
НОВОСИБИРСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ имени М.И. ГЛИНКИ

ISSN 2308-1031 (Print)

ISSN 3034-2236 (Online)

Т. 14, № 3. 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. 3. 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 Юзеевна, 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 Natal'ya S., D. Sc. (Art Criticism) (Russian Institute of Art History, Saint Petersburg)

Stepniak 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)

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>Büsing O. (пер. А. Мальцевой)</i> «Modelle? – Topoi? – Muster? – Typische Wendungen in Neuerer Musik». Ein Spaziergang durch eine Klangausstellung	9
<i>Петров В.М.</i> Стилистические особенности Сонаты, op. 5 И. Брамса	27
<i>Семенцова Е.Д.</i> Особенности музыкальной поэтики в пушкинских операх Ц.А. Кюи	38
<i>Санникова Н.В., Смирнова Е.А.</i> Концепт «Девушка и смерть» в оратории Г. Галынина	49

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СИБИРИ

<i>Демешко Г.А.</i> Третий струнный квартет Ю. Юкечева: об одном необычном авторском решении	60
<i>Семькина А.И.</i> Особенности преломления олонхо в музыкально-театральных произведениях В.В. Ксенофонтова	70

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО И МЕТОДИКА

<i>Лю Юйхань</i> Исполнительская интерпретация фортепианных миниатюр Я. Сибелиуса: анализ трактовок Пьесы № 2, op. 76 (Д. Мацуев, Х. Гимсе, Ю. Ванг)	82
--	----

МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

<i>Антипова Ю.В.</i> Российская популярная музыка в ракурсе метамодерна	92
--	----

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСТОКОВЕДЕНИЕ

<i>Чжу Яньци</i> Жанровая эволюция симфонии: Чжу Цзяньэр и Шостакович	105
<i>Чжан Хунмэй</i> Стилевые и художественные особенности оперных сочинений Инь Цина (на примере опер «Великий поход», «Пограничный город», «Дочь партии»)	115
<i>Ма Цзунвэй</i> Особенности интерпретации китайскими композиторами элементов джаза и блюза в современных хоровых аранжировках популярных песен	128

ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЕ

Абдурашидов А.А.

Тонально-ладовая организация разделов цикла макома «Наво»
в контексте звуковой шкалы танбура 141

Ардашерзода К.А., Кондратьева Н.М.

Культурная семантика музыки таджикского нава 154

Яо Шисю, Филатова В.Е.

Песенные традиции китайской народности мяо 167

Дьяконова В.Е., Бястинов Д.Д.

Варган в культуре народов Севера: история, функции
и современное бытование 176

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОСВЕЩЕНИЕ

Тютюнникова Т.Э.

Семантический мост: концепция поэтапного формирования
музыкального восприятия у детей дошкольного возраста 187

CONTENTS

HISTORICAL AND THEORETICAL ISSUES OF MUSIC SCIENCE

<i>Бюзинг О.</i>	
«Модели? – Топосы? – Образцы? Типизированные обороты в новейшей музыке». Прогулка по галерее звучаний / пер. с нем. и подгот. к печати А. Мальцевой	9
<i>Petrov V.M.</i>	
Stylistic features of the Piano Sonata op. 5 by J. Brahms	27
<i>Sementsova E.D.</i>	
A. Pushkin's poetics in C. Cui's musical interpretation (on the example of the opera "A Feast in Time of Plague")	38
<i>Sannikova N.V., Smirnova E.A.</i>	
The concept of "Girl and Death" in the oratorio by G. Galynin	49

MUSIC CULTURE OF SIBERIA

<i>Demeshko G.A.</i>	
The Third String Quartet by Yu. Yukechev: on an unusual author's decision	60
<i>Semykina A.I.</i>	
Features of olonkho refraction in V.V. Ksenofontov's musical and theatrical works	70

PERFORMING ART AND TECHNIQUES

<i>Liu Yuhan</i>	
Performer's interpretation of J. Sibelius's piano miniatures: analysis of the interpretations of Pieces no. 2, op. 76 (D. Matsuev, H. Gimse, Y. Vang) ...	82

MASS MUSIC CULTURE

<i>Antipova Yu.V.</i>	
Russian popular music in a metamodern perspective	92

MUSIC ORIENTAL STUDIES

<i>Zhu Yanqi</i>	
Genre evolution of the symphony: Zhu Jian'er and Dmitriy Shostakovich	105
<i>Zhang Hongmei</i>	
Stylistic and artistic features of Yin Qing's operas (on the example of the operas "The Long March", "Border Town", "The Party's Daughter")	115
<i>Ma Zongwei</i>	
Features of Chinese composers' interpretation of jazz and blues elements in modern choral arrangements of popular songs	128

ETHNOMUSICOLOGY

Abdurashidov A.A.

Tonal-modal organization and cyclic structure of the vocal cycle “Nasr” of the maqom “Navo” in the context of the octave sound system of the tanbur scale	141
---	-----

Ardasherzoda K.A., Kondratieva N.M.

Cultural semantics of Tajik nai	154
---------------------------------------	-----

Yao Shixiu, Filatova V.E.

The Chinese Miao peoples' song traditions	167
---	-----

Dyakonova V.E., Byastinov D.D.

The jaw harp in the culture of the Northern peoples: history, function and modern use	176
--	-----

MUSIC EDUCATION AND ENLIGHTENMENT

Tyutyunnikova T.E.

Semantic bridge: the concept of step-by-step formation of musical perception in preschool children	187
---	-----

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 9–26
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 3, pp. 9–26
ISSN 2308-1031

© Büsing, O., 2026

УДК 781.42

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-9-26

«MODELLE? – TOPOI? – MUSTER? – TYPISCHE WENDUNGEN IN NEUERER MUSIK». EIN SPAZIERGANG DURCH EINE KLANGAUSSTELLUNG

O. Büsing¹

¹ Hochschule für Musik Freiburg, 79095, Deutschland

Abstract. In compositional styles throughout the ages, there are elements or building blocks that can be given generalised terms. These terms include, amongst others, *model*, *topos*, *pattern* (*Muster*), *formula*, *cliché*, *figure*, *set phrase* (*Floskel*), *gesture* (*Geste*), *turn of phrase* (*Wendung*), *set piece* (*Versatzstück*), *artistic device* (*Kunstgriff*) and *formation* (*Gebilde*). I examine the definitions of these various terms in depth and, inspired by Christoph Bernhard, opt for the term *figure* to explore such characteristic elements in 20th- and 21st-century music. Having examined the terminology associated with the concept of the *figure*, the author aims to compile a list of figures used in contemporary music – a list that is, of course, open to expansion – and invites the reader to discuss this phenomenon, which remains highly relevant. In an aural exhibition (without sheet music), the following figures are defined and illustrated with sound examples: *Falling into the house with the door* (*Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen*), *Unfolding*, *Torn Melody*, *Heavy Pulsation*, *Fizzling Out*, *Clock Ticking*, *Sudden Death* and *Real Time*. Due to time constraints, the figures *Stuttering* (*Stottern*), *Cut* (*Schnitt*), *Glissando*, *Uncontrolled Growth* (*Wildwuchs*), *Abrupt Slow Motion*, *Quotation* and *Pseudo-quotation* have been omitted here.

Keywords: modern music, modern composition, typed phrase, figure, model, topos, formula

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

For citation: Büsing, O. (2026), “«Modelle? – Topoi? – Muster? – Typische Wendungen in neuerer Musik». Ein Spaziergang durch eine Klangausstellung”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 9–26.
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-9-26.

«МОДЕЛИ? – ТОПОСЫ? – ОБРАЗЦЫ? ТИПИЗИРОВАННЫЕ ОБОРОТЫ В НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКЕ». ПРОГУЛКА ПО ГАЛЕРЕЕ ЗВУЧАНИЙ

О. Бюзинг¹

(перевод с немецкого и подготовка к печати А. Мальцевой)

¹ Высшая школа музыки города Фрайбурга, 79095, Германия

Аннотация. В композиционных стилях различных эпох существовали элементы или структурные компоненты, которые могут быть охарактеризованы обобщенными наименованиями. К этим терминам относятся, в том числе, модель (*Modell*), топос (*Topos*), образец (*Muster*), формула (*Formel*), клише (*Klischee*),

фигура (*Figur*), общее место / пустая фраза (*Floskel*), жест (*Geste*), оборот (*Wendung*), паттерн (*Pattern*), шаблон (*Versatzstück*), искусный прием (*Kunstgriff*) и структура (*Gebilde*). Автор подробно изучает определения этих различных терминов и, вдохновленный Кристофом Бернхардом, использует термин «фигура», чтобы исследовать характерные элементы музыки XX и XXI вв. В результате анализа смежной с понятием «фигура» терминологии в данной статье автор преследует цель – составить перечень применяемых в новейшей музыке фигур (который, разумеется, может быть расширен), и приглашает читателя к дискуссии об этом не утрачивающем актуальности феномене. В галерее звучаний (без нот) представлены следующие фигуры, которые можно описать и проиллюстрировать аудиопримерами: *Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen*, развертывание, рассредоточенная мелодика, тяжелая пульсация, вспышка, тиканье часов, внезапная смерть (*sudden death*) и реальное время. Из-за ограничений, вызванных допустимым объемом статьи, были опущены фигуры заикание (*Stottern*), разрез (*Schnitt*), *Glissando*, *Wildwuchs*, внезапное замедленное движение, читата и псевдочитата.

Ключевые слова: современная музыка, современная композиция, типизированный оборот, фигура, модель, топос, формула

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бюзинг О. «Модели? – Топосы? – Образцы? Типизированные обороты в новейшей музыке». Прогулка по галерее звучаний / пер. с нем. и подгот. к печати А. Мальцевой // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 9–26. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-9-26.

Überraschungen, gar Irritationen sind manchmal trefflich geeignet, Felder besonderer Fragestellungen zu erhellen, weil eine Fokussierung stattfindet, vergleichbar einem Spotlight auf der Bühne. Der fokussierende Lichtkegel in unserem Falle sei, obwohl es um typische Wendungen in neuerer Musik geht, zunächst aber auf Mozart gerichtet, um die Fragestellung im Sinne des Vortragstitels zu verdeutlichen. Betrachten wir einmal das Beispiel die einleitenden Takte 1–79 des dritten Satzes aus seiner *Sinfonia concertante* KV 362 (Beginn des III. Satzes, Presto, Beispiel 1).

Es ist zu hören, dass Mozart sechs kurzgliedrige wiederholungsgeprägte Komplexe in einfacher kreisender Kadenzharmonik in Es-Dur gesetzt hat, trotz Startphase des Satzes mit abschiedlichen Hörnern. Die Melodik im Hörvordergrund erreicht immer wieder den magnetischen Grundton «Es», und nach dieser schlussgruppenverdächtigen «Intro» könnte fast auch Stille einkehren. Doch aller Theorie zum Trotz schafft Mozarteinen spannungsvollen Ablauf, der durch seinen «Drive» anregenden Charakter hat; der muntere Einleitungskomplex in Es-Dur entpuppt sich dann im Verlauf des Stücks als Kernteil eines Rondos. Dieses Beispiel macht deutlich, dass stets der musikalisch-

kompositorische Kontext bei der Beurteilung ausgewählter Segmente mit in den (Hör-) Blick genommen werden muss; und eine Beurteilung ist stets eine Interpretation und keine Tatsachenfeststellung.

Im Zentrum des Kongresses hier in Nowosibirsk¹ steht ja die Musik des späten 20. und des ersten Viertels des 21. Jahrhunderts, und ich darf mir erlauben, den Zeitraum etwas weiter zu fassen, da die Musikgeschichte irritierenderweise wohl simultan in unterschiedlichen Geschwindigkeiten weiter zu schreiten scheint. Kompositorische Modelle gibt es seit eh und je, von der Gregorianik bis in unsere Zeit, und wenn ich diese nun in den Fokus meiner Überlegungen rücke, wäre es unpraktisch, den Zeitrahmen hinsichtlich der Themenstellung «Typische Wendungen in neuerer Musik» auf die Spanne zwischen 1975 bis 2025 zu begrenzen.

Mit dem schillernden Mozart-Beispiel war zu sehen, dass der musikbezogene Modell-Begriff zunächst zu definieren ist, und dass es, unter Bezug auf den hier gewählten Artikeltitel, ebenso angezeigt ist, über weitere Begriffe, die allgemeine kompositorische Gebilde benennen, nachzudenken, mit denen sich der Modellbegriff überschneidet oder durch die er ergänzt wird. Und das ist besonders notwendig, wenn es um neuere Musik geht, in der Modelle, Topoi, Muster

und andere allgemeine Gebilde ebenso häufig nachzuweisen sind wie in älterer Musik.

Die musikalische Topos- oder Modell-Forschung hinsichtlich älterer Musik hat ja inzwischen eine gute Tradition, und ich kann mich erinnern, dass ich, als gelernter Organist und Improvisator, mit großem Interesse auf die zunehmende diesbezügliche Diskussion in der Musiktheorie aufmerksam wurde. Kollege Prof. Hans Aerts aus Freiburg hat schon 2007 unter dem Titel «Modell» und «Topos» in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann» (Aerts H., 2007, S. 143–158) eine aufschlussreiche Übersicht vorgelegt. Als Hochschullehrer und Komponist bzw. Theoretiker, der sich lückenlos im Laufe von über 30 Dienstjahren stets auch um neuere Musik gekümmert hat, sind mir im Laufe der Arbeit gerade auch zur Musik des 20./21. Jahrhunderts Ideen gekommen, über die ich kurz und skizzenhaft berichten möchte.

Zu Beginn meiner Überlegungen sei zunächst eine Anzahl von Begriffen aufgelistet, die dem Modellbegriff als Bezeichnung allgemeiner und vorbildhafter Gestaltungen zur Seite zu stellen wären, um danach speziell zum 20./21. Jahrhundert zu kommen. Den zu erfassenden Zeitrahmen habe ich größer dimensioniert gewählt, denn Modelle, Topoi und ähnliche Phänomene haben manchmal eine große Langlebigkeit, wie man am Strophenbassmodell «Greens-leaves» sieht: Spätestens seit Heinrich dem VIII. nachweisbar, finden wir Anklänge daran noch heute, so in Helene Fischers Song «Atemlos durch die Nacht». Helene Fischer ist aber «nur» die Interpretin, der Text und die Musik stammen von Kristina Bach.

Hier eine Auflistung der Begriffe, auf die ich einleitend kurz zu sprechen komme. Neben Modell sind es: Topos, Muster, Formel, Klischee, Figur, Floskel, Geste, Wendung, Pattern, Versatzstück, Kunstgriff, Gebilde. Nun charakterisiere diese Begriffe einmal in aller Kürze und skizzenhaft.

Modell. Der Begriff lässt sich auf lat. *modulus* zurückführen, *modulus* als Rhythmus,

Takt, Melodie oder auch Maßstab (Kytzler B., 2002, S. 458–459). Ein Modell ist im gegenwärtigen Sprachgebrauch entweder ein Vorbild oder ein Abbild, aber nie die Sache selbst, ein Vorbild wie das Mädchen mit dem Perlenohrring für Vermeers berühmtes Gemälde oder im Sinne eines Abbildes wie der Eiffelturm aus Plastik, 5 cm hoch, mit Goldlackierung für die Touristen. Modell kann auch vereinfachte Darstellung zur Erleichterung der Untersuchung bedeuten; Modell ist eine Funktionsbezeichnung. In der Musik ist der Begriff seit langem in Gebrauch: Wir kennen Kadenz- und Sequenzmodelle, Eröffnungsmodelle, Modelle für Durchführungen, Modelle für ganze Sätze, sogar für mehrsätzige musikalische Gebilde. Im gregorianisch grundierten Liturgischen Gesang werden praktisch Modelle angewandt: Die Psalmtöne. Das Modell selbst hat abstrakten Charakter im Gegensatz zu seiner Konkretion.

Topos ist eine sehr allgemeine Bezeichnung: Ausgehend vom griechischen Begriff für Ort, Stelle oder Gegend verstehen wir *Topos* sprachlich als wiederkehrende Redewendung, allgemeiner als Denk- und Ausdrucksschema oder als Gemeinplatz. Im Gegensatz für Funktionsbezeichnung *Modell* zielt *Topos* bei der Anwendung auf Musik eher auf den mehrfachen Gebrauch.

Muster meint Modell, Vorbild oder Probestück, auch Zeichnung bzw. Figur. Das Wort ist auf das lateinische *monstrare* = «zeigen» zurückzuführen. Wir denken an die italienische *mostra*, die «Ausstellung». Kompositorisch können verschiedenste Gebilde als Muster, eben als Vorbild dienen, oder musikalische Gebilde können, wie eine Tapete oder ein Teppich, eine durch Mechanismen geprägte Struktur haben. *Muster* kann sowohl eine Funktionsbezeichnung sein als auch etwas über die Beschaffenheit eines Tongebildes aussagen.

Formel. Hier denkt man gerne zuerst an Stockhausens «Formelkompositionen»,

denen individuell kreierte feststehende komprimiert-komplexe kompositorische Gebilde als *Formeln* zugrundeliegen. Allgemein werden in der Musik traditionellerweise Kadenzen in verschiedensten Ausprägungen auch als Formeln charakterisiert. Es sind allgemeine feststehende Standardgebilde in unterschiedlichen Funktionen, wie wir sie aus der traditionellen Harmonik oder der Klausellehre kennen.

Klischee. Dieser französische Begriff stammt bekanntlich aus der Drucktechnik und bezeichnet zunächst eine Druckform für das Hochdruckverfahren, er wird aber auch für «Abklatsch» oder, übertragen, für «abgedroschene Redensart» verwendet. Kritiker und Ideologen oder Ideologinnen benutzen diesen zunächst wertfreien Begriff gern pejorativ für Kompositionen, in denen ihrer Meinung nach künstlerische Gestaltungsprinzipien ohne eigenen Ausdruckswillen und inhaltlich hohl nach fremdem Vorbild übernommen werden. In der Musiktheorie ist dieser Begriff als *terminus technicus* nicht gebräuchlich, obwohl spätestens seit Andy Warhols *Pop Art* und der Erfindung der *minimal music* die Idee von Wiederholung und Serienreproduktion einen neuen künstlerischen Stellenwert erhalten hat.

Figur. Dieser Begriff lateinischer Herkunft findet heute im täglichen Leben vielerlei Verwendung: Eine schlechte Figur macht ein Vortragender, der sich zu oft verspricht. Beim olympischen Turmspringen und beim Tanzen gibt es Figuren, im Puppentheater bespaßt die Kasperlefigur oder der Petruschka, und, und, und...

Figuren beim Tanzen und beim Turmspringen sind besondere Wendungen im Gegensatz zum bloßen Geradeausgehen oder nur Herunterfallen, und im Sinne besonderer Wendungen ist der **Figurbegriff** in die Musiktheorie eingeführt, als Bezeichnung im Mikrokosmos, aber es gibt ja auch die vielfältig etikettierten *Rhetorischen*

Figuren, die als Kunstgriffe oder Stilmittel auch in größeren Dimensionen beschrieben werden, zunächst im sprachlichen Bereich, aber auch, seit Joachim Burmeister um 1600 (Burmeister J., 1606, p. 55–70), übertragen auf die Tonkunst im Sinne musikalisch-rhetorischer Figuren.

Besonders anregend für unsere Zwecke im Sinne «typischer Wendungen», die im Artikelstitel thematisiert werden, sind die kompositorischen Figuren, wie sie Christoph Bernhard in seiner bekannten Figurenlehre (Bernhard Chr., 1926, S. 63 ff.)². Ende des 17. Jahrhunderts mitteilt, gerade auch hinsichtlich seiner originellen Namensgebungen, z.B. *Quaesitio notae* (Bernhard Chr., 1926, S. 81) für das (zunächst verfehlende) Aufsuchen des richtigen Tones nach einem großen Abwärtssprung einer Stimme. Der Figurbegriff ist vielfältig und hat eine gewisse performative Eleganz.

Floskel. Der lateinische Begriff *flosculus* bedeutet «Blümchen, Zierde, Sentenz»; eingedeutscht als *Floskel* steht er für «nichtssagende Redensart oder formelhafte Redewendung» (vgl. Kytzler B., 2002, S. 202). Diese etwas abschätzige Konnotation muss man für die Musik nicht vollständig übernehmen – der musikalische Floskelbegriff, als kurzes, mehrfach verwendetes standardisiertes Element verstanden, kann auch wertneutral angewendet werden, beheimatet im Bereich der Figuren.

Der nächste Begriff in meiner Liste ist «Geste». Die **Geste** hat stets eine soziale Komponente. Denn wenn ich mir vorm Spiegel den Vogel zeige, hat das keine strafrechtliche Konsequenz, wenn das aber gegenüber einem Grenzbeamten geschieht beim Übergang von Deutschland in die Schweiz, hat das üble Folgen. Menschliche Gesten sind wirklichkeitsverändernd, so wie ein Segen oder ein Fluch. Gesten in der Musik, hier zu definieren als charakteristische Bewegung in der Zeit, gibt es fast durchgehend in der Musikgeschichte; von der Gregorianik

bis zu Stockhausens *In Freundschaft* oder Wolfgang Rihms *Klavierstück Nr. V* finden wir sie als klangliche Annäherungen an menschliche Bewegungen. Ob musikalische Gesten in meiner Liste eine eigenständige Kategorie darstellen, ist fraglich. Ich denke, man könnte sie gut als eine Untergruppe in der Kategorie der Figuren ansiedeln. Zum Thema «Geste» hat übrigens Kollegin Frau Prof. Cosima Linke einen interessanten Beitrag in der jüngst erschienenen Festschrift für den Freiburger Musikwissenschaftler Joseph Willmann beigesteuert: «Musikalische Gesten und *agency* am Beispiel von Johannes Brahms' *Fantasien* für Klavier op. 116» (Linke C., 2021, S. 209–230).

Wendung. Mit diesem Begriff ist zunächst ein Richtungswechsel verbunden, z. B., wenn man sagt: «Der Prozess gegen den Anlagenbetrüger nahm eine entscheidende Wendung». Es gibt aber auch den verwandten Begriff der Wende, zu denken ist da an die astronomisch bedingte „Sonnenwendfeier“; beim Segeln gibt es die Wende, den Richtungswechsel eines Segelschiffes um 90 Grad. Haben wir es mit einer **Wende** zu tun, steht nur allgemein ein Richtungswechsel zur Diskussion, bei einer **Redewendung** aber ist es eine gebräuchliche Formulierung, die bildhafte oder umschreibende Funktion hat; eine Redewendung z. B. ist auch standardisiert. Auf die Musik übertragen bleibt es bei einem figurhaften Charakter, der ebenso wie in der sprachlichen Wendung fixiert ist. Wir sehen hier also eine gewisse Übereinstimmung mit dem Figurbegriff.

Pattern. Dieser englische Begriff bedeutet vielerlei: Muster, Modell, Schablone, Vorlage, Schnittmuster, Vorbild, Schema, aber in der englischen Grammatik auch «Struktur». «Pattern» als musikalischer Begriff ist gebräuchlich als Bezeichnung gleichbleibender rhythmischer oder melodisch-rhythmischer Gebilde im Umfeld von Musik mit repetitiv-additiven Strukturen wie in der *minimal-music* und

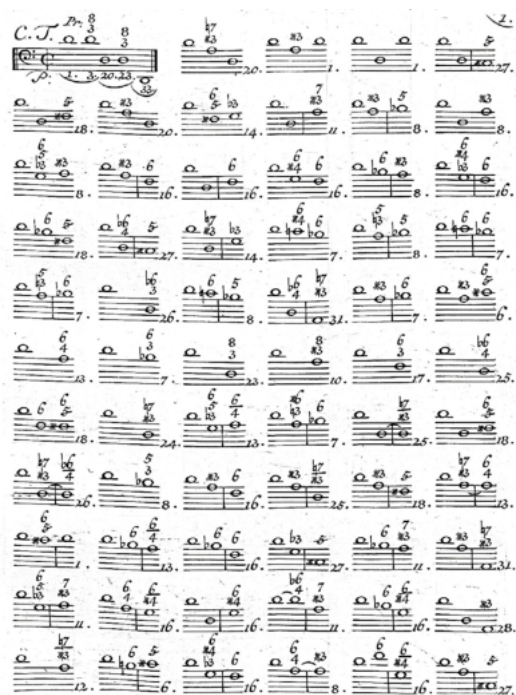
daran anschließenden kompositorischen Strömungen und besonders auch bei afrikanischer Musik mit ihrer *pattern music*, aber auch in der Rockmusik. Als Begriffskombinationen existieren auch «inherente patterns» im Sinne von Vexierbildern, bzw. auch *time-line patterns*. Der Begriff *Pattern* wird ebenso in der Klavierpädagogik als «zeitgemäßes» Pendant für «Begleitmuster» im Rahmen des Pop-Stils verwendet (Spengler Chr., 2019).

