, которые заслуживают отдельных размышлений. К приме-

ру, проблема баланса между солирующим инструментом и оркестром в тембровом отношении, вопросы соотношения национального и западного, адаптация элементов традиционной китайской музыки к условиям западноевропейского жанра, проблемы корреляции народного концерта с другими

подобными жанрами стран Дальневосточного и Центрально-азиатского регионов и многие другие. Все эти вопросы требуют отдельного исследовательского внимания. Их решение будет способствовать в будущем расширению представлений о китайской композиторской школе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Линь Хуа (Линь Хуа): «由于各民族的原始生存环境不同, 进入文明之后的历史社会背景不同, 由此形成的文化模式不同, 因此艺术思维也有着很大不同». Все переводы с китайского выполнены автором.

² «大量由三四个乐章, 甚至五个以上乐章组成的多乐章协奏套曲, 通常也会以连贯演奏、速度渐变, 以及前后乐章之间材料互用等各种非断分性手段, 加强各乐章之间的关联和统一性, 而不再像传统协奏套曲那样强调各乐章之间速度、材料的对比».

³ Более подробно о *Тан дацюй* см. в исследовании О.В. Полуэктовой (1999).

⁴ Это еще одна из причин, по которой народный концерт в меньшей степени, чем другие, склонен к строгой сонатной форме или традиционной сюитной структуре.

⁵ *Цзяньху* (буквально «боевые искусства») – обобщенный термин для описания *уся* (武侠) – вымышленного мира, наполненного боевыми искусствами. Часто фигурирует в продуктах массовой медийной культуры. *Цзяньху* является символом вольной, гармоничной жизни среди природы, вдали от больших городов, придворных интриг и власти коррумпированной бюрократии. Какое-то время слово использовалось для описания свободных, бесцельных странствий по просторам родной земли. Потом его взяли на вооружение авторы китайских аналогов рыцарских романов, и мир отшельнического умиротворения превратился в арену состязаний. *Цзяньху* населили мастера восточных единоборств, часто объединенные в различные секты, кланы и школы. Странствующие философы «переучились» на бродячих героев, которые защищают простой народ от разнообразных злодеев и стоят на страже правопорядка, так как законы и судьи в этом мире по определению несостоятельны.

⁶ В данном концерте нет общей линии повествования. Здесь правильнее говорить о художественной атмосфере, идее и особом пространстве. Каждый раздел представляет собой одну из известных сцен или демонстрирует место легендарных событий.

⁷ Лань Си (Lang Xi) – китайский музыковед.

⁸ «Тань盾、瞿小松、叶小钢、周龙等一代青年作曲家的创作都表现出一种倾向, 即力图融广博的民族文化和中华思想精华于创作中, 在民族音乐与二十世纪西方作曲技法结合中走个性化道路».

⁹ Цинь Вэньчэнь – профессор композиции, доктор философии, вице-президент Центральной консерватории.

¹⁰ *Юэчжу* – музыкальная театральнo-сценическая драма.

¹¹ В основу положена история двух девочек – Южун и Лунмэй из Внутренней Монголии. Они, рискуя своими жизнями, защитили отару овец во время снежной бури, таким образом, уберегли коллективное имущество от потери.

¹² Данная песня была создана в период Культурной революции и распространена на территории монгольской части Китая.

¹³ Имеется в виду классико-романтический образец.

¹⁴ В настоящем исследовании мы не обращаемся к композиторскому опыту Республики Корея, так как изучение синхронных процессов становления китайской и корейской композиторских школ является отдельной научной проблемой.

¹⁵ Композитор Ямада Косаку – основоположник японской композиторской школы. Симфоническая нагаута написана в 1934 г.

¹⁶ Уникальность симфонической нагаута (помимо специфических художественных характеристик) заключается в единичном факте обращения академического композитора к данному жанру традиционной музыкальной культуры в его целостной трактовке.

¹⁷ Подробнее о жанре Нагаута см. в статье А.М. Максимовой (Петровой) (2016).

¹⁸ Проблема программности в китайской композиторской школе является отдельной темой для исследований и, что закономерно, не может быть охарактеризована целиком в рамках настоящей работы. Мы лишь отметили наиболее существенные моменты. Программность трактована нами как целостное явление, характерное для национальной композиторской школы.

¹⁹ «Экологический круг» – область потенциального распространения, изготовления и бытования

инструментов (например, все регионы, где растет бамбук, потенциально могут быть местами исполнения на бамбуковых флейтах). «Культурный круг» – область действия человека и результат его

творческой деятельности (конкретные регионы, где существует исполнительство на бамбуковых флейтах). Как видно, круги могут (и как правило) не совпадать.

ЛИТЕРАТУРА

Абдинуров А.К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2016. 25 с.

Максимова (Петрова) А.М. Феномен трансплантации в системе японского художественного творчества (на примере Симфонической Нагаута «Цурукамэ») // Вестник КемГУКИ. 2016. № 34. С. 56–64.

Полуэктова О.В. Китайская дворцовая музыка эпохи Тан из японских источников (структурно-аналитический аспект): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 1999. 20 с.

饶文心. 世界民族乐器. 上海音乐出版社, 2018. 1. 596 (Жао Вэньсинь. Мировые этнические музыкальные инструменты. Шанхай: Шанхай. муз. изд-во. 2018. 596 с.).

娘晰. 开创的一代, 转折的一代, 矛盾的一代, 人民音乐. 1986. 4. 6–8 (Лань Си. Поколение творчества, поколение трансформации, поколение противоречий // Народная музыка. 1986. № 6. С. 6–8.).

林华. 音乐审美与民族心理, 上海音乐学院出版社, 2011. 1. 396 (Линь Хуа. Музыкальная эстетика и национальная психология. Шанхай: Изд-во Шанхай. консерватории музыки. 2011. 396 с.).

刘喆. 当代民族管弦乐创作研究, 博士学位论文, 中国音乐学院, 2019. 9. 291 (Лю Чжэ. Исследование современной национальной оркестровой композиции: Докт. дис. / Китайская музыкальная консерватория, 2019. 291 с.).

孙红杰. 试论协奏曲在中国经历的“本土化”转型—以琵琶作品为例管窥民乐协奏曲的六个创作倾向, 音乐研究. 2015. 5. 76–87 (Сунь Хунцзе. «О локализационной» трансформации концертов в Китае – на примере произведений для пипа исследуются шесть творческих тенденций в народных концертах // Музыкальные исследования. 2015. № 5. С. 76–87).

吴祖强, 王燕樵, 刘德海. 谈琵琶协奏曲 草原小姐妹. 人民音乐, 1977, 4. 31–36 (У Цзюцян, Ван Яньцяо, Лю Дэхай. Беседы о концерте для пипы «Степные сестры» // Народная музыка. 1977. № 4. С. 31–36).

周婕. 民族器乐协奏曲创作实践研究. 学位论文, 上海音乐学院, 2009. 6, 79 (Чжоу Цзе. Исследование композиторской практики национальных инструментальных концертов: Магистер. дис. Шанхай: Шанхай. консерватория музыки, 2009. 79 с.).

REFERENCES

Abdinurov, A.K. (2016), *Printsipy formoobrazovaniya i orkestravogo pis'ma v simfonicheskikh kyuyakh kompozitorov Kazakhstana* [Principles of formation and orchestral writing in symphonic cues of Composers of Kazakhstan], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 25 p. (in Russ.)

Lang Xi (1986), *Kaichuang de yidai, zhuanzhe de yidai, maodun de yidai* [The pioneering generation, the turning generation, the paradoxical generation], *People's Music*, 1986, vol. 4, pp. 6–8. (in Chin.)

Lin Hua (2011), *Yinyue shenmei yu minzu xinli* [Music Aesthetics and Ethnic Psychology], Shanghai Conservatory of Music Press, 1st ed., January, 396 p. (in Chin.)

Liu Zhe (2019), *Dangdai minzu guǎnxiányue chuàngzuò yánjiū* [Contemporary research on ethnic orchestral composition], D. Sc. Thesis, China Conservatory, 291 p. (in Chin.)

Maksimova (Petrova), A.M. (2016), “Phenomenon of transplantation in the system of Japanese artistic creation (on the example of Symphonic Nagauta «Tsurukame»)”, *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of KemGUKI], no. 34, pp. 56–64. (in Russ.)

Poluektova, O.V. (1999), *Kitayskaya dvortsovaya muzyka epokhi Tan iz yaponskikh istochnikov (strukturno-analiticheskii aspekt)* [Chinese palace music of the Tang epoch from Japanese sources (structural-analytical aspect)], Abstract of Cand. Sc. Thesis. Novosibirsk, 20 p. (in Russ.)

Rao Wenxin (2018), *Shijie minzu yuèqì* [Folk instruments of the world], Shanghai Music Press, January, 596 p. (in Chin.)

Sun Hongjie (2015), *Shilun xiézoǔqǔ zài zhōngguó jīnglì de běntǔhuà zhuǎnxíng—yǐ pípā zuòpǐng wéilì guǎnkuì mínyuè xiézoǔqǔ de liùgè chuàngzuò qīngxiàng* [An experimental study of the ‘localised’ transformation of the concerto in China: a look at six compositional tendencies of the folk music Concerto Taking Pipa works as an example], *Music Research*, no. 5, pp. 76–87. (in Chin.)

Wu Zuqiang, Wan Yanqiao, Liu Dehai (1977), *Tán pípā xiézoǔqǔ* «Cǎoyuán xiǎojiěmèi» [Talks about the pipa concerto “Little Sisters of the Grassland”], *People's Music*, vol. 4, pp. 31–36. (in Chin.)

Yang Zhengjun (2024), *21 shìjì zhōngguó mínzú qiyuè xiézoǔqǔ de běntǔhuà tèzhēng* [Localised characteristics of Chinese national instrumental concerto writing in the 21st century], *Music Research*, 09, pp. 31–40. (in Chin.)

Yao Yaping (2019), *Zhōngguó mínzú qiyuè chuàngzuò de bǎinián zhuīqiú* [The centennial pursuit

杨正君. 21世纪中国民族器乐协奏曲创作的本土化特征, 音乐研究, 2024.09, 31–40 (Ян Чжэн-цзюнь. Локальные особенности китайской национальной инструментальной концертной композиции в 21 веке // Музыкальные исследования. 2024. № 9. С. 31–40).

姚亚平. 中国民族器乐创作的百年追求, 音乐艺术, 2019年第3期, 67–78 (Яо Япин. Век исканий в области китайской национальной инструментальной музыки // Музыкальное искусство. 2019. № 3. С. 67–78).

of chinese folk instrumental music composition], *Musical Arts*, Vol. 3, pp. 67–78. (in Chin.)

Zhou Jie (2009), *Mínzú qìyuè xiézòuqǔ chuàngzuò shíjiàn yánjiū* [Research on the composition practice of ethnic instrumental concerto], D. Sc. Thesis, Shanghai Conservatory of Music, 79 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Чжан Чэн, аспирант II курса кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.М. Петрова)

E-mail: zhang243845@gmail.com

Author Information

Zhang Cheng, second-year postgraduate at the Department of Ethnomusicology of M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent A.M. Petrova)

E-mail: zhang243845@gmail.com

Поступила в редакцию 29.09.2025

После доработки 05.02.2026

Принята к публикации 12.02.2026

Received 29.09.2025

Revised 05.02.2026

Accepted for publication 12.02.2026

ВОПЛОЩЕНИЕ ФИЛОСОФСКИХ ИДЕЙ В СОЧИНЕНИЯХ КРУПНОЙ ФОРМЫ ЧЖАН СЯОХУ И ХУАН ХУЭЯ НА СЮЖЕТ ИСТОРИИ СУ У

У Цзе¹

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

Аннотация. История дипломата Су У, жившего во времена империи Хань, весьма популярна в Китае и до сих пор привлекает внимание национальных деятелей культуры и музыкальной науки. Эта историческая личность воплощает в себе лучшие качества идеального человека и гражданина: верность, стойкость, принципиальность, патриотизм. Цель статьи – выявление особенностей трактовки образа Су У в сочинениях крупной формы Чжан Сяоху и Хуан Хуэя. Актуальность исследования базируется на пересечении проблемы отражения национального в творчестве китайских композиторов и индивидуального стилизованного решения воплощения культурно-философских идей. Выявляется важная составляющая облика национальной композиторской школы, а именно, отражение идей конфуцианства через обращение к известной личности и ее истории. В различные исторические периоды тема жизни Су У интерпретировалась в музыкальном творчестве по-разному: китайский композитор Чжан Сяоху в 1945 г. создал одноименную симфоническую поэму, воплотив средствами музыки героический образ преданного Императору чиновника, что отвечало настрою жителей страны послевоенного времени. Хуан Хуэй в 1997 г. написал цикл «Су У пасет овец». Его трактовка согласуется с современными философско-эстетическими представлениями о личности. Композитор раскрыл богатый внутренний мир героя, показав его человечность и боль. Эти два произведения отражают совершенно разные философские идеи. В настоящем исследовании с разных философских позиций рассматривается образ дипломата, определяются ключевые личностные доминанты в образе героя, выявляется эволюция трактовки личности Су У.

Ключевые слова: Су У, Чжан Сяоху, Хуан Хуэй, конфуцианские идеи в музыке, идеи экзистенциализма, симфоническая поэма, вокально-инструментальный цикл, китайская композиторская школа

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: У Цзе. Воплощение философских идей в сочинениях крупной формы Чжан Сяоху и Хуан Хуэя на сюжет истории Су У // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 147–158. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-147-158.

THE EMBODIMENT OF PHILOSOPHICAL IDEAS IN THE LARGE-FORM WORKS OF ZHANG XIAOHU AND HUANG HUI ON THE STORY OF SU WU

Wu Jie¹

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

Abstract. The story of the diplomat Su Wu, who lived during the Han Dynasty, is quite popular in China and continues to attract the attention of national cultural figures and musical scholars. This historical figure embodies the best qualities of the ideal man and citizen: loyalty, fortitude, integrity, and patriotism. The purpose of this article is to identify the distinctive interpretations of Su Wu in the long-form works of Zhang Xiaohu and Huang Hui. The relevance of this study lies in the intersection of the reflection of national identity in the work

of Chinese composers and the individual stylistic approach to embodying cultural and philosophical ideas. The article identifies an important component of the national school of composition: the reflection of Confucian ideas through references to a famous figure and their story. Su Wu's life has been interpreted in various musical forms throughout history. In 1945, Chinese composer Zhang Xiaohu created a symphonic poem of the same name, musically embodying the heroic image of an official devoted to the Emperor, which resonated with the mood of the country's post-war population. In 1997, Huang Hui created the cycle "Su Wu Herding Sheep". His interpretation aligns with modern philosophical and aesthetic notions of personality. The composer revealed the hero's rich inner world, revealing his humanity and pain. These two works reflect very different philosophical ideas. This study examines the image of the diplomat from various philosophical perspectives, identifies key personality traits, and explores the evolution of Su Wu's interpretation.

Keywords: Su Wu, Zhang Xiaohu, Huang Hui, Confucian ideas in music, ideas of existentialism, symphonic poem, vocal and instrumental cycle, Chinese school of composition

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

For citation: Wu Jie (2026), "The embodiment of philosophical ideas in the large-form works of Zhang Xiaohu and Huang Hui on the story of Su Wu", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 147–158. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-147-158.

Китайская композиторская школа демонстрирует небывалый рост и развитие, что подтверждается выходом китайских авторов на мировую музыкальную сцену. Одно только имя Тань Дуня известно всему миру. Современные китайские композиторы во главу угла своего творчества ставят поиск индивидуальных путей отражения национально характерного, и в каждом их сочинении проступает специфический авторский взгляд на проблему диалога с традицией. При этом под понятие «традиция» попадает весь невероятно огромный массив китайской культуры (музыка, живопись, каллиграфия и т.д.), который благодаря творческой деятельности национальных композиторов становится частью общемирового культурного пространства.

В поле нашего внимания – два сочинения китайских композиторов, в которых музыкально-художественными средствами воплощен образ известной исторической личности – дипломата Су У. Это симфоническая поэма Чжан Сяоху «Су У» (1945) и вокально-инструментальный цикл Хуан Хуэй «Су У пасет овец» (1997 / 2022)¹. Цель настоящего исследования – выявление особенностей трактовки образа Су У в обозначенных сочинениях посредством анализа философско-идеологической стороны их содержания.

История легендарного персонажа. Су У изложена ранее (У Цзе, 2025). «Ханьшу. Жизнеописание Су У» («汉书·苏武传»)², где описана его история, представляет собой важный источник информации. Трактат был составлен историком Бань Гу³ в эпоху Восточная Хань⁴. Автор неоднократно подчеркивал связь этой исторической хроники с конфуцианством. Известно, что эпоха, в которой жил Бань Гу, отстояла от времени жизни Су У примерно на полтора столетия. Чжао Ляньлянь указывает, что Бань Гу создавал «Ханьшу» по официальному указанию Двора династии Восточная Хань (2017, с. 37). Известно, что он и его семья были убежденными сторонниками конфуцианских учений. Вследствие этого неудивительно, что Бань Гу писал, руководствуясь конфуцианскими принципами и идеологией.

Исторические факты о Су У полностью отражают конфуцианский дух, а его благородный характер – хранить веру и не позорить свою миссию – идеально соответствует конфуцианскому принципу честности и верности. В художественном творчестве Су У часто воспевался в различных жанрах поэзии, живописи, местных театральных постановках и др. Можно сказать, что его образ со временем приобрел дополнительные ка-

чества, сформировав культурную категорию «дух Су У», которая содержит такие элементы, как верность, преданность своим обязанностям и приверженность национальной целостности – это стало важной частью традиционной культуры хань.

Китайские ученые на протяжении поколений предлагали множество интерпретаций и оценок понятия «дух Су У», трактуя его с точки зрения конфуцианской этики. Су Чжэнь указывает, что «между духом Су У и конфуцианским учением существует тесная историческая связь. Конфуцианская этика является идейной основой блестящей жизни Су У. Он собственной жизнью реализовал конфуцианскую “этику личности” и воплотил бессмертный нравственный идеал, к которому стремится конфуцианство, а также “этику национального престижа”⁵, впервые продемонстрировав истинный патриотизм» (2013, с. 148).

С точки зрения конфуцианской философии, в образе Су У наиболее ярко воплотилась такая конфуцианская ценность, как «преданность». Конфуцианство проповедует идеи «жертвовать жизнью во имя долга» («舍生取义») и «жертвовать собой во имя великого дела» (杀身成仁), считая это высшим проявлением морального достоинства и чести (Су Чжэнь, 2021, с. 332). В «Лунь юй» («论语») ⁶ приводятся слова Конфуция о том, что человек с высокими устремлениями и человеколюбивый не пожертвует гуманностью ради того, чтобы выжить; напротив, он готов пожертвовать жизнью ради гуманности. Су У явился воплощением этого конфуцианского идеала, поскольку предпочел стойко перенести все лишения, нежели подчиниться и предать своего правителя. Подобная верность и твердая приверженность идеалам соответствует праведности человека благожелательного – образцового приверженца идей конфуцианства.

Согласно Су Чжэнь, «Су У был первым в истории Китая сторонником и практиком национального престижа этики» (2013, с. 135). Для дипломата фундаментальным постулатом является беззаветная любовь к Родине и абсолютная преданность своему народу. Когда личные интересы входят в противоречие с национальными, дипломат должен безусловно жертвовать личными интересами ради защиты интересов страны (Су Чжэнь, 2021, с. 343). В сознании Су У государственные интересы обладали высшей ценностью, и он безоговорочно подчинялся и защищал их. Это стремление ставить национальное достоинство выше всего и является воплощением патриотизма согласно конфуцианской этике. Все изложенное является интерпретацией понятия «дух Су У». Преданность, верность, приоритет общего блага над личным благом – главные его качества. Как видно, личность Су У являет собой яркий образец конфуцианского человека-гражданина. Именно в таком ключе его принято интерпретировать в искусстве Китая. Яркий тому пример – симфоническая поэма «Су У» Чжан Сяоху.

Между тем образ Су У вполне возможно раскрыть с позиции западной философии экзистенциализма⁷. В отличие от конфуцианства, которое сосредоточено на социальных и этических ценностях, экзистенциальная философия уделяет больше внимания переживаниям человека, свободе выбора и субъективным ощущениям⁸. С точки зрения экзистенциализма, девятнадцать лет пастушества Су У можно рассматривать как экстремальный пример поиска человеком смысла жизни в безлюдной и одинокой ситуации.