«Pattern» als *terminus technicus* ist gut verwendbar, wenn die Faktur der besprochenen Musik einen «Minimal-music-Charakter» hat, und das gilt bisweilen auch für Musik von Beethoven oder Bach. Es verbleiben noch die Begriffe *Versatzstück*, *Kunstgriff* und *Gebilde*.

Ein **Versatzstück** ist zunächst ein bewegliches Teil auf der Bühne; der Begriff wird aber ebenso im übertragenen Sinne für «austauschbares Element» in anderen, auch musikalischen Zusammenhängen verwendet. Nach der ursprünglich rein praktischen Bedeutung haftet dem *Versatzstück* auch eine pejorativ-unkünstlerische Konnotation an. Hinsichtlich der Austauschbarkeit und mehrfachen Kombinierbarkeit kompositorischer Bauelemente gibt es dazu ein interessantes historisches Dokument, das ich Ihnen hier eingeblendet sei: Es ist die *Guida armonica* von Francesco Saverio Geminiani, in London ca. 1752 veröffentlicht (Abbildung).

Es handelt sich um eine Auflistung unterschiedlicher kurzer oder kürzester Generalbasswendungen (Geminiani F., [s.a.], p. 2), die nach speziellen «Spielregeln» miteinander kombinierbar sind. Die Spielregeln werden von Geminiani in der Ausgabe am Anfang seiner Edition erklärt. Hier könnte man in der Tat ganz wertfrei von musikalischen «Versatzstücken» sprechen.

Kunstgriff ist eine Bezeichnung, die auf den zielgerichteten Gestaltungsvorgang ausgerichtet ist, auf die bildende Handlung



Абсннтт аус *Guida armonica*
von Francesco Saverio Geminiani

eben mit der Hand und auf das Artifizielle, das eben «Künstliche». Der bloße Begriff sagt allerdings nichts über die Beschaffenheit der gemeinten Sache aus und ist daher oft sehr hilfreich.

Abschließend einige Bemerkungen zum allgemeinen Begriff **Gebilde**. Der Hauptbestandteil dieses Compositums ist «Bild», und hier ist interessant, dass die älteste Bedeutung dieses Wortes im Althochdeutschen in der Fachliteratur als «Vorbild» bzw. «Muster» angegeben wird; erst später überwiegt «Abbild» (Kluge F., 1989, S. 84–85). Sprechen wir von einem musikalischen Gebilde, steht im Vordergrund, dass es «gemacht», **gebildet** worden ist. Es gibt aber auch musikalische Zufallsgebilde, bei denen der menschliche Einfluss auf die Gesamtgestaltung begrenzt ist.

Mein Thema lautet im Untertitel zunächst «Typische Wendungen in neuerer Musik». Wie Sie meinen Ausführungen aber eben entnehmen konnten, ziehe ich

statt «Wendungen» den **Figurbegriff** wegen seiner größeren Farbigkeit und stärkeren «Bühnenpräsenz» vor. Die thematisierten Figuren können nun zeittypisch sein, stiltypisch oder typisch nur für einen Komponisten / eine Komponistin (im Folgenden *composer* genannt). Eine Unterscheidung nach diesen Kategorien sei aus praktischen Gründen übergangen.

Es ist aber angezeigt, deren Allgemeinheit hinreichend festzustellen, und das geschieht, indem ich für jede der von mir präsentierten Figuren Beispiele von zwei verschiedenen *composers* vorlege. Die *composers* bleiben zunächst aber anonym, um einen Effekt nach Art der Büchse der Pandora zu verhindern: Denn wenn z. B. gesagt würde: «Diese Takte stammen von Bert Spencer Brown», wäre das ein Anstoß für zahlreiche und unterschiedlichste vorherige Assoziationen zu Bert Spencer Brown bei den Rezipienten / innen dieser Zeilen und sorgten für Voreingenommenheit.

Es folgt nun ein Reigen verschiedenster **kompositorischer Figuren in neuerer Musik**, bei dem stets eine kurze vorherige Charakterisierung vorgenommen wird, um danach zwei zunächst anonyme Hörbeispiele dazu vorzustellen. Am Schluss dieses Textes ist dann die Auflösung der Hörbeispiele mit Urheberbenennung angefügt (s. Appendix «Klangbeispiele für Figuren mit Urhebernamen»).

Nun zum angekündigten Spaziergang durch die Klangausstellung.

1. Mit-der Tür-ins Haus-Fallen. Dieses Anfangsprinzip ist alt, starke Akkorde zu Beginn einer Französischen Ouvertüre oder eines Orgelpräliminums belegen dies. Auf neueres Komponieren übertragen heisst das: Unvermitteltes Einsetzen starker Klanglichkeit in zeitgenössischem Charakter, entweder bewegt oder statisch (Composer A, Beispiel 2; Composer B, Beispiel 3).

2. Entfaltung. Auch dieses Prinzip ist alt, denken wir an Anfänge von Motetten oder Fugen. Fugen werden zwar noch immer

komponiert, aber es gibt auch die Idee von Klangentfaltung von einem Ton aus, ab seits traditioneller Praktiken mit Klangmitteln unserer Zeit (Composer B (bereits beteiligt), Beispiel 4; Composer C, Beispiel 5).

3. Zerrissene Melodik. Zerfetzte Melodien, die Aufeinanderfolge abgerissener kurzer Fragmente, existieren im klassischen Bereich spätestens seit dem Barock, aber stets im Rahmen harmonischer Absicherung. In der neueren Musik finden wir solche Gestaltungsprinzipien auch in der Schwerelosigkeit. Die beiden folgenden Beispiele sind vokaler Natur (Composer D, Beispiel 6; Composer E, Beispiel 7).

4. Schweres Pulsieren. Darunter sei die Repetition einer dunklen Klangmasse verstanden. Vergleichbares kann es durchaus im Barock schon geben, mit klassischer Harmonik, in neuerer Musik allerdings auch über längere Strecken und mit freier Klangbildung (Composer F, Beispiel 8; Composer G, Beispiel 9).

5. Verpuffung. Eine Verpuffung, auch «Deflagration» genannt, ist ein relativ schneller Verbrennungsvorgang. In Musik unserer Zeit kann man solche Phänomene, ins Klangliche übersetzt, auch zu hören bekommen: Es ist ein kürzerer oder längerer Ton oder Klang mit abschließendem kurzem, aber starkem crescendo, das im *sforzato* abreißt, dies oft mit starkem Geräuschanteil (Composer H, Beispiel 10; bei Composer I hören wir gleich mehrere Brandherde: Beispiel 11).

6. Urticken. Diese Klangfigur bedarf keiner weiteren Beschreibung (Composer H, Beispiel 12). Bei Composer B werden wir in einen ganzen Uhrenladen geführt, mit Uhren aller Art (Composer B, Beispiel 13).

Das Uhrenticken gemahnt an das englische Idiom «how time flies» und daran, dass auch an dieser Stelle nicht unbegrenzt Zeit zur Verfügung steht. Daher werden bei diesem «audioguide» in Lese- und Hörversion kurzerhand folgende Stationen des Klangparcours einfach außer

Acht gelassen (sie bleiben einer späteren Ausarbeitung vorbehalten): *Stottern*, *Schnitt*, *Glissando*, *Wildwuchs*³, *unvermittelte Slow motion*, *Zitat* (mit Beispielen von Bernd Alois Zimmermann und Sergej Prokofieff) und *Pseudozitat* (mit Beispielen von Alfred Schnittke und Wolfgang Rihm).

Mit **Punkt 7 sudden death**, wird das Ende des Klangparcours fast erreicht. Dieses tragische Phänomen ist in der Kardiologie bekannt, als Metapher gibt es diese Erscheinung auch als regelbasierten Spielverlauf im Sport, mit deutlichem, aber weniger tragischem Ausgang. In der neueren Musik kann man mit diesem Begriff das abrupte und unvorbereitete Ende eines motorischen Vorgangs bezeichnen, wobei die längere nachfolgende Stille sehr wichtig ist (Composer B, Beispiel 14; Composer G, Beispiel 15).

Nach dem «sudden death» geht es überraschend hier doch noch weiter, mit einer musikalischen Figur der «**Realzeit**». Realzeit – musikalisch – gilt, wenn in einem Musikstück in einem gewissen Abschnitt oder im ganzen Stück keinerlei gliedernde Impulse oder dramatische Akzente gesetzt sind, sodass man das Gefühl hat, die Zeit ströme unstrukturiert dahin. Composer H z. B. notiert zum initialen Klavierklang im *fff* mit eckiger Fermate: «Senza tempo», und: «ganz verklingen lassen» (Beispiel 16).

Den Komponisten des obligatorischen zweiten Beispiels muss nun genannt werden, weil es nicht anders geht: Es ist John Cage mit seinem berühmten Werk 4' 33". Dieser Titel hat sich eingebürgert, aber Cage verhält sich enigmatisch, was den Titel angeht. Die Umschlagseite der ursprünglichen Verlagsausgabe von *Edition Peters* ist ohne Titelangabe, und die Seite mit den Ausführungsanweisungen vermerkt 3 mal «Tacet».

Dazu kommt Cages Bericht über die Satzdauern der Uraufführung am 29. August 1952 in Woodstock durch David Tudor einschließlich der Festlegung von Cage, dass

der Titel des Werkes seine Aufführungsdauer in Minuten und Sekunden sei; er sagt also nicht, dass es immer so sein müsse wie bei David Tudor in Woodstock, und er überlässt dem Interpreten / der Interpretin die letzte Entscheidung darüber.

Wie auch immer, auch hier liegt das Phänomen der «Realzeit» vor, allerdings, da es das ganze Werk betrifft, weniger im Sinne einer Figur, sondern eher als Stilmittel. (Hier sei eine Aufführung dieses Werkes empfohlen, die stets ein spannendes Ereignis darstellt!)

Dieter Schnebel berichtete einmal in einer Rundfunksendung, dass er Cage gefragt habe, ob es sein könne, dass mit der Summe von 4'33" die tiefste physikalisch mögliche Temperatur gemeint sei, nämlich Null Grad Kelvin, das entspricht – 273 °C. 4'33" in Sekunden ergibt eben 273. Cages Antwort war indifferent, wie Schnebel berichtet hat.

Scheinbar bin ich nun vom Thema abgekommen, aber nur scheinbar: Denn John Cage äußert

sich gern rätselhaft, bisweilen auch paradox oder absurd, er sagt selbst über sich: «I have nothing to say, and I am saying it, and that is art». Seine Äußerungen haben, wie wir sehen, deutlich den Charakter eines **Kunstgriffs**, womit wir eben doch beim Thema wären: Es ist allerdings nicht ein Kunstgriff mit Tönen, sondern mit Worten, und damit erzeugt er Magie.

Von der Magie zurück zum prosaischen *Hier und Jetzt*: Wir sind nun, unter Verwendung des Prinzips *audioguide* am Ende meines Beitrages angekommen, der einen erster Versuch darstellt als Spaziergang durch eine Klangausstellung, und die charakteristischen Benennungen der Exponate sind nicht zu verstehen im Sinne von Tatsachenfeststellungen, sondern es sind Interpretationen. Mit meiner Demonstration ist auch keinerlei stilistische oder statistische Aussage verbunden, und der sicher noch zu ergänzende oder zu korrigierende Figurenkatalog bedarf nun seinerseits einer Interpretation, zu der hier gerne angeregt sei.

Appendix. Klangbeispiele für Figuren mit Urhebernamen

Figurenname	Beispiel I	Beispiel II
1. Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen	Beispiel 2 Bernd A. Zimmermann, <i>Die Soldaten</i> , Beginn (<i>Preludio</i>)	Beispiel 3 György Ligeti, <i>Volumina</i> , Beginn
2. Entfaltung	Beispiel 4 D. Ligeti, <i>Lux aeterna</i> (Beginn)	Beispiel 5 Iannis Xenakis, <i>Métastasis</i> (Beginn)
3. Zerrissene Melodik	Beispiel 6 Beat Furrer, <i>Begehren</i> (Beginn)	Beispiel 7 Salvatore Sciarrino, <i>Luci mie traditrici</i> (Beginn Szene 1)
4. Schweres Pulsieren	Beispiel 8 Witold Lutoslawski, <i>Konzert für Orchester</i> , Episode aus 1. Satz	Beispiel 9 Igor Strawinsky, <i>Le Sacre du Printemps</i> I. Teil, <i>Danse des adolescentes</i>
5. Verpuffung	Beispiel 10 Wolfgang Rihm, <i>3. Streichquartett</i> , Satz IV (Schluss)	Beispiel 11 Brian Ferneyhough, <i>Cassandra's dreamsong</i> (Beginn)

6. Uhr ticken	Beispiel 12 W. Rihm, <i>3. Streichquartett</i> , Satz 1, T. 36	Beispiel 13 G. Ligeti, <i>II. Streichquartett</i> , Beginn Satz 3
7. Sudden death	Beispiel 14 G. Ligeti, <i>II. Streichquart.</i> , Schluss Satz 4	Beispiel 15 I. Strawinsky, <i>Le Sacre</i> , I. Teil Schluss
8. Realzeit	Beispiel 16 W. Rihm, <i>Klavierstück V</i> , Anfang	(John Cage, 4' 33")

ANMERKUNGEN

¹ Der Artikel wurde in Anlehnung an die Materialien des Berichts auf der IV. Internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz *Aktuelle Probleme der Musiktheorie und der modernen Komposition* im Rahmen des Forums für zeitgenössische Kompositionskunst und Musikwissenschaft *Sibirischer Meridian* (27.–29. April 2026, M.I. Glinka Staatskonservatorium Nowosibirsk) erstellt. Bei der Vorbereitung des

Berichts und des Artikels wurden vom Autor auch die Materialien des Berichts auf dem 22. *Jahreskongress der Gesellschaft für Musik* verwendet, der vom 30. September bis zum 2. Oktober 2022 am Universitäts Mozarteum Salzburg stattfand.

² Vgl. 16. Kapitel – 43. Kapitel.

³ Über das Konzept von *Wildwuchs* in der neuesten Musik, s.: (Büsing O., 2019, S. 19, 30).

«МОДЕЛИ? – ТОПОСЫ? – ОБРАЗЦЫ?
ТИПИЗИРОВАННЫЕ ОБОРОТЫ В НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКЕ».
ПРОГУЛКА ПО ГАЛЕРЕЕ ЗВУЧАНИЙ

Когда высвечивается круг особенных вопросов и происходит фокусировка, сравнимая с действием прожектора на сцене, это может вызвать удивление, и даже раздражение. Фокусирующий световой конус в нашем случае хотя и касается типизированных оборотов в современной музыке, для начала направлен на Моцарта, чтобы прояснить постановку вопроса в названии данной статьи. Давайте рассмотрим пример вступительных тактов (тт. 1–79) третьей части его *Sinfonia concertante* KV 362 (начало III ч., *Presto*, пример 1).

Можно услышать, как Моцарт использует шесть кратких, отделенных друг от друга повторяющихся гармонических комплексов в *Es-Dur* на основе простого кругового каденционного гармонического оборота в конце с добавлением валторн. Мелодия на слышимом переднем плане неоднократно достигает магнетического основного тона *Es*, и после этого вступления, которое практически может быть принято за заключение, почти наступает тишина. И все же, несмотря на всю теорию, Моцарт создает захватыва-

ющую последовательность, обладающую импульсом для дальнейшего развития; затем, в ходе произведения, оживленный комплекс в *Es-dur* раскрывается как основная часть рондо. Этот пример ясно показывает, что музыкально-композиционный контекст всегда должен учитываться при оценке выбранных сегментов; и оценка всегда является интерпретацией, а не констатацией факта.

В центре внимания этого конгресса в Новосибирске¹ – музыка конца XX и первой четверти XXI в., и я позволю себе несколько расширить временные рамки, поскольку история музыки, как это ни странно, продолжает развиваться одновременно с разной скоростью. Композиционные модели существовали с незапамятных времен, от григорианского хора до наших дней, и если бы я сейчас поставил их в центр своих размышлений, то было бы неправомерно ограничивать временные рамки темы «Типичные обороты в современной музыке» периодом с 1975 по 2025 г.

Наглядный пример Моцарта показал нам, что сначала необходимо определить понятие модели в музыке, и что, в связи с выбранным здесь названием моей статьи, столь же важно рассмотреть другие термины, обозначающие общие композиционные структуры, с которыми понятие модели пересекается или которыми оно дополняется. Это особенно необходимо при работе с более поздней музыкой, в которой модели, топосы, образцы и другие общие структуры встречаются так же часто, как и в более ранней музыке.

Исследования музыкальных топосов или моделей в музыке прошлых веков имеют давнюю традицию, и я помню, как будучи студентом органистом и импровизатором, был очень заинтересован растущей дискуссией на эту тему в теории музыки. Коллега профессор Ханс Аэртс из Фрайбурга еще в 2007 г. представил содержательный обзор под названием

«Модель» и «топос» в немецкоязычной теории музыки со времен Римана» (Aerts H., 2007, S. 143–158). Как у университетского профессора и композитора и, соответственно, теоретика, который на протяжении более 30 лет постоянно занимается изучением современной музыки, у меня также возникли идеи, касающиеся, в особенности, музыки XX и XXI в., основные положения которых я хотел бы кратко изложить.

В начале размышлений следует перечислить ряд терминов, которые можно использовать наряду с понятием «модель» для описания общеизвестных и показательных структур, прежде чем перейти непосредственно к XX / XXI вв. Как я уже указывал ранее, для своего анализа я выбрал более широкий временной диапазон, поскольку модели, топосы и подобные явления иногда обладают удивительной долговечностью, как это видно на примере строфической басовой модели «Зеленые рукава» (*Greensleaves*): ее следы можно обнаружить, по крайней мере, со времен Генриха VIII, и мы все еще можем найти ее отголоски сегодня, например, в песне Елены Фишер *Atemlos durch die Nacht*. Однако Елена Фишер – только исполнительница; текст и музыка принадлежат Кристине Бах.

Таков список терминов, которые я кратко рассмотрю во вступительной части. Помимо модели, сюда входят топос, образец, формула, клише, фигура, общее место (пустая фраза), жест, оборот, паттерн, компонент, прием, конструкт. Теперь кратко охарактеризую эти термины.

Модель (*Modell*). Этот термин восходит к латинскому *modulus*, *modulus* как ритм, метр, мелодия или даже масштаб (Kytzler B., 2002, S. 458–459). В современном словоупотреблении модель – это либо образец (*Vorbild*), либо изображение (*Abbild*), но никогда не сама вещь – образец, как «Девушка с жемчужной сережкой» на знаменитой картине Вермеера,

или в значении «изображение» как покрашенная в золотой цвет пятисантиметровая пластиковая Эйфелева башня для туристов. Модель также может означать упрощенное представление для более эффективного обучения; модель – это функциональное обозначение. Этот термин давно используется в музыке: нам известны модели каденций и секвенций, модели начала, модели для разработок, модели для целых частей, даже для многочастных музыкальных структур. Модели на основе григорианского хора применяются в практике литургического пения: это псалмовые тоны. Сама модель имеет абстрактный характер, в отличие от своей конкретизации.

Топос (*Topos*) – это очень общее понятие: исходя из греческого слова для обозначения места, локации или региона в разговорном ключе мы понимаем «топос» как повторяющийся речевой оборот, в более общем смысле – как модель (*Schema*) мышления и высказывания, или как общее место. В отличие от функционального обозначения «модель», «топос» применительно к музыке, скорее, предполагает многообразное использование.

Образец (*Muster*) означает модель, пример или пробный экземпляр, а также рисунок, соответственно, фигуру. Слово *Muster* происходит от латинского *monstrare*, что означает «показывать» (демонстрировать). Здесь можно вспомнить итальянское *mostra*, что означает «выставка». Композиционно в качестве примера или образца могут служить самые разные образования, которые, подобно обоям или ковру, могут иметь сформированную механизмами структуру. Образец может быть как функциональным обозначением, так и служить для характеристики музыкальных структур.

Формула (*Formel*). Здесь сразу же на ум приходят «формульные композиции» (*Formelkompositionen*) Штокхаузена, основанные на индивидуально созданных,

фиксированных, сжатых и сложных композиционных структурах, функционирующих как *формулы*. В целом, как формулы в музыке также традиционно характеризуются каденции в самых разных их проявлениях. Это общие, фиксированные, стандартные структуры с различными функциями, как мы знаем их из традиционной гармонии или учения о клаузулах.

Клише (*Klischee*). Этот французский термин, как известно, происходит из техники полиграфии и первоначально обозначал печатную форму для приема высокой печати. Но также в переносном смысле он используется для обозначения «подобия» (как оттиска) или «избитых фраз». Критики и идеологи часто используют этот изначально нейтральный по отношению к ценностям термин в уничижительном смысле для обозначения произведений, в которых, по их мнению, художественные принципы заимствованы из других сочинений без какого-либо оригинального выразительного замысла и лишены содержания. В теории музыки этот термин как *terminus technicus* (специальный термин) используется не часто, хотя со времен «поп-арта» Энди Уорхола и изобретения минималистской музыки (*minimal music*) идея повторения и серийной продукции приобрела новую художественную ценность.

Фигура (*Figur*). Этот термин латинского происхождения сегодня имеет в повседневной жизни многообразное применение: «плохую позицию занимает спикер, который дает слишком много обещаний» (*Eine schlechte Figur macht ein Vortragender, der sich zu oft verspricht*). В олимпийских прыжках с вышки и в танцах есть фигуры, в кукольном театре нам не хватает фигуры Кашперле² или Петрушки, и так далее и так далее...

Фигуры в танцах и прыжках представляют собой особые повороты, в отличие от простой ходьбы прямо или падения, и в смысле особых поворотов / оборотов

понятие фигуры было введено в теорию музыки как обозначение в микрокосмосе, но нам также знакомы разнообразно названные *риторические фигуры*, которые разъясняются как искусные приемы или стилистические средства и в более широком смысле, первоначально в лингвистической области, но также, начиная с Иоахима Бурмейстера около 1600 г. (Burmeister J., 1606, p. 55–70)³, перенесенные в музыкальное искусство в значении музыкально-риторических фигур.

В контексте упомянутых в заголовке статьи «типизированных оборотов» для наших целей особенно интересны композиционные фигуры, как они представлены Кристофом Бернхардом в его известном учении о фигурах (Bernhard Chr., 1926, S. 63 и далее)⁴ конца XVII в., особенно в отношении его оригинальных наименований, например, *Quaesitio notae* (Bernhard Chr., 1926, S. 81) для обозначения (поначалу неудачного) поиска правильного тона после нисходящего скачка на широкий интервал. Термин «фигура» многогранен и предполагает определенное изящество в его применении.

Общее место / пустая фраза (Floskel). Латинский термин *flosculus* означает «цветочек, украшение, сентенцию»; онемеченный во *Floskel* он понимается как «бессмысленная фраза или шаблонное выражение» (Kytzler B., 2002, S. 202). Эта несколько пренебрежительная коннотация не обязательно должна полностью применяться в музыке – музыкальный термин *Floskel*, понимаемый как краткий, многократно используемый стандартизированный элемент, может также применяться оценочно нейтрально, относясь к области музыкальных фигур.