Су У оказался заперт в чужой стране без четкой даты возвращения. Его ситуация похожа на ситуацию «абсурда» в западной философии: *шаньюй* Хунну навязал Су У невыполнимое испытание

ние – абсурдный труд, подобный труду Сизифа. Этот труд так же безнадежно цикличен, как Сизиф, толкающий камень в гору. Однако именно в этой, казалось бы, безвыходной ситуации Су У проявил стойкость. Он не отказался от убеждений, но придал смысл своим страданиям – «верность империи Хань» как стержень ценности жизни. Эта борьба соответствует духу экзистенциализма, который стремится найти субъективный смысл в абсурде жизни. Такая трактовка подчеркивает «человеческий» аспект Су У: он не только образец нравственности в глазах конфуцианства, но и личность, ищущая ценность своего существования через диалог с самим собой в одиночестве. Как показали наши изыскания, подобная трактовка Су У в полной мере представлена в вокально-инструментальном цикле «Су У пасет овец» Хуан Хуэй.

В 1937 г. , когда начались активные военные действия Японии против Китайской Республики, идеи патриотизма и преданности были как никогда актуальны. В это время возникло «движение новой музыки» (新音乐运动)⁹, пропагандирующее идею «спасения нации»¹⁰. Фэн Чанчунь указывает, что «новая музыка»¹¹, насыщенная идеологической тематикой, постепенно стала приобретать большую популярность среди простых людей (2007, с. 6). В 1945 г. композитор Чжан Сяоху создал первую в Китае симфоническую поэму «Су У», в которой средствами музыки воплощена личность Су У. Обращение к его истории в контексте событий описываемых десятилетий является вполне закономерным. Можно сказать, что этот образ вновь актуализировался в связи с народно-освободительным движением, став символом героизма. Представим структуру сочинения (табл. 1).

Таблица 1. Структура симфонической поэмы «Су У» Чжан Сяоху¹²

Форма: сложная трехчастная с чертами концентричности						
Структура			Фразировка (по тактам)	Тональность	Темп	
Вступление (1–37)			10+27	Es-dur; B-dur; Es-dur	Allegro; Andante; Allegro	
[A] (38–89)		A1 (38–63)	a1+b1	15+11	Es-dur	Adantino
		A2 (64–89)	a2+b2	15+11		
[B] (90–327)	[B1]	B1 (90–115)	c1+d1	14+13	Es-dur	Moderato; Allegretto
		C1 (116–139)	e2+f2	14+10	Es-dur; As-dur	Allegro
		Связка (140–149)		10	Es-dur	Maestoso; Lento
		D1 (150–178)	g1+h1	17+12	As-dur; Es-dur	Andante Espressivo
	[B2]	B2 (179–206)	c2+i1	15+13	Es-dur; C-dur	Piu mosso
		D2 (207–233)	g2+h2	15+12	As-dur; Es-dur	Andante
	[B3]	B3 (234–264)	c2+j1	14+18	Es-dur; C-dur	Piu mosso; Adagio patetico
		C2 (265–298)	e3+f3+f4	14+12+8	Es-dur; As-dur	Allegro
		C3 (299–327)	e4+f5	12+17	Es-dur; As-dur	Allegro
[C] Марш (328–392) ¹³			29+36	F-dur	March; Piu mosso	
[A1] (393–440)		A3 (393–415)	a3+b3	15+8	F-dur	A tempo
		A4 (416–440)	a4+b4	12+8+5		Allegro; Piu mosso
Кода 441–455			15	F-dur	Piu mosso; Allegro; Presto	

В симфонической поэме Чжан Сяоху воплощена идея, которую можно охарактеризовать как движение «от страданий к

победе». В предисловии к партитуре сочинения есть выражение, которое это описывает: «...он вызывает у Су У грустные

чувства тоски по родине. Автор <имеется в виду сам композитор> хочет выразить здесь глубокую скорбь... последняя часть радостного марша, взволнованная и мощная, достигает кульминации победного настроения...» (Чжан Сяоху, 1949, с. 2). Данная идея оригинально отражена в музыкальной структуре сочинения. А именно, посредством концентричности: разделы [B1], [B2] и [B3]. Это зона наибольшего сосредоточения конфликтных противоречий в произведении. Три новых темы, появляющиеся из вариационного развития раздела [A], представлены в разделе [B1] – в периодах B1, C1 и D1. Далее они звучат в измененных вариантах в разделах [B2] и [B3]. После непрерывных вариаций и повторений произведение переходит в раздел «Марш» [C] – кульминации всего сочинения. Символизирующая победу тема Су У полностью воспроизводится в разделе [A1], олицетворяя победу героя над страданиями.

Тональный строй произведения характеризуется стремлением к выходу за пределы привычных норм. Основная тональность Es-dur, которая господствует в экспозиции сочинения, не возвращается в его репризе (тематическая реприза). Разомкнутость тонального плана имеет здесь символическое значение и связана с развитием личности главного героя: в экспозиции – изначальная личность Су У, в развивающихся разделах – его борьба, в репризе – Су У, прошедший через испытания и поднявшийся над ними. «Новый» герой показан через F-dur – тональность репризы, отстоящей от основной на тон выше. В этой трактовке образа проявляется диалог с традицией, которую можно охарактеризовать выражением: «вслед за горем приходит радость» (苦尽甘来)¹⁴.

Видно, что в симфонической поэме «Су У» Чжан Сяоху образ главного героя показан через конфуцианские идеалы. Су У подвергается страданиям, но

не теряет веры и не растрчивает своей верности Императору, а его личные эмоции уходят на второй план. По существу, композитор не уделяет особого внимания переживаниям Су У. Однако весьма четко прописывает главную идею поэмы – преданность человека. Можно вполне обоснованно утверждать, что в рассматриваемом сочинении идеалы конфуцианства ставятся во главу угла. Чжао Ляньлянь отмечает, что твердая вера Су У в критический момент национальной истории, его стойкая и непоколебимая воля, его возвышенный дух, не поддающийся ни бедности, ни угрозам, мог пробудить сильные патриотические чувства у широкой общественности (2017, с. 36).

После начала политики «реформ и открытости»¹⁵ общественная мысль Китая становится все более многообразной, а толкование произведений на исторические темы – более широким и тонким. Фэн Чанчунь указывает, что развитие мысли о музыке в Китае в первую половину XX в. является логической отправной точкой и важным источником музыкальных идей второй половины века, оно завершило один исторический этап, а также открыло новую историческую эпоху (2007, с. 6).

Вокально-инструментальный цикл «Су У пасет овец», написанный композитором Хуан Хуэй в 1997 г. и адаптированный для симфонического оркестра в 2022 г., представляет собой переосмысление и художественную трактовку истории Су У в новых условиях эпохи. В это время в Китае наступил период идеологического освобождения и культурного многообразия: деятели искусства при создании произведений на исторические темы начали обращать внимание на внутренние человеческие эмоции и философские размышления. В таком контексте и появился данный цикл Хуан Хуэя. Это не простой пересказ жизни и страданий великого дипломата, а новое толкование древней истории с позиции современного человека.

В цикле восемь частей (в варианте 2022 г.): I. «Пролог – древняя история» (序歌—一个古老的故事), II. «Песня доблести – выезд за границу» (骁歌—出塞), III. «Пастушья песня – зима на Байкале» (牧歌—贝加尔湖的冬天), IV. «Ночная песня – любованье луной и цветами»

(夜歌—望月观花), V. «Весенняя песня – пастушка» (春歌—牧羊姑娘), VI. «Песня под гуцинь – песня о желтом лебеде» (琴歌—黄鹄歌), VII. «Песня под вино – возвращение» (酒歌—归来), VIII. «Финальная песня – степь во сне» (尾歌—梦里草原) (табл. 2)¹⁶.

Таблица 2. Общая структура цикла «Су У пасет овец» Хуан Хуэй

Часть	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Название	Пролог – древняя история	Песня доблести – выезд за границу	Пастушья песня – зима на Байкале	Ночная песня – любованье луной и цветами	Песня под гуцинь – песня о желтом лебеде	Весенняя песня – пастушка	Песня под вино – возвращение	Финальная песня – степь во сне
Макро-форма	Вступление	A	B	A1	C	Связка	A2	Кода
Структура частей	Трехчастная с чертами рондальности	Трехчастная с чертами рондальности	Сложная трехчастная с чертами рондальности	Сложная трехчастная с чертами рондальности	Трех-пятичастная форма	Простая двух-частная	Сложная двух-частная форма / бар-форма	Куплетная форма
Тема	Су У	Су У	Тема рога	Су У	Тема степи	Су У	Су У	Тема степи
Система лада-тональности	Пента-тоника	Пента-тоника	Мажор-минор	Пентатоника и мажор-минор	Мажор-минор	Пента-тоника	Пента-тоника	Мажор-минор

Данное произведение, с одной стороны, сохранило конфуцианское духовное ядро, содержащееся в самой истории Су У, с другой – еще больше подчеркнуло индивидуальные эмоции героя-человека, его переживание одиночества и внутреннюю борьбу. Как указал Хуан Хуэй в Предисловии к партитуре от 2022 г., его изначальным намерением было создание «не повествования, а почти что ответ на дискуссионную тему, стоя на позиции современного человека – из исторического события Су У пасет овец извлечь несколько пунктов и один за другим разворачивать интерпретацию в настоящем времени, делая акцент на выражении эмоций, создании художественной атмосферы, демонстрации сцен, изображении психологии и человеческой природы персонажей» (2022, с. 3). Рассмотрим некоторые наиболее интересные в контексте нашей проблематики фрагменты сочинения.

Во второй («Песня доблести – выезд за границу») и седьмой («Песня под вино – возвращение») частях представлены факты из жизни дипломата Су У – отправ-ление с дипломатической миссией и воз-вращение в империю Хань. Однако текст этих частей (исполняет хор и солист) не просто повторяет известные события, но возвышается до уровня символизации, понятной всем китайцам: вторая часть – выступать в поход, выходить, отправ-ляться в путь (出征) и вернуться на роди-ну, возвращаться (归来), выражая герои-ческие, патриотические и, одновременно, трагические чувства. Все это по-прежне-му откликается конфуцианским ценно-стям и может быть выражено как «Вер-ность Императору и служение стране» (忠君报国), «прославление своих пред-ков» (光宗耀祖). Отправка Су У с миссией была проявлением верности государству, возвращение на родину в почете спустя

девятнадцать лет также символизирует окончательное признание его заслуг, выражающееся через «Опавшие листья возвращаются к корням» (落叶归根), что следует понимать как возвращение на Родину после долгих скитаний.

Ключевая особенность цикла заключается в глубоком проникновении во внутренний мир героя, раскрытии его эмоций, добавления Су У живого человеческого измерения. В четвертой части «Ночная песня – любование луной и цветами» в сцене созерцания луны Су У мысленно обращается к родным краям. Отображается тоска героя и его внутренняя привязанность к родине. Это ставит акцент на духовном мире героя, представляя его как обычного человека. Пятая часть – «Весенняя песня – пастушка» – является смелой попыткой композитора заполнить историческое «молчание» по поводу девятнадцати лет пастушества Су У.

В исторических хрониках записано, что он в течение многих лет пребывания у хунну с женой из этого народа, имел сына Су Тунго (苏通国) (Бань Гу, 2009, с. 75). Позже Су У был выкуплен обратно империей Хань, однако об этой женщине из Хунну записи отсутствуют. В обозначенной части автор фантазирует по поводу предполагаемой «пастушки», которая трактуется здесь как своеобразная эмоциональная опора для Су У. Однако в конечном итоге он был разлучен со своей новой семьей. Благодаря подчеркиванию этого обычно игнорируемого факта, образ Су У в сочинении Хуан Хуэй стал еще более близким людям и многогранным. Это в определенной степени нарушает традиционное позиционирование образа Су У, но позволяет современной аудитории поверить, что герой был обычным человеком.

Заключительная часть «Финальная песня – степь во сне» также отсылает к внутреннему миру Су У. В данном случае

прослеживается некоторая романтизация образа героя, однако это лишь внешнее проявление. Романтизм и экзистенциализм действительно имеют определенное сходство: оба течения обращают взгляд на уникальность личности и подчеркивают значимость чувств и внутреннего мира. Интерпретация образа Су У в романтическом ключе в целом можно признать уместной: сильные эмоции (одиночество, тоска), живописные природные ландшафты (зима над Байкалом), внимание к внутреннему миру персонажа – все это типичные художественные приемы романтизма. Однако его герои, как правило, оказываются в резком несогласии с реальным обществом и его мирскими ценностями, а также нередко несут в себе некий субъективный идеал. Мир кажется им холодным именно потому, что их не понимают. В результате, их чувство одиночества вырастает из мотива несовместимости я и мира, что представляет ярко выраженный ценностный конфликт (достаточно вспомнить «Зимний путь» Ф. Шуберта).

Одиночество Су У возникает не потому, что он «несовместим» с миром, напротив, он в высшей степени совпадает с господствующими в Хань ценностями и впоследствии становится образцовым воплощением «верного и мужественного» героя. Такое одиночество точнее описывать как «одиночество» в экзистенциалистском понимании – человек пребывает в холодном и безразличном мире, вынужден в одиночку нести груз ответственности и последствий своего выбора. Кроме того, романтизм делает акцент на верности собственному чувству, тогда как экзистенциализм подчеркивает необходимость взять на себя ответственность за свою жизнь в акте свободного выбора. Девятнадцатилетняя жизнь Су У в изгнании как раз и определяется внутренним чувством ответственности, которая трак-

туется как проявление верности государю и любви к родине¹⁷.

Как известно, современный человек с установкой на деконструкцию и рефлексию по-новому относится к традиционным героическим нарративам. Введение в повествование о Су У мотивов «счастья в абсурде», ощущения пустоты после длительного противостояния можно рассматривать как придание этому сюжету совершенно новой, экзистенциалистской трактовки. В числе ключевых идей экзистенциализма важнейшими являются тезисы о том, что существование предшествует сущности, категория абсурда и идея самоприсвоения смысла. Исторические записи свидетельствуют, что после возвращения на родину жизнь Су У вовсе не была счастливой: он был вовлечен в борьбу за власть и не только трагически потерял любимого сына (от первой жены), но даже был отстранен от должности. Его последние годы были весьма печальными, почти также в одиночестве он дожил до старости. Такая жизнь любого заставит вздохнуть с сожалением, ведь Су У заплатил огромную личную цену. Действительно ли он чувствовал удовлетворение и счастье? Помнила ли его та, что осталась на берегу Северного моря?

Возвращаясь к жизни в империи Хань, почувствовал ли он себя на своем месте? Эти вопросы ярко отражают эмоциональную борьбу и экзистенциальный кризис Су У. Именно такое художественное представление позволило Хуан Хуэй взглянуть на образ дипломата по-иному. Таким образом, можно сказать, что экзистенциалистская интерпретация предлагает более конкретный философский каркас для анализа таких мотивов, как одиночество, свобода¹⁸, выбор и ответственность, с которыми сталкивается Су У, – мотивов, напрямую связанных с тематикой экзистенциализма. Созданный Хуан Хуэем вокальный цикл «Су

У пасет овец» с культурной точки зрения как раз и демонстрирует возможность подобного экзистенциалистского прочтения.

При сравнении образов экзистенциализма в западной и восточной литературе Ли Лань подчеркивает, что персонажи в произведениях восточного экзистенциализма также испытывают одиночество, но они обычно не приходят к саморазрушению или насильственному отрицанию других, а остаются внутренне «теплыми и ответственными». Такой тип персонажа часто вбирает в себя местные философские традиции, сохраняя в абсурдном мире чувство справедливости и ответственности, сопротивляясь неразумному миру каждый своим способом¹⁹ (Ли Лань, 2009, с. 90–91). Цикл Хуан Хуэй «Су У пасет овец» (в обоих его вариантах), сохраняя восхваление конфуцианского духа преданности и верности, акцентирует внимание на изображении личных эмоций и жизненного опыта героя, отражая более гуманистическую интерпретацию исторической фигуры в условиях современного плюрализма мысли. Это позволило Су У – «ожить» в современных реалиях.

Су У перестает быть лишь моральным монументом для поклонения потомков, становясь живой душой, которая в глухую ночь задает себе вопрос: «Ради чего я держался?»²⁰. Фэн Чанчунь считает: «Определенная музыкальная мысль всегда влияет на определенную музыкальную практическую деятельность, наоборот, определенная музыкальная практическая деятельность также отражает обусловленность определенной музыкальной мысли, и когда музыкальная мысль и музыкальная практика взаимно переплетаются, тесно связаны и формируют важное влияние в общественной музыкальной жизни, это и является признаком зрелости музыкального идейного течения» (2007,

с. 9). Когда мы анализируем симфоническую поэму Чжан Сяоху «Су У» и цикл Хуан Хуэй «Су У пасет овец» эта мысль становится особенно актуальной.

При изучении музыкального материала этих сочинений и рассмотрении образа сквозь призму философско-этических учений мы обнаружили следующее. Во-первых, симфоническая поэма Чжан Сяоху представляет собой концентрированное воплощение традиционных конфуцианских ценностей в контексте эпохи Войны сопротивления японским захватчикам. Эта философская концепция отвечала социальным потребностям того времени, а народ остро нуждался в консолидации духовных сил и подъеме национального духа.

Цикл Хуан Хуэй в современных социально-культурных условиях придал истории Су У новое пространство интерпретации: дух непоколебимой верности по-прежнему сияет, но внимание слушателей перенесено в область внутренних переживаний персонажа и его свободе выбора. Композитор, уважая исторические факты, не стал изображать Су У национальным героем, а показал его обычным человеком с эмоциями и переживаниями. Подобная интерпретация не противоречит традиционной трактовке, а, напротив, представляет собой ее более глубокое осмысление и эволюционное развитие.

Во-вторых, в китайском литературном творчестве создание произведений на тему конкретных исторических личностей является распространенным приемом. Мы можем рассматривать эволюцию образа Су У как миниатюру такого типа сюжетов. Прототипы событий и персонажей происходят из исторических записей, авторы добавляют или со-

кращают сюжеты в соответствии с творческими потребностями. Источниками этих сюжетов могут быть официальные и неофициальные хроники, народные легенды, или даже полная выдумка. Цель – усилить драматические конфликты, усложнить сюжетные линии, чтобы соответствовать требованиям эпохи и отвечать эстетическим предпочтениям масс. В этом процессе «историческое сознание» писателя постепенно ослабевает, а художественное, напротив, усиливается (Чжао Ляньлянь, 2017, с. 37).

Наконец, посредством сравнения и анализа музыкальных произведений на тему истории Су У двух композиторов Чжан Сяоху и Хуан Хуэй, мы можем понять, как исторические условия и дух эпохи глубоко влияют на создание и идейное выражение сочинения, и как различные практики музыкального творчества отражают эволюцию их эстетики: от воспевания национального духа в период антияпонской войны до исследования внутреннего мира и смысла жизни в период «реформ и открытости». Такая эволюция показывает открытость китайской культурной идеологической системы, которая, наследуя традиции, активно впитывает поликультурные художественные и философско-эстетические тенденции.

Стоит отметить, что при оценке исторического значения обозначенных сочинений нельзя использовать эволюцию идеологических и эстетических концепций как единственный критерий для измерения их прогрессивности. Оценка должна учитывать конкретный исторический контекст, всесторонне рассматривая положительную роль творчества в развитии общества того времени, а также их последующее влияние.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вокально-инструментальный цикл Хуан Хуэя «Су У пасет овец» существует в двух вариантах. Первый был записан на CD в 1997 г., при этом сводной партитуре произведения не существовало. В сочинении было 7 частей, в роли исполнителей выступили традиционные китайские инструменты, вокальное соло было отдано Ли На. Второй вариант «Су У пасет овец» был создан композитором в 2022 г., и он представляет собой переработанную версию первого. Частей стало 8, места китайских народных инструментов заняли западноевропейские, солистка – Гун Линьна. Однако концепция сочинения не изменилась, поэтому мы будем обращаться к обеим версиям.

² «Ханьшу» – китайский официальный исторический документ (книга), в которой описаны исторические события периода правления династии Западная Хань (с 206 г. до н.э. по 25 г. н.э.).

³ Бань Гу (32–92) – китайский историограф и литератор, создатель жанра «династических историй» (т.е. историй, посвященных отдельному царствующему дому).

⁴ Восточная Хань (25–220) – великая объединительная династия Центральной равнины в истории Китая, следующая за династией Западная Хань. В Восточной Хань 14 императоров в восьми поколениях управляли государством в течение 195 лет и были известны под общим названием Две династии Хань.

⁵ Имеется в виду национальное достоинство, гражданственность, правильное поведение ответственного гражданина.

⁶ Лунь Юй – сборник изречений, составленный учениками Конфуция, которые записывали его беседы с ним. Сборник относительно концентрированно отражает политические взгляды, этические идеи, моральные представления и педагогические принципы Конфуция и его школы.