Следующий термин в моем списке – «**жест**» (*Geste*). Жест всегда имеет социальную составляющую. Потому что, если я покажу птицу перед зеркалом, это не повлечет за собой уголовных последствий, но если это произойдет в присут-

ствии пограничника при переходе из Германии в Швейцарию, это может навлечь на меня проблемы. Человеческие жесты обладают возможностью менять реальность, подобно благословиению или проклятию. Жест в музыке, определяемый здесь как характерное движение во времени, почти повсеместно встречается в истории музыки. От григорианики до *In Freundschaft* Штокхаузена или *Klavierstück Nr. V* Вольфганга Рима мы находим их как приближение звуковой материи к человеческим движениям. Вопрос о том, составляют ли музыкальные жесты самостоятельную категорию в моем списке, спорный. Я думаю, их вполне можно рассматривать как подгруппу в категории фигур. Замечу, что по теме «жест» моя коллега госпожа профессор Козима Линке опубликовала интересную статью «Музыкальные жесты и действия (*agency*) на примере Фантазии для фортепиано, ор. 116 Иоганнеса Брамса» (Linke C., 2021, S. 209–230) в недавно изданном сборнике, посвященном юбилею фрайбургского музыковеда Йозефа Виллимана.

Оборот (Wendung). Изначально с этим термином связано изменение направления, например, когда говорят: «судебный процесс над мошенником, занимающимся инвестициями, принял решающий оборот». Но есть и родственное понятие оборота (*Wende*) – стоит вспомнить об астрономически обусловленном «праздновании солнцеворота» (*Sonnenwendfeier*); во время плавания происходит *поворот*, изменение направления парусного судна на 90 градусов. Если мы имеем дело с оборотом, то только в общих чертах можно обсуждать изменение направления, но в случае **оборота речи (Redewendung)** – это часто применяемая формулировка, которая имеет изобразительную или описательную функцию; оборот речи, например, также стандартизирован. Перенесенный на музыку, он не утрачивает свой фигуративный характер, который

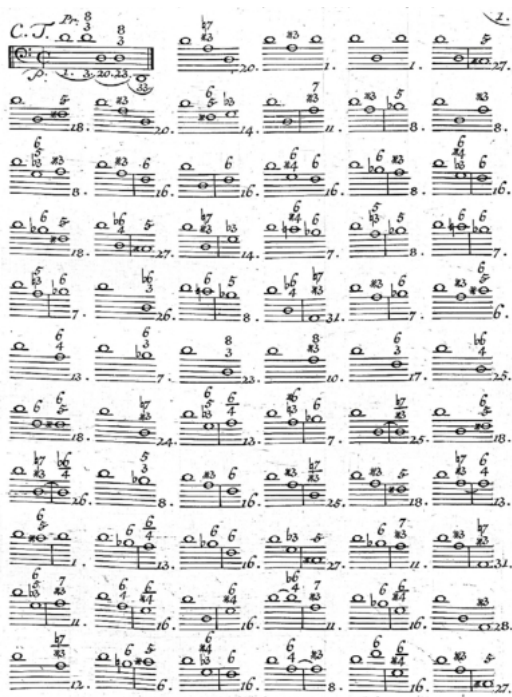
фиксируется так же, как и в обороте речи. Итак, мы видим здесь определенное соответствие понятию фигуры.

Паттерн (*Pattern*). Этот английский термин означает многое: пример, модель, шаблон, прототип, выкройка, образец, схема, также и структуру в английской грамматике. Паттерн как музыкальный термин обычно применим для обозначения неизменных ритмических или мелодико-ритмических образований в области музыки, основанной на репетитивно-аддитивных структурах, как в минимализме и последующих композиционных течениях и особенно в африканской музыке с ее *pattern music*, но и в рок-музыке. В качестве комбинирования терминов существуют «внутренние паттерны» (*inherent patterns*) в значении оптических иллюзий, соответственно, также *time-line patterns*. Термин «паттерн» также используется в фортепианной педагогике как «современный» аналог «типов сопровождения» (*Begleitmuster*) в контексте поп-стилей (Spengler Chr., 2019).

Паттерн как специальный термин весьма полезен, когда фактура рассматриваемой музыки имеет «минималистский» характер (*Minimal-music-Charakter*), и это иногда относится даже к музыке Бетховена или Баха. Таким образом, остаются термины «шаблон» (*Versatzstück*), «искусный прием» (*Kunstgriff*) и «структура» (*Gebilde*).

Изначально *Versatzstück* (**шаблон, готовая деталь**) представлял собой подвижный элемент сценической декорации; однако этот термин также используется в других контекстах в переносном смысле для обозначения «взаимозаменяемых элементов», в том числе и в музыкальной сфере. Помимо своего первоначального чисто практического значения, термин «готовая деталь» также несет в себе уничижительно-нехудожественный оттенок. Что касается взаимозаменяемости и возможности многократного комбинирова-

ния композиционных элементов, существует интересный исторический документ, который я здесь приведу: это *Guida armonica* Франческо Саверио Джеминиани, опубликованная в Лондоне около 1752 г. (рисунок).



Фрагмент из труда *Guida armonica*
Франческо Саверио Джеминиани
An excerpt from the work *Guida armonica*
by Francesco Saverio Geminiani

Речь идет о перечислении различных кратких или кратчайших оборотов генерал-баса (Geminiani F.S., [s.a.], p. 2), которые можно комбинировать в соответствии со специальными «правилами игры». Эти правила игры объясняются Джеминиани в самом начале его издания. Вполне объективно о них фактически можно говорить как о музыкальных «шаблонах».

Искусный прием (*Kunstgriff*) – это обозначение, передающее целенаправленный творческий процесс, акт создания вещей вручную, а также нечто искусное (*Artifizielle, Künstliche*). Сам по себе термин ничего не говорит о природе описы-

ваемого объекта и поэтому часто бывает очень полезен.

Наконец, несколько замечаний по поводу общего термина «**структура**» / «**организация**» (*Gebilde*). Основа этого составного слова – *Bild* (образ / модель), и интересно то, что самое древнее значение этого слова в древневерхненемецком языке в специальной литературе дается как *Vorbild* (образец) или *Muster* (образец / пример); лишь позже стало преобладать значение *Abbild* (изображение) (Kluge F., 1989, S. 84–85). Когда мы говорим о музыкальной структуре, акцент делается на том, что она была «создана», **образована** (*gebildet*). Однако существуют также музыкальные структуры, возникающие случайно, где человеческое влияние на создание целого ограничено.

Тема моей статьи в формулировке содержит «типичные обороты в современной музыке». Однако, как вы могли понять из моих предыдущих замечаний, я предпочитаю термин «**фигура**» термину «оборот» из-за большей колоритности и выраженного эффекта «сценической харизмы» (*Bühnenpräsenz*). Рассматриваемые фигуры могут быть типичными для определенного времени, типичными для определенного стиля или типичными для того или иного композитора.

Однако, чтобы в достаточной мере обосновать всеобщий характер, целесообразно сделать это при помощи иллюстрирования каждой из представленных мною фигур каждый раз двумя примерами из сочинений разных композиторов. Композиторы, которых я далее буду называть просто «композиторами», первоначально останутся анонимными, чтобы избежать эффекта «ящика Пандоры», ведь если бы было сказано: «Эти такты принадлежат Берту Спенсеру Брауну», то это вызвало бы у воспринимающих множество разнообразных ассоциаций с Бертом Спенсером Брауном и способствовало бы определенным ожиданиям.

Теперь рассмотрим ряд разнообразных **композиционных фигур в новейшей музыке**, для каждой из которых я дам краткую характеристику, после чего предложу два примера, не называя авторов. В конце этой статьи даны отгадки с авторами и названиями сочинений (приложение).

А теперь перейдем к обещанной прогулке по «галерее звучаний».

1. Mit-der Tür-ins Haus-Fallen⁵. Это старый прием начинать музыкальное сочинение, о чем свидетельствуют массивные аккорды в начале французской увертюры или органной прелюдии. Применительно к более современной композиции это означает резкое появление массивного звучания в современном стиле – оживленного или сдержанного (Композитор А, пример 2; Композитор В, пример 3).

2. Развертывание. Этот принцип тоже старый: вспомним начальные фрагменты мотетов или фуг. Хотя фуги сочиняются до сих пор, также существует идея звукового развертывания одного тона, выходящая за рамки традиции и предполагающая использование звуковых ресурсов нашего времени (Композитор В (выше уже приведенный в качестве примера), пример 4; Композитор С, пример 5).

3. Рассредоточенная мелодика. Рассеянная мелодия как последовательность кратких обрывочных фрагментов существует в классической музыке, по крайней мере, со времен барокко, но всегда в рамках гармонической стабильности. В новейшей музыке мы также находим такие композиционные принципы в воссоздании невесомости. Следующие два примера носят вокальный характер (Композитор D, пример 6; Композитор E, пример 7).

4. Тяжелая пульсация. Под этим подразумевается повторение мрачной звуковой массы. Нечто подобное, безусловно, может существовать и в музыке барокко, в классической гармонии, но в новейшей музыке этот прием также может

применяться на протяжении более длительных участков и при более свободном структурировании музыкальной материи (Композитор F, пример 8; Композитор G, пример 9).

5. Вспышка. Вспышка, называемая «дефлаграцией», – это относительно быстрый процесс горения. В музыке нашего времени подобные явления также можно услышать, переведя их в звук: это более краткий или более продолжительный звук или тембр (*Ton oder Klang*) с завершающим коротким, но сильным *crescendo*, которое резко обрывается *sforzato*, часто сопровождаясь значительной шумовой составляющей (Композитор H, пример 10; в произведении Композитора I слышны несколько «источников возгорания», пример 11).

6. Тиканье часов. Этот звуковой образ не нуждается в дальнейшем пояснении (Композитор H, пример 12). Композитор В переносит нас в целый часовой магазин, где представлены часы всех разновидностей (Композитор В, пример 13).

Тиканье часов напоминает об английской идиоме *how time flies* («как быстро летит время») и том факте, что время чтения этой статьи тоже небесконечно. Поэтому в этом «аудиогиде» в версии для чтения и прослушивания следующие пункты звукового маршрута я вынужден просто выпустить (они остаются на перспективу): заикание (*Stottern*), разрез (*Schnitt*), *Glissando*, *Wildwuchs*⁶, внезапное замедленное движение (*unvermittelte Slow motion*), цитата (с примерами Бернда Алоиса Циммермана и Сергея Прокофьева) и псевдоцитата (с примерами Альфреда Шнитке и Вольфганга Рима).

С пунктом 7 «внезапная смерть» (*sudden death*) наша прогулка почти подходит к концу. Этот трагический феномен хорошо известен в кардиологии, в качестве метафоры существует также основанный на правилах игровой процесс в спорте, с очевидным, но менее трагич-

ным исходом. В новейшей музыке этим термином можно обозначить внезапное и неподготовленное завершение музыкального движения, при этом очень важна последующая продолжительная тишина (Композитор В, пример 14; Композитор G, пример 15).

Удивительно, но после *sudden death* жизнь продолжается, и продолжается она музыкальной фигурой «реальное время». Реальное время – в музыке – это когда в определенном фрагменте музыкального произведения нет четко отделимых друг от друга импульсов или драматических акцентов, что создает ощущение неструктурированного течения времени. Композитор H, например, отмечает *senza tempo* начальный фортепианный звук на *ffff* с ферматой и далее указывает ремарку: «позволить прозвучать полностью» (пример 16).

Теперь я обязательно должен назвать композитора для второго примера, ведь иначе нельзя: это Джон Кейдж со своим знаменитым произведением 4' 33". Этот заголовок уже устоялся, но Кейдж загадочен в отношении своего названия. На обложке оригинального издания, выпущенного *Edition Peters*, названия нет. А на странице с инструкциями по исполнению слово «такт» (*Tacet*) упоминается трижды.

Кроме того, приводится описание Кейджем продолжительности частей премьерного исполнения произведения 29 августа 1952 года Дэвидом Тюдором в Вудстоке, включая оговорку Кейджа о том, что название произведения указывает на продолжительность его исполнения в минутах и секундах; таким образом, он не утверждает, что это всегда должно быть так, как было осуществлено Дэвидом Тюдором в Вудстоке, и оставляет окончательное решение за исполнителем.

В любом случае, феномен «реального времени» здесь тоже присутствует, хотя, поскольку он затрагивает все произведение, он скорее стилистическое средство,

чем отдельная фигура. (Здесь рекомендуется исполнение этого произведения, которое всегда является захватывающим событием!)

Дитер Шнебель однажды рассказал в радиопередаче, что спросил Кейджа, может ли сумма 4' 33" обозначать самую низкую из физически возможных температуру, а именно ноль градусов по Кельвину, что соответствует -273 °С. 4' 33" в секундах действительно равны 273. Ответ Кейджа был безразличным, как сообщил Шнебель.

Кажется, я немного отклонился от темы, но только на первый взгляд: Джон Кейдж часто выражается загадочно, иногда даже парадоксально или абсурдно, он сам говорит о себе: «Мне нечего сказать, и я это говорю, и это искусство» (*I have nothing to say, and I am saying it, and that is art*). Как мы видим, его высказывания

явно носят характер искусного приема (*Kunstgriff*), что подводит нас к сути: это *Kunstgriff* не со звуками, а со словами, и с их помощью он творит волшебство.

От волшебства обратно к прозаическому *здесь и сейчас*: мы подошли к завершению моей статьи, используя принцип аудиогиды, который представлял собой первый опыт прогулки по «галерее звучаний», и характеристичные именованные «экспонатов» следует понимать не как констатацию фактов, а скорее как интерпретации. Моя демонстрация ни в коем случае не связана с какими бы то ни было стилистическими или статистическими утверждениями, и перечень фигур, который, несомненно, может быть дополнен или исправлен, теперь, в свою очередь, нуждается в интерпретации, к которой я охотно вас приглашаю.

Приложение. Аудиопримеры фигур с указанием авторства

Фигура	Пример I	Пример II
1. <i>Mit-der-Tür-ins-Haus-Fallen</i>	Пример 2 Бернд А. Циммерман, «Солдаты», начало (<i>Прелюдия</i>)	Пример 3 Дьёрдь Лигети, <i>Volumina</i> , начало
2. Развертывание	Пример 4 Д. Лигети, <i>Lux aeterna</i> (начало)	Пример 5 Янис Ксенакис, <i>Métastasis</i> (начало)
3. Рассредоточенная мелодика	Пример 6 Беат Фуррер, «Желание» (начало)	Пример 7 Сальваторе Шаррино, «Лживый свет моих очей» / <i>Luci mie traditrici</i> (начало сцены 1)
4. Тяжелая пульсация	Пример 8 Витольд Лютославский, <i>Концерт для оркестра</i> , фрагмент из первого раздела	Пример 9 Игорь Стравинский, <i>Весна священная</i> , I часть, <i>Пляска щеголих</i>
5. Вспышка	Пример 10 Вольфганг Рим, <i>Струнный квартет № 3</i> , Часть IV (окончание)	Пример 11 Брайан Фернихоу, «Песнь Кассандры во сне» / <i>Cassandra's dreamsong</i> (начало)

6. Тикание часов	Пример 12 В. Рим, <i>Струнный квартет № 3</i> , Часть I, т. 36	Пример 13 Д. Лигети, <i>Струнный квартет № 2</i> , начало Части III
7. Внезапная смерть (<i>sudden death</i>)	Пример 14 Д. Лигети, <i>Струнный квартет № 2</i> , окончание Части IV	Пример 15 И. Стравинский, <i>Весна священная</i> , I часть, окончание
8. Реальное время	Пример 16 В. Рим, <i>Klavierstück V</i> , начало	(Джон Кейдж, 4' 33")

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Статья подготовлена по материалам доклада на IV Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы теории музыки и современной композиции» в рамках Форума современного композиторского творчества и музыкальной науки «Сибирский меридиан» (27–29 апреля 2026 г., Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки). При подготовке доклада и статьи автором также были использованы материалы доклада на XXII Ежегодном конгрессе Общества теории музыки (22. *Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie*), который проходил в Университете Моцартеум в Зальцбурге с 30 сентября по 2 октября 2022 г. (*примеч. авт.*)

² *Kaschberle* или *Kasperli*, герм.-швейц. *Chasperli* – комический персонаж немецкого национального фольклора и театра марионеток (*примеч. перев.*).

³ Подробнее на русском языке о музыкальных фигурах Бурмейстера см.: Мальцева А.А., Полонова А.В. Иоахим Бурмейстер: Три

версии учения о музыкально-риторических фигурах // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 3. С. 14–28. (*примеч. перев.*).

⁴ См. главы 16–43 (*примеч. авт.*). Подробнее на русском языке о музыкальных фигурах Бернхарда см.: Катунян М.И. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: Сб. ст. / сост. Т.Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 76–118.

⁵ Автор использует идиоматическое выражение, которое с немецкого языка буквально переводится как «упасть в дом вместе с дверью». В смысловом отношении оно может быть сопоставлено с выражением в русском языке «перейти сразу к делу» (см. фразеологизм «с места в карьер»), обладающем также коннотацией «застать врасплох» (*примеч. перев.*).

⁶ Слово *Wildwuchs* в немецком языке используется в буквальном смысле для характеристики «дикорастущих растений» (*примеч. перев.*). О концепте *Wildwuchs* в новейшей музыке см.: (Büsing O., 2019, S. 19, 30) (*примеч. авт.*).

LITERATURVERZEICHNIS

Aerts H. «Modell» und «Topos» in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann // *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*. 2007. 4/1–2. S. 143–158.
Bernhard Chr. *Tractatus compositionis augmentatus* // Müller-Blattau J.M. Die Kom-

REFERENCES

Aerts, H. (2007), «Modell» und «Topos» in der deutschsprachigen Musiktheorie seit Riemann, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4/1–2, S. 143–158. (in Germ.)
Bernhard, Chr. (1926), *Tractatus compositionis augmentatus*, Müller-Blattau J.M.

positionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 40–131.

Burmeister J. *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata præceptionum instar [sunoptikōs]*. Rostock: Myliander, 1606. [4] fol., 76 p., [2] fol.

Büsing O. Modest Musorgskij als Wegweiser in das XX. Jahrhundert / Модест Мусоргский, указывающий путь в XX век // *Journal of musical science*. 2019. No. 3. P. 5–32.

Geminiani Fr.S. *Guida Armonica o dictionary armonico [...]*. London: Johnson, [s.a.]. [6], 34 p.

Kluge Fr. *Bild* // Kluge Fr. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin; New York: De Gruyter, 1989. Sp. 84–85.

Kytzler B., Redemund L. *Unser tägliches Latein, Lexikon des lateinischen Spracherbes*. Mainz: Phillip von Zabern, 2002. 977 S.

Linke C. *Musikalische Gesten und Agency am Beispiel von Johannes Brahms* // *Klang und Bedeutung: Diskurse über Musik: zur Emeritierung von Joseph Willmann* / Ed. by Juliane Brandes et al. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2021. S. 209–230.

Spengler Chr., Nagel M. *Das Pattern-Spielbuch, Begleiten aktueller Lieder und Songs in Pattern-Spieltechnik*. München: Strube-Verlag, 2019. 52 S.

Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Breitkopf & Härtel, Leipzig, S. 40–131. (in Germ.)

Burmeister, J. (1606), *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata præceptionum instar [sunoptikōs]*, Myliander, [4] fol., Rostock, 76 p., [2] fol. (in Lat.)

Büsing, O. (2019), Modest Musorgskij als Wegweiser in das XX. Jahrhundert, *Journal of musical science*, no. 3, pp. 5–32. (in Germ.)

Geminiani, Fr. S. ([s.a.]), *Guida Armonica o dictionary armonico [...]*, Johnson. [6], London, 34 p. (in Eng.)

Kluge, Fr. (1989), *Bild*, Kluge Fr. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, De Gruyter, Berlin – New York, S. 84–85. (in Germ.)

Kytzler, B., Redemund, L. (2002), *Unser tägliches Latein, Lexikon des lateinischen Spracherbes*, Phillip von Zabern, Mainz, 977 S. (in Germ.)

Linke, C. (2021), *Musikalische Gesten und Agency am Beispiel von Johannes Brahms, Klang und Bedeutung: Diskurse über Musik: zur Emeritierung von Joseph Willmann*, in Juliane Brandes et al. (ed.), Georg Olms Verlag, Hildesheim, S. 209–230. (in Germ.)

Spengler, Chr., Nagel, M. (2019), *Das Pattern-Spielbuch, Begleiten aktueller Lieder und Songs in Pattern-Spieltechnik*, Strube-Verlag, München, 52 S. (in Germ.)

Сведения об авторе

Otfried Büsing, full Professor at the University of Music Freiburg (Germany), composer
E-mail: o.buesing@mh-freiburg.de

Author Information

Otfried Büsing, профессор Высшей школы музыки города Фрайбурга (Германия), композитор
E-mail: o.buesing@mh-freiburg.de

Поступила в редакцию 19.06.2026

После доработки 15.07.2026

Принята к публикации 07.08.2026

Received 19.06.2026

Revised 15.07.2026

Accepted for publication 07.08.2026

© Петров, В.М., 2026

УДК 781.5

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-27-37

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ, ор. 5 И. БРАМСА

В.М. Петров¹¹ Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва, 125009, Российская Федерация

Аннотация. Соната, ор. 5 И. Брамса является последним сочинением композитора в данном жанре и отличается от предыдущих произведений (Сонаты, ор. 1 и ор. 2) более глубокой философско-трагической драматургией, стилистической зрелостью и оркестровым мышлением композитора, грандиозным симфоническим масштабом. В статье проводится тематический и потактовый анализ сложной структуры Сонаты, отличающейся введением *Intermezzo* перед финалом и расширением ее до пятичастного цикла. Рассмотрены стилистические особенности опуса, сочетающие классические традиции И.С. Баха, Л. ван Бетховена и новаторство романтизма, проявляющиеся в контрапунктическом богатстве, изобилии тембровой палитры и ритмических приемов, обращении к национальному искусству, преобладании поэтической идеи, создании оркестрального звучания фортепиано, глубоком психологическом развитии драматургии. Продемонстрировано наличие тематических арок между частями, прослежено тонально-гармоническое развитие, разнообразие мотивных связей, смена образной фактуры произведения, что позволяет раскрыть тематическое единство и художественную целостность композиционного замысла. Рассмотрен также исторический контекст создания Сонаты в эпоху романтизма середины XIX в., где развитие романтических идей достигло своего пика, и в полной мере отразилось в произведениях композиторов-современников. Прослежена аналогия развития композиционной структуры Сонаты с произведениями Р. Шумана и Ф. Листа. Исследование подтверждает значимое место Сонаты, ор. 5 в эволюции классической сонатной формы и определяет ее высочайший художественный уровень в развитии романтического музыкального языка.

Ключевые слова: И. Брамс, Соната, ор. 5, романтизм, стилистика, драматургия, фортепианная музыка

Конфликт интересов: Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Петров В.М. Стилистические особенности Фортепианной сонаты, ор. 5 И. Брамса // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 27–37. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-27-37.

STYLISTIC FEATURES OF THE PIANO SONATA op. 5 BY J. BRAHMS

V.M. Petrov¹¹ P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 125009, Russian Federation

Abstract. The Sonata op. 5 by J. Brahms is the composer's last work in this genre and differs from his previous works (Sonatas op. 1 and op. 2) in its deeper philosophical and tragic dramaturgy, stylistic maturity and orchestral thinking of the composer, and grandiose symphonic scale. The article provides a thematic and bar-by-bar analysis of the Sonata's complex structure, distinguished by the introduction of an *Intermezzo* before the finale and its expansion to a five-part cycle. The stylistic features of the opus are considered, combining the classical traditions of J.S. Bach, L. van Beethoven and the innovation of Romanticism, manifested in contrapuntal richness, an abundance of timbre and rhythmic devices, an appeal to national art, the predominance of the poetic idea, the creation of an orchestral sound of the piano, and the deep psychological development of the dramaturgy. Thematic arcs

between the movements are demonstrated, and the tonal and harmonic development, diverse motivic connections, and shifting figurative textures of the work are traced, revealing the thematic unity and artistic integrity of the compositional concept. The historical context of the Sonata's creation is also examined, during the Romantic era of the mid-19th century, when the development of Romantic ideas reached its peak and was fully reflected in the works of contemporary composers. Analogies between the development of the Sonata's compositional structure and the works of R. Schumann and F. Liszt are also explored. The study confirms the significant place of the Sonata, Op. 5, in the evolution of classical sonata form and defines its highest artistic level in the development of Romantic musical language.

Keywords: J. Brahms, Sonata op. 5, romanticism, stylistics, dramaturgy, piano music

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

For citation: Petrov, V.M. (2026), "Stylistic features of the Piano Sonata op. 5 by J. Brahms", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 27–37. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-27-37.

Творческое наследие, жизненный путь, трансформация мировоззрения И. Брамса исследованы многими музыковедами и представлены в работах Г. Галя (1998), К. Гейрингера (1965), М.С. Друскина (1988), М. Кальбека (Kalbeck M., 1904; 1908), Е.М. Царевой (1972; 1986) и др. Однако драматургия ранних опусов композитора, особенно фортепианных циклов, их влияние на эволюцию композиторского стиля, художественного мироощущения, изучены в меньшей степени. В настоящей статье предпринята попытка анализа драматургических особенностей одной из трех фортепианных сонат И. Брамса.

Современник и соратник Иоганнеса Брамса – Макс Кальбек – выступил основоположником биографических исследований о композиторе, систематизировав его письма, многочисленные воспоминания, отзывы, рецензии, которые легли в основу многотомного труда о жизни и творчестве маэстро. Карл Гейрингер продолжил исследование эпистолярного наследия композитора и в фундаментальной монографии (1965) провел детальный анализ более 1000 писем – уникального источника для изучения эволюции художественного сознания, который позволяет проследить реконструкцию внутреннего мира, художественных ценностей и идей на всех этапах творческого пути.

Ганс Галь в монографии рассматривает основные тенденции в эволюции искусства второй половины XIX в. через

призму творчества Р. Вагнера, Дж. Верди и И. Брамса, чьи внутренние противоречия нашли выразительное воплощение в их сочинениях (1998). М.С. Друскин исследовал огромное наследие И. Брамса, представленное практически во всех жанрах (кроме опер), раскрыл содержательное богатство вокально-симфонических сочинений, показал драматургическое единство камерно-инструментальных произведений, в которых образная насыщенность сочетает народные музыкальные традиции, основы классических канонов и романтическую выразительность (Друскин М., 1988). Научному изучению фортепианного наследия И. Брамса посвящены работы Е.М. Царевой (1972; 1986), в которых детализирована эволюция авторского почерка композитора, исследовано влияние эпохи на стилистические решения.

Соната, ор. 5, написанная в период с 1853 по 1854 г., является важной вехой раннего творчества И. Брамса, поскольку представляет собой самый зрелый с художественной и композиционной точки зрения цикл. В ней демонстрируется наивысший уровень технико-исполнительской сложности, который был подвластен композитору. Юлиус Эпштейн, один из ярчайших пианистов XIX в., услышав игру Брамса «...был потрясен этим несравненным, совершенно блестящим исполнением...»¹. Готхард фон Алеман, известный гамбургский поэт, восторжен-

но отмечал, что игра И. Брамса, «столь же щедрая, как у любого другого великого профессионального музыканта, навсегда запечатлелась в моей памяти»².

Драматургическая основа Сонаты навеяна двумя стихотворения К.Д. Штернау «Юная любовь»³ и «Если бы вы знали...»⁴, которые композитор также включил в сборник песен. Стихотворения создали в воображении композитора музыкальную нить, где романтический герой в воспоминаниях переживает прекрасное время весны, влюбленности и горесть ушедшей любви.

Стилистика Сонаты опирается на героико-драматургическую образность, воплощается посредством плотной фактуры, крайних контрастных динамических нюансов, резкой смены настроения, что, вкупе с использованием «мотива судьбы» и основной тональностью *f-moll*, позволяет проследить художественную преемственность композитора к творчеству Л. ван Бетховена, в частности к Сонате, ор. 57 «Аппассионата».

Структура Сонаты, ор. 5 представляет собой масштабный пятичастный цикл, который выходит за рамки классической сонатной традиции, часто ограниченной тремя или четырьмя частями. Оркестровое мышление композитора и расширенная архитектура опуса, напоминающая симфонические циклы Р. Шумана и поэмы Ф. Листа, придают произведению грандиозный масштаб и оркестровое звучание, которое проявляется в виде имитации струнных тремоло и «литавр», терцовых удвоений, а техническое совершенство предвосхищает Этюды-вариации на тему Паганини, ор. 35. Важно отметить, что оркестровое звучание тяготеет в большей степени к камерности и компактности бетховенских фортепианных сонат, а не к колористике фортепианных произведений Ф. Листа, и отражает желание композитора выйти за рамки жестких правил классицизма, сохраняя при этом

заметную внутреннюю строгость. Проявленная способность к исследованию глубинных чувств и сложного психологизма, разрешению противоречий между структурной строгостью и новаторством эпохи Романтизма свидетельствует о ранней художественной зрелости и определяет вектор развития музыкального языка композитора.

Несмотря на внушительные масштабы Соната звучит композиционно цельно благодаря умелому сочетанию и чередованию характеров и образов композитором и его работе с динамикой и формой. От исполнителя требуется внимательное прочтение и понимание музыкального материала, а также рациональный, а не эмоциональный подход к интерпретации художественной драматургии.

Первая часть, *Allegro maestoso*, начинается торжественно и монументально. Композиционная особенность главной партии заключается в расширении ее до трехчастной формы, экспозиция (тт. 1–6) ритмически выдержана, оркестровое письмо наполнено гармонической плотностью, а глубокая экспрессия подчеркивается музыкально-риторической фигурой *passus duriusculus* в басу (пример 1).

Средний раздел *c-moll*, построенный на мелодической линии основной темы главной партии (тт. 7–16), представляет собой драматургическое противопоставление, отмеченное динамическим контрастом (*f* – *pp*), тональной и экспрессивной нестабильностью, а ее психологическое напряжение подчеркнуто характерным бетховенским ритмом в аккомпанементе, отсылающим к основной ритмической фигуре из Пятой симфонии (пример 2).

Мелодическая линия связующей партии является переработанным мотивом темы главной партии, где укрупнены длительности в верхнем голосе, а аккомпанемент копирует основную ритмическую фигуру (восьмая – две шестнадцатые).

Связующая партия развивает гимническую и монументальную драматургию и подготавливает лирическую и певучую

интонацию побочной партии, изложенную в прелюдийном характере жанра баркаролы (пример 3).

Пример 1. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Экспозиционный раздел главной партии (тт. 1–6)



Пример 2. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Средний раздел главной партии (тт. 7–16)



Пример 3. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Побочная партия (тт. 39–55)



Тема, в основе которой лежит интонация связующей партии, развивается в тонально-гармоническом и полифоническом ключе и предвосхищает «любовный дуэт» второй части. Заключительная партия продолжает драматургию побочной партии, ее нисходящий хроматический мотив в альтовом и теноровом голосе привносит новые краски неустойчивости и сомнения.

Трактовка тем в разработке особенно примечательна своим полифоническим

богатством. И. Брамс использует прием двойного контрапункта большой насыщенности, соединяя мелодический мотив темы главной партии и триольный аккомпанемент в полифоническом изложении, усиливая напряжение драматургии, что демонстрирует техническое мастерство молодого композитора. Многослойная полифония служит основой внутреннего нарратива, подчеркивая противостояние и слияние тематических идей в интенсивной экспрессивной прогрессии.

Переход к репризе, отмеченный композитором двойной тактовой чертой (т. 132), характеризуется использованием вертикально подвижного контрапункта, где основной мотив главной партии и триольное сопровождение меняются местами (элемент темы изложен в басу, а триольное сопровождение транспонируется в верхний голос), что представляет собой переосмысление изложения нарратива первой части. Реприза является точным повторением экспозиции с модуляцией связующей и побочной партии в одноименный мажор, создавая, тем самым, преемственность тематизма и служит объединяющим элементом формы первой части.

Кода первой части (тт. 206–223) уникальна в раннем фортепианном творчестве И. Брамса и отличается от Сонат, ор. 1 и ор. 2 более камерным масштабом

и меньшей технико-исполнительской сложностью. Предпочтение в изложении отдается половинным длительностям и приему гемииолы, за счет чего происходит концентрация напряжения и ее кульминация в торжественных финальных аккордах *ff*, знаменуя гимническое начало Allegro.

Вторая часть, *Andante espressivo*, предваряется эпиграфом из стихотворения «Юная любовь»:

Der Abend dämmt, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfange⁵.

Образ двух сердец воплощен в основных темах As-dur и Des-dur (эпизоды А и С), на развитии и взаимодействии которых построена идея части (примеры 4, 5).

Пример 4. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, ор. 5. Эпизод А (тт. 1–11)



Пример 5. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, ор. 5. Эпизод С (тт. 38–105)



Драматургия Andante медитативна и лирична, в ней отсутствуют конфликты, грандиозная и мощная кульминация в коде является высшей точкой напряжения, отличается невероятной страстью и интимностью. К. Аррау назвал эту часть «самой красивой любовной музыкой после “Тристана”. И самой эротичной – если отбросить предрассудки. И если исполнять ее достаточно медленно» (Мильтштейн Я., 1983, с. 30).

Эта текстово-музыкальная ассоциация приглашает к интроспективному и повествовательному прочтению музыки, где певческий и медитативный характер движения пробуждает аффективную

и психологическую глубину. Музыкальное повествование наделяется чертами лиричности, с мелодическими линиями глубокой выразительности, отходя от контрапунктической плотности первой части в пользу более плавного и певучего письма. Форма второй части ([A-B-A]-[C-D-C-D]-[A-B-A]-кода) схожа с финалом Сонаты, ор. 1, что подчеркивает композиционную преемственность в раннем фортепианном творчестве И. Брамса.

Третья часть, Scherzo («Allegro energico»), обновляет ритмическую динамику Сонаты более агрессивным и чеканным письмом, в основе которого лежит жанр вальса (пример 6).

Пример 6. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, ор. 5. Основная тема Scherzo (тт. 1–8)



Ритмическая энергия, дополненная резкими акцентами, порождает нервное напряжение, противопоставленное певучести предыдущей части, а ее тема напоминает начало финала фортепианного трио № 2, ор. 66 Ф. Мендельсона. Эпизод Trio контрастирует с драматургией Scherzo и отличается большим спокойствием и лиричностью, в котором, тем не менее, эмоциональное напряжение сохраняется благодаря «мотиву судьбы» в басу.

Возвращение к более интроспективной атмосфере происходит в четвертой

части, Intermezzo⁶. Ее подзаголовок – «Rückblick»⁷ – настраивает на элегические воспоминания. Интермеццо выступает в роли, своего рода, «проекции печали» главного героя, «зеркального» возвращения ко второй части. Ее мелодические и гармонические мотивы предстают в видоизмененном виде, ритмическая фигура «судьбы, стучащейся в дверь», в басу отсылает к основному мотиву темы В главной партии первой части и основной темы Scherzo, что подчеркивает структурную целостность Сонаты (пример 7).

Пример 7. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Основная тема Intermezzo (тт. 1–4)



Благодаря такому композиционному приему пятичастная структура цикла отражается следующей формулой: А – В – С – В – А.

Роль этого Intermezzo принципиальна: оно обеспечивает переход от скерцо к неоднозначному разрешению финала, сохраняя при этом эмоциональную непрерывность и тематическую преемственность Andante.

В последней части, Allegro moderato ma rubato, господствует атмосфера драматической нестабильности. Для нее характерен тонкий баланс между утверждением и неопределенностью, отражающий диалектику, свойственную творчеству

И. Брамса. Смелое использование модулирующий приводит к тональной неустойчивости; разорванность музыкальной ткани, неожиданные паузы, возгласы, резкие смены образов воссоздают дух шумановского психологизма.

Тематизм финала развивает общую драматургию цикла за счет жанровой преемственности. Таким образом, основная тема финала (пример 8) отсылает к основной теме Scherzo, вторая тема (пример 9) продолжает баркарольный характер побочной партии Allegro, а третья тема (пример 10) перекликается с Trio третьей части.

Пример 8. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Основная тема финала (тт. 1–4)



Пример 9. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Вторая тема финала (тт. 39–42)



Пример 10. И. Брамс. Соната для фортепиано f-moll, op. 5.
Третья тема финала (тт. 140–147)



Побочная тема, в свою очередь, является музыкальной криптограммой Йозефа Иоахима (близкого друга и наставника И. Брамса): *f – a – e*, отражающая идею «Frei aber einsam»⁹ (Young J., 2008, p. 59).

Финал позволяет переосмыслить драматургию предыдущих частей, тем самым подчеркивая композиционную цельность Сонаты и свидетельствует о зрелой романтической эстетике молодого композитора. Окончательное разрешение основных драматургических конфликтов происходит лишь в грандиозной коде (116 тактов), основанной на хоральной теме финала.

Таким образом, можно предположить, что интеграция Интермеццо и расширение композиции до пяти частей являются, с одной стороны, необычным композиционным нововведением, а с другой – логичным решением для реализации драматургического замысла цикла. Первая часть представляет собой экспрессивное воплощение юношеской страсти и внутреннего напряжения, сопровождаемое мечтами о любви, которые органично воплощаются в баркарольной теме побочной партии. Однако судьба, символизируемая знаменитым бетховенским мотивом, рождает тревожные предчувствия.

Вторая часть раскрывает тему счастья и любви, с которыми герой словно «не в силах расстаться» (это косвенно объясняет ее значительную протяженность и сложную структурную организацию). Следую-

щее Scherzo выступает как буря страстей и внутренних конфликтов, пробуждая религиозные размышления о возможной божественной помощи, воплощенные в хорале Trio. Однако последующая реприза возвращает героя в реальность, вызывая бурное эмоциональное состояние, что подчеркивает драматический контраст и усиливает ощущение внутреннего смятения. Intermezzo, как «взгляд назад», напоминает об утрате счастья и любви, которые были, но безвозвратно исчезли, сметенные бурей страстей.

Финал демонстрирует раздробленность в сознании героя, спутанность мыслей, предвещающих крах надежд, посредством беспорядочного включения фрагментов Scherzo и Intermezzo. При этом в фактуре заложено предзнаменование спасения: в первой части перед репризой звучит короткая тема (тт. 116–118), из которой развивается побочная тема финала; в коде Andante тема повторяется, а в финале трансформируется в гимноподобный мотив, постепенно нарастающий и завершающийся исступленной масштабной кодой, призванной произвести на слушателя мощное эмоциональное воздействие.

Соната, op. 5 предстает не только как стержневое произведение первой публикации Брамса-композитора, но и как эстетическая мастерская, где формировались основы новаторского музыкального языка.

Анализ стиля Сонаты И. Брамса обнаруживает глубокую техническую и выразительную зрелость, с характерной звуковой идентичностью, присущей композитору. Генезис музыкального языка, включающий устойчивую мелодию, гармоническую прочность и оригинальность структуры цикла, в целом и частей, в частности, отражает эволюцию композиционных подходов к разрешению противоречий между традицией и новаторством, формируя уникальный музыкальный стиль композитора.

И. Брамс создает особенный музыкальный мир, который одновременно глубоко связан с прошлым и, в то же время, ориентирован на будущее, где эмоциональная глубина и структурная сложность авторских замыслов усилены техническими возможностями фортепиано. Соната, ор. 5 иллюстрирует многие из основных черт его зрелого композиторского стиля, особенно в том, что касается использования полного спектра динамических и обертоновых возможностей фортепиано для раскрытия эмоциональной глубины композиции. Высокие регистры в первой части вызывают необычайные по колориту звучания и являются заметной чертой его тембральной палитры, создающей особую атмосферу на протяжении всего произведения.

Третья часть, с ее дионисийским характером в основной части и хоралом в Trio, отражает одну из фундаментальных особенностей композиторского стиля и способностей в разрешении противоречий между порядком и хаосом, между формальной ясностью и эмоциональной турбулентностью. «Судорожный танец», контрастирующий с хоралом, показывает, как композитор необычно сопоставляет различные формы и стили в одной части произведения.

В творчестве композитора, и, в частности, в Сонате, ор. 5, часто встречаются целые эпизоды, где мелодия сопровождает

еся полиметрическим аккомпанементом и интервально дублируется. Таким образом написана вся четвертая часть, и таким же образом трактуются многочисленные пассажи в первой и третьей частях, где голоса идут параллельно в терцию, сексту или дециму, как, например, в начале разработки Allegro.

В организации ритма И. Брамс стремится усилить ощущение поступательного движения музыки с помощью гемииол и синкоп, в том числе синкопированного аккомпанемента.

Тембральное богатство фортепиано в наследии И. Брамса раскрыто за счет использования всей полноты регистров инструмента. Так, композитор посредством педали объединяет звуки нескольких регистров в единую внушительную и массивную звучность – для этого он внедряет шестизвучные и даже более тяжелые аккорды. Также И. Брамс часто удваивает мелодии и басы в октаву и двойную октаву, чтобы добиться более плотного звучания.

Создание разнообразных вариантов мотивных связей имеет основополагающее значение для внутреннего единства произведения, несмотря на структурную сложность. Основной мотив главной партии первой части звучит в самых разных вариантах на протяжении всей Сонаты: в связующей и побочной партиях первой части, в эпизоде разработки в первой части, в разделе B и коде во второй части, в основных темах Scherzo и финала.

Основной мотив темы Andante проявляется в теме Intermezzo, а нисходящий мотив в конце разработки первой части перетекает в хоральный эпизод и коду финала.

Исследование стилистических особенностей Сонаты, ор. 5 И. Брамса позволяет сделать вывод о сложной музыкальной архитектуре произведения, изобилующего контрапунктическим, техническо-исполнительским и ритмическим разно-

образом. Богатое тематическое наполнение реализовано посредством тщательно проработанных мотивов, подвергающихся трансформации на протяжении всего цикла. Поэтическая идея раскрыта через расширенную структуру сонаты, где каждая

часть представляет собой особую главу в развитии сюжета. Таким образом, в Сонате, ор. 5 выступают признаки зрелого композиторского мышления, определившие дальнейший вектор стилистического и эстетического развития И. Брамса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Kalbeck M. «Epfein hörte Brahms Klavier spielen und war hin – gerufen von diefem unvergleichlichen, ganz genialen Spiel...» (Johannes Brahms. T. 2, 1862–1868. Deutsche Brahms-Gesellschaft mbH, Berlin. 1908. S. 17).

² Там же. «Sein Spiel, großzügig wie faum eines der anderen großen Berufsspieler, Hat sich in meinem Ge – dächtnis eingepägt» (S. 17).

³ Kalbeck M. Johannes Brahms: 1833–1862. «Es weht und rauchet durch die Luft». Wiener Verlag, Viena und Teipzig. 1904. S.126.

⁴ Там же. «D wüßtest du...». S. 127.

⁵ C.O. Sternau (нем.): «Наступает вечер, светит луна, два сердца соединяются в любви и блаженно обнимают друг друга» (пер. автора).

⁶ Впервые Intermezzo применено И. Брамсом в Сонате, ор. 5 и Квартете, ор. 25 и получило развитие как самостоятельный жанр в поздних инструментальных циклах композитора.

⁷ Rückblick (нем.) – ретроспективный взгляд, взгляд в прошлое.

⁸ Frei aber einsam (нем.) – свободный, но одинокий.

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.

Мильтштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства: Сб. ст. М.: Сов. композитор, 1983. 266 с.

Царева Е.М. Фортепианное творчество Брамса: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1972. 278 с.

Царева Е.М. Иоганнес Брамс. Л.: Музыка, 1986. 384 с.

Kalbeck M. Johannes Brahms: 1833–1862. Wiener Verlag, Viena und Teipzig, 1904. 513 S.

Kalbeck M. Johannes Brahms: 1862–1868. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft mbH, 1908. 530 S.

Young J.B. Brahms: A Listener's Guide. New York: Amadeus Press, 2008. 176 p.

REFERENCES

Druskin, M.S. (1988), *Iogannes Brahms* [Johannes Brahms], 4th ed., Muzyka, Leningrad, 96 p. (in Russ.)

Gal, H. (1998), "Johannes Brahms. Creativity and personality", *Brahms, Wagner, Verdi. Tri mastera, tri mira* [Brahms, Wagner, Verdi. Three masters, three worlds], Pheniks, Rostov on Don, 640 p. (in Russ.)

Geiringer, K. (1965), *Iogannes Brahms* [Johannes Brahms], Muzyka, Moscow, 451 p. (in Russ.)

Kalbeck, M. (1904), *Johannes Brahms: 1833–1862*, Wiener Verlag, Viena und Teipzig, 513 S. (in Germ.)

Kalbeck, M. (1908), *Johannes Brahms: 1862–1868*, Deutsche Brahms-Gesellschaft mbH, Berlin, 530 S. (in Germ.)

Milshstein, Ya.I. (1983), *Voprosy teorii i istorii ispolnitel'stva* [Issues of theory and history of performance], Sovetskii kompozitor, Moscow, 266 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 Brahms* [Johannes Brahms], Muzyka, Leningrad, 384 p. (in Russ.)

Young, J.B. (2008), *Brahms: A Listener's Guide*,
Amadeus Press, New York, 176 p. (in Eng.)

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 16.04.2026

После доработки 15.07.2026

Принята к публикации 16.08.2026

Received 16.04.2026

Revised 15.07.2026

Accepted for publication 16.08.2026

© Семенцова, Е.Д., 2026

УДК 782

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-38-48

ПОЭТИКА А.С. ПУШКИНА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОЧТЕНИИ Ц.А. КЮИ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ «ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»)

Е.Д. Семенцова¹

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

Аннотация. Статья посвящена проблеме органичного переноса поэтических принципов А.С. Пушкина в оперный жанр на материале малоисследованного сочинения Ц.А. Кюи – одноактной оперы «Пир во время чумы». Актуальность работы связана с возобновившимся интересом к этому произведению в современном культурном пространстве, а также с необходимостью системного осмысления музыкальной пушкинианы композиторов «Могучей кучки» в контексте разных стратегий обращения к литературному первоисточнику. Цель исследования – выявить способы трансформации ключевых свойств пушкинского текста (универсализм, контрастность, лаконизм, речевая индивидуализация, имманентная музыкальность) в систему музыкальной выразительности. Методология опирается на комплексный драматургический и интонационно-тематический анализ с привлечением историко-культурного контекста, а также на сравнение жанровых моделей вокальных номеров. В результате показано, что Кюи достигает смысловой емкости через жанровое столкновение элегического и демонического начал, а также через комментирующую функцию оркестра, создающего эмоциональный подтекст и восполняющего «скрытые» сюжетные линии. Выводы свидетельствуют: опера представляет собой убедительное музыкальное прочтение пушкинского универсализма, а обращение к экзистенциальным оппозициям жизни и смерти обеспечивает ей созвучность современной художественной парадигме, расширяя представление о вкладе Кюи в оперную пушкиниану.

Ключевые слова: Ц.А. Кюи, А.С. Пушкин, музыкальная пушкиниана, опера, музыкальная поэтика, «Пир во время чумы»

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Семенцова Е.Д. Поэтика А.С. Пушкина в музыкальном прочтении Ц.А. Кюи (на примере оперы «Пир во время чумы») // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 38–48. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-38-48.

A. PUSHKIN'S POETICS IN C. CUI'S MUSICAL INTERPRETATION (ON THE EXAMPLE OF THE OPERA "A FEAST IN TIME OF PLAGUE")

E.D. Sementsova¹

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

Abstract. The article addresses the problem of the organic transfer of A. Pushkin's poetic principles into the operatic genre, focusing on a little-studied work by C. Cui – the one-act opera "A Feast in Time of Plague". The relevance of the study stems from the renewed interest in this composition in today's cultural landscape, as well as from the need for a systematic examination of the musical Pushkiniana created by the composers of the Mighty Handful, viewed through the prism of various strategies for approaching a literary original. The aim is to identify

the ways in which the key properties of Pushkin's text (universalism, contrast, concision, speech individualisation, and inherent musicality) are transformed into a system of musical expression. The methodology combines a comprehensive dramaturgical and intonational-thematic analysis with historical and cultural contextualisation, alongside a comparison of genre models in the vocal numbers. The results show that Cui achieves semantic density through the genre collision of elegiac and demonic elements, and through the orchestra's commenting role, which generates emotional subtext and fills in the "hidden" plot lines. The findings indicate that the opera constitutes a convincing musical reading of Pushkin's universalism, while its engagement with existential oppositions of life and death ensures its resonance with the contemporary artistic paradigm, thereby broadening our understanding of Cui's contribution to operatic Pushkiniana.