⁷ Отметим, что никаких данных о личной приверженности композитора к определенным философским или религиозным течениям не имеется. В связи с этим осмысление форм проявлений философских концепций в его музыкальных сочинениях может подразумевать множественность способов трактовки.

⁸ Изучение данной философской концепции позволяет автору делать вывод о том, что в исследуемом сочинении имеют место быть именно экзистенциальные идеи. Более типичный для Китая даосизм в данном случае глубоко расходится с заложенными в содержании сочинения идеями. Ядром даосизма является принцип «учение о природе дао» (道法自然) – базовая концепция даосизма, сформулированная Лао-цзы. Согласно ей, не человек вмешивается в природу, а все сущее естественным образом возникает и исчезает. Поэтому не следу-

ет насильственно изменять природу и общество. Это предполагает снятие навязанных человеком и обществом ценностей (таких, как «преданность», «почтение», «честность», «верность» (忠孝节义), что само по себе вступает в противоречие с конфуцианской мыслью. И школьная песня «Су У пасет овец», и вокальный цикл «Су У пасет овец» Хуан Хуэя существенно отличаются по своей направленности от даосских установок «天人合一» (единство Неба и человека) и «超脱尘世» (освободиться от оков этого бренного мира). Даосизм стремится к растворению в естественном пути природы, тогда как Су У на протяжении всего повествования хранит в себе сильные земные чувства (тоску по родине, верность государю).

⁹ Новое музыкальное движение, которое обычно относят к революционному (левому) музыкальному движению под руководством Коммунистической партии Китая.

¹⁰ В это время Китай переживал критический период войны с Японией.

¹¹ Имеется в виду музыка, написанная молодыми китайскими авторами.

¹² Для удобства понимания мы ранжировали обозначения разделов и их внутренних структур: разделы даны в скобках [], внутреннее строение – без. Главным ранжиром структуры при анализе выступили смысловые окончания, фактурные и темповые смены.

¹³ Данный фрагмент сочинения отличает единство изложения материала, что создает препятствия для его дифференциации.

¹⁴ Традиционное китайское идиоматическое выражение.

¹⁵ Политика «реформ и открытости» – программа экономико-политических и культурных реформ, проведенных Правительством КНР после окончания Культурной революции.

¹⁶ Более подробно о цикле Хуан Хуэй см. в: (Хуан Хуэй, 2022).

¹⁷ Любопытно, если взглянуть на выбор Су У с точки зрения экзистенциализма, разве не предстает он как особая форма «бунта» перед лицом «абсурдной» ситуации?

¹⁸ «Свобода» в экзистенциализме – это не беспричинный произвол, а неразрывная связь с «ответственностью». Рассматривая отношения между ними, Ван Яцзин (王亚静) подчеркивает: если личность стремится только к свободе, не неся ответственности, то она погрузится в состояние самопотворства и морального упадка, в конечном счете утратив истинную свободу. Оригинал: «如果个体只追求自由而不承担责任,那么他就会陷入自我放纵;道德沦丧的境地,最终丧失真正的自由» (Ван Яцзин, 2025, с. 86).

¹⁹ Оригинал: «Восточная философия в литературе» // Восточная философия в литературе. М.: Восточная философия в литературе, 2009. С. 126–134. (汉). 班固. 《汉书》, 张永雷, 刘丛, 译. 中华书局, 2009. (Бань Гу. Ханьшу / пер. Чжан Юнлэя и Лю Цуна. Кит. книгоизд-во, 2009. 317 с.).

王亚静. 存在主义哲学视野下的个体自由与责任. 名家名作, 2025:(16), 第86页. (Ван Яцзин. Индивидуальная свобода и ответственность с точки зрения экзистенциалистской философии // Известные авторы и произведения. 2025. № 16. С. 86).

李兰. 《存在主义文学的东方化表述》. 湖南师范大学, 2009, 90–91. (Ли Лань. Восточное выражение экзистенциалистской литературы. Хауньси: Хунаньский пед. ун-т, 2009, С. 90–91).

ЛИТЕРАТУРА

У Цзе. Тема Су У в творчестве китайского композитора Хуан Хуэй // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 1. С. 126–134.

(汉). 班固. 《汉书》, 张永雷, 刘丛, 译. 中华书局, 2009. (Бань Гу. Ханьшу / пер. Чжан Юнлэя и Лю Цуна. Кит. книгоизд-во, 2009. 317 с.).

王亚静. 存在主义哲学视野下的个体自由与责任. 名家名作, 2025:(16), 第86页. (Ван Яцзин. Индивидуальная свобода и ответственность с точки зрения экзистенциалистской философии // Известные авторы и произведения. 2025. № 16. С. 86).

李兰. 《存在主义文学的东方化表述》. 湖南师范大学, 2009, 90–91. (Ли Лань. Восточное выражение экзистенциалистской литературы. Хауньси: Хунаньский пед. ун-т, 2009, С. 90–91).

苏振武. 《苏武精神与儒家伦理》. 陕西人民出版社, 2013. (Су Чжэньу. Дух Су У и конфуцианская этика. Шэньси: Шэньсийское народное изд-во, 2013. 306 с.).

苏振武, 韩静. 《价值苏武: 精神成因与道德价值》. 人民出版社, 2021. (Су Чжэньу, Хань Цзин. Ценность Су У: Духовные истоки и нравственные ценности. Народное издательство, 2021. 446 с.).

冯长春. 《中国近代音乐思潮研究》. 人民音乐出版社, 2007. (Фэн Чанчунь. Исследование музыкальной мысли в Китае нового времени. Пекин: Народное муз. изд-во, 2007. 402 с.).

黄荟. 声乐套曲《苏武牧羊》. 上海音乐出版社, 2022. 1–10. (Хуан Хуэй. Вокальный цикл «Су У пасет овец»: Предисловие. Шанхай: Шанхай. муз. изд-во, 2022. С. 1–10).

赵连连. 宋元以来苏武形象的接受研究. 集美大学, 2017. (Чжао Ляньлянь. Эволюция и преемственность духа Су У начиная с эпох Сун и Юань: Магистер. дис. Гуандун: Университет Цзимэй, 2017. 47 с.).

张肖虎. 交响诗《苏武》. 北平清华园蕙风堂藏稿, 1949. 1–2. (Чжан Сяоху. Партитура симфонической поэмы «Су У»: Предисловие. Китай: Хуэйфэн-тан, 1949. С. 1–2).

²⁰ Это не есть отрицание конфуцианской парадигмы, напротив, мы полагаем, что в произведении Хуан Хуэй создается многослойный образ персонажа. В основе его истории лежат конфуцианские философские идеи (что обусловлено самим историческим событием), но художественное воплощение в значительной мере сосредоточено на прорисовке внутреннего состояния героя. Эти две плоскости вполне могут сосуществовать, причем вторая делает первую более содержательной и объемной.

REFERENCES

Bangu (2009), *Hàn shū* [Hanshu], Chinese Publishing House, 317 p. (in Chin.)

Feng Changchun (2007), *Zhōngguó jīndài yīnyuē sīcháo yánjiū* [A Study on Musical Thought in Modern China], People's Music Publishing House, 2007. 402 p. (in Chin.)

Huang Hui (2022), *Shēngyuē tàoguǎ «sūwǔ mùyáng»* [Vocal cycle "Su Wu Herding Sheep"], Shanghai Music Publishing House, pp. 1–10. (in Chin.)

Li Lan (2009), *Cúnzàizhǔyì wénxué de dōngfānghuà biǎoshù* [The Eastern expression of existentialist literature], Hunan Normal University, pp. 90–91. (in Chin.)

Su Zhenwu (2013), *Sūwǔ jīngshén yǔ rújiā lúnlǐ* [Su Wu's Spirit and Confucian Ethics], Shaanxi People's Publishing House, 306 p. (in Chin.)

Su Zhenwu, Han Jing (2021), *Jiàzhí sūwǔ: jīngshén chéngyīn yǔ dàodé jiàzhí* [The value of Su Wu: spiritual origins and moral values], People's Publishing House, 2021. 446 p. (in Chin.)

U Tsze (2025), "The Theme of Su Wu in the Works of Chinese Composer Huang Hui", *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 126–134. (in Russ.)

Wang Yajing (2025), *Cúnzàizhǔyì zhéxué shìyè xià de gètǐ zìyóu yǔ zérèn* [Individual freedom and responsibility from the perspective of existentialist philosophy], no. 16, *Mingjia Mingzuo*, p. 86. (in Chin.)

Zhang Xiaohu (1949), *Jiāoxiǎng shī «sūwǔ»* [Symphonic poem "Su Wu"], Huifengtang, China, pp. 1–2. (in Chin.)

Zhao Lianlian (2017), *Sòng yuán yǐlái sūwǔ xíngxiàng de jiēshòu yánjiū* [Evolution and reception of Su Wu's image from the Song and Yuan Dynasties onward], Master's Thesis, Jimei University (Guangdong), 2017. 47 p. (in Chin.)

Сведения об авторах

У Цзе, аспирант II курса кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.М. Петрова)

E-mail: a495232168@mail.ru

Authors Information

Wu Jie, second-year postgraduate of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent A.M. Petrova)

E-mail: a495232168@mail.ru

Поступила в редакцию 01.11.2025

После доработки 06.02.2026

Принята к публикации 14.02.2026

Received 01.11.2025

Revised 06.02.2026

Accepted for publication 14.02.2026

«БАЛЛАДА О ПИПА» ЧЖОУ ЛУНА: СРЕДСТВА И СПОСОБЫ ВОПЛОЩЕНИЯ ФАНТАСТИЧЕСКОГО НАЧАЛА

Су Ялинь¹

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

Аннотация. Поэма «Пипа» Бо Цзюйи – поэта эпохи Тан стала знаковой для художественной культуры Китая, а ее героиня – прекрасная исполнительница на *pipa* выступает одним из популярных женских образов-символов. Чжоу Лун – американский композитор китайского происхождения склонен к осмыслению сложных философских тем в своем творчестве. Таково его вокальное сочинение «Баллада о пипа». Цель работы – на примере исследования «Баллады о пипа» Чжоу Луна выявить приемы воплощения в музыке непознаваемого, иррационального, фантастического начала. Методы исследования – историко-стилевой, культурологический, герменевтический подходы, метод музыковедческого анализа. Установлено, что в музыке фантастические черты образа создаются рядом приемов, среди которых полиладовость, тональная двойственность, нивелирование тонального центра гармоническими и интонационными средствами. Композитор умело сочетает характерную структуру мотивов различных китайских ладов, входящих в структуру пентатоники с западноевропейской диатоникой. Одновременно композитор вводит специфические приемы артикуляции – вибрато, вибрато с глиссандо в партии *pipa*; в аккомпанементе – квартаккорды, эффекты тональной двойственности, реализуемые сопоставлением параллельного и одноименного мажоро-минора, органными пунктами, тематическими остинатными мотивами. Все эти приемы в музыке воссоздают эффект размывания границ между мирами, моделируемыми в произведении – реальным и фантастическим.

Ключевые слова: Чжоу Лун, образ-символ, баллада о пипа, фантастика, стилевые приемы

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Су Ялинь. «Баллада о пипа» Чжоу Луна: средства и способы воплощения фантастического начала // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 159–168. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-159-168.

“THE BALLAD OF PIPA” BY ZHOU LUNG: THE MEANS AND WAYS TO EMBODY A FANTASTIC BEGINNING

Su Yalin¹

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

Abstract. The poem “Pipa” by Bo Juyi – the poet of the Tang era, has become a landmark for the artistic culture of China, and its heroine, a wonderful pipa performer, is one of the most popular female characters. Zhou Long is an American composer of Chinese origin who tends to reflect on complex philosophical themes in his work. This is his vocal composition “The Ballad of Pipa”. The purpose of the work is to use the example of the study of Zhou Long’s “The Ballad of Pipa” to identify techniques for embodying unknowable, irrational, and fantastic beginnings in music. The research methods are historical-stylistic, cultural, hermeneutic approaches, the method of musicological analysis. As a result of the research, it is established that in music, the fantastic features of the image are created by a number of techniques, including poly-harmony, tonal duality, leveling the tonal center by

harmonic and intonational means. The composer skillfully combines the characteristic structure of the motifs of various Chinese modes included in the structure of pentatonics with Western European diatonics. At the same time, the composer introduces an abundance of ornaments, specific articulation techniques – vibrato, vibrato with glissando in the pipa part; in the accompaniment there are quartaccords, effects of tonal duality realized by juxtaposition of parallel and eponymous dur–moll, organ points, thematic ostinate motifs. All these techniques in music recreate the effect of blurring the boundaries between the worlds modeled in the work – the real and the fantastic.

Keywords: Zhou Long, image-symbol, the ballad of pipa, fiction, stylistic techniques

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

For citation: Su Yalin (2026), “The Ballad of Pipa” by Zhou Lung: the means and ways to embody a fantastic beginning”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 159–168. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-159-168.

Чжоу Лун (周龙, Zhou Long, 8.07.1953) – современный американский композитор китайского происхождения, заслуженный профессор музыки в Консерватории музыки и танца Университета Миссури-Канзас-Сити¹. В своем творчестве он тяготеет к философским темам и воплощению сложных образов. Местом экспериментирования становится оркестровая и камерная музыка. Таковы его произведения «Хэн» («Вечность») для *дицзы*² *пипа*, *янцин*, *чжэн*, *эрху*, ударных (1987) и «Soul» («Душа») для струнного квартета (1987), «Дхьяна» («Дзэн») для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано (1990), «Сюань» («The Ineffable I», «Невыразимое») для флейты (+ пикколо), *пипа*, *чжэн*, скрипки, виолончели, ударных (1994) и «The Ineffable II» для двух *дицзы*, виолончели, двух ударных инструментов (1995), «Су»³ для флейты, *гуцин*⁴ (1984), также версия для флейты, арфы / *пипы* (1990) и др. В этих произведениях были отработаны приемы создания звучности, лишенной семантической определенности и потому, содействующей воплощению в музыке непознаваемого, иррационального, фантастического и, в то же время, национально узнаваемого. В дальнейшем эти приемы были перенесены в вокальную музыку.

«Баллада о пипа»⁵ – знаковое произведение для художественной культуры Китая. Сюжет о прекрасной исполнительнице на *пипа*, проведшей юность во дворце императора, а в зрелом возрасте

в одиночестве коротающей свои дни в провинции, тоскуя по былому, нашел отражение во многих произведениях китайского искусства. Он стал основой сюжета стихотворения «Пипа» Бо Цзюйи (白居易, 772–846) – поэта эпохи Тан, нашел свое воплощение в картине «Пипа Синту»⁶ («Песня о лютне») Го Сюя (郭诩, 1456–1532) – художника эпохи Мин, по-своему был претворен Пу Сунлином (蒲松林, 1640–1715) в «Химерах Пэн Хай-Цю» из «Рассказов о необычайном» (Пу Сун-лин, 2022, с. 28–38). Поэма «Пипа» Бо Цзюйи является образцом классической китайской поэзии, входит в качестве обязательного компонента в школьную программу по литературе.

О поэме Бо Цзюйи в свое время отзывался Хуан Цзы: «Когда я был маленьким, моим любимым стихотворением было “Пипа”. Несмотря на то, что в то время я был слишком мал, чтобы полностью понять смысл иероглифов, тем более оценить более глубокий смысл слов этого стихотворения. Я любил его только потому, что его слоги звучат громко, и когда его читаешь вслух, это слышится восхитительно» (цит. по: (Liu Ching-chih, 2010, p. 115)).

История жизни исполнительницы на *пипа* стала основой «Баллады о пипа» (Pipa Ballad for Soprano [Sung in Cantonese⁷], Pipa and Cello) Чжоу Луна (Zhou Long). Наиболее известна ее версия для сопрано, *пипа* и виолончели, созданная композитором в 1991 г.⁸ В 2021 г. композитор создал новую редакцию «Баллады о пипа» для кон-

цертного исполнения с расширенным составом, включающим *пина*, ансамбль *чжэньцзюнь*⁹, две флейты и смешанный хор. Остановимся подробнее на первой версии произведения, включающей все важные компоненты, отражающие специфику художественного содержания поэмы.

Чжоу Лун сохраняет в своем сочинении значимость речевого, повествовательного начала, свойственного жанру баллады в эпоху Цинь (Ан 221 – 207 до н.э.), когда по мысли Ло Чжаолян «первоначальное предназначение баллад не было связано с музыкой»¹⁰, некоторые их образцы, например, представленные в «Книге песен» – сборнике стихов, получивших распространение до династии Цинь, были намеренно омузыкалены, – отмечает Ло Чжаолян¹¹.

Композитор выдерживает одну из особенностей бытования популярных литературных произведений в Китае и, в частности, тенденцию к демократизации и издание их новых версий в полуразговорной и даже разговорной (в стиле композиций *цы*) строфической форме (Алексеев В., 2002, с. 435).

Форма музыкальной баллады Чжоу Луна – рондальная структура с элементами концентричности, свойственная в большей мере оперным формам, что отвечает масштабу и содержанию поэмы Бо Цзюйи в преломлении Чжоу Луном: **A** (*a, b, c*) **D** (*d, c, e*) **A**₁ (*a₁, c, b₁a*) **B** (*b₂, a, cb*), **A**₂ (*a₂, a*). При постоянной смене тематизма, соответствующей развитию содержания поэмы у слушателя возникает ощущение, что новый раздел далеко не всегда представляет новый музыкальный материал и интонационно он связан с предыдущими разделами. Это происходит за счет повтора микротематизма или ведущих интонаций отдельных разделов простой формы, что создает внутри баллады свои концентрические микроциклы, имманентно спаивающие композицию. Чжоу Лун выбирает из поэмы Бо Цзюйи наиболее

значимые строфы, за которыми закрепляет устойчивые интонации, моделируя историю героини в музыке.

Во вступлении в роли таких значимых микротематических образований выступают интонации прозаической речи в партии сопрано, воссоздавая описание речного пейзажа ночью, где все размыто, неясно и таинственно:

浔阳江头夜送客，枫叶荻花秋瑟瑟。
Мы там, где Сюньяна берег крутой,
прощаемся ночью с гостем.
На кленах листва и цветы камыша
шуршат под осенним ветром...
主人下马客在船，举酒欲饮无管弦。
Хозяин сошел у причала с коня,
за гостем садится в лодку.
И подняты чарки, и выпить пора, –
сюда бы гуань и струны!
醉不成欢惨将别，别时茫茫江浸月。
Но нам не приносит веселья хмель:
гнетет нас близость разлуки.
В минуту прощанья бескрайней волной
река луну затопила¹².

Партия *пина* задает ритм повествования, исполняя щипком звуки без высоты (авторское обозначение * вместо фиксации высоты звука), которые словно отмеряют время – одну из важнейших категорий в философии даосизма. В вокальной партии синкопированные интонации-зовы на квинту вверх, на сексту вниз в *a-moll* чередуются с терцовыми мотивами покачиваниями-опеваниями. Изысканный ритмический рисунок с синкопами, дроблением одной метрической доли пунктирным рисунком с длительностями восьмой и шестнадцатой, шестнадцатой и тридцать второй, триолью, задержанием звука, снижающим тяжесть первой доли, определяет свободную речевую импровизацию повествователя в *гун*-ладе от *a*. Ритмическая свобода подчеркивается артикуляцией: штрихом стаккато, филировкой динамики, форшлагами, ферматой (пример 1).

Интонации темы вступления затем появляются при проведении рефрена **A**₁ (пример 2).

Пример 1. Чжоу Лун. Баллада о пипа. Вступление
Zhou Long. Zhou Long. The Ballad of Pipa. Introduction

The image shows the musical score for the introduction of 'The Ballad of Pipa' by Zhou Long. It is marked 'Larghetto' with a tempo of 60 beats per minute. The score is written for Soprano, Piano, and Cello. The Soprano part has Chinese lyrics. The Piano and Cello parts provide accompaniment. The score is divided into three systems. The first system starts with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the introduction with a double bar line.

Пример 2. Чжоу Лун. Баллада о пипа. Повтор рефрена
Zhou Long. Zhou Long. The Ballad of Pipa. Repeat the refrain

The image shows the musical score for the repeat of the refrain of 'The Ballad of Pipa' by Zhou Long. It is marked 'Allegretto' with a tempo of 132 beats per minute. The score is written for Soprano, Piano, and Cello. The Soprano part has Chinese lyrics. The Piano and Cello parts provide accompaniment. The score is divided into two systems. The first system starts with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

В отличие от вступления, где главенствовал вокальный голос, при повторе рефрена и вокальная, и инструментальная партии сохраняют ритмическую характерность синкопированных мотивов-зовов. Речевая выразительность интонаций вступления, удерживаемая в вокальной партии и звуков без высоты, отсчитывающих время в партии *пипа*, связывает начало баллады и финал, представленный рассказом гостыи. Характерные синкопированные интонации описывают ее настоящее – быт с нелюбимым мужем – торговым человеком:

росо а росо рит (m. 325): 去来江口守空船，绕船月明江水寒。

*А я по реке вперед и назад
в пустой разъезжаю лодке,
И светлой луны и речной воды
меня окружает холод.*

Повтор рефрена дает толчок к развитию в инструментальной партии интонаций первого раздела баллады, где экспонируется важное образование – тема *пипа* (пример 3, тт. 24–34 в партитуре).