Keywords: C. Cui, A. Pushkin, musical Pushkiniana, opera, musical poetics, "A Feast in Time of Plague"

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

For citation: Sementsova, E.D. (2026), "A. Pushkin's poetics in C. Cui's musical interpretation (on the example of the opera «A Feast in Time of Plague»)", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 38–48. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-38-48.

Творческое наследие А.С. Пушкина, интерпретированное в музыкальных образах, сформировало фундаментальный пласт отечественного искусства, так называемую «музыкальную пушкиниану». Внутри этого феномена центральное место занимает оперный жанр, обеспечивший сценическое воплощение широкому спектру первоисточников – сказок, поэм, романа в стихах, драматических произведений, многие из которых инициировали рождение новых жанровых разновидностей оперы (в частности, камерной оперы и народно-исторической музыкальной драмы) и новых приемов вокального письма (Цукер А., 2015, с. 15–16). Очевидно, что пушкинское слово в опере не сводится к простому озвучиванию: оно обретает сценическую динамику, становясь структурообразующим началом сценического времени, музыкальной формы и драматургического конфликта. Именно оперный жанр с особой силой выявляет неотъемлемые свойства пушкинских текстов, среди которых – в связи с самым глубоким обсуждением пушкинских опер Ц.А. Кюи – нам особенно важно назвать следующие.

Во-первых, это отмеченный многими авторами *энциклопедизм* и *протеизм*¹ русского классика. Ф.М. Достоевский видел в пушкинской «всемирной отзывчивости» не просто личное свойство гения («всечеловека», по мысли писателя), но

выражение самой сути русского национального характера. Сравнивая Пушкина с величайшими фигурами европейской литературы – У. Шекспиром, Сервантесом, Ф. Шиллером, – Достоевский находил у них все, кроме именно этой способности (1880, с. 17). Н.А. Бердяев называл универсализм Пушкина «наиболее изумительной чертой», определившей характер целого века (2008, с. 53). Универсальность пушкинского гения остается феноменом, не поддающимся исчерпывающему объяснению. При неповторимости художественного облика Пушкина его творчество вобрало основные темы, мотивы и жанровые формы европейской и мировой литературы, осуществляя их перенос на русскую почву. Но дело не только в широте охвата: он обладал редчайшей способностью проникаться духом чужих культур, чутко воспроизводя их национальный колорит.

Во-вторых, назовем *поэтику контрастов и оппозиций*, реализующуюся на всех уровнях (тематическом, стилистическом, композиционном). Ю.В. Шинкаренко, определяя контраст как один из стилиобразующих приемов Пушкина, связывает его с высочайшей экспрессивностью поэтического языка (2006, с. 3). В.В. Виноградов уточняет природу этого контраста: он чужд романтической метафорической пестроте, внешние эффекты приглушены, смысл прорастает из глубины (1934,

с. 204). Именно такое – сущностное, а не поверхностное – противостояние смыслов составляет каркас художественного мира поэта. Оно разворачивается в целый веер оппозиций: бытие – небытие, глобальная история – участь «маленького человека», страсть – смирение, честность – предательство, молодость – старость, темная душа – светлая природа. Смещение идиом различных стилей позволяет сочетать просторечие и вульгаризмы «низкого» штиля с архаизмами и славянизмами «высокого», визуальные, эмоциональные антитезы, наличие героев-антиподов, сопоставление разных пространств (замкнутых интерьеров и бесконечных просторов) – все призвано живописать гармонию мира в балансе оппозиций.

В-третьих, важно указать на *смысловую и драматургическую плотность* текста (стремительно развивающиеся события, многое остается «за рамками» действия), которые сопровождаются экономией средств (так называемый «лаконизм Пушкина») (Цукер А., 2022, с. 100). Исследователи фиксируют у Пушкина принципиальный прием «обрыва текста» и феномен «скрытого сюжета» (Заславский О., 2022, с. 227): повествование намеренно прервано, некоторые элементы не даны напрямую, но могут быть реконструированы, и при этом произведение остается сюжетно завершенным.

В-четвертых, говоря о предрасположенности пушкинской драматургии к оперному воплощению, сделаем акцент на *речевой индивидуализации персонажей*: Пушкин закладывает в диалоги и монологи своих героев лексическую и интонационную характерность, которая становится своеобразным «ключом» для музыкальной декламации. Композиторы, работавшие с пушкинскими текстами, неизменно отталкивались от индивидуальных интонационных черт, служивших для них верным ориентиром и одновременно

богатым источником для поисков музыкально-речевой выразительности, будь то лапидарно-величавая манера Годунова или нервная, сбивчивая речь Юродивого, пространные, философски нагруженные монологи Сальери или короткие, эмоционально импульсивные реплики Моцарта (Цукер А., 2015, с. 26–30).

В-пятых, не обойдем фактор *внутреннего симфонизма* пушкинской драматургии, который действует, наряду с другими принципами организации целого (условно: лейтмотивное развитие, полифония пластов, драматургия контрастов). Симфонизм пушкинских текстов проявляется в глубинной взаимосвязи явлений и процессов, в детерминированности индивидуального, личного общественным и историческим, в сквозном развитии конфликтных начал, воплощении диалектики жизненных процессов. Именно такая всеобщая взаимосвязь и взаимообусловленность пронизывает «маленькие трагедии» Пушкина, где через весь цикл проходят общие мотивы (пир, смерть, творчество), а внутри каждой пьесы разворачивается напряженное, процессуальное взаимодействие контрастных образно-смысловых сфер. Этот «потенциальный симфонизм» давал композиторам мощный импульс для построения целостной, динамичной музыкальной драматургии, в которой словесная ткань обретала второе, интонационное дыхание (Цукер А., 2015, с. 37–47).

Наконец, укажем на такое имманентное качество пушкинских текстов, как *музыкальность*. О родстве пушкинского слова и музыки говорили еще современники поэта (Иезуитова Р., 1967, с. 114). В 1856 г. А.Н. Серов назвал поэта «неисчерпаемым родником для русских музыкантов» (1856, с. 471), а П.И. Чайковский в 1877 г. отмечал, что в пушкинском стихе есть «что-то проникающее в самую глубь души. Это что-то и есть музыка» (1934, с. 26). В XX в. Б.В. Асафьев развил эту

мысль, указав, что музыкальность Пушкина – это не просто благозвучие, а динамика образа, интонационная логика и ритмическая структура, близкие к законам музыкальной формы (1949, с. 7). Вместе с жанровой гибкостью, смещением стилей языка и семантической прозрачностью все названные свойства образуют художественную систему, составляющие которой словно предназначены для оперного воплощения. Высокая степень мелодичности и ритмической завершенности пушкинских текстов подтверждается тем, что все шесть драматических произведений поэта («Борис Годунов», пьесы «Маленьких трагедий», «Русалка»), послуживших основой для опер, были адаптированы композиторами без привлечения профессиональных либреттистов и с максимальным сохранением поэтического текста в его первоизданной полноте.

Таким образом, Пушкин предстает как Мастер, чья поэтика, с одной стороны, содержит мощный потенциал для реализации многих своих продуктивных качеств, с другой – открывает широкие возможности для творческого переосмысления, формируя основу для установления глубинных связей между литературой и музыкальным театром. Все это превращает пушкинский текст в устойчивый фундамент музыкально-сценического целого.

Переходя к пушкиниане Кюи напомним, что с точки зрения принципов работы над оперным либретто в русской опере сформировались два подхода к текстам Пушкина. Один из них ярко представлен такими сочинениями, как «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Борис Годунов» М.П. Мусоргского и др. – так называемые «либреттные» оперы (Тарнопольский В., 2019, с. 56). В них первоисточник подвергался значительным преобразованиям: корректировалась фабула, трансформировался сюжет, менялась образная структура. В то же время именно пушкинские творения стали источником «литератур-

ной»² оперы, где либретто представляет собой неизменный текст оригинала (с минимальным вмешательством) и «сохранением его языковой, семантической и эстетической структуры» (цит. по: (Тарнопольский В., 2019, с. 57)).

Цезарь Антонович Кюи, обращаясь к наследию Пушкина, применял различные стратегии его воплощения. Его три оперы на пушкинские тексты – «Кавказский пленник» (1858), «Пир во время чумы» (1900) и «Капитанская дочка» (1909) – занимают особое место среди четырнадцати сценических сочинений композитора. Эти произведения объединяет не только общий литературный первоисточник, но и ряд сквозных музыкально-драматургических принципов. При этом их либреттная основа демонстрирует спектр возможных отношений между композитором и литературным первоисточником, существующих в рамках русской оперной традиции конца XIX – начала XX в.³ Если «Пленник» писался на либретто В.А. Крылова, а «Пир» – практически на неизменный авторский текст, то для последней оперы Кюи создавал либретто самостоятельно.

Наиболее концентрированное и яркое выражение эти принципы получили в опере «Пир во время чумы», исследование которой позволяет выявить тесную связь композиторского метода Кюи с пушкинским текстом.

Историческая судьба оперы Кюи явила удивительный пример связи времен. В 1816 г. в Эдинбурге вышла драматическая поэма на английском языке шотландского автора Джона Вильсона «Город Чумы», посвященная лондонской чуме 1655 г. В 1830 г. в Болдино Пушкина настигает первая в истории России эпидемия холеры. Находясь в вынужденной изоляции, А.С. Пушкин знакомится с текстом, что побуждает его к созданию вольного перевода 13-й главы поэмы, ставшим самостоятельным и глубоко русским про-

изведением, чье название превратилось в крылатую фразу, философскую формулу. 6 ноября пьеса «Пир во время чумы» была закончена, в 1832 г. – опубликована.

В 1858 г. Ц.А. Кюи получил от своего друга и драматурга Виктора Александровича Крылова «милейший сюрприз» – либретто одноактной оперы по пьесе Пушкина. В силу различных причин композитор к написанию музыки не приступил, вернувшись к ней почти 40 лет спустя. Опера была окончена летом 1900 г., когда к Европе подбиралась эпидемия чумы, охватившая восточные страны в последние десятилетия XIX в.

Несмотря на повестку, буквально задевающую «нерв времени», композитор идет не за внешним сюжетом, а за внутренней философской проблемой – противостоянием человека небытию. Именно здесь унаследованный от Пушкина глубокий контраст, пронизывающий саму структуру произведения, достигает апогея, становясь не просто эффектным приемом, а подлинной формообразующей основой, организующей всю музыкальную ткань оперы. Основные антитезы пьесы – Жизнь и Смерть, вакхическое веселье и траурная обреченность, страстный вызов и смиренная молитва – обретают у Кюи конкретное музыкальное воплощение.

Композитор выстраивает оперу на непрерывном столкновении этих полярных состояний, где хору пирующих противопоставлены одинокие голоса мятущегося Председателя, скорбящей Мери и Священника, чье появление олицетворяет не столько грозную силу, сколько неумолимый голос нравственного закона и памяти, перед которым меркнут бравада и отчаяние. Благодаря этому рождается то самое «неразрывное трагическое единство», в котором гимн Чуме и песня Мери, ужас и упоение гибелью существуют только друг через друга, создавая сплетение противоречий, где смерть обретает голос,

а жизнь перед лицом небытия звучит с предельной остротой.

Следуя общему для своих опер принципу контрастного сопоставления, Кюи превращает две ключевые песни трагедии – скорбный плач Мери и гимн Чуме Вальсингама – в центральные номера, музыкальные символы полюсов человеческого духа. При этом композитор тонко воспроизводит заложенную Пушкиным речевую индивидуализацию: прерывистая, избегающая широких скачков мелодика Мери противостоит афористичной, ораторски приподнятой вокальной линии Вальсингама, что переводит лексическую характерность пушкинских героев непосредственно в музыкальный план.

Песня Мери становится воплощением смирения, светлой памяти и тихой печали. Композитор прибегает к удивительно гибкому жанровому решению, используя (как дань первоисточнику – пьесе Вильсона) отдельные «штрихи» шотландского фольклора: катренную строфику (четверостишия идут одно за другим без припевов в балладной традиции), *pizz.* струнных – связь с арфовой традицией, ладовую переменность с опорой на соль фригийский. Эти элементы задают балладный тон, однако почти сразу Кюи наполняет мелодию глубоко русской интонационной семантикой (пример 1). Здесь слышны интонации городского романса и протяжной песни-плача: достаточно указать на поступенные нисходящие мотивы в объеме терции и кварты, опевание устоев, характерную подголосочность и вариантность гармонизации.

Размеренный ритм отсылает к жанровому прообразу траурного шествия, однако в моменты воспоминаний о былом неожиданно пробивается мажор (*Es-dur*), создающий щемящий контраст между ушедшим светом и окружающим ужасом. Композитор использует гибкое тональное развитие, включающее элементы

хроматизации: в мелодике – обостренные вводнотоновые тяготения, отклонения в параллельный лад и тональности субдоминантовой сферы; в гармонии – эллиптические обороты, наложения разрешения доминантового аккорда в тонику на начало следующего построения. Кюи избегает механической повторности куплета: каждое проведение строфы варьируется, следуя за психологическим подтекстом воспоминания.

Полной противоположностью выступает гимн Вальсингама, воплощающий гордыню, вызов и «упоение в бою» перед лицом смерти. Торжественный жанр гимна обретает здесь демонические черты: энергичный, «тяжело-звонкий» маршевый ритм (пунктирные фигуры, акценты на слабых долях) и мощная вакхическая аккордика (полнозвучие медных духовых, резкие гармонические сдвиги) создают образ торжества смерти и одновременно – безумного противостояния ей.

Мажорная тональность (F-dur) здесь воспринимается не как свет, а как вызов року (пример 2).

Композитор выстраивает гимн на оstinatном маршевом ритме с характерной пунктирной фигурой, которая роднит этот номер с лейтмотивом рока из оркестрового вступления. Однако, если там, в проведении лейтмотива в c-moll, пунктирный ритм олицетворял неумолимую поступь смерти, то здесь, в мажоре, он приобретает оттенок бравады, отчаянной решимости. Мелодическая линия гимна соткана из квартовых и квинтовых возгласов, восходящих фанфарных оборотов, которые, с одной стороны, наделены героической семантикой, а с другой – благодаря резким хроматическим сдвигам и энгармоническим модуляциям (например, внезапное отклонение в Des-dur на словах «бессмертья, может быть, залог») создают ощущение зыбкости, надлома, скрытого трагизма.

Пример 1. Ц. Кюи. «Пир во время чумы», Песня Мери

8 Andantino ♩ = 88 *p semplice, ma espressivo*

Мери

Бы-ло вре-мя, про-цвѣ-та-ла Въ ми-рь на-ша сто-ро-на:

Andantino ♩ = 88 *p*

М.

— Въ вос-кре-се - ні - е бы-ва-ла Цер-ковь Бо-жі - я пол-на;

Пример 2. Ц. Кюи. «Пир во время чумы», Гимн Вальсингама

Allegretto $\text{♩} = 120$

Председатель

Ког-да мо-гу - ча-я зи-ма,

11. Как доб-рый вождь, ве-деть са-ма На пась кос-ма - ты-я дру-жи - ны

11. Сво-их мо-ро-зовь и спь-говь, На встрь - чу ей тре-щать ка-ми - ны,

п. И ве-сель зим-ний жарь_ ин-ровь.

Важно отметить, что гимн – не спонтанная импровизация, а заранее сочиненный «номер», который Вальсингам исполняет по просьбе пирующих. Эта «сочиненность» (сам герой признается: «Я написал его прошедшей ночью...») роднит его с пушкинским Моцартом и одновременно указывает на глубоко личный, выстраданный характер высказывания. Гимн становится попыткой эстетического и нравственного самооправдания перед лицом катастрофы, попыткой, которая, как показывает дальнейшее развитие оперы, не приносит герою желанного успокоения. Столкновение на близком расстоянии этих двух жанровых сфер – элегического плача и демонического гимна-марша – в пространстве одноактной оперы и обнажает тот самый пушкинский структурный контраст.

Принцип камерно-психологического фокуса и лаконизма, последовательно реализуемый Кюи, в «Пире» выражается в отказе от монументальных массовых сцен и концентрированности действия. Композитор следует за поэтом в самом отборе материала: за рамками сценического действия остается история чумы, гибель близких, прошлое героев. Кюи не иллюстрирует эти события напрямую, но передает их психологическое последствие через гибкую систему речитативов и ариозных высказываний. То, что у Пушкина существует как «скрытый сюжет», реконструируемый читателем, у Кюи становится эмоциональным подтекстом музыкальной ткани.

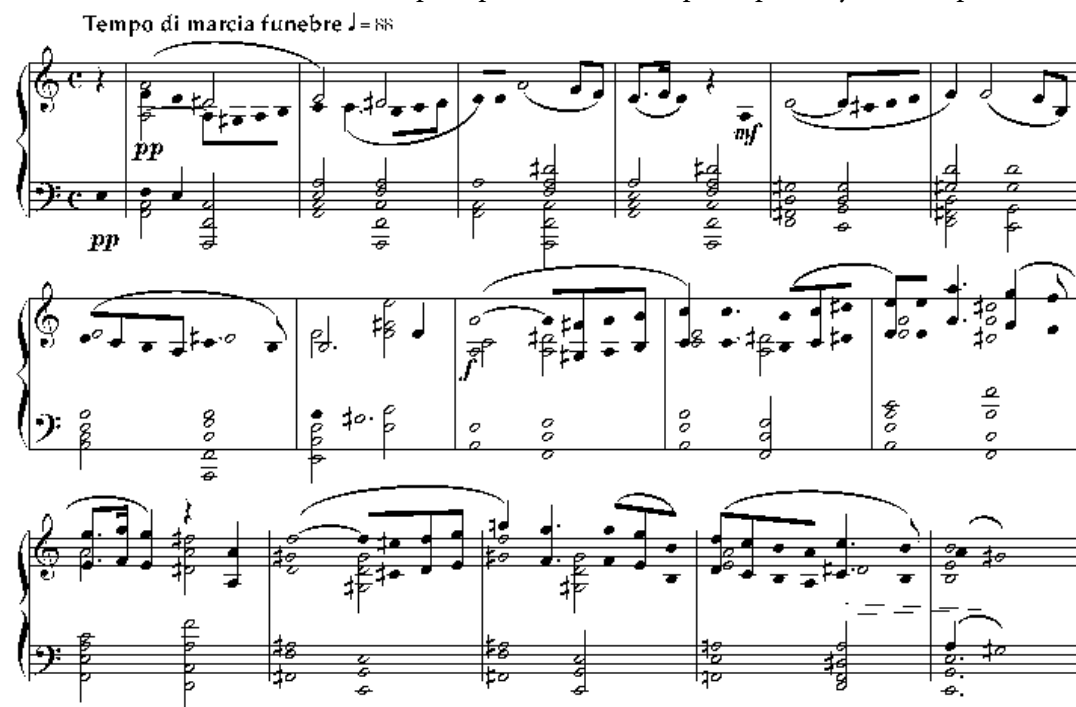
Особую роль в раскрытии этого подтекста играет оркестр, выполняющий функцию чуткого комментатора. Именно оркестр «дорисовывает» то, что остается «за рамками» сцены: чувство надвигающейся пустоты, леденящий ужас, «скачка» смерти, приближающейся к пирующим. В оркестровых голосах угадывается и стук колес телеги, уносящей тела, – та звуковая деталь, которая не произносит-

ся вслух, но формирует трагический фон всего действия. Кюи вводит развернутый симфонический эпизод траурного марша (похоронное шествие), основанный на остиноматном чередовании аккордов I и VI ступеней (a-moll), с характерным для траурных маршей ритмом и мелодическими оборотами, отсылающими к традиции Л. ван Бетховена и Ф. Шопена. Этот марш, длящийся 42 такта, становится не просто иллюстрацией ремарки «Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею», но важнейшей смысловой кульминацией, выражающей скорбь и сострадание – чувства, которых лишены сами пирующие (пример 3).

Кроме того, в оркестре периодически проводится лейтмотив рока (чумы) – пунктирная тема в унисон медных на фоне тремоло струнных, символизирующая неотвратимость гибели. Этот лейтмотив обрамляет оперу, звучит в моменты наивысшего напряжения (обморок Луизы, финал) и создает ощущение замкнутого круга, из которого нет выхода (Селицкий А., 2010, с. 178–179). Благодаря такому подходу внешне камерное, почти статичное действие обретает внутреннюю событийную насыщенность, что является убедительным музыкальным эквивалентом пушкинского принципа «экономии средств».

И в завершение. Быть может, Кюи не предложил столь ярко оригинального решения, как это удалось Мусоргскому (реализовавшему в «Борисе Годунове» уникальную модель социально-психологической драмы), Чайковскому (с его лирико-психологическим «Онегиным»), Римскому-Корсакову (в сказочно-фантастических операх «Сказка о Царе Салтане» и «Золотой Петушок»). Однако историческая роль Кюи очевидна: он не только первым открыл для оперного жанра прежде в него не вовлекавшихся «Кавказского пленника», «Пир во время чумы» и «Капитанскую дочку», но и приблизил, по сути, к максимально органичному

Пример 3. Ц. Кюи. «Пир во время чумы», Марш funebre



воплощению пушкинской поэтики, универсального, емкого его языка. Способный к систематизации аналитический ум Кюи позволил ему выстроить в операх стройную драматургию, где каждый элемент музыкальной ткани семантически нагружен и подчинен единой концепции.

Анализ «Пира во время чумы» подтверждает, что ключевые свойства пушкинской поэтики – структурный контраст, драматургическая плотность и лаконизм, речевая индивидуализация, внутренний симфонизм и имманентная музыкальность – получили в этой опере последовательное и убедительное воплощение. Таким образом, именно «Пир», сфокусировавший в себе универсальные принципы пушкинского языка, дает возможность увидеть творческий метод Кюи как их наиболее органичное претворение в сфере музыкального театра.

К слову, история подтвердила, что пушкинский универсализм позволил Кюи создать музыку, пронизанную отзвуками вечных тем, находящих живой отклик у слушателя вне зависимости от времени и обстоятельств. Забытый почти на сотню лет в условиях недавней всемирной пандемии «Пир» симптоматично привлек внимание артистов и режиссеров. В 2020 г. опера Ц.А. Кюи, помимо «домашних» онлайн-постановок, предстала в жанре screenlife: свои версии предложили режиссер Дмитрий Отяковский, компания «Opera AID» и бразильская труппа «Опера в пандемию». Это позволило произведению зазвучать с новой остротой в XXI в., доказав, что подлинное искусство всегда современно, когда речь идет о жизни, смерти и достоинстве человека перед лицом испытаний.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин, отсылающий к древнегреческому богу Протею, обладающему даром пророчества и способностью менять облик, восходит к критике XIX в. (П.И. Шаликов, П.А. Вяземский, В.Г. Белинский, П.В. Анненков, Н.В. Гоголь). Подробнее об этом: (Кулагин А., 2015).

² Это понятие впервые было предложено в 1914 г. немецким музыковедом и композитором Э. Истелем в работе «Либретто» (Istel E., 1914).

³ Отметим, что Ц.А. Кюи сыграл ключевую роль в завершении оперы «Каменный гость» А.С. Даргомыжского, который, умирая, завещал ее окончание своим друзьям по «Могучей кучке». Кюи написал недостающие фрагменты музыки (включая конец одной из картин)

и подготовил полный клавиш оперы. При этом он, совместно с Н.А. Римским-Корсаковым (который занимался оркестровкой), стремился сохранить неизменный пушкинский текст и музыкальный стиль Даргомыжского. Благодаря этой работе опера была впервые поставлена в Мариинском театре в 1872 г., войдя в историю как уникальный образец речитативной мелодекламационной оперы. По мысли А.М. Цукера, «скорее всего без опыта Даргомыжского, его “Каменного гостя” “Пир” Кюи не мог появиться на свет. Слишком новым и необычным был пушкинский сюжет, требовавший от композитора, к нему обратившегося, большой новаторской смелости» (2015, с. 216).