Тема опирается на выразительность ведущей трихордовой попевки *чжи-лада* (3, 2, 2) – сцепление восходящей терции и двух больших секунд, помещенную в тональность *e-moll*. Композитор вуалирует отчетливость минорной пентатоники, отдавая предпочтение европейскому натуральному минору, чтобы подчеркнуть автентические тональные соотношения (*a – e-moll*) и воссоздать томительные минуты ожидания незнакомки в неясностях и шорохах ночи (тт. 35–40):

1=112 (тт. 35–40): 忽闻水上琵琶声，
Мы слышим, как вдруг над простором вод
пропела пипа знакомо.
(тт. 44–47): 主人忘归客不发。
Хозяину жаль возвращаться домой,
и гость забыл о дороге.
(тт. 54–63): 寻声暗问弹者谁，琵琶声停欲语迟。
И ловим мы звуки, готовы спросить:
«Кто в лодке играет, скажите?»
Замолкла пипа, и опять тишина,
и мы спросить не успели.

(тт. 66–73): 移船相近邀相见，添酒回灯重开宴。
Но мы уже стали бортом к борту,
к себе приглашаем в гости.
Подлил я вина, прибавил огня,
и пир начинаем новый.
(тт. 75–82): 千呼万唤始出来，犹抱琵琶半遮面。
На наш многократный и долгий зов
она наконец явилась.
Безмолвна в руках у нее пипа,
лицо ее полускрыто.
(тт. 83–85): 转轴拨弦三两声，
Колки подвернула, рукой до струн
дотронулась, дав звучанье.
1=66: 未成曲调先有情。
Еще и напева-то, собственно, нет,
а чувства уже возникли.

В партии *пипа* постепенно кристаллизуется напев, который словно проявляется из элементов настройки – вибрато, вибрато с глиссандо, трелей, квартаккордов, имитирующих бряцания по струнам или пустых квинт, воссоздающих звучание открытых струн (пример 4, тт. 1–4). Мелодия становится рельефом в исполнении партии *пипа* в унисон с голосом. Примечательно, что тональная двойственность (*a-moll – e-moll*) сохраняется. В вокальной партии преобладают закономерности *a-moll*, а в инструментальной партии *e-moll* (пример 5).

Интонации темы *пипа* появятся в тихой кульминации, завершающей песню гостыи *Largo* и рисующей ее внутреннее состояние:

Largo (m. 224): 唯见江心秋月白。
Мы видим, как в лоне осенней реки
белеет луны сиянье.

Также интонация темы *пипы* прозвучит в признании хозяина – поэта-изгнанника, завершающем балладу *Largetto* (Заключение) (пример 6, тт. 4–8). На риторический вопрос, им будет дан ответ:

(тт. 470–473): 座中泣下谁最多？
Но все-таки кто из сидящих здесь
всех больше, всех горше плачет？
Largetto (тт. 477–488): 江州司马青衫湿。
Цзянчжоуский сьма¹³ – стихотворец Бо
одежду¹⁴ слезами залил.

Пример 3. Чжоу Лун. Баллада о пипа. Завершение повтора рефрена, рассказ гостя
(перед разделом Larghetto)
Zhou Long. The Ballad of Pipa. The end of the repetition of the refrain, the story of the
guest (before the Larghetto section)



Пример 4. Чжоу Лун. Тема пипа. I раздел баллады
Zhou Long. Pipa's theme. I section of the legend



Пример 5. Чжоу Лун. Баллада о пипа. Эпизод I, вокальная партия
Zhou Long. The Ballad of Pipa. Section I, vocal part



Пример 6. Чжоу Лун. Баллада о пипа. Заключение. Признание поэта-изгнанника, тт. 4–8
 Zhou Long. The Ballad of Pipa. Conclusion. Confessions of an Exiled Poet, vol. 4–8

Кроме вариантной повторности отдельных интонаций, скрепляющих форму баллады, важной национальной приметой становится воссоздание стиля изложения народных рассказчиков (*шошуды*), для которых было свойственно использовать «...литературный сюжет и текст для своих переложений, которые принимают зачастую весьма своеобразную и новую художественную форму» (Алексеев В., 2002, с. 437). В.М. Алексеев писал об этом так: «Мои личные впечатления от многих таких рассказов были исключительно приятны, поскольку многое дополнялось несравненной дикцией, мимикой и редким даром ритмической импровизации» (2002, с. 437). В данном случае в роли *шошуды* выступает сам автор «Баллады о пипа», по-новому интерпретирующий сюжет древней легенды. Композитор выбирает из текста поэмы Бо Цзюйи отдельные разделы и по-новому выстраивает композицию и драматургию баллады. Скрепляющим в форме становится вариантный повтор рефрена, представляю-

щий в первом случае – исповедь гостя, во-втором, – исповедь хозяина – поэта-изгнанника, чувствующего родство судеб с незнакомкой. Соответственно тема *пипа* становится музыкальным символом не только образа гостя в балладе, но и образа поэта Бо Цзюйи, выступающего в роли комментатора¹⁵ происходящих событий, чье имя ясно обозначится автором в финале сочинения (см. пример 6).

Такой же подход сохраняется и в более поздней концертной редакции «Баллады о пипа» 2021 г. Данное произведение после инструментального вступления начинается сразу с рассказа исполнительницы на *пипа* «Я родилась в столице нашей Чанъани....». В анализируемой здесь версии рассказ гостя звучит значительно позже, при повторе рефрена A_1 .

Развитие в музыке так же, как в повествованиях *шошуды*, строится при помощи речевых форм высказывания – монолога автора или комментатора – поэта Бо Цзюйи, выступающего в роли хозяина, принимающего и провожающего своего

друга-гостя. Диалогические формы присутствуют не только в виде диалога между прекрасной исполнительницей и великим поэтом, но также свойственны взаимодействию сольной вокальной партии с *пипа* и виолончелью. Сопрано исполняет строки поэмы Бо Цзюйи в виде свободной импровизированной речи, а *пипа* и виолончель создают фон для каждого эпизода повествования через включение новых жанровых интонаций (песни, танца); приемов игры, артикуляции, преобладания определенного тембра (*пипа*, виолончели).

Остается один вопрос, как формируются фантастические черты образа исполнительницы на *пипа*, ставшей легендарным символом в Китае. Многие создается вербальным текстом, в котором неоднократно дается сравнение внутреннего состояния героини с луной, подобно луне скрывающейся и вновь прячущейся за облаками и появляющейся на зовы, лицо и имя ее остается в тайне.

В музыке фантастические черты образу придает полиладовость. Композитор умело сочетает элементы пентатоники, характерную структуру мотивов различных китайских ладов пентатоники с западноевропейской диатоникой. Одновременно с этим композитор вводит приемы, нивелирующие природу лада и тональные тяготения – вибрато в партии *пипа* с вариацией высоты в 1/8 или 1/4 тона, вибрато с глиссандо (см. пример 4), включение квартаккордов, эффекты тональной двойственности, реализуемые сопоставлением параллельного и одноименного мажоро-минора.

Важным тематическим приемом, «размывающим» тональную определенность, является включение в аккомпанемент остинатных мотивов. Таков мотив *пипа*, звучащий в аккомпанементе *пипа* в начале песни гостя (т. 115–120); повторяющийся скерцозно-танцевальный мотив (тт. 167–182, 280–284) в развитии песни; вертикальные аккордовые напластования, включающие квартаккорды в драматической кульминации песни; длительные органнские пункты (3–4 такта) с фермой в вокальной партии или партии *пипа*, виолончели. Все эти приемы в музыке воссоздают эффект таинственности ночи на реке, где разворачивается история и реальность зыбка и неясна, и непонятно, что сон, а что явь.

Так же как и легендарная история о прекрасной исполнительнице на *пипа* таит в себе множество загадок и недоговорок, изучение «Баллады о пипа» Чжоу Луна намечает множество перспективных линий. Таково исследование вопроса о важности специфических приемов исполнения в создании фантастической иллюзорной реальности; значимости ладовых и гармонических средств при воплощении образов непознаваемого в музыке; осмысление специфики интонационной работы, актуальной не только для вокальных, но и инструментальных сочинений автора, а также сохранения характерных интонационно-семантических образований и отдельных стилизованных приемов в масштабе всего творчества композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее: (Су Ялинь, 2025, с. 79).

² *Дицзы* (笛子) – китайская поперечная флейта с шестью отверстиями. Изготавливается из тростника или бамбука.

³ «Су» («Обратный путь») – авангардное произведение современного китайского композитора Чжоу Луна, созданное вокруг темы «обратный

ход времени, возвращения к истокам». Вдохновлено «Упражнениями Цинь» Цай Юна – литературным трудом, созданным в конце правления династии Хань. В нем описано одинокое состояние души Конфуция как литератора и философа, стремящегося к возвышенному состоянию.

⁴ Гуцинъ – китайский традиционный инструмент семейства щипковых.

⁵ Пипа (琵琶) – китайский традиционный струнный инструмент (лютя) с четырьмя струнами и медиатором.

⁶ На картине Го Сюя изображен поэт Бо Цзюйи, слушающий рассказ исполнительницы на пипе (подробнее: (Чжуаньлань Чжиху. Музыкальные инструменты из коллекции Янбо «Цинское собрание 18-го иллюстрированного тома Тан Иня «Холостяк Дэн Инчжоу» // Zhunalan.zhihu. com. URL: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/570933072> (дата обращения: 05.11.2025)).

⁷ Sung in Cantonese – авторская ремарка композитора «исполняется на кантонском диалекте», что указывает на сохранение фонетической красоты и исторической глубины древней поэмы – выбор, который также свидетельствует о глубоком понимании и уважении композитором традиционной культуры.

⁸ В исполнении китайской оперной певицы Лан Рао, оркестра Немецкой камерной филармонии при участии Чжоу Луна, Мин Сяофена и Хай-Е Ни «Баллада о пипе» входит в «Книгу песен», записанную на CD-диск в 2004 г. компанией Cala Records Ltd. (https://www.youtube.com/watch?v=mVN2KsML6KQ&list=RDmVN2KsML6KQ&start_radio=1).

⁹ Чжэньцунъ (箏 Zheng) – традиционный китайский струнный инструмент, напоминающий цитру, имеющий форму лады на которой натягивались шелковые струны (18, 21, 25, но чаще использовалась 21 струна). Был известен с III в. до н.э., использовался в качестве аккомпанирующего инструмента в народной музыке, часто в постановках традиционных драм. В XX в. стал сольным инструментом.

¹⁰ 汉魏晋时的「歌」与「谣」：我们不一样 («Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные) // Sohu.com. URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения: 26.09.2025).

sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения: 26.09.2025).

¹¹ 汉魏晋时的「歌」与「谣」：我们不一样 («Песни» и «баллады» в династиях Хань, Вэй и Цзинь: мы разные) // Sohu.com. URL: https://www.sohu.com/a/503029409_121119387 (дата обращения: 26.09.2025).

¹² Приводится перевод поэмы «Пипа» Бо Цзюйи Л.З. Эйдлиной. См. подробнее: (Бо Цзюйи, 1965, с. 190–197).

¹³ Сыма, сенатор Цзянчжоу (江州司马) – должность Бо Цзюйи в период ссылки (Сыма – официальное обозначение должности, Цзянчжоу – регион назначения).

¹⁴ Синее одеяние (青衫) – униформа чиновников низких рангов в эпоху Тан, символизирует упадок и неудачу.

¹⁵ Принципиальной разницей между воссозданием речи в позиции «от автора» и «от комментатора» является их пространственное положение. «Автор позиционирует себя в виде «организатора» пространства в музыкальном произведении, но также интерпретирует пространство аксиологически, используя позиции повествователя и комментатора. Фигура повествователя в музыке хорошо известна еще со времен древнегреческой трагедии. Ее пространственной позиции свойственно высказывание «от третьего лица», моделирование признаков «панорамы» или положения «дальше», преобладание соло над аккомпанементом, включение звукоизобразительных элементов, детализирующих обстановку <...> Пространственной позиции комментатора присуще высказывание «от первого лица», использование параметра «ближе» по отношению к объекту описания, подача материала крупно, рельефно, первым планом... в «речевом» регистровом диапазоне малой-первой октавы, с элементами жанровой или портретной детализации» (Мозгот С., 2018, с. 20–21).

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев В.М. Труды по китайской литературе. М.: Вост. лит. РАН, 2002. Т. 1. 574 с.
- Бо Цзюйи. Лирика / пер. Л.З. Эйдлиной. М.: Худож. лит., 1965. 211 с.
- Мозгот С.А. Пространство как смысловой феномен музыкального произведения: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2018. 47 с.
- Пу Сун-лин. Рассказы о необычайном. СПб.: Азбука, 2022. 400 с.
- Су Ялинь, Мозгот С.А. Мифопоэтика и структура художественного мира в опере «Мадам Белая змея» Чжоу Луна // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 2. С. 71–82.

REFERENCES

- Alekseev, V.M. (2002), *Trudy po kitaiskoi literature* [Works on Chinese literature], Vol. 1, Vostochnaya literatura RAN, Moscow, 574 p. (in Russ.)
- Bo Tszuyui (1965), *Lirika* [Lyrics], trans. by L.Z. Ehidin, Khudozhestvennaya literatura, Moscow, 211 p. (in Russ.)
- Liu Ching-chih (2010), *A critical history of new music in China*, translated by Caroline Mason, The Chinese University of Hong Kong, Hong Kong, 912 p. (in Eng.)
- Mozgot, S.A. (2018), *Prostranstvo kak smyslovoi fenomen muzykal'nogo proizvedeniya* [Space as a semantic phenomenon of a musical composition], D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 47 p. (in Russ.)

Liu Ching-chih. A Critical History of New Music in China / translated by Caroline Mason. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2010. 912 p.

Pu Sun-lin (2022), *Rasskazy o neobychnom* [Stories of the extraordinary], Azbuka, Saint Petersburg, 400 p. (in Russ.)

Su Yalin', Mozgot, S.A. (2025), "Mythopoetics and the structure of the Artistic world in the opera «Madame the White Snake» by Zhou Long, *Journal of Musical Science*, Vol. 13, no. 2, pp. 71–82. (in Russ.)

Сведения об авторе

Су Ялин, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург)

E-mail: 3056815235@qq.com

Author Information

Su Yalin, postgraduate at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg)

E-mail: 3056815235@qq.com

Поступила в редакцию 26.11.2025

После доработки 09.02.2026

Принята к публикации 14.02.2026

Received 26.11.2025

Revised 09.02.2026

Accepted for publication 14.02.2026

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 169–175
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 169–175
ISSN 2308-1031

© Лопатин, П.В., 2026

УДК 78.01

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-169-175

ЭМБИЕНТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СТРАТЕГИЯ: КРОССМЕДИАЛЬНЫЕ ПАРАДИГМЫ В ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI в.

П.В. Лопатин^{1, 2}

¹ Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, 650056, Российская Федерация

² Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена исследованию эмбиент-эстетики в качестве кроссмедиальной парадигмы искусства второй половины XX – начала XXI в. Отправной точкой является феномен эмбиент-музыки, теоретически обоснованный Б. Ино, однако центральной проблемой выступает терминологическая диффузия, возникающая при переносе данного понятия в смежные художественные дисциплины. На основе теоретического аппарата современного искусствознания, включая концепцию атмосферы Г. Беме, теорию постдраматического театра Х.-Т. Лемана и принципы интермедиального анализа, выявляются инвариантные элементы эмбиент-стратегии. К базовым характеристикам отнесены децентрация композиционной формы, приоритет перцептивных качеств материала и установка на создание иммерсивной среды. В статье подчеркивается, что усталость от авангардных стратегий, характерная для искусства второй половины XX в., нашла выражение в различных направлениях, включая музыкальный минимализм и постдраматический театр, что создало предпосылки для формирования эмбиент-парадигмы. Анализируется трансформация выявленных инвариантов в специфических языках хореографии, изобразительного искусства, кинематографа, театра и литературы на материале произведений П. Бауш, У. Форсайта, О. Элиассона, Д. Таррелла, А. Вирасетакула и др. В заключении формулируются выводы об эмбиенте как одном из ключевых векторов развития современного искусства, знаменующем переход от произведения-объекта к произведению-среде, и намечаются перспективы дальнейшего изучения его генеалогии и взаимодействия с цифровыми технологиями.

Ключевые слова: эмбиент, эмбиент-эстетика, эмбиент-стратегия, эмбиент-парадигма, философия искусства, звуковая среда, интермедиальность, иммерсивность, кроссмедиальный анализ, современное искусство

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лопатин П.В. Эмбиент как художественная стратегия: кроссмедиальные парадигмы в искусстве второй половины XX – начала XXI в. // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 169–175. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-171-175.

AMBIENT AS AN ARTISTIC STRATEGY: CROSS-MEDIAL PARADIGMS IN THE ART OF THE SECOND HALF OF THE 20th – EARLY 21st CENTURY

P. V. Lopatin^{1, 2}

¹ Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, 650056, Russian Federation

² M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The article investigates ambient aesthetics as a cross-media paradigm in the art of the late 20th and early 21st centuries. While the phenomenon of ambient music, theoretically framed by Brian Eno, serves as the starting point, the central problem addressed is the terminological diffusion that occurs when this concept is applied to adjacent artistic disciplines. Drawing upon contemporary art theory, including G. Böhme's concept of atmosphere, H.-T. Lehmann's theory of postdramatic theatre, and the principles of intermedial analysis, the study identifies the invariant elements of the ambient strategy. These core characteristics include the decentralisation of compositional form, the prioritisation of the perceptual qualities of the material, and an orientation towards creating an immersive environment. The article emphasises that the fatigue with avant-garde strategies, characteristic of the second half of the 20th century, found expression in various movements, including musical minimalism and postdramatic theatre, which created the prerequisites for the formation of the ambient paradigm. The analysis traces the transformation of these invariants within the specific languages of choreography, visual arts, cinema, theatre, and literature, examining works by P. Bausch, W. Forsythe, O. Eliasson, J. Turrell, A. Weerasethakul, among others. In conclusion, the study positions ambient as a key vector in the development of contemporary art, signalling a transition from the work-as-object to the work-as-environment, and outlines avenues for further research into its genealogy and its interplay with digital technologies.

Keywords: ambient, ambient aesthetics, ambient strategy, ambient paradigm, philosophy of art, sound environment, intermediality, immersiveness, cross-medial analysis, modern art

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

For citation: Lopatin, P.V. (2026), "Ambient as an artistic strategy: cross-medial paradigms in the art of the second half of the 20th – early 21st century", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 169–175. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-169-175.

Современное искусствознание характеризуется устойчивым интересом к интермедийным исследованиям, направленным на выявление структурных корреляций между различными видами художественного творчества. Однако анализ глубинных связей между конкретными течениями в музыке и сходными явлениями в смежных искусствах часто подменяется поверхностными аналогиями, что приводит к терминологической диффузии и снижению научной строгости. Историко-теоретический анализ позволяет выявить, что концептуальные основания эмбиент-парадигмы были артикулированы Эриком Сати в рамках его теории «меблировочной музыки», где музыка впервые осмысливается не как автономный эстетический объект, а как функциональный элемент звуковой среды, организующий акустическое пространство повседневности и вступающий в диалектические отношения с шумом как имманентным качеством этого пространства (Лопатин П., 2025а, с. 94). В этой связи представляется важным обращение к феномену эмбиент-музыки, теоретически обоснованной Брайаном Ино в 1978 г., и выявление ее структурных соответствий в изобразительном искусстве, кинематографе, хореографии и театре. Актуальность данного исследования вызвана необходимостью разработки четкого терминологического аппарата для описания иммерсивных и средоориентированных практик в современной культуре, а также востребованностью работ, определяющих системные кросс-культурные парадигмы, обусловленные общностью художественного мышления эпохи.

Критический анализ терминологического поля выявил существенные различия в понимании ключевых идей. Эмбиент-музыка, определенная Б. Ино как «музыка, призванная успокаивать, и помогающая размышлять» (Ено В., 2004, р. 23), характеризуется принципиальной децентрацией музыкальной формы, приоритетом тембра и фактуры над мелодией и ритмом, ориентацией на перцептивное, а не аналитическое восприятие.

Если минимализм подчеркивает процесс и имманентное развитие репетитивных структур, где постепенная эволюция паттерна – самоценный объект восприятия,

тия, то эмбиент, используя сходный технический подход (повтор, статичность, открытую форму и др.), подчиняет его принципиально иной задаче – созданию акустической среды, где звук является элементом атмосферы, а не процессом для аналитической интерпретации. Похожим образом концепция саундскейп, разработанная и обоснованная М. Шафером, подразумевает документальную фиксацию звукового ландшафта как социального факта, тогда как эмбиент Б. Ино конструирует искусственную, художественно осмысленную среду для модификации восприятия реального пространства.

Философской основой для междисциплинарного анализа служит разработанная Г. Беме концепция «атмосферы» как фундаментальной эстетической категории (Böhme G., 2016, p. 45). В теории кино методологическую базу дает понятие акустического звука, создающего эффект погружения в звуковую среду. Для анализа театральных и хореографических практик необходимой оказывается теория постдраматического театра Х.-Т. Лемана (2013), где нарратив уступает место формированию визуально-звуковых образов. В области изобразительного искусства ключевыми становятся концепции иммерсивности и *site-specific* инсталляции, меняющие роль зрителя с наблюдателя на соучастника.

Однако обозначенный теоретический базис не получил развития в работах, где эмбиент-стратегия в музыке была бы системно соотнесена с ее структурными аналогами в других видах искусства как проявление кросскультурной парадигмы. Данная работа является попыткой заполнить этот пробел, предложив компаративный анализ конкретных произведений, отобранных по критерию доминирования стратегии создания окружающей (шире – иной) среды. Методологический аппарат включает интермедиаальный анализ (вы-

явление структурных корреляций между разными медиа), компаративный метод (сравнение художественных стратегий) и перцептивную эстетику (анализ воздействия на реципиента).

Цель статьи – выявление и анализ структурных и эстетических корреляций между феноменом эмбиент-музыки и иммерсивными практиками в изобразительном искусстве, кинематографе, хореографии и театре второй половины XX – начала XXI в. Необходимо провести критический анализ и четкое разграничение терминологического аппарата, определить инвариантные элементы эмбиент-стратегии на примере эталонного музыкального материала (Б. Ино), проанализировать трансформацию этих инвариантов в специфических языках других видов искусства и обосновать, что обнаруженные параллели – проявление единой кросскультурной парадигмы.

Критический анализ терминологического аппарата выявляет необходимость строгого разграничения между эмбиент-эстетикой как специфической художественной стратегией, и смежными понятиями, часто подвергающимися синонимической подмене. Эмбиент-музыка Брайана Ино возникла не как стилевое образование, а как функционально-философская концепция, противопоставившая себя традиционной композиционной парадигме (Тоор D., 1995, p. 212). Инварианты, обоснованные в музыкальной концепции Брайна Ино, будучи транслированными в другие художественные медиа, образуют устойчивую кросскультурную парадигму, проявляющуюся в различных видах искусства через единство функции при различии выразительных средств.

Трансформация инвариантов эмбиент-стратегии в визуальных искусствах демонстрирует удивительную структурную устойчивость. Так, в инсталляции

Олафура Элиассона «Погодный проект» (2003) наблюдаются те же принципы децентрации (отсутствие главного и второстепенных элементов), приоритета восприятия (свет и туман как чистые перцептивные феномены) и иммерсивности (зритель погружается в искусственную атмосферу). Элиассон создает не объект для созерцания, а условия для переживания фундаментальных физических явлений (Bishop С., 2005, р. 78). Большинство работ исландского художника являются воплощением идеи эмбиент-эстетики и связаны с иным взглядом на пространство. Еще одним примером могут служить работы Джеймса Таррелла, в частности, идеи, сконцентрированные в инсталляции его «Небесных ландшафтов» (2005) – они реализуют эмбиент-парадигму через манипуляцию светом и пространством, где длительное созерцание становится формой соучастия в художественном акте.

В кинематографе трансформация эмбиент-инвариантов осуществляется посредством радикальной переориентации звукозрительного ряда. Фильм Апи-чатпонга Вирасетакула «Память» (2021) возводит звуковой дизайн в статус основного носителя смысла: загадочный низкочастотный звук порождает эффект перцептивного напряжения, аналогичный дроун элементам в музыке, а длительные статичные планы при отсутствии традиционной нарративной арки формируют ощущение временного потока, характерное для эмбиент-композиций. Важно отметить, что музыкальное сопровождение картины представляет собой конкретную музыку, где акустический звук, источник которого невидим, конституирует особое иммерсивное пространство, где слушание становится формой визуализации.

В хореографической постановке «Весны священной» под руководством Пины Бауш эмбиент-парадигма реализуется в создании тотальной сенсорной среды.

Монотонные повторяющиеся движения, использование натуральных материалов (торф на сцене), ритмичные звуки дыхания и тела генерируют эффект ритуального погружения, где танец не рассказ, а среда существования. Постдраматический театр Пины Бауш, отменяя дистанцию между зрителем и исполнителем, конструирует пространство совместного переживания (Spier S., 2011).

В работе Уильяма Форсайта «Артефакт» (1984) эмбиент-парадигма реализуется посредством деконструкции традиционной балетной формы. Повторяющиеся последовательности движений, взаимодействуя с архитектурой сценического пространства, формируют иммерсивную среду, где танец функционирует как автономная кинетическая система. Форсайт трансформирует сцену в кинетическое поле, где перцептивное напряжение возникает из взаимодействия движения и пространства (Spier S., 2011).

Выявленные на материале различных искусств корреляции закономерны и являются индикатором единой кросскультурной парадигмы – художественного ответа на информационную перенасыщенность. Суть этой парадигмы – в объединенном стремлении создать условия для перцептивной рефлексии, преобразуя искусство из объекта потребления в среду обитания сознания.

Принцип эмбиентности, изначально кристаллизовавшийся в звуковых практиках, демонстрирует свой трансмодальный потенциал, релевантный для литературы, где он реализуется не через событийный нарратив, а через конструирование иммерсивной атмосферы, превращающей саму языковую ткань в среду перцептивного погружения, что подтверждает его статус именно стратегии, а не жанра (Лопатин П., 2025б, с. 139). В литературном поле романа Саши Со-

колова «Между собакой и волком» (1980) эмбиент-стратегия осуществляется через конструирование гетерогенной языковой среды, характеризующейся децентрацией авторского голоса, доминированием звукового и ритмического начала над сюжетным, и образованием иммерсивного семиотического пространства, в которое погружается читатель. Децентрация нарратива, полифония голосов и диалектов, звуковая организация текста формируют эффект погружения в стихию языка. Соколов конструирует не историю, а лингвистический ландшафт, где чтение приобретает форму слухового восприятия (Липовецкий М., 1997, с. 156).

Ряд литературных работ Юна Фоссе основан на многократных повторях и паузах как структурном принципе, что создает эффект временной протяженности. Минималистичный диалог, намеренная деконструкция драматургического напряжения, а также отказ от знаков препинания и ожидаемого текстового членения формируют пространство для перцептивной рефлексии. Значимо, что эта сугубо текстовая стратегия находит прямое продолжение в современных технологических практиках, описанных в исследовании эмбиента, где литературный нарратив синхронизируется с цифровой средой через звуковые эффекты и дополненную реальность, трансформируясь из концепции в функцию по созданию тотальной иммерсивной среды (Шаффер Р., 2023, с. 96).

Фильмы Белы Тарра («Сатанинское танго», 1994; «Туринская лошадь», 2011) и Лава Диаса («Эволюция филиппинской семьи», 2004; «Меланхолия», 2008 и др.) радикализируют темпоральный инвариант эмбиент-эстетики, доводя его до уровня основного выразительного средства. Намеренно увеличенный хронометраж (вплоть до 624 мин в фильме Диаса «История одной эпохи») выполняет здесь не нарративную, а перцептивную

функцию: он деформирует привычный кинематографический ритм, замещая событийность процессом длительного наблюдения (Ковалова А., 2018). В результате время перестает быть нейтральным фоном и становится материальным компонентом произведения, формирующим особое медитативно-тревожное состояние зрителя. Этот прием создает иммерсивную среду, в которой экранное время стремится к совпадению с реальным временем переживания, что полностью соответствует эмбиент-установке на погружение реципиента в непрерывный, самоценный поток.

В театральной практике спектакль Дмитрия Крымова «Тарарабумбия» (2004) реализует эмбиент-парадигму через создание тотальной инсталляции. Зритель оказывается внутри звуковой среды, где актеры составляют ритмические структуры из подручных материалов. Этот подход соответствует концепции, которую можно обозначить как акустический театр, где звук становится автономным драматическим персонажем (Шион М., 2021, с. 214). Не лишним будет упомянуть оперу «Эйнштейн на пляже» (1976) – совместную работу режиссера Роберта Уилсона и композитора Филипа Гласса, где визуальная статика и репетитивность музыки вызывает гипнотический эффект преобразования пространства и восприятия.

Вышеизложенное позволяет констатировать, что феномен эмбиента, первоначально сформулированный Брайаном Ино в рамках музыкального авангарда 1970-х гг., представляет собой не просто жанрово-стилевое образование, но устойчивую художественную стратегию, обладающую признаками кроссмедиальной парадигмы. Сущность этой стратегии заключается в фундаментальном переосмыслении отношений между произведением и реципиентом: искусство более не пози-

ционируется как объект для интерпретации, но как среда для перцептивного и рефлексивного опыта. Эта трансформация, отмечаемая исследователями от Г. Беме до Х.-Т. Лемана, оказывается ответом на ключевые вызовы современной культуры – информационную перенасыщенность, ускорение темпоральности и кризис репрезентативных моделей.

Важнейшим результатом стало терминологическое уточнение самого понятия «эмбиент-эстетика». Очевидно, ядро концепции составляют три взаимосвязанных инварианта: децентрация формы (отказ от иерархических композиционных решений в пользу рассредоточенного неоднородного поля), приоритет перцептивных качеств над репрезентативными (акцент на тембре, фактуре, длительности, свете, телесности) и установка на иммерсивность (конструирование среды, погружающей реципиента в состояние расширенного внимания). Именно эта триада позволяет отличить эмбиент-стратегию от внешне сходных явлений таких, как минимализм (редукция как самоцель) или саундскейп (документирование существующей акустической среды) (Шаффер М., 2023).

Данные инварианты демонстрируют удивительную устойчивость при трансмедиальном переносе, адаптируясь к специфике различных художественных языков без утраты структурного единства. Так, в работах Олафура Элиассона и Джеймса

Таррелла децентрация реализуется через устранение композиционного центра в пользу тотальной световой среды; у Пины Бауш и Уильяма Форсайта – через переход от нарративного танца к созданию кинетических полей; в кинематографе Апичатпонга Вирасетакула и Белы Тарра – через замещение событийного ряда перцептивным напряжением. При этом, трансмедиальный перенос происходит не на уровне формальных признаков, а на уровне глубинных структур восприятия (Rajewsky I., 2005, p. 52), что и объясняет устойчивость парадигмы.

Особого внимания заслуживает тот факт, что эмбиент-стратегия обнаруживает себя в различных культурных контекстах – от европейского постдраматического театра до японской литературы (Харуки Мураками) и юго-восточного азиатского кинематографа (Лав Диас). Это свидетельствует не только о влиянии или заимствовании, а о глубинном родстве художественных реакций на глобальные вызовы современности. Эмбиент оказывается не только стилем электронной музыки, но и принципом мышления как таковым, ориентированным на создание альтернативных темпоральностей и пространств для перцептивной рефлексии. Эмбиент-парадигма может быть рассмотрена как один из ключевых векторов развития искусства конца XX – начала XXI в., знаменующий переход от произведения-объекта к произведению-среде.

ЛИТЕРАТУРА

- Ковалова А.С. Медленное кино: Поэтика и политика длительности // Искусство кино. 2018. № 9/10. С. 183–195.
- Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
- Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1997. 317 с.
- Лопатин П.В. Эмбиент вокруг нас: Исторический аспект // Художественное образование и наука. 2025а. № 1. С. 92–99.

REFERENCES

- Bishop, C. (2005), *Installation Art: A Critical History*, Tate Publishing, London, 224 p. (in Eng.)
- Böhme, G. (2016), *The Aesthetics of Atmospheres*, Routledge, London, 198 p. (in Eng.)
- Eno, B. (2004), “Ambient music”, *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum, New York, pp. 22–24. (in Eng.)
- Kovalova, A.S. (2018), “Slow cinema: poetics and politics of duration”, *Iskusstvo kino* [The art of cinema], no. 9/10, pp. 183–195. (in Russ.)

Лопатин П.В. Эмбиент в системе современных музыкальных практик: Границы стиля, жанра и направления // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2025б. № 73. С. 136–144.

Шаффер Р.М. Настройка мира. М.: Классика-XXI, 2023. 280 с.

Шион М. Звук: Слушать, слышать, наблюдать. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 312 с.

Bishop C. Installation Art: A Critical History. London: Tate Publishing, 2005. 224 p.

Böhme G. The Aesthetics of Atmospheres. London: Routledge, 2016. 198 p.

Eno B. Ambient Music // Audio Culture: Readings in Modern Music. New York: Continuum, 2004. P. 22–24.

Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 2005. No. 6. P. 43–64.

Spier S. William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point. London, New York: Routledge, 2011. 212 p.

Toop D. Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds. London: Serpent's Tail, 1995. 288 p.

Leman, Kh.-T. (2013), *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatic theatre], ABCdesign, Moscow, 312 p. (in Russ.)

Lipovetskii, M.N. (1997), *Russkii postmodernizm: Ocherki istoricheskoi poetiki* [Russian postmodernism: essays on historical poetics], Ural'skii gosudarstvennyi universitet, Ekaterinburg, 317 p. (in Russ.)

Lopatin, P.V. (2025a), "Ambient around us: historical aspect", *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], no. 1, pp. 92–99. (in Russ.)

Lopatin P.V. (2025b), "Ambient in the system of contemporary musical practices: the boundaries of style, genre and direction", *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], no. 73, pp. 136–144. (in Russ.)

Rajewsky, I.O. (2005), "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality", *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no. 6, pp. 43–64. (in Eng.)

Shaffer, R.M. (2023), *Nastroika mira* [The tuning of the world], Klassika-XXI, Moscow, 280 p. (in Russ.)

Shion, M. (2021), *Zvuk: slushat', slyshat', nablyudat'* [Sound: listening, hearing, observing], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, 312 p. (in Russ.)

Spier, S. (2011), *William Forsythe and the Practice of Choreography: It Starts From Any Point*, 1st ed., Routledge, London, 212 p. (in Eng.)

Toop, D. (1995), *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Serpent's Tail, London, 288 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Лопатин Павел Владиславович, преподаватель кафедры музыкознания и музыкально-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры, аспирант кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор О.В. Синельникова)
E-mail: pawellopatin@yandex.ru

Author Information

Pavel V. Lopatin, lecturer of the Department of Musicology and Applied Musical Arts at the Kemerovo State Institute of Culture, postgraduate of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – D. Sc. (Art Criticism), Full Professor O.V. Sinelnikova)
E-mail: pawellopatin@yandex.ru

Поступила в редакцию 21.11.2025

После доработки 19.02.2026

Принята к публикации 24.02.2026

Received 21.11.2025

Revised 19.02.2026

Accepted for publication 24.02.2026

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 1. С. 176–188
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 1, pp. 176–188
ISSN 2308-1031

© Хананов, И.Р., Смирнова, Т.В., 2026
УДК 785
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-176-188

К ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ

И.Р. Хананов¹, Т.В. Смирнова²

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, 121069, Российская Федерация

² Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Цель настоящей статьи заключена в теоретическом обобщении наблюдений над интенциональным (феноменологическим) смыслом фортепианной фактуры. Материалом изучения избрана пьеса «Монтекки и Капулетти» из цикла «10 пьес из балета «Ромео и Джульетта»» С. Прокофьева. Методологической основой выступают идеи М.Г. Карпычева и М.А. Аркадьева об отражении в фактуре фортепианного сочинения исповедуемых его автором принципов пианизма и, соответственно, использовании в той или иной степени клишированных приемов изложения, за которыми скрыты конкретные сигналы к двигательнo-игровым, пианистическим действиям, дешифруемые исполнителем в процессе музицирования. Такая открытость фортепианной фактуры исполнительски-креативному прочтению дает ключ к определению главной исполнительской задачи и способствует раскрытию музыкального образа. На этот процесс оказывают влияние ряд факторов: во-первых, особенности пианизма Прокофьева (обусловленные антиномичностью его личных композиторских устремлений и фортепианного «бэкграунда»), во-вторых, взаимодействие в фортепианном тексте Прокофьева барочных, классицистских и романтических лексем, во многом определяющих специфику музыки XX в. и отражающих ее урбанистические тенденции, в-третьих, необходимость «дирижерского» ощущения времени исполнителем, продиктованного многоуровневой «барочной» метрической пульсацией и определяющая роль ремарки *pesante*. На этом основании делается предположение о закономерности изменения Прокофьевым названия фортепианной пьесы сравнительно с ее первоначальным оркестровым вариантом.

Ключевые слова: Прокофьев, фортепианная фактура, пианизм, интенциональность, игровые приемы, музыкальное время, метрическая пульсация, артикуляция

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Хананов И.Р., Смирнова Т.В. К интенциональности фортепианной фактуры // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 176–188. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-176-188.

ON THE INTENTIONALITY OF THE PIANO TEXTURE

I.R. Khananov¹, T.V. Smirnova²

¹ Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, 121069, Russian Federation

² M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The aim of the article is to provide a theoretical observations concerning the intentional (phenomenological) meaning of piano texture. The material chosen for study is the piece “*The Montagues and the Capulets*” from Sergei Prokofiev’s cycle “*Ten Pieces from ballet «Romeo and Juliet»*”. The methodological basis consists of the ideas of M.G. Karpichev and M.A. Arkadiev regarding the reflection, in the texture of a piano composition, of the pianistic principles of its author and, consequently, the use – to varying degrees – of clichéd methods of exposition. Behind these methods lie specific signals pointing to motor-performative, pianistic actions, which are deciphered

176

by the performer in the process of music-making. This openness of piano texture to performative-creative interpretation provides a key to determining the principal performing task and contributes to revealing the musical image. A number of factors influence this process: first, the particular features of Prokofiev's pianism (conditioned by the antinomic nature of his personal compositional aspirations and his pianistic "background"); second, the interaction within Prokofiev's piano writing of Baroque, Classical, and Romantic lexemes, which in many ways determine the specificity of twentieth-century music and reflect its urbanistic tendencies; and third, the performer's need for a "conductor-like" sense of time, dictated by a multi-level "Baroque" metric pulsation and the decisive role of the marking *pesante*. On this basis, a hypothesis is proposed regarding the reason (i.e., the artistic logic) for Prokofiev's alteration of the title of the piano piece compared to its original orchestral version.

Keywords: Prokofiev, piano texture, pianism, intentionality, playing techniques, musical time, metrical pulse, articulation

Conflict of interest. The authors declare the absence of conflict of interests.

For citation: Khananov, I.R., Smirnova, T.V. (2026), "On the intentionality of the piano texture", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 176–188. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-176-188.

*Памяти учителя и друга –
профессора М.Г. Карнычева*

Сергей Прокофьев занимает особое место в русской фортепианной музыке, охарактеризовать которое наилучшим образом позволяет сопоставление двух позиций: одна – заключена в высказывании самого Прокофьева, другая – в его фортепианной «родословной». Высказывание, о котором идет речь, приводит И.В. Нестьев: «Кардинальным достоинством (или пороком, если хотите) моей жизни всегда были поиски оригинального, своего музыкального языка. Я ненавижу подражание, я ненавижу избитые приемы. Я не хочу быть под чьей-то маской. Я всегда хочу быть самим собой» (1973, с. 612). Что же до фортепианных «родителей» Прокофьева, то он, как известно, был учеником А.Н. Есиповой в Петербургской консерватории, а следовательно, генеалогическая линия поднимается от Есиповой к ее учителю (и мужу) Теодору Лешетицкому – столпу петербургской ветви русского пианизма, который был учеником еще Карла Черни.

Сопоставление взглядов Прокофьева на композиторское творчество с его фортепианным «бэкграундом» может не скрывать в себе открытой антиномичности, если принимать идею о некоей априорной раздельности этих двух ипостасей –

пианист и композитор. Однако, с нашей точки зрения, они представляются связанными неразрывно в том смысле, что фортепианный текст прямо порождается чертами пианизма автора, поэтому сравнение видится легитимным.