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б.В. Пушкин в русской музыке // Советская музыка. 1949. Вып. 6. С. 7–13.

Бердяев Н. Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. 320 с.

Виноградов В. О стиле Пушкина // Александр Пушкин. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 135–214.

Достоевский Ф.М. Дневник писателя. Год III. СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1880. 44 с.

Заславский О.Б. Поэтика Пушкина. Опыт структурного анализа. М.: Флинта, 2022. 564 с.

Иезуитова Р.В. Эволюция образа Пушкина в русской поэзии XIX века // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом), Ин-т театра, музыки и кинематографии. Т. 5. Пушкин и русская культура. Л.: Наука, 1967. С. 113–139.

Кулагин А.В. Пушкинский протеизм как историко-литературная проблема // Кулагин А.В. Пушкин: Источники. Традиции. Поэтика: Сб. ст. Коломна: Моск. гос. обл. соц.-гуманит. ин-т, 2015. С. 4–11.

Селицкий А.Я. «Между мольбы святой и тяжких вздыханий» (опера Ц. Кюи «Пир во время чумы») // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: Сб. ст. / ред.-сост. А.М. Цукер. М.: Композитор, 2010. С. 171–188.

Серов А.Н. Русалка, опера А.С. Даргомыжского // Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 26. С. 469–476.

REFERENCES

Asaf'yev, B.V. (1949), "Pushkin in Russian Music", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 6, pp. 7–13. (in Russ.)

Berdyayev, N. (2008), *Russkaya ideya* [The Russian Idea], Azbuka-klassika, Saint Petersburg, 320 p. (in Russ.)

Chaykovskii, P.I. (1934), *Perepiska s N.F. fon Mekk. I: 1876–1878* [Correspondence with N.F. von Meck. I: 1876–1878], Academia, Moscow, Leningrad, 642 p. (in Russ.)

Dostoyevskii, F.M. (1880), *Dnevnik pisatelya. 1880. God III* [A Writer's Diary. 1880. Year III], Tipografiya brat'ev Panteleevykh, Saint Petersburg, 44 p. (in Russ.)

Istel, E. (1914), *Das Libretto* [The libretto], Schuster & Löffler, Berlin-Leipzig, 240 S. (in Germ.)

Iyezuitova, R.V. (1967), "The Evolution of Pushkin's Image in 19th-Century Russian Poetry", *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: studies and materials], vol. 5, Nauka, Leningrad, pp. 113–139. (in Russ.)

Kulagin, A.V. (2015), "Pushkin's Proteism as a historical and literary problem", *Pushkin: Istochniki. Traditsii. Poetika* [Pushkin: Sources. Traditions. Poetics], Moskovskii gosudarstvennyi oblastnoi sotsial'no-gumanitarnyi institut, Kolomna, pp. 4–11. (in Russ.)

Selitskiy, A.Ya. (2010), "«Between Holy Prayer and Heavy Sighs» (C. Cui's Opera «A Feast in Time of Plague»)", *Kompozitory "vtorogo ryada"*

Тарнопольский В.В. Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру // Опера в музыкальном театре: История и современность: Материалы Междунар. науч. конф., 11–15 нояб. 2019 г.; ред.-сост. И.П. Сусидко. Рос. акад. музыки. Т. 2. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 55–63.

Цукер А.М. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. 2-е изд. М.: Композитор, 2015. 280 с.

Цукер А.М. Об «оперности» драматургии Пушкина // Проблемы музыкальной науки. 2022. № 46. С. 97–107.

Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. I: 1876–1878. М.; Л.: Academia, 1934. 642 с.

Шинкаренко Ю.В. Прием контраста и система разноуровневых языковых средств его выражения в поэмах А.С. Пушкина: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д., 2006. 24 с.

Istel E. Das Libretto. Berlin-Leipzig: Schuster & Löffler, 1914. 240 S.

v istoriko-kul'turnom protsesse ["Second-rank" composers in the historical and cultural process], in Tsuker, A.M. (ed.), *Kompozitor*, Moscow, pp. 171–188. (in Russ.)

Serov, A.N. (1856), "Rusalka, an opera by A.S. Dargomyzhsky", *Muzykal'nyi i teatral'nyi vestnik* [Musical and theatrical bulletin], no. 26, pp. 469–476. (in Russ.)

Shinkarenko, Yu.V. (2006), *Priyem kontrasta i sistema raznourovnevnykh yazykovykh sredstv yego vyrazheniya v poemakh A.S. Pushkina* [the device of contrast and the system of multilevel linguistic means of its expression in A.S. Pushkin's narrative poems], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Rostov-on-Don, 24 p. (in Russ.)

Tarnopol'skii, V.V. (2019), "What after Dahlhaus? From literary opera to new music theatre", *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'* [Opera in musical theatre: history and modernity], in Susidko, I.P. (ed.), vol. 2, RAM imeni Gnesinykh, Moscow, pp. 55–63. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (2015), *Dramaturgiya Pushkina v russkoi opernoi klassike* [Pushkin's dramaturgy in Russian opera classics], 2nd ed., *Kompozitor*, Moscow, 280 p. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (2022), "On the «operatic nature» of Pushkin's dramaturgy", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 46, pp. 97–107. (in Russ.)

Vinogradov, V. (1934), "On Pushkin's style", *Aleksandr Pushkin* [Alexander Pushkin], *Zhurnal'no-gazetnoye ob'yedineniye*, Moscow, pp. 135–214. (in Russ.)

Zaslavskii, O.B. (2022), *Poetika Pushkina. Opyt strukturnogo analiza* [Pushkin's poetics. An essay in structural analysis], Flinta, Moscow, 564 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Семенцова Евгения Денисовна, аспирант кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: jenrayarthur@mail.ru

Author Information

Evgeniya D. Sementsova, postgraduate of the Department of Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: jenrayarthur@mail.ru

Поступила в редакцию 14.04.2026

После доработки 27.07.2026

Принята к публикации 07.08.2026

Received 14.04.2026

Revised 27.07.2026

Accepted for publication 07.08.2026

КОНЦЕПТ «ДЕВУШКА И СМЕРТЬ» В ОРАТОРИИ Г. ГАЛЫНИНА

Н.В. Санникова¹, Е.А. Смирнова¹

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

Аннотация. Творческий облик Германа Галынина сформирован художественными особенностями сравнительно небольшого количества опусов. Однако многие из его произведений являются весьма репрезентативными в аспекте эволюции жанров, в которых они представлены. Симфонические и камерно-инструментальные сочинения, Второй фортепианный концерт и другие произведения – самобытный пример продолжения традиций русской композиторской школы и их адаптации к условиям динамично развивающейся, полистилевой и мультижанровой музыкальной культуры XX в. Синтез традиций и эксперимента становится темой, актуальной применительно к самым различным аспектам творчества Галынина и отражает как содержательные, так и музыкально-языковые, композиционные особенности его сочинений. В статье рассматриваются особенности этого синтеза в содержательном аспекте оратории Г. Галынина «Девушка и смерть» на текст поэмы М. Горького. Один из самых давних концептов в мировой культуре, возникший в эпоху Ренессанса и отражающий представления о дуализме различных феноменов бытия и противопоставлении антиподических сущностей, превращается в источник художественного проявления для отечественных авторов XX в. Воплощение полярных экзистенциальных категорий в образах Девушки и Смерти на полотнах живописцев, в литературных и музыкальных произведениях на протяжении нескольких исторических эпох неизменно осуществлялось сквозь призму конфликта противоположностей. Однако смысловое, функциональное и этическое содержание концепта претерпевало изменения. В этом смысле исполненное романтического духа с его традиционной тематикой превозможения смерти любовью, имеющее библейские отсылки сочинение «Девушка и Смерть» М. Горького – Г. Галынина парадоксально сохраняло статус классического в момент, когда доктрина социалистического реализма имела наибольшее влияние, и военно-патриотическая образная сфера была особенно востребована в творчестве. Эти идейно-содержательные основания произведения необходимо изучить и осмыслить для выстраивания художественно-убедительной интерпретационной стратегии исполнения оратории.

Ключевые слова: Герман Галынин, оратория в XX веке, концепт «девушка и смерть», Максим Горький в музыке, романтическая поэма в музыке, советская оратория

Конфликт интересов: Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Санникова Н.В., Смирнова Е.А. Концепт «Девушка и Смерть» в оратории Г. Галынина // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 49–59. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-49-59.

THE CONCEPT OF “GIRL AND DEATH” IN THE ORATORIO BY G. GALYNIN

N. V. Sannikova¹, E. A. Smirnova¹

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

Abstract. The creative image of Herman Galynin is shaped by the artistic features of a relatively small number of opuses. However, many of his works are very representative of the evolution of the genres in which they are represented. Symphonic and chamber instrumental compositions, the Second Piano Concerto and other works are an

original example of the continuation of the traditions of the Russian school of composition and their adaptation to the conditions of the dynamically developing, polystyle and multigenre musical culture of the twentieth century. The synthesis of traditions and experiment becomes a topic relevant to the most diverse aspects of Galynin's work and reflects both the substantive, musical, linguistic, and compositional features of his compositions. The article examines the features of this synthesis in the substantive aspect of G. Galynin's oratorio "Girl and Death" based on the text of the poem by M. Gorky. One of the oldest concepts in world culture, which arose during the Renaissance and reflects ideas about the dualism of various phenomena of existence and the opposition of antipodean entities, is becoming a source of artistic expression for Russian authors of the XX century. The embodiment of polar existential categories in the images of a Girl and Death on the canvases of painters, in literary and musical works throughout several historical epochs has always been carried out through the prism of the conflict of opposites. However, the semantic, functional and ethical content of the concept has undergone changes. In this sense, filled with a romantic spirit with its traditional theme of overcoming death with love, the work "Girl and Death" by M. Gorky – G. Galynin, which has biblical references, paradoxically retained the status of a classic at a time when the doctrine of socialist realism had the greatest influence, and the military-patriotic figurative sphere was especially in demand in his work. These ideological and substantive foundations of the work must be studied and comprehended in order to build an artistically convincing interpretative strategy for the performance of the oratorio.

Keywords: German Galynin, oratorio in the twentieth century, the concept of "Girl and Death", Maxim Gorky in music, romantic poem in music, Soviet oratorio

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

For citation: Sannikova, N.V., Smirnova, E.A. (2026), "The concept of "Girl and Death" in the oratorio by G. Galynin", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 49–59. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-49-59.

Творчество Германа Германовича Галынина (1922–1966) – одна из самых значимых и, в то же время, наименее исследованных страниц отечественного академического музыкального искусства XX столетия. Во многом это обусловлено краткостью пути Г.Г. Галынина – пораженный тяжелой болезнью молодой композитор только пять лет создавал музыку. Но сочинения, написанные им в период 1945–1950 гг., сформировали представление о нем как об одном из самых перспективных композиторов своего поколения, работающего в очень широком жанровом спектре. Обоснованность этого мнения подтверждается тем, что большинство сочинений «золотого пятилетия» в творчестве Г.Г. Галынина сохранило свою востребованность в репертуаре отечественных и зарубежных музыкантов. То есть в практическом, исполнительском аспекте судьба галынинского наследия вполне может быть названа счастливой. Однако в теоретическом осмыслении этого наследия в отечественном музыкознании существует ряд серьезных пробелов.

Вместе с тем значительная часть его произведений указанного периода выпол-

не может рассматриваться и как важный этап эволюции тех жанров, в которых они были выполнены. Можно сказать, что все они, будь то камерно-инструментальные произведения, или Второй фортепианный концерт, или симфоническая музыка – представляли собой оригинальную попытку сохранить лучшее в наследии русской классической композиторской школы и адаптировать его к реалиям новой, динамичной, полистилевой музыкальной культуры. Рассмотрение музыки Г.Г. Галынина именно в таком аспекте, как синтеза традиций и эксперимента, способно углубить представления о его творческом облике и расширить интерпретационные возможности в исполнении его сочинений.

Оратория «Девушка и смерть», сочиненная в 1950 г. по мотивам одноименной поэмы М. Горького, является одним из самых ярких образцов такого синтеза в музыке Г.Г. Галынина. В этом сочинении, опирающиеся на богатейшие традиции русской классической хоровой школы, предвосхищаются многие содержательные и жанрово-стилевые черты, характерные для новой фольклорной волны, Второго русского авангарда и других направ-

лений советского и российского хорового искусства, оформившихся уже во второй половине XX столетия. Популярностью этого сочинения, его значимостью в контексте сюжетной и жанрово-стилевой эволюции отечественной музыкальной культуры, а также ростом требований к мастерству исполнительской интерпретации отечественных хормейстеров определяется актуальность многоаспектного исследования оратории.

Освещение творчества Г.Г. Галынина в научной и публицистической литературе начинается в конце 1970-х – начале 1980-х гг. До этого времени существует лишь короткая статья Г.Н. Рождественского (1964), опубликованная сразу после премьеры оратории «Девушка и смерть». В указанный период свет увидел тематический сборник статей о творчестве Г.Г. Галынина, изданный А.Я. Ортенбергом (1979). По большому счету это основные биографические и аналитические источники о композиторе, если не считать кратких справочных статей в энциклопедиях. На несколько десятилетий музыка Г.Г. Галынина оказывается на периферии интересов музыковедов. Иногда его творчество упоминалось и получало краткую характеристику в диссертационных исследованиях, посвященных истории и актуальным проблемам отечественного хорового искусства, как, например, в диссертационном исследовании З.А. Касаткиной (2013).

Однако в последние пять лет следует отметить повышение интереса (прежде всего, интереса музыковедов) к творчеству Г.Г. Галынина. Осуществляется ряд публикаций научных статей, среди которых выделим работу Ю.Б. Абдокова (2020) о камерно-инструментальной музыке композитора, статью Е.Л. Талисман (2018), в которой рассматриваются особенности стиливой эволюции фортепианных сочинений Галынина. Особый интерес для нашей работы представляла ста-

тья Е.Н. Чернышевой (2023), посвященная анализу хорового письма Галынина на материале оратории «Девушка и смерть». Вместе с тем эта статья не охватывает круг вопросов, обрисовывающих идейно-содержательные основы и контексты сочинения, необходимые для выработки убедительных интерпретационных подходов к работе над партитурой Галынина.

Одним из таких неизученных вопросов нам видится концепт «Девушка и Смерть», реализованный в оратории. Сущность концепта(ов) наиболее многообразно описывается в лингвистической науке и когнитивистике, термин широко применяется и в математической логике, и в гуманитарных науках, в том числе в культурологии. Его содержательная локализация усложняется из-за обилия синонимичных употреблений (понятие, идея, ментальная репрезентация...), однако исследователи (Арапова Г., 2016; Демьянков В., 2007), с которыми мы солидаризируемся, в целом пришли к согласию во взглядах на сущность концепта, который зачастую выражается лексемами, отражающими различные аспекты картины мира. Семантический образ того или иного концепта становится ключом к пониманию жизненных парадигм, становится «синонимом смысла». Ю.С. Степанов культуру в целом понимает как совокупность и взаимодействие концептов. Однако не станем углубляться в теорию концептов и вернемся к материалу нашего исследования.

Соединение в произведении искусства образов, вынесенных Максимом Горьким в название своей романтической поэмы, – идея, уходящая корнями в прошлое. Эта идея заключается в противопоставлении молодости, свежести, начала жизни, надежд – и смерти как конечной точки земного пути, обрыва, финала, трагичного именно в условиях не абстрактных, но реальных, в ситуации, когда понятия «смерть» и «юность» идут рядом.

Сюжет Смерти и Девушки в различных вариациях был широко распространен в эпоху Возрождения. Работы на эту тему есть в творчестве Альбрехта Дюрера, Ханса Бальдунга Грина, Ганса Зебальда Бехама, Агостино Венециано. Позже, в XIX столетии, идею персонификации смерти, идущей рука об руку с молодой женщиной, подхватили французы, например, Орас Верне, Луи Буланже. Свое отражение эта тема нашла в работах префаэлитов (вспомним знаменитую картину Джона Милле «Смерть Офелии»), а на рубеже XIX–XX вв. – у Доминика Ланга, Эгона Шиле, Адольфа Херринга, Марианны Стоукс, Эдварда Мунка и др.

Определенную связь тех же образов-символов можно найти и в аллегорическом средневековом сюжете «Пляска смерти» (или Макабр – от фр. *Danse macabre* – танец смерти), где персонифицированная Смерть ведет за собой пританцовывающих людей. В этом невероятном шествии оказываются равными все – богач и бедняк, знатный и простолюдин, мужчина и женщина. Сюжет воплощает идею бренности жизни перед лицом смерти, когда все материальное оказывается неважным, второстепенным.

В музыке одно из самых знаменитых воплощений этого сюжета находим в творчестве Камиля Сен-Санса, который в 1874 г. создал симфоническую поэму (а ранее – одноименную песню для голоса и фортепиано) с аналогичным названием на стихи своего современника, поэта Анри Казалиса. Его стихотворение называется «Равенство, братство» и описывает зловещий танец скелетов на кладбище под звуки играющей на скрипке Смерти. Сен-Санс интерпретирует эту историю по-своему. В звучании его поэмы смерть предстает не в устрашающем, но в фантастическом и притягательном образе. Ее пение манит и внушает странное завораживающее очарование, которое рассеивается с наступлением рассвета.

Упомянем также песню Ф. Шуберта «Смерть и девушка» на стихи Матиуса Клаудиуса. Любопытно, что во второй части струнного квартета № 14 композитор вновь вернулся к теме этой песни, написав свободные вариации на ее основе. Глубокая скорбь и вместе с тем проникновенная человечность делают *Andante* из четырнадцатого квартета одним из ярких образцов философской лирики в жанре камерной инструментальной музыки. Позже Густав Малер сделал оркестровую версию этого сочинения.

В мировой литературе соединение идеи Смерти и Девушки встречается как опосредованно (например, в сюжетах о гибели молодой героини в русской литературе эпохи сентиментализма – Н.М. Карамзин «Бедная Лиза», или в истории девы, обрекающей путников на смерть – Г. Гейне «Лорелея»), так и дословно – от знаменитого стихотворения Клаудиуса до рассказа Рэя Брэдбэри. В этом ряду ранняя поэма Максима Горького является авторским воплощением знаменитого сюжета, в котором Девушка встречается со Смертью, но чудесным образом остается жива благодаря силе любви.

Поэму «Девушка и смерть» зачастую называют юношеским произведением Горького. Однако она сочинена в 1892 г., когда автору было уже двадцать четыре года. Впрочем, определение, несмотря на молодость, но все же вовсе не юный возраст ее создателя, объяснимо. Мрачный сюжет, фантастическое начало (недаром второе распространенное жанровое указание – поэма-сказка), романтизация Смерти, которой в этой истории не чуждо ничто человеческое. У Горького Смерть ч у в с т в у е т, испытывает вполне людские эмоции – раздражение, злость, усталость, зависть и, в конце концов, уступает нежной влюбленности девушки, которую должна забрать, даруя ей жизнь вопреки своему ремеслу. Несовершенство поэтического слога, определенная незрелость

и даже нехватка поэтического мастерства нивелируются в этом сочинении ярким непосредственным образным строем, выразительными метафорами и сравнениями, и живым, самобытным языком.

Горьковская поэма «Девушка и смерть» не была поддержана советской критикой, да и в наше время оценивается весьма скромно. Зачастую можно услышать мнение, что если бы это сочинение не было написано одним из основателей доктрины социалистического реализма, и, если бы лично Сталин не дал резолюцию на него, то поэма никогда бы не увидела переиздания после первой публикации 1917 г.

По словам автора (Горький неоднократно упоминал об этом), он написал поэму еще в 1892 г. Однако первая публикация состоялась только через четверть века (1917 – «Новая газета», 1918 – сб. «Ералаш и другие рассказы»). Очевидно, что счастливая судьба этого сочинения была определена Сталиным, который, услышав поэму от автора в 1931 г., оценил ее положительно. Знаменитая резолюция вождя, вошедшая в анналы истории литературы этого периода, гласит: «Эта штука сильнее, чем „Фауст“ Гете (любовь побеждает смерть)». Горького этот вердикт, впрочем, сильно задел и впоследствии, по свидетельствам современников, он вспоминал об этом факте с досадой.

Можно предположить, что резолюция Сталина стала следствием случайности: прочитанный Горьким в присутствии Сталина текст отозвался у вождя на глубоко личном уровне, что и привело к положительному восприятию поэмы, которая вовсе не соответствует доктрине соцреализма: в ней только «по касательной» намечена линия социального неравенства, присутствуют библейские персонажи, прописанные без тени осуждения или пародии. В этой поэме любовь девушки, а не коллективный труд побеждает смерть.

Рассуждая о противоречиях и сложностях наследия Горького, прошедшего на

своем литературном пути различные этапы трансформаций, в том числе, мировоззренческих и идейных, писатель Дмитрий Быков в книге «А был ли Горький?» определяет как основную ценность его ранних опусов «изобразительную мощь, которая остается главным критерием оценки писателя» (2017, с. 3). Впрочем, несмотря на эти достоинства, оценка, данная Быковым этому опусу, носит резко негативный оттенок, он ругает автора за высокопарность и использование общих романтических клише, называя поэму «чудовищным образчиком байронических мистерий» писателя (Быков Д., 2017, с. 5).

Вот как писал о поэме и других ранних сочинениях Горького критик Павел Новицкий в 1940 г.: «Юношеские романтические драмы Лермонтова сродни поэтической культуре раннего Горького. Они сродни юношеской экспрессии нашей культуры. Они помогают выработке и победе той „высокой точки зрения“, которая раскрывает все великолепие нашей действительности и о которой так вдохновенно писал Горький» (1941). То есть идея поэмы, с точки зрения Новицкого, заключена в стремлении к высокой точке зрения.

Некоторые критики, среди которых Сергей Балухатый (Касторский С., 1954), пытались разглядеть в образе девушки символ пробуждающегося перед лицом класса эксплуататоров народа, ведь она и перед царем бесстрашно стоит, и перед смертью. Но вполне может быть, что подобная точка зрения вызвана стремлением критиков найти в поэме нечто соответствующее соцреализму, чтобы оправдать внимание Сталина к ней.

Сюжет поэмы, вкратце, таков. Возвращаясь в дурном настроении с войны, царь встречает смеющуюся деву, которая разговаривает с возлюбленным, безразличная к бедам потерпевшего поражение царя. Разозлившись, царь приказывает отдать ее Смерти.

Смело направляясь навстречу гибели, Девушка, однако, просит отсрочки длинной в ночь, чтобы провести ее с любимым. В удивлении от такой просьбы Смерть уступает, но и утром не обнаруживает Девушки подле себя, а отправившись на поиски, находит ее в объятиях юноши. Заслоняя его собой, та отвечает, что никак не могла уйти раньше, желая обнять его напоследок. Задумавшись, Смерть решает сохранить героине жизнь, однако обещает следовать за нею повсюду. В последних строках поэмы автор говорит, что теперь Смерть и Любовь неразлучны, как две сестры, и первая всегда сопровождает вторую – «на свадьбе и на тризне».

Поэма состоит из семи частей, каждая из которых пронумерована римской цифрой. Последовательность событий, описываемых в каждой части, такова: I – встреча Девушки с царем, II – портрет Смерти и ее предназначение, III – первая встреча Девушки и Смерти, IV – сон Смерти, V – размышления Смерти, VI – вторая встреча Девушки и Смерти, VII – решение Смерти.

Хотя в названии поэмы на первом месте стоит Девушка, главным героем здесь является именно Смерть. Образ, созданный автором, занимателен своей подробностью и неоднозначностью.