Здесь напрашивается ряд весьма интересных и важных оговорок. Первое: в класс Есиповой Прокофьев попал довольно поздно, поскольку, как известно, первый консерваторский диплом получал как композитор, и в этот период, т.е. 1904–1909 гг., учителем Прокофьева по фортепиано был А.А. Винклер, прививший композитору, в числе прочего, по его собственным словам, любовь к гавотам и их сочинению (Нестьев И., 1973, с. 36). Воспитанником Есиповой Прокофьев стал во время второго консерваторского курса, уже обладая в значительной степени сформированным аппаратом, и этот факт, будучи помножен на известные личные качества молодого композитора, закономерно выливается в чрезвычайную самобытность и уникальность пианизма Прокофьева. Достаточно в этой связи вспомнить отзыв самой Есиповой, данный игре Прокофьева на первом же переводном экзамене в мае 1910 г., согласно которому он: «Мало усвоил мою методику» (цит. по: (Нестьев И., 1973, с. 60)).

Далее, что наиболее важно, Прокофьев, через класс Есиповой, примыкает

к петербургской школе, и, чуть более специфично (хотя до определенного момента это почти синонимы) – к школе Лешетицкого. Так, автор монументальной монографии о Прокофьеве И.В. Нестьев именно на этих основаниях уделяет несколько строк предельно обобщенным замечаниям о том, что такие качества личного прокофьевского пианизма, как «четкая пальцевая техника», «стальной удар “наотмашь”» и «исключительно свободное владение кистью» (1973, с. 61) являются характерными признаками школы Есиповой–Лешетицкого.

В контексте схватывания сущности пианизма Прокофьева эти характеристики не столь продуктивны для пианистов. В то же время, современные взгляды видных специалистов в области пианизма на проблему исполнительских школ и границ между ними становятся все более осторожными и все менее категоричными. Например, положение А.М. Меркулова о том, что говорить о единой «и как бы коллективной» (2016, с. 132) русской пианистической школе сегодня едва ли возможно, можно распространить и на такие масштабные явления в русском пианизме, как рассматриваемая школа Лешетицкого–Есиповой. В самом деле, при том поистине космическом влиянии, которое оказывал в годы формирования Прокофьева-композитора А.Н. Скрябин (пусть в дальнейшем Прокофьев и частично пересмотрел свое отношение к нему), при растущей популярности С.В. Рахманинова, при общих ориентирах и московских, и петербургских пианистов на передовых зарубежных гастролирующих музыкантов, наконец, при слишком уж близком территориальном расположении двух центров русской музыкальной педагогики – границы, стиливые и категориальные, могут ставиться лишь с определенной долей условности.

С.М. Мальцев приводит интересную «генеалогическую» таблицу, согласно которой такие полностью московские фигуры, как А.Н. Скрябин и С.В. Рахманинов, Н.С. Зверев и В.И. Сафонов, А.И. Зилоти, К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер и многие другие, могут быть сведены к общему истоку через распространяемый в России XIX в. метод К. Черни, не без влияния (во многих случаях прямого) Т. Лешетицкого (Мальцев С., 2018, с. 138). Поэтому представляется целесообразным рассматривать русский пианизм не изолированно, а как в определенном смысле высшую точку развития более глобального явления – пианизма европейского. При такой постановке проблемы следствием приобщения Прокофьева к этому могучему и чрезвычайно разветвленному древу будет не набор тех или иных внешних проявлений в игре, а проявляющееся в фортепианном письме композитора *понимание потребностей* инструмента и исполнителя.

В этом смысле две обозначенные в начале статьи антиномичные позиции (стремление к обновлению и ненависть к подражанию и принадлежность к глубокой фортепианной традиции) позволяют ожидать от фортепианной фактуры (и шире, фортепианного письма) Прокофьева воплощения тщательно усвоенных принципов романтического пианизма в новой форме, типичной для музыки века двадцатого, при глубоко профессиональном понимании сущности фортепианной игры. Исходим в этом отношении из гипотезы о том, что в интенциональном¹, феноменологическом смысле фортепианный текст обладает нацеленностью именно на фортепиано, и таким образом принципы пианизма, исповедуемые автором сочинения, выражаются в его фактуре. Это проявляется, в том числе, и в использовании в той или иной степени клишированных приемов изложения, за которыми можно видеть конкретные сигналы

к действию, двигательные, пианистические приемы², дешифруемые исполнителем в процессе живого музицирования.

Одна из самых популярных (и, возможно, самых простых внешне) фортепианных вещей Прокофьева – пьеса «Монтеки и Капулетти» из цикла «10 пьес из балета «Ромео и Джульетта»», являющихся авторскими переложениями / транскрипциями / редакциями³ балетных сцен, – представляется нам в этом смысле осо-

бо показательной (ввиду потенциальной возможности сравнения трех вариантов текста: самой пьесы, оркестровой партитуры балета и клавира). Ввиду ограниченности объема статьи, сосредоточимся подробно именно на этой пьесе.

Графичная, аскетически-строгая фактура крайних разделов пьесы, как и характерное маршевое звучание «Танца рыцарей», широко известны (пример 1).

Пример 1. С. Прокофьев. «Монтеки и Капулетти». Начало пьесы



Интересная особенность этой фактуры становится заметной при постановке следующего вопроса: какова главная исполнительская задача, выполнение которой должно стать ключом к музыкальному образу этой пьесы? Основным носителем образа в ее крайних частях является характерная остигатность пунктирного ритма, с момента вступления правой руки прекращающаяся лишь на 4 такта, в связи с модификацией последнего (тт. 9–10 и 45–46 пьесы). Технически, фактурная формула, превращаемая Прокофьевым в общую форму движения этой пьесы, – самая простая: изложенная графичными, волевыми волнами, пунктирная мелодия сочетается с тяжелыми октавами баса

(основное авторское указание характера пьесы *allegro pesante*) и аккордами. Эта механичная фактура выдерживается на протяжении всего раздела, что весьма характерно для «новой» музыки XX в. с ее урбанистическими тенденциями.

Отметим тяжелое «раскачивающееся» шествие на звуках тонической терции – очень удачное образное решение, своеобразный поклон, *tip of the chapeau* в сторону Ф. Шопена и его траурного марша из Второй сонаты, ор. 35. В сочетании со скандированным пунктирным изложением мелодии эта характерная романтическая лексема (схожий пример из первой версии трансцендентных этюдов Ф. Листа на примере 2: *Chasse-neige*, «Метель»⁴,

в убаюкивающем покачивании которой можно усмотреть и образ, в чем-то близкий будущей метели М.П. Мусоргского из «Песен и плясок Смерти») создает ощущение зловещего предзнаменования для персонажей, участвующих в бале, неумолимости судьбы или, вернее, беспощадной семейной вражды, выступающей в ее качестве.

Технологическая, пианистическая сторона прокофьевской фактуры, в свою очередь, обнаруживает сугубо профессиональную проблему: такое длительное последование пунктирных ритмических фигур содержит определенную опасность в виде тенденции ко все большему ускорению темпа. В этих условиях партия левой руки, отсчитывающая мерные полутакты от баса, еще больше способствует этому, как бы подхлестывая мелодию. В этом смысле весьма расчетливо расположены аккорды в тт. 9–10 (пример 3): их арпеджированная атака (в оркестре реализующаяся через барабанную дробь) и особые акценты, выставленные над ними, способствуют некоторому сдерживанию.

Ситуация «усугубляется» при появлении контрапунктирующей линии в партии левой руки (лейтмотив вражды) (пример 4): поскольку, опять же, с технологической точки зрения, тенденция к ускорению темпа усиливается в связи как с интенсификацией движения (мерные четверти сменяются стремительной мелодией), так и с общей направленностью движения в обеих руках вверх по тесситуре. Здесь мы наблюдаем стадийно выписанные Прокофьевым три степени усиления экспрессивности: за первым проведением лейтмотива следует второе, фа-минорное, уже на новом градусе накала (фактура уплотняется двойными нотами, *f*, прежде выписанное только для левой, становится общим, при также обоюдном движении рук вверх), а за ним – третье, в котором лейтмотив выходит в верхний пласт фактуры, а сопровождение интенсифицируется за счет обогащения «статичного» пунктира шестнадцатыми, приводящими к кульминации-срыву на си-бекаре (пример 5).

Пример 2. Ф. Лист. Этюд, op. 1, № 12 b-moll



Пример 3. С. Прокофьев. «Монтекки и Капулетти», тт. 9–10



Пример 4. С. Прокофьев. «Монтекки и Капулетти», тт. 19–22



Пример 5. Три проведения лейтмотива вражды

Первое проведение, d-moll:



Второе проведение, f-moll:



Третье проведение, c-moll:



На протяжении этих полутора страниц безостановочного нагнетания напряжения пианисту противостоит столько стимулирующих ускорение факторов, что сдержать темп практически нереально (да и, пожалуй, не нужно: сыгранная абсолютно метромомично, пьеса не достигнет должного художественного эффекта). Но сопротивляться этим факторам необходимо, поскольку звучащий все более и более суетливо лейтмотив «сломает» пьесу еще больше. Таким образом, ответ на поставленный вопрос о главной исполнительской задаче – это возможно большее сдерживание заложенной в фактурной идее пьесы тенденции к ускорению темпа.

Выполнение этой задачи лежит в сложной области, где сплетаются дирижерское ощущение музыкального времени (а, соответственно, здесь разговор будет идти в том числе и о принципиально незвучащем) и практическое, телесное ощущение клавиатуры. Общеизвестно, что определенная часть личности музыканта-пианиста отвечает за наличие «внутреннего дирижера»⁵, и на нем лежит огромная, буквально математическая ответственность.

Дело в том, что к уже описанным факторам ускорения (интенсификации экспрессии, тесситурному повышению и т.д.) примешивается чисто психологическая исполнительская привычка – при многократном последовании пунктиров последний легко превращается в триоль (или приближается к ней), в результате возникает так называемый «смягченный», «разряженный» пунктир, и потерянная наэлектризованность пульса выливается в ускорение. Подчеркнем, что речь, конечно, не о буквальном превращении пунктира в триоль, с удалением из метра 0,08 счетной доли (хотя, такое на определенной стадии возможно), а скорее о психологической трансформации ритмоформулы и, следовательно, потере

энергетической концентрированности затактовой шестнадцатой, определенном ее смещении. В «Монтекки и Капулетти» этот механизм срабатывает, конечно, всего вероятнее в рассматриваемых эпизодах с лейтмотивом вражды, артикулирование которого «стягивает» на себя внимание исполнителя. Задача «внутреннего дирижера» как раз заключается в том, чтобы создать дополнительную внутреннюю опору для поддержки пунктира. Этой опорой, логично, становится *каждая четная восьмая в каждом такте*. Поэтому определенный этап овладения фактурой этой вещи связан с выработкой привычки чувствовать эти самые четные восьмые и артикулировать их особым образом.

Соответственно, при безусловной логической и функциональной первичности левой руки, исполняющей мотив вражды, технологически она здесь должна надеяться и вспомогательным для правой руки смыслом. Соответственно, учет ее пульса обязан идти не полутактами (на что она коварно провоцирует началом своего изложения) и даже не четвертями, а с особым вниманием к восьмым (особенно к четным) и к их полновесному артикулированию. Важно отметить, что это ни в коем случае не идет в ущерб выразительности, а скорее даже наоборот: более напряженное, как бы сопротивляющееся, скандированное и преодолевающее восходящее движение (вспомним о синонимичности слов «скандирование» и «преодоление»⁶) звучит в данной пьесе очень уместно. И, конечно, подчеркнем, что речь идет вовсе не о динамическом (громкостном) форсировании. Восьмые должны быть именно полновесными, задача лежит не в громкостной, а, скорее, в артикуляционной и гравитационной (и тем самым в двигательной) плоскости.

Особенно важно это становится при финальном проведении лейтмотива в до миноре, с упомянутыми шестнадцаты-

ми в левой, где мы можем видеть рукой Прокофьева проставленные tenuto над *каждым* звуком. Тенуто, один из главных гравитирующих знаков⁷, столь любимый, в том числе, Рахманиновым, – как раз имеет наименьшее отношение к силе звука, но призывает к его дослушиванию, относится не к его количественному, но к качественному показателю.

Иначе говоря, исполнять этот лейтмотив необходимо *pesante*. Как и указано в обозначении характера пьесы. Этот парадоксальный вывод, однако, ничуть не тривиален: *pesante* в профессионально-фортепианном смысле становится значительно конкретнее.

В тех же фрагментах текста, где восьмых нет (т.е. во всех остальных), эту восьмую следует каждый раз, выражаясь термином М. Аркадьева, *творить*⁸ – создавать пульсирующий экспрессивный незвучащий энергетический континуум музыки, с особым вниманием к тем его точкам, которые в звучащем тексте не артикулируются.

Яркий пример – пауза в четвертом такте, конструктивную важность которой невозможно переоценить, ввиду ее технологической роли в незвучащем континууме, а также ввиду синкопы, следующей после. Пианист может использовать все имеющиеся средства для того, чтобы эту паузу должным образом «схватить» – вплоть до буквального дыхания (пример 6).

Пример 6. Артикулируемая пауза



Таким образом, парадоксально, эта пауза исполняется *pesante*, и ремарка распространяется и на нее, и на аналогичную паузу далее в тексте⁹.

Шестнадцатые ноты, заполняющие пунктир, достижение *pesante* посредством маркирования, в соответствии и с характером музыки, и с принципами артикуляции такого рода затактовых структур, обеспечивающими точное положение пунктира. Здесь обнаруживают себя упомянутая вначале механистичность и тот «стальной», «гимнастический» пианизм, которые, по свидетельствам, отличали Прокофьева.

Следовательно, главным игровым приемом, определяющим своеобразие фактурного облика крайних разделов пьесы, является полновесное¹⁰ звукоизвлечение и дослушивание каждого элемента (басов и аккордов в левой, восьмых с точкой и шестнадцатых в правой, а также пауз), выражающееся в универсальности ремарки *pesante*.

Вернемся, однако, к первым тактам пьесы. Представляется, что Прокофьеву недостаточным оказалось указание *pesante* (которое, как мы поняли, универсально в крайних разделах) в характере пьесы, не хватило его над первыми звуками партии левой руки, но он добавил его еще и над правой, *трижды* требуя от нас прислушаться (пример 7).

Мы намерено убрали эти ремарки в примере 1, оставив лишь одну из них, чтобы продемонстрировать, как пианистическая логика понимания фактурных задач¹¹ заставляет самостоятельно прийти к их верной трактовке. Для большей наглядности рассмотрим на предмет присутствия этой ремарки три имеющихся варианта текста: клавиш, собственно текст авторского переложения и партитуру. Они демонстрируют любопытную прогрессию: количество употреблений ремарки *pesante* на них возрастает по-

следовательно, т.е. для Прокофьева она ключом к образному строю этой пьесы оказалась своего рода кодовым словом, (пример 8).

Пример 7. С. Прокофьев. «Монтекки и Капулетти». Начало пьесы



Пример 8. Клавир, пьеса и партитура балета

1. Клавир:

13. ТАНЕЦ РЫЦАРЕЙ



2. Пьеса:



3. Партитура:



В партитуре *pesante* выставлено над каждой партией оркестра, при каждом из проведений мотива вражды, а на упомянутых ранее «сдерживающих» аккордах тт. 9–10 – в партитуре стоит *marcato e pesante*. Самым «тяжелым» из проведений мотива вражды, в свою очередь, согласно партитуре, становится второе, фа-минорное – здесь он поручен тромбонам и трубе, обладающим самым низким (выражаясь современным киберспортивным термином) базовым временем атаки, в то время как пианисту при работе с переложением это можно понять исходя из семантики фа минора и плотности фактуры с двойными нотами.

Таким образом, текст фортепианной транскрипции Прокофьева собственной балетной сцены демонстрирует тонкое понимание проблем, стоящих перед пианистом при ее интерпретации, и можно, наверное, рассуждать также и о том, что первично: ощущение *pesante* на рояле, благодаря которому, по всей видимости эта ремарка заняла ключевое место в оркестровой партитуре, или же, интуитивно найдя эту ремарку для воплощения звуковой идеи оркестром, композитор впоследствии выбрал ее и для переноса в транскрипцию, обозначив трижды на нескольких квадратных сантиметрах нотной бумаги.

Известно, что «10 пьес из «Ромео и Джульетты»» были написаны после сочинения балета. Однако, например, с «Золушкой» ситуация противоположная: сначала были фортепианные эскизы, а после – партитура. Так или иначе, фортепианное мышление, значение которого в творчестве Прокофьева несомненно, ввиду важности самого фортепиано в жизни композитора, могло сыграть свою роль. Тем не менее, тексты самостоятельные, а сравнение приведено нами скорее для подтверждения того, что мысль композитора в обоих случаях шла по схожей

дорожке, *by the similar sets of grooves*. Однако восприятие, и, главное, реализация ремарок в случае с фортепианным текстом осуществляются совершенно особым образом.

В завершение статьи подведем итоги.

Во-первых, текст, при всей его кажущейся простоте, демонстрирует тонкое понимание сущности фортепианной игры. Так, если центральная двигательная-игровая идея в фактуре этой пьесы – это полновесное звукоизвлечение и дослушивание каждого элемента, то в этом свете иначе воспринимается и смена названия пьесы. В оркестре, где фактура распределена между многими партиями, сопровождение бас-аккорд действительно воспринимается полутактами, и жанрово в музыке на видное место выходит танец. В варианте для фортепиано же – ситуация иная, поскольку, как мы выяснили, четные четверти и восьмые функционально не менее, а где-то и более важны, чем опорные доли. Поэтому акцент в восприятии существенно смещается с танцевальности на неумолимость и возможно большую (но никогда не полную) механичность шествия, знаменующего основной источник сюжетной коллизии – бессмысленную и беспощадную вражду двух семейств. Нельзя не вспомнить в этой связи о том, что подобные образы Прокофьеву всегда удавались превосходно: достаточно в этой связи вспомнить знаменитый «скок свиньи» в кантате «Александр Невский».

Во-вторых, ввиду тезиса о полновесности имеет смысл говорить и о том, что эта пьеса является одним из примеров нахождения Прокофьевым эксплицитной трактовки одного из основных принципов фортепианной игры по методу Есиповой, упомянутого в начале статьи – фактура пьесы становится поистине концентратом весовой игры от плеча.

В-третьих, Прокофьев уникальным образом синтезирует одну из романтических лексем – «раскачивание» минорной терции в сочетании с пунктирным ритмом (вспомним упоминавшийся Траурный марш из сонаты Ф. Шопена) – с классицистской простотой изложения и интегрирует их в музыку нового, XX в.

В-четвертых, текст Прокофьева, как это имеет место при работе с сочинениями всех великих мастеров фортепиано, предполагает внимательное чтение. Он адресован тому, кто захочет прочесть¹². Так, мы стремились показать, что даже будь эта пьеса написана по примеру «голового» баховского уртекста, с одним лишь указанием характера исполнения – остальные параметры можно было бы дедуктивно вывести на основании последовательной пианистической дешифровки ее фактуры¹³. Параллель с Бахом не случайна, поскольку Прокофьева здесь многое роднит с барокко. Это не только сюжет, но наиболее всего – тот факт, что, если суммировать приведенные наблюдения, то выяснится, что восьмая, которую необходимо иметь в виду постоянно – это не что иное, как единица счета¹⁴, най-

денная по принципу среднего звена, что, в свою очередь, является одним из фундаментальных принципов работы с метром в музыке барокко¹⁵. Так, с телесно-сенсорной, пианистической точки зрения проявляется неоклассицизм Прокофьева.

И, наконец, в-пятых, вся технология, все мелкие детали и вся теоретическая «надстройка», которую мы с таким тщанием возвели, может быть, вероятно, построена и на любом, самом инструктивном материале – от многочисленных этюдов до еще более многочисленных упражнений. Но Прокофьеву удалось создать текст, теоретические наблюдения над которым невозможны без постоянного внимания к образу и сценической ситуации. И именно эта программная, образная составляющая определяет важность технологической стороны исполнения. В фортепианном письме Прокофьева эти параметры представляются связанными органически. И закончить поэтому хотелось бы словами самого Прокофьева, взятыми из письма к Н.Я. Мясковскому: «Скучно писать длинную беспрограммную музыку, тогда как любишь программную» (цит. по: (Нестьев И., 1973, с. 50)).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Категория интенциональности, являющаяся краеугольным камнем феноменологии Э. Гуссерля, закономерно применяется в настоящее время в музыкознании (Аркадьев М., 2003; Светлова О., 2019; Ушакова Д., 2019).

² Подробнее об этом: (Хананов И., 2022).

³ К этому циклу пьес в полной мере применимо каждое из трех наименований.

⁴ Программные названия этюдам Ф. Лист дал только в их «Трансцендентом» облике. Однако не чувствовать в рассматриваемом примере метель невозможно: семантическое поле этюда неуклонно распространяется и на эту редакцию.

⁵ «Наконец, надо сказать, что дирижерское начало *должно быть* (курсив наш. – И.Х., Т.С.)

неотъемлемой частью арсенала мастерства пианиста. Это начало, безусловно, включающее в себя психологический аспект, управляющее всем процессом исполнения, сводящее все разнообразные грани воплощения фактуры в единый слитный пучок энергии, должно служить единой силой, ведущей пианиста вперед, покоряющей в мощном поступательном движении (как созвучно это рассматриваемой нами пьесе! – И.Х., Т.С.) звуковое пространство и время» (Карпычев М., 2021, с. 260).

Только имея в виду этот, дирижерский, аспект личности музыканта-исполнителя (причем, необязательно именно пианиста), вообще возможен разговор о переходе музыкального времени из количественной

в квалитативную стадию и его превращении, по М.А. Аркадьеву, «в переживаемый поток экспрессивного становления» (2003, с. 92). Музыкальный пульс при этом «представляет собой живую акцентно-гравитационную сетку, выраженную во внешнем или внутреннем жесте дирижера (курсив наш. – И.Х., Т.С.)» (Аркадьев М., 2003, с. 92).

⁶ Согласно Б.Л. Яворскому (2002, с. 25).

⁷ «Наиболее активная форма приема нон-легато должна применяться, если над или под нотой стоит знак “тэнута” (по-русски: выдержано) – горизонтальная черточка. Опора при указании играть “тэнута” требует повышенного внимания к себе, некоторых комплементарных (дополнительных) усилий в отношении глубины и рессорности» (Карпычев М., 2021, с. 13).

⁸ Имеется в виду название мастер-классов М. Аркадьева, посвященных проблеме музыкального времени: «Метр как творчество» (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=B4FFWWQmtbk>).

⁹ «При условии отъединения в течении музыкальной ткани и пауза (курсив наш. – И.Х., Т.С.) может представлять полнокровную выразительную интонацию» (Карпычев М., 2021, с. 94).

¹⁰ М.Г. Карпычев применяет к такому штриху следующие характеристики: «...“Тяжелое”, опертое, рессорное нон-легато или, иначе говоря, portamento» (2021, с. 33). Особенность портаменто в данной пьесе, именно заставившая нас рассматривать его как отражение двигательного приема – его сочетание

с остинатностью, и в соответствии с буквальным переводом (*ostinato* – упорный), его следует играть с неуклонной настойчивостью, не отступая от этого принципа в течение всего раздела.

¹¹ Показательна в этом отношении следующая мысль М.Г. Карпычева: «Энергично подчеркнем, что это [невнимательное отношение к терминам в нотах. – И.Х., Т.С.] – показатель в высшей степени непрофессионального отношения к делу» (2021, с. 45). Соответственно, тем профессиональнее пианист, чем бережнее он относится к ремаркам в тексте.

¹² «Прежде всего, нужно очень точно исполнить то, что написано в нотах, а там практически указано все, что требуется для *вдумчивого* (курсив наш. – И.Х., Т.С.) пианиста» (Карпычев М., 2021, с. 186).

¹³ «Дешифровка» входит в само определение телесно-сенсорного кода (Хананов И., 2023).

¹⁴ Л. Баренбойм сообщает об Антоне Рубинштейне: «С конца 50-х годов Рубинштейн стал указывать в отдельных своих сочинениях не только метр, но и пульсирующую единицу. В классе он неизменно обращался к ученикам с вопросом: “На сколько дирижируете?” или “На сколько считаете?” Характерно, что выбранный играющим “пульс” нередко казался ему слишком мелким и он рекомендовал его удвоить или утроить» (цит. по: (Карпычев М., 2021, с. 114)).

¹⁵ Подробнее см.: (Александров А., 1989, с. 123).

ЛИТЕРАТУРА

Александров А., Аркадьев М. Музыкальная риторика и некоторые ритмоартикуляционные особенности сочинений Баха // Музыкальная риторика и фортепианное искусство: Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. С. 119–133.

Аркадьев М.А. Хроноартикуляционные структуры новоевропейской музыки и фундаментальные проблемы ритма: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2003. 360 с.

Карпычев М.Г. Как нужно играть на рояле. Введение. Новосибирск, 2021. 327 с.

Мальцев С.М. О школе и методе Лешетицкого // Русско-польские музыкальные связи: Сб. ст. по материалам Между-

REFERENCES

Alexandrov, A., Arkadyev, M. (1989), “The musical rhetoric and some rhythmic-articulative features of Bach's compositions”, *Muzykal'naya ritorika i fortepiannoye iskusstvo* [The musical rhetoric and the art of the piano], GMPI im. Gnesinykh, Moscow, pp. 119–133. (in Russ.)

Arkadyev, M.A. (2003), *Khronoartikulyatsionnye struktury novoevropeiskoi muzyki i fundamental'nye problemy ritma* [The chronoarticulative structures of New European music and fundamental problems of rhythm], D. Sc. Thesis, Moscow, 360 p. (in Russ.)

Karpychev, M.G. (2021), *Kak nuzhno igrat' na royale. Vvedenie* [How to play the piano. Introduction], Novosibirsk, 327 p. (in Russ.)

нар. науч. конф. СПб.: Скифия-принт, 2018. С. 137–144.

Меркулов А.М. К вопросу о стилевой специфике отечественной пианистической школы // Фортепианная культура России: история и современность (Музыкальные эпохи и стили: Эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация): Сб. ст. и материалов. М.: Моск. гос. консерватория, 2016. С. 112–132.

Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. 713 с.

Светлова О.А., Хананов И.Р. Некоторые особенности фортепианного письма Фридриха Шопена (опыт феноменологической характеристики) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3. С. 98–108.

Ушакова Д.А. Особенности феноменологического подхода к интерпретации музыкальных произведений // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2. С. 165–170.

Хананов И.Р. Телесно-сенсорные коды в фактуре Музыкального момента op. 16 № 4 С.В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 1. С. 142–151.

Хананов И.Р. Телесно-сенсорные коды романтического пианизма: Выпускная квалификационная работа. Новосибирск, 2023. 160 с. (рукопись).

Яворский Б.Л. Сюиты Баха для клавира // Носина В.Б. О символике «Французских сюит» И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2002. 156 с.

Khananov, I.R. (2022), “Bodily-sensory codes in the texture of S.V. Rachmaninoff's musical movement op. 16 no 4”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship], no 1, pp. 142–151. (in Russ.)

Khananov, I.R. (2023), *Telesno-sensornye kody romanticheskogo pianizma* [Physically-sensitive codes of the European pianism], Graduation thesis, Novosibirsk, 160 p. (in Russ.)

Maltsev, S.M. (2018), “On the Leschetizky school and method”, *Russko-pol'skie muzykal'nye svyazi* [Russian-Polish musical ties], Skifiya-print, Saint Petersburg, pp. 137–144. (in Russ.)

Merkulov, A.M. (2016), “On the question of the stylistic specifics of the national piano school”, *Fortepiannaya kul'tura Rossii: istoriya i sovremennost'* [The piano culture of Russia: history and contemporaneity], Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya, Moscow, pp. 112–132. (in Russ.)

Nest'ev, I.V. (1973), *Zhizn' Sergeya Prokof'eva* [The life of Sergei Prokofiev], Sovetskii kompozitor, Moscow, 713 p. (in Russ.)

Svetlova, O.A., Khananov, I.R. (2019), “Some features of the piano writing of Frederic Chopin (experience the phenomenological characteristics)”, *Journal of Musical Science*, no 3, pp. 98–108. (in Russ.)

Ushakova, D.A. (2019), “Features of the phenomenological approach to the interpretation of musical works”, *Journal of Musical Science*, no 2, pp. 165–170. (in Russ.)

Yavorsky, B.L. (2002), “Bach's keyboard suites”, *Nosina V.B. O simvolike "Frantsuzskikh syuit" I.S. Bakha* [Nosina V.B. On the symbolism of J.S. Bach's “French Suites”], Klassika-XXI, Moscow, 156 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Хананов Ильяс Рашидович, аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва)
E-mail: auditore96@list.ru

Смирнова Татьяна Вячеславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

Authors Information

Ilias R. Khananov, postgraduate at the Gnesin Russian Academy of Music (Moscow)
E-mail: auditore96@list.ru

Tatiana V. Smirnova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: s-tatyana-v@mail.ru

Поступила в редакцию 27.11.2025

После доработки 11.02.2026

Принята к публикации 15.02.2026

Received 27.11.2025

Revised 11.02.2026

Accepted for publication 15.02.2026

© Рубан, Н.Л., 2026

УДК 781.68

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-189-198

КИТАЙСКАЯ ПИАНИСТКА ВАН ЮЙЦЗЯ В ДИАЛОГЕ С ВЫДАЮЩИМИСЯ ДИРИЖЕРАМИ СОВРЕМЕННОСТИ

Н.Л. Рубан¹

¹ Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки, Нижний Новгород, 603005, Российская Федерация

Аннотация. Автор настоящей статьи предлагает собственный опыт расширения методологических возможностей, существующих в процессе изучения исполнительского стиля. Это представляется важным и актуальным для характеристики всех компонентов артистической практики крупнейших музыкантов современности. Суть такого подхода к заявленной проблематике заключается в определении специфики творческого диалога, формирующегося между концептуальной трактовкой того или иного музыкального произведения, складывающейся благодаря сотрудничеству солиста и симфонического дирижера. С этой целью в качестве объекта изучения избраны три выдающихся музыканта современного периода истории исполнительства: китайская пианистка Ван Юйцзя (кит. 王羽佳, англ. Yuja Wang), прославленный итальянский дирижер Клаудио Аббадо и всемирно известный дирижер, создатель и руководитель оригинальных художественных проектов Валерий Гергиев. Рассматривая фортепианный Концерт Сергея Рахманинова до минор (№ 2) в исполнении Ван Юйцзя совместно с Клаудио Аббадо и Валерием Гергиевым, автор статьи поэтапно и системно выявляет, с одной стороны, устойчивые качества исполнительского стиля солистки (врожденный артистизм, стремление к сценической демонстративности и декоративной красочности звучания, пианистическая виртуозность и любовь к русской музыке), с другой – мобильные свойства ее артистической практики – готовность и способность к равноправному художественному диалогу и стремление к творческому лидерству. Именно сплав разнообразных характеристик, а также интерпретаторских установок пианистки и дирижеров неизменно рождает многомерный, каждый раз новый, но всегда яркий художественный результат.

Ключевые слова: современное исполнительство, китайское фортепианное искусство, Ван Юйцзя, ранние концерты Рахманинова, Клаудио Аббадо, Валерий Гергиев

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Рубан Н.Л. Китайская пианистка Ван Юйцзя в диалоге с выдающимися дирижерами современности // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 1. С. 189–198. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-189-198.

CHINESE PIANIST YUJA WANG IN DIALOGUE WITH OUTSTANDING CONTEMPORARY CONDUCTORS

N.L. Ruban¹

¹ M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Nizhny Novgorod, 603005, Russian Federation

Abstract. The author of this article presents his personal experience in expanding the methodological potential of contemporary performing style. This is crucial for comprehending all facets of the artistic practice of some of the most renowned musicians of our time. The core of this approach lies in comprehending the unique creative exchange that takes place between the conceptual interpretation of a musical composition and the collaboration between a soloist and a symphony conductor. To achieve this, the author selected three prominent figures from the contemporary music scene as subjects of study: Wang Yujia (王羽佳), a Chinese pianist; Claudio Abbado, an Italian

conductor; and Valery Gergiev, a world-renowned conductor, composer, and artistic director. Considering Sergei Rachmaninoff's Piano Concerto No. 2 in C Minor performed by Wang Yuja with Claudio Abbado and Valery Gergiev, the author of this article gradually and systematically reveals, on the one hand, the consistent qualities of the soloist's performance style (inherent artistry, desire for dramatic showmanship and decorative colorfulness, pianistic virtuosity, and love for Russian music). On the other hand, they also reveal the dynamic aspects of her artistic approach - willingness and ability to engage in an equal artistic exchange, while also demonstrating a desire for creative leadership. The fusion of these diverse characteristics and interpretative approaches of the pianist and conductors invariably results in a multi-dimensional, ever-changing, yet always vibrant artistic outcome.

Keywords: contemporary performance, Chinese piano art, Yuja Wang, Rachmaninoff's early concerts, Claudio Abbado, Valery Gergiev

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

For citation: Ruban, N.L. (2026), "Chinese pianist Yuja Wang in dialogue with outstanding contemporary conductors", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 1, pp. 189–198. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-1-189-198.

В репертуаре всемирно известной пианистки Ван Юйцзя доминируют концерты для фортепиано с оркестром: в этом жанре ярко проявилось такое качество ее стиля, как сценический артистизм. Примечательно, что в последние годы пианистка демонстрирует успешные опыты выступлений в качестве дирижера симфонического оркестра. Заметим, что большую часть наград и премий солистка получила за исполнение и запись концертов для фортепиано с симфоническим оркестром¹. Показателен тот факт, что Ван Юйцзя, работая над множеством фортепианных концертов, сотрудничала с самыми разными симфоническими оркестрами и дирижерами. Это дает возможность представить многосторонние характеристики исполнительского стиля пианистки в ее творческом диалоге с музыкантами всего мира².

Анализируя многочисленные интервью Ван Юйцзя по поводу сотрудничества с симфоническими дирижерами, еще раз убеждаемся, что каждое концертное выступление пианистка рассматривает как своеобразный спектакль – синтетическое сценическое действие, все компоненты которого участвуют в раскрытии смысла музыкального произведения в контексте стиля композитора. Солистка осознанно вовлекает в творческий процесс и дирижера, и музыкантов оркестра. Вполне закономерно в этой связи, что

дарование Ван Юйцзя с ее безграничной сценической энергетикой притягивает к себе очень молодых, но уже известных талантливых дирижеров. Примером могут служить многочисленные выступления с Густаво Дудамелем, ставшим в восемнадцать лет руководителем Венесуэльского национального молодежного оркестра им. Симона Боливара, а в двадцать восемь – главой симфонического оркестра Лос-Анджелеса³. В артистической карьере и характере китайской пианистки и венесуэльского дирижера можно отметить во многом совпадающий творческий темперамент: музыкантов объединяет неординарность личности, яркая позитивная энергетика, стремительный эмоциональный порыв. Дудамель по этому поводу говорит: «Мы принадлежим одному поколению, и все в нашем представлении естественным образом совпадает» (Чуанг Кассон, 2014, с. 9).

Так, летом 2012 г. Ван Юйцзя в сотрудничестве с этим молодым дирижером записала Концерт № 1 для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского; кроме того, ими выпущен совместный альбом, в который вошли фортепианный Концерт с оркестром № 3 С.В. Рахманинова и Второй концерт С.С. Прокофьева. Значимым итогом диалога китайской пианистки с венесуэльским дирижером стала запись в 2023 г. (юбилейном для Рахманинова) всех фортепианных концертов русского композитора-пианиста⁴.

Обратим внимание на высказывания Ван Юйцзя, свидетельствующие о том, насколько серьезно и пристально она изучает оркестровую партитуру каждого концерта, прежде чем выступить с оркестром в качестве солистки. Подтверждая эту мысль, процитируем здесь одно из них: «Я чувствую себя уверенно только тогда, когда понимаю, что и как играет каждый музыкант оркестра» (Гао И, 2009, с. 11). Объясняя выбор фортепианных концертов для включения их в свои программы, пианистка со свойственным ей юмором неоднократно подчеркивает, что «обладает отличным аппетитом буквально ко всему». Действительно, за последние два десятилетия Ван Юйцзя подготовила и исполнила все фортепианные концерты Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Листа, Й. Брамса, М. Равеля, Б. Бартока, С. Рахманинова и Д. Шостаковича.

Анализируя записи фортепианных концертов Рахманинова, осуществленные Ван Юйцзя в разные годы, заметим, что их насчитывается около ста семидесяти⁵. При этом не можем не поделиться несколькими наблюдениями. Начав в 2007 г. серию рахманиновских записей с исполнения Концерта № 3, пианистка уже через год записала Рапсодию на тему Н. Паганини – самую позднюю и сложнейшую партитуру среди рахманиновских сочинений для фортепиано с оркестром. К Концерту соль минор (№ 4) она обратилась лишь десять лет спустя.

Между тем Первый концерт русского композитора Ван Юйцзя исполнила и записала только в 2022 г. с Чешским филармоническим оркестром под управлением Семена Бычкова⁶. Ее обращение к данному опусу воспринимается как очередной в ряду исполнительских парадоксов, к которым пианистка склонна на протяжении всей артистической карьеры. Дело в том, что дебютное исполнение (как и запись) Первого концерта Рахманинова состоя-

лось в разгар пандемии – одной из самых драматических страниц современной истории человечества. В этом контексте выбор пианисткой юношеского «весеннего» сочинения великого русского художника, сочинения, полного романтических переживаний и светлых надежд, ощущается и актуально, и символично.

Как нам кажется, в таком повышенном внимании к концертным партитурам Рахманинова пересекаются два важнейших для китайского музыканта художественных приоритета: интерес к выступлениям в качестве солистки с виднейшими современными дирижерами и очевидная любовь к русской музыкальной культуре в целом, и к Сергею Рахманинову, в частности. Анализ концертного репертуара Ван Юйцзя убедительно доказывает, что ее внимание к фортепианным сочинениям Рахманинова в последнее десятилетие заметно активизировалось⁷.

Помимо сильнейших детских впечатлений⁸ особое отношение к русской музыке было инспирировано занятиями юной пианистки у педагогов, имевших определенные «российские корни». Одним из них стал, в частности, Гари Граффман. Из всего многообразия имен, представляющих его педагогическую «родословную», для нас особого внимания заслуживают фигуры, связанные с традициями русской исполнительской школы, в частности, петербургской. Речь идет о педагоге Граффмана – Изабель Венгеровой, ученице знаменитой А.Н. Есиповой⁹. На наш взгляд, именно петербургская пианистическая традиция «отзывается» в исполнительской манере Ван Юйцзя не только декоративной красочностью и бесспорным эстетизмом звучания инструмента, но и особым тяготением к воплощению масштабного музыкального пространства через архитектуру крупных форм и архитектурность линейной выразительности.

В качестве аналитического материала, раскрывающего заявленную тему, рассмотрим Фортепианный концерт Рахманинова до минор (№ 2), ор. 18, к исполнению которого пианистка возвращалась неоднократно на протяжении пятнадцати лет (с 2008 по 2023 г.). Драматический пафос этой музыки, напряженность и многообразная лирика воспринимаются современными исполнителями и слушателями как знаки нового времени и, в частности, сегодняшнего дня. При этом не требуют доказательств те временные и историко-культурные параллели, которые очевидны при сопоставлении художественных контекстов первой четверти текущего века с периодом столетнего прошлого – временем создания и многочисленных исполнительских трактовок Второго концерта Рахманинова.

Для самой Ван Юйцзя такой выбор не выглядит случайным. Ее интерпретация рахманиновского опуса органично вошла в огромное пространство разнообразных решений, созданных музыкантами всего мира. Примечательно, что работа над Концертом до минор происходила в диалоге с известными симфоническими дирижерами. Наше внимание привлекли две трактовки этого сочинения, сложившиеся в сотрудничестве с Клаудио Аббадо и Валерием Гергиевым (обусловленность такого выбора раскроем ниже).

Две первые записи Концерта до минор сделаны Ван Юйцзя с разницей в одиннадцать лет: с Клаудио Аббадо – в 2010 г.¹⁰, с Валерием Гергиевым – в 2021¹¹. Подчеркнем, что обе записи значительно отличаются друг от друга. Очевидно, что каждая из них демонстрирует не только различные грани пианистического дарования солистки, проявившиеся на разных возрастных этапах эволюции ее исполнительского творчества, но и оригинальные дирижерские концепции.

Звучание Концерта Рахманинова в интерпретации *Ван Юйцзя и Клаудио Аббадо*¹²

многие музыкальные критики справедливо называют вдохновенной симфонической поэмой. Их суждение основано, в первую очередь, на том, что три части цикла в диалоге китайской пианистки и итальянского дирижера тесно и органично связаны друг с другом и пронизаны единым музыкальным временем, единым пульсом и многомерным, полным энергии единым движением. Такой аналитический вывод во многом обусловлен, на наш взгляд, темповым решением, предложенным солисткой и дирижером. Именно темпоритмическую цельность всей партитуры можно считать одной из характерных особенностей данной интерпретации.