Девушка – персонаж, запоминающийся двумя чертами: смелостью и пылкой влюбленностью. Смел и дерзок ее ответ царю: «Батюшка, ты, лучше, отойди». Смело она обращается и к своей визави, прося: «Дай ты мне еще поцеловаться».

Смерть впервые возникает во II части. Она представлена как уставшая старуха, которой опостылело ее ремесло, которая скучает и злится. Увидев Девушку (начало III части), Смерть (удивительное дело!) жалеет ее, а услышав ее просьбу, соглашается подождать. После, опустившись на камень, она засыпает и видит сон, который отсылает к библейской истории. Смерти снится, что Каин и Иуда (образы «главных» грешников Ветхого и Нового Заветов), которых

Горький называет ее предками, поднимаются в гору, в надежде получить прощение или хотя бы сожаление. Однако архангел Михаил отвечает им, что простить их может только тот, кто сможет «побороть навеки силу Смерти».

Проснувшись, Смерть в удивлении от того, что Девушка так и не пришла, любителю подсолнухом на солнце и вдруг начинает петь. В своей песне она говорит о том, что ей странно и удивительно, как для всех без различия, будь то праведник или злодей, поют одно и то же – «Со святыми упокой». Эта идея равенства всех перед лицом смерти, идущая еще от средневековых интерпретаций настоящего сюжета, в поэме трансформируется в размышления самой Смерти. Так палач, рассуждая о своем труде, испытывает самые разные чувства – от удивления до сострадания. Подобное очеловечивание Смерти, когда ее образ не просто персонифицируется, но наделяется качествами и чертами обычных людей, еще усилено за счет различных деталей. Смерть у Горького носит лапти и онучи, она устало дремлет на камне, а проснувшись – срывает подсолнух.

В кульминации поэмы Горький говорит, что Смерть – женщина, она обладает сердцем, способным испытывать жалость, гнев и тоску. И именно уступая своему сердцу, чей голос «разума сильней», она сохраняет Девушке жизнь.

Полубившаяся Сталину поэма, конечно, стала предметом высоких оценок и похвал отечественных литературоведов середины XX в. Ее сравнивали с лирикой М. Лермонтова, наделяли разными глубокими философскими смыслами, утверждали, что она манифестирует идеи гуманизма.

Существует даже картина, написанная в 1941 г. Анатолием Никифоровичем Яр-Кравченко, советским художником, лауреатом Сталинской премии,

с характерным названием: «А.М. Горький читает 11 октября 1931 года И.В. Сталину и К.Е. Ворошилову свою сказку “Девушка и смерть”».

В этой связи представляется логичным, что поэма легла в основу музыкальных сочинений разных жанров. В 1949 г. Дмитрий Васильев-Буглай, композитор, много работавший в жанре массовой песни (а еще – собиратель народных песен), член пролеткульта и Российской ассоциации пролетарских музыкантов, фронтовик, написал ораторию «Девушка и смерть».

Через год после оратории Васильева-Буглая в том же жанре создает свое сочинение и Герман Галынин. Фактически одновременно два композитора с разной творческой судьбой и с различным творческим почерком пишут сочинения на один и тот же литературный источник в одном жанре.

Позднее, в 1961 г. саратовский композитор Виктор Ковалев сочинил одноименный балет, а еще два воплощения сказки Горького в балетном жанре – это сочинения Германа Жуковского (1970) и Микаэла Таривердиева (1975). Наконец, в 1978 г. была поставлена рок-опера «Девушка и смерть», автор которой композитор Евгений Лапейко.

Таким образом, музыкальное воплощение горьковской поэтической сказки в XX столетии охватило разные жанры, как вокальные, так и музыкально-театральные. Однако сочинение Германа Галынина, очевидно, выделяется в ряду одноименных своей самобытностью и неоспоримой художественной и эстетической ценностью. Причина этого кроется, видимо, в высокой музыкальной одаренности автора, который, несмотря на непродолжительный творческий путь и краткий список сочинений, сумел создать на стихи Горького произведение яркое, драматургически цельное, выразительное и художественно наполненное.

«Девушка и смерть» представляет собой масштабное хоровое полотно и погружает слушателя в мрачный мир образов сказки Горького. Состав исполнителей – сопрано, тенор, бас, смешанный хор и симфонический оркестр. Структура в целом следует поэтическому тексту (который у Горького, напомним, разделен на семь частей), однако количество разделов в оратории сокращено до шести – на один меньше, чем в литературном первоисточнике. Центральный, четвертый эпизод поэмы композитор не включает в ораторию. Это фрагмент, который описывает сон Смерти. Возможно, Галынин не захотел использовать текст из-за его отсылок к сюжетам Ветхого Завета. Это вполне объяснимо, учитывая гонения на церковь и в целом абсолютно антирелигиозную повестку того времени. Вероятным также представляется, что развернутый «вставной» эпизод не входил в планы композитора, так как мог нарушить архитектонику целого и прервать повествование. Так или иначе, в остальном композитор следует за текстом Горького, сохраняя повествовательный тон мрачного рассказа.

Шестичастная структура целого – последовательное повествование, в котором противопоставлены две различные сферы. Условно они могут быть обозначены как зло и добро, причем первое, занимая больше пространства, в конечном итоге все же уступает. Главные герои оратории, принадлежа к противоположным сферам, в музыкальном отношении представлены различными средствами. При этом композитор раскрывает содержание поэмы Горького, возможно, несколько глубже, находя там подтексты и смыслы, которые при прочтении литературного источника могут быть не видны. Так, сложным и даже противоречивым оказывается образ Смерти. У Горького она становится синонимом абсолютного зла, все эпитеты и определения носят отчетливый негативный оттенок. У Галынина – это неиз-

бежность, закон жизни и миропорядка, но одновременно с тем его Смерть тиха и задумчива (вспомним медленные оркестровые эпизоды в третьей части), она очеловечивается, поскольку испытывает самые разные чувства – и потому в финале оказывается способна даровать своей жертве жизнь и даже вступить с ней в союз.

В таком завершении просматривается связь с позднеромантической концепцией *Liebestod*, известной широкому кругу слушателей по опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда» (но, конечно, ей не исчерпывающаяся). Сам термин, сочетающий в себе немецкое *Liebe* – любовь, и *Tod* – смерть, также принадлежит Вагнеру и предполагает различные варианты перевода, среди которых – «смерть в любви», «смерть от любви». Галынин спустя более чем полвека интерпретирует концепцию Вагнера по-своему. Если у романтика смерть рассматривается как освобождение от страданий и только в ней заключена для возлюбленных возможность быть вместе, то Горький, а вслед за ним и Галынин подчиняют смерть любви, и в этой уступке концепт становится оптимистическим. Смерть в трактовке поэта и композитора готова отойти, помиловать, даровать влюбленным жизнь, сила которой заключается по представлениям автора в любви.

Специфика ораториального жанра предполагает господство вокального начала над инструментальным. В настоящем примере, однако, это не совсем так. Партия оркестра здесь не просто сопровождает хор, но раскрывает мотивы и чувства героев, она разнообразна и насыщена. Разным образным сферам соответствуют различные тембры (так, сфера Смерти и зла – это главенство духовых и, прежде всего, – меди, а также ударных, тогда как в характеристике Девушки и родственной ей сферы любви ведущую роль берут струнные). Значительные инструментальные эпизоды, играющие роль

вступлений или заключений, а также ходов-связок (функция раздела формы), помимо формообразования, участвуют в развитии сюжета, оркестровый фактурный пласт насыщен выразительными контрапунктами и подголосками и наравне с хором и солистами участвует в создании цельного монументального полотна.

Гармонический язык Г. Галынина в целом испытывает влияние Д. Шостаковича. Так, для негативных, отрицательных образов характерна тональная неустойчивость, остродиссонантная звучность, переменность гармонических функций, ладовая вариантность и плотность аккордовой вертикали. Причем все эти принципы не противоречат достаточно ясному тональному плану, в котором главное место отведено ре минору и ля минору (в третьей части их оттеняет до минор, уход в бемольную сферу здесь способствует затемнению колорита). Музыка, сопровождающая появление Девушки, в ладовом отношении опирается на принципы диатоники, расширенной за счет возникновения параллельно-переменного лада и отклонений в тональности субдоминантовой сферы. Начиная с шестой части, когда Любовь постепенно вытесняет образы смерти, возникает тенденция к высветлению лада – уход в диезную сферу. Возникает ре мажор (и параллельный ему си минор), также есть отклонения в ми минор, ля мажор и фа диэз-минор.

Нельзя не заметить, что начавшиеся в 1948 г. гонения на учителя Галынина Шостаковича коснулись и его учеников. Так, в одном из отчетов о бесконечных проверках в Московской консерватории, начавшихся после знаменитого Постановления 1948 г., находим упоминания о студентах композиторского факультета, творчество которых, по словам инспектора Агитпропа Е. Логиновой, знаменует «отгороженность от жизни, замкнутость в кругу технических, формальных задач, абстрактность... музыкального языка,

крайний индивидуализм» и т.д. (Власова Е., 2010, с. 271). Эти нелепые, однако звучащие, увы, вполне в духе времени обвинения затрагивают и Галынина, его однокурсников Бориса Чайковского и Александра Чугаева, чьи имена перечислены в документе. Можем предположить, что остракизм, которому публично был подвергнут Шостакович, так или иначе распространился и на его учеников, причем на самых одаренных и талантливых. Вероятно, сценическая судьба оратории Галынина, первое исполнение которой состоялось спустя годы, отразила ограничения, которым подвергалось его творчество еще в годы учебы.

В этом смысле выбор Галыниным поэмы Горького в качестве литературного первоисточника может показаться идеологически выверенным действием. Однако факты свидетельствуют не в пользу этого. Сталинскую премию второй степени композитор получил за написанную в тот же год, что и ораторию, Эпическую поэму на русские темы для симфонического оркестра. «Девушка и смерть» тогда была завершена только в формате для голосов и клавира. Композитор не успел сделать оркестровку. Обширной известности, соответственно, в сталинскую эпоху она не получила. Впоследствии композитор закончил оркестровку, но само сочинение было оценено по достоинству

и получило Государственную премию РСФСР имени Глинки только посмертно, в 1968 г., когда уже была осуществлена первая профессиональная запись этого сочинения. Признание оратории, таким образом, состоялось уже в совершенно другой в культурном, политическом и идеологическом аспектах стране. Поэтому говорить об умышленной со стороны Галынина идеологической выверенности мы бы не взялись.

А в том, что именно в 1940–1950-х гг. не только Галынин, но и другие авторы обращаются к сюжету горьковской поэмы, нам видится не столько идеологически обоснованный выбор, сколько предвосхищение эпохи Оттепели, нарастающий запрос в культуре на романтическую тематику, на образ любви. И сюжет Горького здесь оказывается весьма репрезентативен, а в музыке Г. Галынина он реализуется во всей своей романтической и новаторской свежести: сложный музыкальный язык с особенной, резко-диссонантной фонической составляющей, специфическое соединение оркестрового и вокального пластов в единый организм, неделимый в своей слитности и от этого достигающий в кульминационных эпизодах крайне экспрессивного звучания возвещают о близости прихода новой волны отечественного авангарда.

ЛИТЕРАТУРА

Абдоков Ю.Б. Герман Галынин: «Свеча, горящая с обоих концов». Камерно-оркестровая и ансамблевая музыка для струнных // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2020. Вып. 38. С. 161–178.

Арапова Г.У. Концепт, понятие и значение слова // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. 2016. № 1-4. С. 591–593. URL: <https://applied-research.ru/ru/article/view?id=8612> (дата обращения: 09.02.2026).

Быков Д.Л. А был ли Горький? М.: Молодая гвардия, 2017. 255 с.

REFERENCES

Abdokov, Yu.B. (2020), "German Galinin: «A candle burning at both ends». Chamber orchestra and ensemble music for strings", *Vestnik PSTGU. – Seriya V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva* [Bulletin of the PSTU. – Series V: Questions of the history and theory of Christian Art], Issue 38, pp. 161–178. (in Russ.)

Arapova, G.U. (2016), "The concept, the concept and the meaning of the word", *Mezhdunarodnyi zhurnal prikladnykh i fundamental'nykh issledovaniy* [International journal of applied and fundamental research], no. 1-4, pp. 591–593, Available at: <https://>

- Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Классика – XXI, 2010. 456 с.
- Демьянков В.З. Термин «концепт» как элемент терминологической культуры // Язык как материя смысла: Сб. ст. в честь академика Н.Ю. Шведовой / отв. ред. М.В. Ляпон. М.: Азбуковник, 2007. С. 606–622.
- Касаткина З.А. Развитие хорового искусства в художественной культуре России: Автореф. дис. ... канд. культурологии. СПб., 2013. 24 с.
- Касторский С.В., Балухатый С.Д. Творчество Горького 90-х годов [XIX века] // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Т. 10. Литература 1890–1917 годов. СПб., 1954. С. 225–287.
- Новицкий П. Лермонтов и социалистический театр // Лермонтов М.Ю. Маскарад: Сб. ст. М.; Л.: ВТО, 1941. С. 5–14.
- Ортенберг А.Я. Герман Галынин. Сб. ст. М.: Сов. композитор, 1979. 217 с.
- Рождественский Г.Н. Из воспоминаний о Германе Галыnine // Музыкальная жизнь. 1964. № 20. С. 37.
- Талисман Е.Л. Фортепианные сочинения Германа Галынина: К вопросу стилиевой эволюции // Евразийский союз ученых. 2018. № 8. С. 20–23.
- Чернышева Е.Н. Хоровое письмо Германа Галынина на примере оратории «Девушка и смерть» // Universum. 2023. № 4. С. 26–29.
- applied-research.ru/ru/article/view?id=8612 (Accessed 09 February 2026). (in Russ.)
- Bykov, D.L. (2017), *A byl li Gor'kii* [Was there Gorky?], Molodaya gvardiya, Moscow, 255 p. (in Russ.)
- Chernysheva, E.N. (2023), “Choral writing by Herman Galynin on the example of the oratorio «Girl and Death»”, *Universum*, no. 4, pp. 26–29. (in Russ.)
- Dem'yankov, V.Z. (2007), “The term «concept» as an element of terminological culture”, *Yazyk kak materiya smysla* [Language as a matter of meaning], in M.V. Lyapon (ed.), *Azbukovnik*, Moscow, pp. 606–622. (in Russ.)
- Kasatkina, Z.A. (2013), *Razvitie khorovogo iskusstva v khudozhestvennoi kul'ture Rossii* [The development of choral art in the artistic culture of Russia], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Saint Petersburg, 24 p. (in Russ.)
- Kastorskii, S.V., Balukhatyi, S.D. (1954), “Gorky's work of the 90s [19th century]”, *Istoriya russkoi literatury v 10 t. T. 10. Literatura 1890–1917 godov* [The history of Russian literature in 10 vol. Vol. 10. Literature of 1890–1917], Saint Petersburg, pp. 225–287. (in Russ.)
- Novitskii, P. (1941), “Lermontov and the Socialist theater”, *Lermontov M.Yu. Maskarad* [Lermontov M.Y. Masquerade], VTO, Moscow, Leningrad, pp. 5–14. (in Russ.)
- Ortenberg, A.Ya. (1979), *German Galynin* [German Galinin], Sovetskii kompozitor, Moscow, 217 p. (in Russ.)
- Rozhdestvenskii, G.N. (1964), “From the memories of German Galinin”, *Muzykal'naya zhizn'* [Music life], no. 20, p. 37. (in Russ.)
- Talisman, E.L. (2018), “Piano compositions by Herman Galynin: On the issue of stylistic evolution”, *Evrasiiskii soyuz uchenykh* [Eurasian union of scientists], no. 8, pp. 20–23. (in Russ.)
- Vlasova, E.S. (2010), *1948 god v sovetskoi muzyke. Dokumentirovannoe issledovanie* [The year 1948 in Soviet music. Documented research], Klassika – XXI, Moscow, 456 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Санникова Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: sanaro@list.ru

Смирнова Елена Александровна, ассистент-стажер Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: lena_smirnova150200@mail.ru

Authors Information

Natalia V. Sannikova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Theory Music and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: sanaro@list.ru

Elena A. Smirnova, trainee assistant at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: lena_smirnova150200@mail.ru

Поступила в редакцию 27.03.2026

После доработки 17.07.2026

Принята к публикации 07.08.2026

Received 27.03.2026

Revised 17.07.2026

Accepted for publication 07.08.2026

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 60–69
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 3, pp. 60–69
ISSN 2308-1031

© Демешко, Г.А., 2026

УДК 785.7

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-60-69

ТРЕТИЙ СТРУННЫЙ КВАРТЕТ Ю. ЮКЕЧЕВА: ОБ ОДНОМ НЕОБЫЧНОМ АВТОРСКОМ РЕШЕНИИ

Г.А. Демешко¹

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

Аннотация. Рассматривается Третий струнный квартет Ю.П. Юкечева в фокусе языково-стилевых метаморфоз, происходящих в музыке второй половины XX в. Отмечается, что, будучи едва ли ни самым устойчивым из классических «сонатных» жанров, квартет на рубеже столетий подходит к некой точке «бифуркации». Наряду с направлением, при всех инновациях сохраняющим инструментальный состав и специфику исполнительского ансамбля, в квартетной практике возникает ряд его более радикальных ответвлений. Разброс и глубина преобразований здесь необычайно велики: от культивирования различных образцов «неквартетной фактуры» и нетипичных композиционных решений до вторжения в инструментальный состав и звуковую «анатомию» струнного квартета; от чистоты живого монохромного звучания струнного ансамбля до включения магнитной записи, элементов театрализации, хореографии, световых эффектов и т.д. Квартет Ю. Юкечева, бесспорно, пополняет копилку эстетически состоявшихся образцов современной ансамблевой музыки. Он интересен тем, что значительно расширяя содержательно-технический арсенал данного жанра, не переступает той красной черты, за которой «моножанр старой традиции» трансформируется в нечто принципиально новое: «музыку для...», «полижанр», «индивидуальный авторский проект». Оригинальный стилизованный почерк Юкечева в рамках данного квартетного опуса рассматривается на трех уровнях: концепции – композиции – специфики ансамблевого инструментализма. Подчеркивается, что необычный для данного жанра сакральный контекст (финал Кантаты на псалом Давида) запускает столь же необычные способы решения композиционно-драматургического (Вариации на «знаменный распев» с напряженнейшей кульминацией) плана. Любопытны и смелые находки автора в области новых звучаний, в том числе предельно сложных для квартетной игры в техническом отношении, но органичных в рамках авторского замысла. Третий струнный квартет – опыт **реинтерпретации** квартетного жанра, предлагающий новый вариант его *осмысленного изменения*, наиболее глубоко адаптированного к культурной ситуации конца XX в.

Ключевые слова: струнный квартет, квартетная фактура, средневековая хоральная монодия, сакральный первоисточник, жанровые атрибуты квартета, модель ритуального времени, символический язык, реинтерпретация жанра

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Демешко Г.А. Третий струнный квартет Ю. Юкечева: об одном необычном авторском решении // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 60–69. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-60-69.

THE THIRD STRING QUARTET BY YU. YUKECHEV: ON AN UNUSUAL AUTHOR'S DECISION

G.A. Demeshko¹

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

Abstract. The article examines Yu.P. Yukechev's Third String Quartet in the context of the linguistic and stylistic transformations that occurred in music during the second half of the 20th century. It is noted that, being one of the most stable of the classical "sonata" genres, the quartet is approaching a "bifurcation" point at the turn of the century. Along with the direction that, despite all the innovations, retains the instrumental composition and specificity of the performing ensemble, a number of more radical offshoots have emerged in quartet practice. The range and depth of transformations here are extremely wide: from the cultivation of various samples of "non-quartet texture" and atypical compositional solutions to the invasion of the instrumental composition and sound "anatomy" of a string quartet; from the purity of the live monochrome sound of a string ensemble to the inclusion of magnetic recording, elements of theatricalization, choreography, light effects, etc. The Yu. Yukechev Quartet is an undeniable addition to the collection of aesthetically accomplished examples of modern ensemble music. It is interesting in that, significantly expanding the content and technical arsenal of this genre, he does not cross the red line beyond which the "monojanr of the old tradition" transforms into something fundamentally new: "music for...", "polyjanr", and "individual author's project". Yukechev's original style is examined at three levels within the framework of this quartet opus: concept, composition, and ensemble instrumentalism. It is emphasized that the sacred context, which is unusual for this genre (the finale of the Cantata on the Psalm of David), triggers equally unusual ways of solving the compositional and dramatic (Variations on the "znamenny raspev" with a tense climax) plans. The author's bold and innovative discoveries in the field of new sounds, including those that are extremely difficult to play technically in a quartet, but are organic within the framework of the author's concept, are intriguing and captivating. The third string quartet is an experience of reinterpretation of the quartet genre, offering a new version of its meaningful change, which is most deeply adapted to the cultural situation of the late 20th century.

Keywords: string quartet, quartet texture, medieval choral monody, sacred source, genre attributes of the quartet, model of ritual time, symbolic language, reinterpretation of the genre

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

For citation: Demeshko, G.A. (2026), "The Third String Quartet by Yu. Yukechev: on an unusual author's decision", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 60–69. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-60-69.

Третий струнный квартет Юрия Юкечева (1993) – произведение, весьма неординарное с точки зрения концепции и стилистики квартетного письма. Его звуковой сценарий глубоко впечатляет, но и наводит на размышление о пределах возможного для квартета как жанра. Ведь кроме исполнительского состава в нем, практически, полностью «стерты» все узнаваемые черты его классической модели, начиная с фактуры, технико-звукового решения и кончая известной «стерильностью» концептосферы ансамблевого инструментализма.

Казалось бы, XX в. – эпоха смелых экспериментов, языковых и жанрово-стилистических метаморфоз – давно перестала чем-либо удивлять... Тем не менее квартет в этом общем потоке тотально преобразующих процессов продолжал занимать свое особое место. Любые новации не столько отвергались, сколько осваивались им выборочно, вдумчиво и постепенно, как бы сквозь призму «примерки»

на свою глубинную жанровую основу, возможность согласовать нечто новое со спецификой ансамблевого музицирования.

В результате такой «селекции» наиболее значимые образцы квартетных опусов ушедшего столетия благополучно вписались в его золотой фонд, обнаружив, с одной стороны, известную гибкость, а с другой – способность не растерять свои исконные жанровые свойства как одного из совершеннейших видов ансамблевого инструментализма. К числу создателей «золотого» квартетного наследия XX в. принадлежат такие несходные по своим идейно-художественным и стилистическим установкам фигуры, как А. Шенберг и Д. Шостакович, Н. Мясковский и Б. Тищенко, П. Хиндемит и М. Вайнберг... Но та же практика ушедшего столетия преподнесла и образцы другого рода. В их числе «Антифоны» С. Слонимского (1968), Четвертый квартет С. Губайдулиной с магнитофонной

лентой (1993), Первый квартет А. Раскатова (1994) и т.д. Где же в таком случае пролегает граница между жанровой субъектностью квартета и индивидуальным проектом или «Музыкой для...»? Наконец, какое место в этом ряду занимает Третий струнный квартет сибирского композитора?

К моменту написания Третьего квартета Ю. Юкечев – опытный мастер. Послужной список его произведений необычайно широк как и их жанрово-стилистическая панорама. Несмотря на то что свою творческую жизнь Юрий Павлович связал с Новосибирском, глубинные традиции петербургской композиторской школы остаются важнейшей чертой его стилистического почерка¹. С одной стороны, это поиск смелых, всегда ярко индивидуальных и адекватных своему времени художественных решений, а с другой – верность широко понимаемым национальным традициям и взвешенное «чувство жанра». Этот комплекс, пусть весьма своеобразно, реализуется и в Третьем квартете композитора. Учитывая регламенты статьи, сосредоточимся на трех его основных аспектах: 1) художественном замысле произведения, 2) его композиционно-драматургическом решении и 3) специфике ансамблевого инструментализма.