Так, первая часть Концерта при многочисленных темповых изменениях (*Moderato, un poco più mosso, più vivo, meno mosso*) выдержана в устойчивом временном движении, где авторские ремарки практически не определяют резких граней между разделами, а следование им воспринимается естественно и внутренне логично. То же качество характеризует звучание и второй части, выполняющей в общей драматургии сочинения функцию масштабной лирической середины. В такой трактовке макроформы *Adagio sostenuto* обрамляется стремительными по темпу и внутреннему движению крайними частями цикла, близкими друг другу, именно благодаря их выразительным свойствам. К тому же, средний раздел второй части (*Un poco più animato*) своей пластической подвижностью перекликается с побочными партиями первой части и финала.

В целом, крайние части Концерта в исполнении Ван Юйцзя и Клаудио Аббадо за счет ускоренных темпов не просто тяготеют к концертной виртуозности, но и символизируют стремительное движение времени. В этом отношении возникает определенная близость временных ощущений, свойственных началу двух

столетий – прошлого и текущего. Сказанное подтверждает выбор дирижером и солисткой темпов этих частей. Отражим общее время звучания первой части и финала в трактовке Ван Юйцзя и К. Аббадо (на фоне исполнения Концерта солисткой с другими дирижерами) в небольшой таблице.

**Звучание первой части и финала,
мин. с**

Исполнитель	Первая часть	Третья часть
Ван Юйцзя и Клаудио Аббадо	10. 17	10. 6
Ван Юйцзя и Юрий Темирканов	11. 20	11. 26
Ван Юйцзя и Валерий Гергиев	10. 43	10. 43
Ван Юйцзя и Лоренцо Виотти	10. 35	11. 56

В диалоге с оркестром пианистка неизменно проявляет тонкую ансамблевую гибкость. К примеру, начальное проведение темы главной партии первой части (ц. 1 – т. 11) и основной темы *Adagio sostenuto* (ц. 17 – т. 9). Создается ощущение равноправного диалога фортепиано с оркестром. Солистка при этом, предоставляя оркестру определенную инициативу, чутко контролирует процесс взаимодействия с ним. На наш взгляд, такое органичное «согласие» двух выдающихся музыкантов в трактовке партитуры и яркий художественный эффект ее звучания возникли далеко не случайно.

Известно, что К. Аббадо, как и С. Рахманинов, был не только дирижером, но и композитором-пианистом. Отсюда, во многом идет та импровизационная свобода, которая пронизывает всю партитуру Концерта и вместе с тем обеспечивает молодой солистке как индивидуальное право на выражение собственных слуховых представлений, так и возможность быть причастной к коллективному творчеству

и воле дирижера. В этой связи, не можем не отметить два качества Аббадо-дирижера, вызвавшие столь непосредственный интерес к нему китайской пианистки и проявившиеся в интерпретации Второго концерта Рахманинова. В своих интервью Ван Юйцзя неоднократно говорила о том, что решающими для нее стали горячая любовь Аббадо к русской музыке наряду с ее глубоким пониманием.

Мы уже отмечали, насколько сочинения русских композиторов (от М.П. Мусоргского до современных) близки Ван Юйцзя. О своем особом отношении к русскому искусству и, в частности, к русской музыке Аббадо также многократно говорил и писал. Приведем фрагмент одного из интервью, данных итальянским дирижером музыкальному критику.

– Вы часто исполняете русскую музыку. Откуда этот интерес?

– Первым моим русским музыкальным впечатлением был Мусоргский <...> На выпускном экзамене я сыграл партитуру «Бориса Годунова» на фортепиано <...> все больше влюбляюсь в симфонические произведения Чайковского...

– А что из русской музыки Вы играли?

– Прежде всего, Прокофьева и Стравинского – их произведений в моем репертуаре очень много. Из современных композиторов особенно ценю Софию Губайдулину и, конечно, Альфреда Шнитке (Зейфас Н., 1992, с. 41)¹³.

Вместе с тем важнейшее обстоятельство, объясняющее глубину и точность диалога между пианисткой и дирижером, находится, на наш взгляд, в специфике техники Аббадо и обусловлено его «принадлежностью к пианистам». Исследователи искусства итальянского мастера справедливо замечают, что «пальцевая виртуозность, необычайно выразительная и разнообразная, напоминает о его пианистической юности» (Яковлев М., 1993, с. 27). Подтвердить сказанное позво-

ляет одно из многочисленных наблюдений китайской пианистки над репетиционным процессом с Аббадо: «Просматривая вторую часть (речь идет о Концерте Рахманинова до минор), он сказал: “Вам нужно держать этот звук соль на педали”» (Лу И, 2009, с. 88). Как видим, творческий диалог молодой китайской пианистки и прославленного дирижера, определивший трактовку ими Концерта Рахманинова до минор сложился, с одной стороны, благодаря взаимному интересу и любви к русскому искусству, с другой – абсолютному пониманию, уважению и доверию к творческим идеям друг друга.

Спустя одиннадцать лет Второй концерт Рахманинова прозвучал и был записан в исполнении Ван Юйцзя с крупнейшим российским дирижером Валерием Гергиевым и Оркестром Мариинского театра¹⁴. В отличие от Клаудио Аббадо, Валерий Гергиев предоставляет значительно большую свободу солистке. По словам маэстро, он не сковывает музыкантов строгими рамками, а лишь определяет общее направление музыки. Это позволило Ван Юйцзя в полной мере проявить не только собственную творческую зрелость, но и своеобразие пианистического таланта.

Прежде всего, отношение дирижера к музыкальному материалу и исполнителю отразилось в эмоционально напряженном энергетическом подъеме, которым пианистка вдохновляет и увлекает музыкантов оркестра. На протяжении всего звучания партитуры господствует определенная «вокализация» инструментального материала, демонстрирующая русскую природу рахманиновского стиля. Так, огромной широты дыхания солистка и дирижер достигают в музыкальном движении внутри экспозиционного раздела первой части, благодаря «бесконечному» развитию разнотембровых мелодических линий. Между тем эмоциональная подвижность и стремительность

отличают разделы связующей партии (Un poco mosso) и разработки (Moto precedente), что усиливает значимость не только контраста, душевного порыва, но и мощного риторического накала. Предельно напряженной кульминацией первой части становится масштабный эпизод, начинающийся с *poco a poco accelerando* (ц. 9 – т. 210) и включающий в себя *Allegro* и *Maestoso*. Здесь пианистка и оркестр демонстрируют длительный и яркий вдохновенно-патетический подъем.

В *Adagio sostenuto* (вторая часть) Гергиев уступает ведущую роль солистке – ее эмоционально наполненному монологу. Дирижер проявляет удивительную способность оркестра «гениально» аккомпанировать солирующему фортепиано, чутко поддерживая красочную гармонию, наполняющую эпизоды рахманиновской лирики. Играя эту часть, оркестр Мариинского театра в очередной раз поражает слушателей гибкостью и ансамблевой дисциплиной. Каждая музыкальная фраза дышит естественным движением и благородством мысли. Следуя императивному жесту дирижера, музыканты и солистка обмениваются взаимной энергией и творческими эмоциями.

Вокальное слышание фортепиано сказывается даже в моментах *forte*, наполненных певучим звучанием (ц. 22, 27 – тт. 87, 151). По-настоящему русская распевность сочетается здесь с многомерно пространственными колокольными эффектами. Комментируя исполнение этого фрагмента Валерием Гергиевым, один из музыкальных критиков замечает: «От него одновременно исходят поразительное очарование, яростная неистовость, от которой вздрагиваешь» (Варламова О., 2008). Русская природа особого сплава вокального и колокольного начал воплощается в звучании музыки во многом благодаря способности дирижера, гипнотически вовлекая солиста в диалог

с оркестром, достигать органичного синтеза столь разных (на первый взгляд, парадоксальных) выразительных и языковых свойств музыкального материала. Большой друг и почитатель Гергиева композитор А.В. Чайковский так определяет свои впечатления от рахманиновского *Adagio* в «дуэте» китайской пианистки и российского дирижера: «Он настолько быстро находит язык, и они ему подчиняются все <...> он сразу начинает вести их за собой. У него колоссальная сила убеждения»¹⁵.

В трактовке финала обратим внимание на иные способы достижения эффектно-скерцозного характера музыки, нежели в игре Ван Юйцзя с Аббадо. Если по отношению к записи Концерта до минор с итальянским дирижером речь шла о виртуозной стремительности финала, то в данном случае блистательно-игровой характер музыки создается за счет четкой ритмической устойчивости, точной артикуляции и заостренного *staccato*. Гергиев, в отличие от Аббадо не стремится к предельно быстрому темпу финала. Такой выбор темпа вместе с точной метрической организацией времени позволяет солистке акцентировать в побочной партии (ц. 31– т. 122) гибкий динамический рисунок. Благодаря этому значительно расширяется пространственный диапазон предкульминационных волн и более ярко высвечивается кульминационная роль *Maestoso*. Здесь диалог солистки и дирижера достигает экстатического слияния, а фортепиано становится многогранно красочной частью оркестра.

Внутренний контраст финала Концерта пианистка создает с помощью интенсивного ускорения в эпизодах *accelerando* (начиная с ц. 38 – т. 368). Они возвращают нас к мысли об определенной «свободе», предоставляемой дирижером солирующему инструменту. Как нам кажется, именно в этих фрагментах Ван Юйцзя,

в очередной раз, реализует такие качества своего исполнительского стиля, как артистический темперамент, эмоциональная подвижность и виртуозный блеск. Несмотря на достаточно сдержанный темп и строгую организацию музыкального времени, заданную дирижером, финал рахманиновского Концерта в исполнении Ван Юйцзя полон ощущений живой импровизации. При этом устремленное движение очень точно определяют слова Гергиева, произнесенные в одном из его многочисленных интервью: «...Остановить Рахманинова невозможно» (Бобылев С., 2023).

Как видим, приведенные в статье аналитические наблюдения убедительно свидетельствуют о том, что репертуарный диапазон всемирно известной китайской пианистки Ван Юйцзя демонстрирует ее как исполнителя универсального склада. Ее интерпретации концертов для фортепиано с оркестром многочисленны и разнообразны. В диалогах с различными дирижерами пианистка раскрывает широкий диапазон стилистических возможностей и свои музыкальные приоритеты.

Важным в данном случае нам представляется акцентировать внимание на таких гранях ее исполнительского стиля, как способность к каждый раз новому, творческому диалогу с симфоническими дирижерами разных стран и поколений, глубокое и пристальное изучение оркестровой партитуры и, в то же время, умение выступить лидером большого музыкального коллектива. Безусловно, значительную роль в формировании и реализации этих качеств играет врожденный артистизм и сознательно культивируемое тяготение к сценической декоративности и театральной пластики.

Названные особенности (наряду с другими) имеют, на наш взгляд, богатейшие перспективы, учитывая и потребность Ван Юйцзя привносить в исполнитель-

ский процесс компоненты визуального восприятия: пластическое движение, световое оформление, а также цвет и дизайн концертного костюма. К примеру, при исполнении произведений Чайковского, Прокофьева, Рахманинова, пианистка выбирает для своих сценических выступлений короткие красные платья, символизирующие, по ее собственным словам, «пламенную экспрессию и страстную эмоциональность» русской музыки. Однако, играя Второй концерт Рахманинова с Гергиевым, солистка предпочитает желтый, как символ солнца – оптимизма, радости и горячих эмоций¹⁶.

Подводить итоги артистической карьеры Ван Юйцзя еще слишком рано. Однако результаты ее музыкальной

деятельности настолько значительны, что невозможно пройти мимо них. При этом заметим, что они связаны со сценической практикой пианистки. Она неоднократно говорит и пишет о том, что концертная форма исполнительской самореализации для нее значительно важнее и дороже чем все остальные. В этой связи, рассмотрение творческого диалога артистки с такими разными музыкантами, как Клаудио Аббадо и Валерий Гергиев, не только существенно расширяет представления о ее артистическом портрете, но и позволяет уточнить многие детали в целостной характеристике исполнительского почерка и интерпретаторских возможностей прославленной пианистки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Начиная с восемнадцати лет, пианисткой исполнено и записано около пятидесяти сочинений в этом жанре, принадлежащих разным авторам. С учетом неоднократных записей целого ряда концертов их общее число достигает более семисот. К тому же, две из семи международных наград получены артисткой за исполнение фортепианных концертов с различными дирижерами и симфоническими коллективами.

² Среди всемирно известных дирижеров, систематически и успешно выступающих с китайской солисткой, назовем Клаудио Аббадо, Валерия Гергиева, Семена Бычкова, Шарля Дютюа, Лорина Маазеля, Курта Мазура, Зубина Мету, Кирилла Петренко, Роберто Риччи, Юрия Темирканова, Майкла Тилсона Томаса, Пинхаса Цукермана, Майка Штерна, Паво Ярви.

³ В настоящее время Дудамель занимает, кроме того, пост художественного руководителя Парижской национальной оперы.

⁴ Запись осуществлена при участии компании Deutsche Grammophon.

⁵ Записи фортепианных концертов Рахманинова находятся в архиве пианистки (URL: <https://yujiawang.nicerweb.com>, дата обращения: 5.06.2025).

⁶ Семен Маевич Бычков (р. 1952) – один из крупнейших российских дирижеров, представитель петербургской школы. Музыкант закончил Ленинградскую консерваторию им. Н.А. Римского-Корсакова в классе известного дирижера, про-

фессора Ильи Александровича Мусина. В 1973 г. Бычков одержал победу в Первом Всероссийском конкурсе дирижеров им. С.В. Рахманинова, год спустя переехал в США.

⁷ В программы своих многочисленных концертов Ван Юйцзя неоднократно включает фортепианные и камерно-инструментальные произведения русского композитора, относящиеся к разным опусам и охватывающие практически весь жанровый диапазон его пианистического наследия. К примеру, один из дисков пианистки, удостоенный в 2019 г. премии «Граммофон» в категории «Лучшая инструментальная музыка», включает в себя четыре пьесы Рахманинова: прелюдии № 5, op. 23, № 10, op. 32; этюды-картины № 3, op. 33, № 1, op. 39.

⁸ Из биографии артистки известно, что ее мать, будучи солисткой Пекинского театра, способствовала очень раннему знакомству дочери с балетами и операми русских композиторов. Одним из сильнейших музыкально-театральных впечатлений детства стал балет П.И. Чайковского «Лебединое озеро». По словам пианистки, фрагменты из «Лебединого озера» она «была готова слушать снова и снова» (Berrington K. How a world-class pianist reached the «Mount Everest» of music. URL: <http://yujiawang.com/how-a-world-class-pianist-reached-the-mount-everest-of-music/> (дата обращения: 09.09.2025)).

⁹ Сама И. Венгерова преподавала в Петербургской консерватории с 1906 по 1920 г. и, переехав в США, вошла в число основателей института в Кертисе.

¹⁰ Рахманинов С. Концерт для фортепиано с оркестром № 2 до минор, ор. 18. Юйцзя Ван (фортепиано), Клаудио Аббадо (дирижер), Камерный оркестр им. Малера, г. Феррара, Италия, запись апрель 2010 г. URL: https://classic-online.ru/archive/?file_id=135753 (дата обращения: 18.09.2025).

¹¹ Рахманинов С. Концерт для фортепиано с оркестром № 2 до минор, ор. 18. Юйцзя Ван (фортепиано), Валерий Гергиев (дирижер), Оркестр Мариинского театра (Санкт-Петербург), запись 20 сентября 2021 г. Париж URL: https://classic-online.ru/archive/?file_id=319864 (дата обращения: 18.09.2025).

¹² К. Аббадо (1933–2014) – известный итальянский дирижер, пианист и композитор; возглавлял театр «Ла скала» и Венскую оперу, а также целый ряд лучших оркестров мира (Лондон, Вена, Берлин).

¹³ Устойчивая любовь К. Аббадо к России неоднократно проявлялась в разные годы во время

многочисленных гастролей дирижера в Москве и Санкт-Петербурге.

¹⁴ Кроме Концерта Рахманинова Валерий Гергиев с Ван Юйцзя записал два концерта И. Брамса: № 1 ре минор – 16 июля 2017 г. (Мюнхен), № 2 си-бемоль мажор – 1 декабря 2018 г. (Токио). Заметим, что многократное исполнение русским дирижером сочинений Рахманинова отмечено в 2015 г. Международной рахманиновской премией.

¹⁵ Настоящая легенда: 70 лет исполнилось дирижеру Гергиеву. URL: <https://ren.tv/longread/1100133-nastoiashchaia-legenda-70-let-ispolnilos-dirizheru-gergievu> (дата обращения: 20.09.2025).

¹⁶ См.: Malcolm J. Yuja Wang and the art of performance // The New Yorker. 05.09.2016. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/09/05/yuja-wang-and-the-art-of-performance> (дата обращения: 15.11.2025), также: архив концертов Ван Юйцзя. URL: <https://yujawang.nicerweb.com> (дата обращения: 5.06.2025).

ЛИТЕРАТУРА

Бобылев С. В. Московской филармонии состоялся юбилейный концерт в честь 150-летия Рахманинова // ТАСС. 01.04.2023. URL: <https://tass.ru/kultura/17427095> (дата обращения: 20.09.2025).

Варламова О. История нелегкого успеха Валерия Гергиева // РИА Новости. 02.05.2008. URL: <https://ria.ru/20080502/106381049.html> (дата обращения: 20.09.2025).

Зейфас Н.М. К. Аббадо – семнадцать лет спустя // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 35–43.

Яковлев М. Наследник Караяна // Музыкальная жизнь. 1993. № 11–12. С. 27.

高屹. 色彩与创意: 王羽佳的新浪漫主义 // 音乐爱好者. 2009. 5(6–13). (Гао И. Цвет и творчество: Новый романтизм Ван Юйцзя // Любители музыки. 2009. № 5. С. 6–13).

吕屹. 钢琴是生活, 世界是舞台: “飞指”钢琴家王羽佳印象 // 人民音乐. 2009. 7(87–88). (Лу И. Фортепиано – это жизнь, а мир – сцена: Впечатления пианистки Ван Юйцзя о «летающих пальцах» // Народная музыка. 2009. № 7. С. 87–88).

庄加逊. 王羽佳: 真实只存在于音乐中 // 音乐爱好者. 2014. 2(6–11). (Чуанг Кассон. Ван Юйцзя. Истина существует только в музыке // Любители музыки. 2014. № 2. С. 6–11).

REFERENCES

Bobylev, S. (2023), “The Moscow Philharmonic hosted an anniversary concert in honor of Rachmaninov's 150th birthday”, *TASS*, 1 April, Available at: <https://tass.ru/kultura/17427095> (Accessed 20 September 2025). (in Russ.)

Gao Yi (2009), *sè cǎi yǔ chuàng yì : wáng yǔ jiā de xīn làng màn zhǔ yì* [Color and Creativity: Wang Yuja's New Romanticism], *yīn lè ài hǎo zhě* [Music lovers], no. 5, pp. 6–13. (in Chin.)

Lu Yi (2009), *gāng qín shì shēng huó , shì jiè shì wǔ tái: “fēi zhǐ ” gāng qín jiā wáng yǔ jiā yīn xiàng* [Piano is life, and the world is a stage: pianist Wang Yuja's impressions of “flying fingers”], *rén mín yīn lè* [Folk music], no. 7, pp. 87–88. (in Chin.)

Varlamova, O. (2008), “The story of Valery Gerгиев's difficult success”, *RIA Novosti* [RIA News], 2 May, Available at: <https://ria.ru/20080502/106381049.html> (Accessed 20 September 2025). (in Russ.)

Yakovlev, M. (1993), “Karajan's Heir”, *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], no. 11–12, p. 27. (in Russ.)

Zeifas, N.M. (1992), “Abbado – seventeen years later”, *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy], no. 2, pp. 35–43. (in Russ.)

Zhuang Jiaxun (2014), *wáng yǔ jiā: zhēn shí zhī cún zài yú yīn lè zhōng* [Wang Yuja. The truth exists only in music], *yīn lè ài hǎo zhě* [Music lovers], no. 2, pp. 6–11. (in Chin.)

Сведения об авторе

Рубан Наталья Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: rubannatasha14@yandex.ru

Author Information

Natalia L. Ruban, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Piano Department at the M.I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory

E-mail: rubannatasha14@yandex.ru

Поступила в редакцию 23.10.2025

После доработки 12.02.2026

Принята к публикации 15.02.2026

Received 23.10.2025

Revised 12.02.2026

Accepted for publication 15.02.2026

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2026, Т. 14, № 1

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 15.03.2026. Дата выхода в свет 30.03.2026

Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 17,59. Уч.-изд. л. 14,2

Тираж 300 экз. Заказ № 33. 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