1. Необычной для квартетного жанра представляется уже сама *концепция произведения*, скрывающая в себе глубинный сакральный смысл. И это далеко не случайно, ведь Третий квартет, по замыслу автора, является завершающей частью (Постлюдией) Кантаты «Готово сердце мое» на псалмы Давида². И, как следствие, обретает облик, весьма далекий от эстетики квартетного жанра «старой традиции». Это музыка, надолго уводящая слушателя от сиюминутной суеты, погружающая его в пространство Вечного, духовно-устойчивого. Ее смысл прочитывается как поиск вневременных ценностей,

символом чего для Юкечева становится средневековая монодия – главная точка отсчета для фактурной, тематической и композиционной организации произведения в целом. Не безразлична авторскому замыслу и постлюдийная³ тональность Квартета, которая, наш взгляд, далеко не ограничена функциональной логикой завершения. Как часть, венчающая глубинный смысловой подтекст Кантаты, она выходит на соответствующий ему уровень обобщений. Но вместе с тем, по свидетельству автора, имеет вполне автономное значение, раскрывая перед слушателем сложную и внутренне завершенную этико-философскую идею.

Симптоматично в этом смысле высказывание В. Сильвестрова – художника, не раз обращавшегося к постлюдийности и попытавшегося впервые сформулировать основные признаки ее «концепта»: «Постлюдия – это... форма, предполагающая существование некоего текста, не входящего реально в данный текст, но с ним соединенного <...> “Постлюдийность” – это еще и <...> некоторое состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь-музыку по аналогии с жизнью-романом <...> приходят формы, комментирующие ее...». Именно здесь музыка «...может пребывать очень долго. И именно в зоне коды (постлюдийности. – Г.Д.) возможна гигантская жизнь» (цит. по: (Савенко С., 1994, с. 72)).

Сквозь призму постлюдийности пропущен и звуковой сценарий Квартета Юкечева. Его «событийная» канва балансирует между упорным желанием символического героя обрести универсальную точку опоры и невозможностью освободиться от мощнейшего наваждения прошлых эмоциональных воспоминаний. Отсюда и драматургия, осциллирующая между двумя предельностями: суггестивным («застывшим») и экспрессивным (сжатым, нервно-пульсирующим) временем.

Музыка этого опуса по-своему представляет направление, характерное для искусства 1970–1990-х гг. и получившее название *sacra nova*, на что указывает вышеупомянутая тематика Кантаты. Явление, согласимся, нечастое в контексте данного жанра⁴, но всякий раз выливающееся в крайне нестандартное концептуально-драматургическое решение. Инкрустация сакральных канонических напевов в квартетную ткань в этом случае практически никогда не обходится без активной стилиевой модификации. «Репродуцировать их (сакральные первоисточники. – Г.Д.) в квартете было бы бестактно», – точно отмечает и Шнитке (цит. по: Холопова В., 1990, с. 183), подразумевая тот факт, что сама монодическая и ладовая природа этих источников чужда квартетному инструментализму.

В целом «неоканонизм» конца XX в. предстает в двух основных своих ипостасях. Чаще всего (А. Пярт, В. Мартынов, С. Губайдулина и др.) это «оригинальная, концептуалистская реставрация канона, а не приверженность канону, который просто дан» (Чередниченко Т., 1999, с. 61), и гораздо реже – стремление создать свой собственный канон, не имеющий ничего общего с ранее существовавшим. И в этом случае перед нами уже совсем «...иной тип мышления и, соответственно, иная мера каноничности» (Васильева Н., 2004, с. 22). Яркий пример последнего – искусство Г. Уствольской, далекое от воспроизведения каких-либо моделей «ретро». Основу ее стиля составляет индивидуально творимый автором «неоканонизм», инструментами которого становятся: аскетизм исходного тематизма, архетипическая повторяемость материала, тенденция к монодраматургии и т.д., подчеркивающие глубинный сакральный смысл ее творчества.

Квартет Юкечева демонстрирует стремление автора вписаться в уже существующий канон – модель средневекового

христианского песнопения, близкую как знаменному распеву, так и григорианскому хоралу. Но кульминационным этапом развертывания выступает зона предельно жесткого, некомфортного звучания квартетного ансамбля, зона по-веберновски-взвинченного, не «соучастного» (как это характерно для квартета!) совместного музицирования. Более того, это уже некий «препарированный» экспрессионизм, не только не имеющий ничего общего с благозвучием исходного сакрального напева, но и отличный от почерка представителей новой венской школы. По степени накаленности эта зона Квартета в чем-то сопоставима со звуковыми предельностями кульминаций Уствольской или катастрофичностью распада звуковой ткани в аналогичных зонах инструментальных концепций Тищенко. Таким образом, автор, как и его петербургские коллеги «по цеху», не остается в стороне от катаклизмов эпохи. И подобное сближение тео- и антропоцентрического мировосприятия (на фоне потенциально символического языка, моделей ритуального времени и т.д.) объединяет широкий круг художников при различных вариантах интерпретации канона в музыке XX в. в целом.

2. Нетипичная для квартета идея реставрации средневекового канонического напева обусловила и необычное композиционное решение произведения Юкечева⁵. Его структура представляет собой внутренне монолитную одностатную форму из семи вариаций на пространно изложенную тему. И хотя хронометраж Квартета (около 30 мин) близок к звучанию традиционного сонатно-циклического квартетного опуса, он поначалу производит впечатление остановленного, а затем и предельно спрессованного из мелких, хаотично разбросанных в пространстве «осколков» времени. Поражает не столько масштаб темы (33 такта), открывающей этот необычный звуко-

вой ландшафт, сколько сам способ ее пространственно-временной репрезентации. Это бесконечно простирающаяся монодия, исполняемая общеквартетным унисоном и «сотканная» из череды переменных метров с большим количеством счетных долей:

такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
метр	17/4	25/4	19/4	22/4	15/4	16/4	19/4	19/4	11/4	23/4	6/4
такт	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
метр	7/4	6/4	18/4	6/4	7/4	7/4	13/4	6/4	7/4	14/4	11/4
такт	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33
метр	11/4	8/4	8/4	9/4	8/4	8/4	9/4	9/4	7/4	13/4	8/4

Все в ней: неспешное вариантно-попевочное развертывание на мелодической основе, переменность ладовых опор, метроритмическая свобода – отсылают к прообразу средневековой монодии. И хотя перед нами чисто инструментальная версия последней, текстовый са-
кральный остов незримо присутствует и в «силлабике» ее мерного движения, и в «мелизматике» распевов, устремленных к очередному «финалису», и строчный принцип организации с более долгими (ударными) долями в начале и конце каждой «строки» (пример 1).

Пример 1. Ю. Юкечев. Квартет № 3 (1-й и 2-й такты изложения темы)

Однако по мере разворачивания этой гигантской темы-монодии все более дает о себе знать направляющая этот процесс рука автора. Каждая новая строка все более обнаруживает скрытый в ней потенциал: обозначается доминирующая роль инициальной попевки (см. пример 1) в поле ее бесконечных вариантных обновлений и прорастаний, расширяется диапазон, захватывая в кульминационной зоне звуки третьей (далеко не «певческой»!) октавы, нарастает количество скачков, «расцепляющих» монолит мелодического движения, включаются повторы мелких попевок, укорачиваются такты и т.д. Становится ясно, что это не просто «расцветивающие» монодию свободные авторские ремарки, подобные тропам
в средневековом хорале, а система хорошо продуманных приемов, обнажающих ее потенциал к дальнейшему движению. Логика «крупного мазка», использованная при изложении темы, определяет и логику последующего процесса развития, который также имеет скорее зонно-стадиальный, нежели детально прописанный сценарий. Композитор нарочито избегает таких риторически четко означенных функций музыкальной формы, как вступление, связи, переходы, а сочленяет ее блоки непосредственно, в чем-то повторяя алгоритм попевок, следующих друг за другом в знаменном распеве или григорианском хорале. Этой логике соответствует общая композиция Квартета, которую можно охарактеризо-

вать как пространные полифонические вариации на тему-остинато, где каждая из семи вариаций – определенный этап ее проживания и «испытания на прочность» от абсолютного доминирования (Var. I и II) через целенаправленное разрушение (Var. III и IV) – к последующему утверждению сначала в некоем новом, утрированно-диссонантном («зазеркальном») (Var. V), а затем и первоначальном (Var. VI и VII) качестве.

3. Еще один аспект нетривиального решения квартетного жанра Юкечевым – трактовка возможностей квартетного ансамбля. Очевидна готовность композитора к применению неспецифичных для квартетной игры способов фактурной организации и технико-штриховых приемов. Прежде всего, это массивные зоны унисонов, порученных всему ансамблю (тема, Var. VII), а также группе струнных за исключением первой скрипки (Var. 1). Подобный склад, как известно, «диссонирует» с типичной концептосферой квартета, связанной с внутримызыкальным общением квартетистов и интонационной «субъектностью» каждого из голосов. А кроме того, коллективное унисонное интонирование всем составом – крайне сложный для квартетного музицирования вид техники, требующий от исполнителей максимального штрихового, артикуляционного, ритмического и т.п. единства. И хотя подобные фактурные эпизоды далеко не редкость в квартетной практике⁶, но как основание *всей* композиции феномен такого рода, скорее, исключение.

Еще один вариант «неквартетной фактуры» – остро диссонантное кульминационное проведение хорального напева (*ff*, Var. V) посредством моноритмического наложения восьми голосов, сливающихся в единый «супертембр» и образующих терпкую монодийную звуковую полосу (пример 2).

Это первая, сокращенная до 16 тактов попытка «восстановления» темы после ее

методичного изживания в Var. III и IV. Опрокидывание ригористически чистой диатоничной линии в «кричащую» сонорную вертикаль свидетельствует о том, что предшествующие перипетии не прошли для темы бесследно: от былой унисонной монодии здесь не осталось и следа.

Таким образом, монолитно «сбитое» коллективное звучание квартетных голосов (унисоны, а затем «псевдополифоническая» сонорная полоса) в драматургическом сценарии Квартета абсолютно оправданы. Они всего лишь инструмент в руках мастера, подчеркивающий масштаб произошедших смысловых метаморфоз, в рамках которых проявляется и сама идея концептуалистской реставрации литургического канона.

Между тем традиционные функции квартетного ансамбля, в том числе как способа внутримызыкальной коммуникации, автором не проигнорированы. Шаг к раздроблению темброво-монолитного ансамбля происходит уже в последних тактах изложения темы, где возникает канон между нижними голосами ансамбля (пропостой) и V-ni I (риспостой), впервые обнажающий жесткую диссонантную вертикаль. Обособление скрипки продолжено в Var. I, где она (также впервые!) становится контрапунктом к точно повторяемой теме остальным массивом голосов. Но если тембро-интонационная субъектность примариуса квартетного ансамбля здесь еще крайне ничтожна (высокий, бесплотно звучащий регистр, бесконечно протянутые звуки, застывающие в ферматах на фоне оstinатной темы, исполняемой сухим штрихом *sul ponticello*), то в заключительном фрагменте Var. III она выливается в ее гипертрофированную в ритмоинтонационном отношении сольную каденцию (пример 3).

Любопытно, что с этого момента композитор включает монометричную (4/4) «сетку» времени, но капризное соло V-ni I полностью игнорирует ее, двигаясь

Пример 2. Ю. Юкечев. Квартет № 3. Var. V



Пример 3. Ю. Юкечев. Квартет № 3. Var. III (тт. 35–48)



в собственном, ритмически судорожном режиме. Гокетно усеченные паузами мотивы то «забуксовывают» в нервных репетициях на одном звуке, то резко взмывают вверх или вниз, теряя какую-либо точку опоры, то упираются в нарочито синкопируемые звуковые «кляксы», исполняемые в технике *doppia corda*, наконец, истаивают в высочайшем регистре третьей октавы. Подобная абстрактная ритмомотивная иррегулярность этого необычного соло ассоциируется уже не столько с высшим эмоциональным напряжением, сколько с состоянием, близким к кататоническому возбуждению.

Более скромна в Квартете функция альтерной партии. Ей поручено еще раз (после унисонной экспозиции и вар. I) провести остинатную тему целиком на фоне расслоившегося квартетного многоголосия. Наконец, важнейшая смысловая задача V-cello видится в попытке противостоять тотальному разрушению темы-монодии (Var. III и IV). Именно ей надлежит упорно повторять варьируемые попевки основной темы, опираясь на

инициальный мотив и выгодно используя при этом преимущества собственно низкого тембра в общем контрапункте хаотичных голосов.

Соло первой скрипки подводит развитие к Var. IV, задавая ей крайне взвинченный тон. Это качественно новый, самый продолжительный (118 тактов!) и ритмически плотный (непрерывное движение шестнадцатыми как его основной метроном) этап драматургического становления, связанный с «торжеством» сил, оппонирующих теме-остинато. К солирующей скрипке последовательно присоединяется сначала V-но II, а затем и V-le, надолго вытесняя виолончель как главного репрезентанта темы из общего многоголосия. Основанные на контрапунктической «сумятице» голосов, подхватывающих интонации скрипичного соло, эти мини-ансамбли лишь с т. 32 дополняются плакатными (низкий регистр, ритмическое увеличение) включениями вариантов инициальной попевки темы у V-cello, с большими усилиями стремящейся вернуть развитие «на круги своя» (пример 4).

Пример 4. Ю. Юкечев. Квартет № 3. Var. IV (тт. 29–32)



Но степень разрушения столь велика, что поначалу (Var. V) тема скандируется в крайне искаженном виде (см. пример 2). И лишь затем (Var. VI и VII) постепенно возвращается к своему первоначальному возвышенно чистому облику.

Таким образом, композитор не обходит стороной важнейшие приемы квартетного музицирования, но и они в его ансамблевом опусе находят сугубо неординарное решение. С одной стороны, перед нами типичные для квартета: темброво-смысловая персонификация партий и фрагменты их мини-ансамблевых компоновок, полифония комплементарно дополняющих друг друга голосов, партитурно фиксируемые знаки внутримызыкальной коммуникации. С другой стороны, эффект этого комплекса приемов далек от привычного восприятия квартетной «полифонии» как диалога равных партнеров и нацелен на решение некоего инновационного, философского по своей глубине замысла. В его основе ранжированная шкала ценностей, представленная двумя полюсами: универсальностью Вечного, вневременного, этически-устойчивого (хоральная тема) и дисгармонией, суетностью всего Преходящего, обреченного на неизбежный распад (конкурирующая с ней фоносфера квартета). Отсюда – интенсификация и поиск новых звучаний, в том числе, предельно сложных в техническом отношении для квартетной игры. Среди них жесткие удары двойными, тройными и даже четверными нотами, свободно повисающие глиссан-

до и не всегда удобные для исполнителей регистры; чередование игры смычком с игрой пальцами; прихотливая ритмика и прерываемая паузами фразировка, интонируемая струнными «на пределе», когда им очевидно не хватает мелодического дыхания и т.д.

Суммирует этот комплекс выразительных приемов совместное музицирование струнных в Var. IV, обретающее масштабы контрапунктической вакханалии. Именно здесь собираются в некое хаотически исступленное «целое» отдельные ультракороткие мотивы и асимметрично смещаемые относительно друг друга ритмические формулы, бесцельное моторное движение «в никуда», и тем самым достигает своего предела мучительно-неотступная иррациональность. Что это: реальное гипертрофированное эмоциональное переживание или, скорее, чувство непонятного напряжения, тревожного ожидания чего-то ужасного в духе своеобразного звукового триллера?

Своим ансамблевым опусом Ю. Юкечев стремится не столько встроиться в традиционную «линейку» данного жанра, сколько «написать» собственный художественный сценарий, подчиняя этой задаче инструментальные ресурсы квартетного ансамбля. С этой целью он значительно расширяет тембровые, акустические и технические возможности смычкового ансамбля, равно как и академические границы понимания жанра. В отличие от экспериментальных направлений, девальвирующих (вплоть

до уничтожения!) генетические свойства квартета, подобный авторский подход, с нашей точки зрения, ассоциируется с феноменом **реинтерпретации**, если под последней понимать «переосмысление традиции, вследствие которого базовый

текст выступает в качестве элемента новой художественной системы» (Волкова П., 2009, с. 170), или иначе – как *осмысленное изменение традиции* и придание ей нового значения, более адаптированного к текущим культурным условиям.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 1970 г. он окончил Ленинградскую государственную консерваторию им. Н.А. Римского-Корсакова по классу композиции Оresta Евлахова, который, в свою очередь, является выпускником Д. Шостаковича.

² Вместе с тем юкеевский пример квартетной постлюдийности не является единичным. Таков, в частности, Седьмой квартет Ю. Фалика (1993), состоящий из четырех постлюдий: Postludio I, Postludio II, Postludio III, Postludio IV; восьмичастный квартетный цикл А. Раскатова с завершающим его Postscriptum, посвященный С. Губайдулиной (1994) и т.д.

³ Сведение о том, что Третий квартет Ю. Юкеева был задуман именно как завершающая часть Кантаты, Постлюдия, автор настоящей статьи почерпнул из личной беседы с композитором. Об этом свидетельствует и тот факт, что основная тема Квартета – «знаменный распев» – построена на начальной теме Кантаты. Из этого же источника получена информация об относительно автономной исполнительской судьбе Квартета, отчего его

глубинный, «постлюдийный» замысел сохраняется.

⁴ В качестве подобных образцов назовем: Четвертый квартет «Притчи по Матфею» Г. Дмитриева (1980), Второй струнный квартет А. Шнитке (1981), в основу которого были положены напевы знаменных стихир и погластиц из книги Н.Д. Успенского «Образцы древнерусского певческого искусства», или «Антифоны» С. Слонимского, замысел которых связан с мелодикой древнеиудейского псалма Давида «Он был презрен и отвержен людьми».

⁵ Заметим, что хотя фрагментарное включение моделей григорианского, знаменного, протестантского и католического песнопений в квартетный жанр не является принципиально новым, построение целостной композиции на этой основе, безусловно, уникально.

⁶ В качестве примера можно сослаться на вступительную тему в финале Второго квартета А. Бородина или коду Первого квартета П. Чайковского,

ЛИТЕРАТУРА

Васильева Н.В. Творчество Галины Уствольской в аспекте «новой сакральности»: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2004. 22 с.

Волкова П.С. Реинтерпретация в свете философии искусства: к постановке проблемы // Теория и практика общественного развития. 2009. Вып. 2. С. 170–182.

Савенко С.И. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. М., 1994. С. 72–90.

Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. М.: Сов. композитор, 1990. 344 с.

Чередниченко Т.В. Композиция прошедшего 20-летия: Неоканоническая перспекти-

REFERENCES

Cherednichenko, T.V. (1999), "The composition of the past 20th anniversary: A neo-canonical perspective?", *Muzyka XX veka. Moskovskii forum* [Music of the twentieth century. The Moscow Forum], Moscow, pp. 58–66. (in Russ.)

Kholopova, V., Chigareva, E. (1990), *Alfred Shnitke* [Alfred Schnittke], Sovetskii kompozitor, Moscow, 344 p. (in Russ.)

Savenko, S.I. (1994), "Man-made space by Valentin Silvestrov", *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the former USSR], Moscow, pp. 72–90. (in Russ.)

Vasil'eva, N.V. (2004), *Tvorchestvo Galiny Ustvol'skoi v aspekte "novoï sakral'nosti"* [Galina Ustvol'skaya's creativity in the aspect of "new

ва? // Музыка XX века. Московский форум: Материалы междунар. науч. конф. М., 1999. С. 58–66.

sacrality”], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 22 p. (in Russ.)

Volkova, P.S. (2009), “Reinterpretation in the light of art philosophy: towards a problem statement”, *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and practice of social development], Issue 2, pp. 170–182. (in Russ.)

Сведения об авторе

Демешко Галина Андреевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: demeshkoga@mail.ru

Author Information

Galina A. Demeshko, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: demeshkoga@mail.ru

Поступила в редакцию 14.04.2026
После доработки 19.07.2026
Принята к публикации 07.08.2026

Received 14.04.2026
Revised 19.07.2026
Accepted for publication 07.08.2026

© Семькина, А.И., 2026

УДК 782

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-70-81

ОСОБЕННОСТИ ПРЕЛОМЛЕНИЯ ОЛОНХО В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В.В. КСЕНОФОНТОВА

А.И. Семькина¹

¹ Детская музыкальная школа № 5 имени Э.Н. Артемьева, Новосибирск, 630082, Российская Федерация

Аннотация. Героический эпос *олонхо* – важнейшее явление традиционной культуры Якутии, которое вбирает специфику мировосприятия и мифопоэтических представлений народа о картине мира, системе верований, концептуальных и образных основ, характерных для искусства. Якутский эпос явился основой и для становления музыкально-театральных жанров в творчестве национальных композиторов. Оперы и балеты, сформировавшиеся в творчестве представителей республики, стали интересными образцами развития привычных жанров, в результате чего образовались новые варианты музыкально-театрального действия – опера-*олонхо*, этнобалет (этнодрама, балет-*олонхо*). Анализ жанровых видоизменений позволяет выявить уникальные принципы трактовки академических театральных жанров и приемов формирования либретто. Актуальность данной темы определяет отсутствие специального исследования о музыкально-театральных сочинениях представителя якутской композиторской школы В.В. Ксенофонтова на фоне активного интереса музыковедов к музыкальному искусству Якутии. При этом музыкально-театральное творчество В.В. Ксенофонтова является ценным вкладом в общий контекст развития национального музыкального искусства. Цель данной работы – проанализировать приемы формирования либретто в операх и балетах В.В. Ксенофонтова на основе эпических источников как целостной системы. Яркое воплощение сюжетов, их значимых фрагментов и структурных особенностей *олонхо* наблюдается в операх «Сарыал» ('Зарево'), «Саасчаана и Сардаана», «Манчаары», «Алгыс Аар Тойона» ('Благословение Аар Тойона'), а также в этнобалете «Бохсуруйуу» ('Изгнание злого духа') и третьем балете-*олонхо* «Уоһэ Дойду дохсуннара» ('Воители (Богатыри) Верхнего мира') из коллективной трилогии. Все спектакли, подобно *олонхо*, завершаются победой богатыря (богатырши) и восстановлением мира и благоденствия. В драматургии сочинений отмечается сюжетообразующая функция главного героя (героини), эпическая неторопливость действия и монологичность.

Ключевые слова: В.В. Ксенофонтов, творчество якутских композиторов, героический эпос *олонхо*, музыкальный театр, опера-олонхо, этнобалет, либретто

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Семькина А.И. Особенности преломления *олонхо* в музыкально-театральных произведениях В.В. Ксенофонтова // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 70–81. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-70-81.

FEATURES OF OLONKHO REFRACTION IN V.V. KSENOFONTOV'S MUSICAL AND THEATRICAL WORKS

A.I. Semykina¹

¹ E.N. Artemyev Children's Music School no. 5, Novosibirsk, 630082, Russian Federation

Abstract. The heroic epic of Olonkho is the most important phenomenon of the traditional culture of Yakutia, which takes into account the specifics of the worldview and mythopoetic ideas of the people about the worldview, 70

a system of beliefs, conceptual and imaginative foundations characteristic of art. The Yakut epic was the basis for the formation of musical and theatrical genres in the works of national composers. Operas and ballets, formed in the works of representatives of the republic, have become interesting examples of the development of familiar genres, resulting in the formation of new musical and theatrical performances – opera-olonkho, ethno-ballet (ethno-drama, ballet-olonkho). The analysis of genre modifications makes it possible to identify unique principles of interpretation of academic theatrical genres and methods of libretto formation. The relevance of this topic is determined by the lack of a special study on the musical and theatrical compositions of the representative of the Yakut school of composition, V.V. Ksenofontova against the background of the active interest of musicologists in the musical art of Yakutia. At the same time, V.V. Ksenofontov's musical and theatrical work is a valuable contribution to the general context of the development of national musical art. The purpose of this work is to analyze the techniques of libretto formation in V.V. Ksenofontov's operas and ballets based on epic sources as an integral system. The vivid embodiment of the plots, their significant fragments and structural features of olonkho is observed in the operas "Saryal" ("Glow"), "Saaschaana and Sardaana", "Manchaary", "Algys Aar Toyona" ("The Blessing of Aar Toyona"), as well as in the ethno-ballet "Bohsuruyuu" ("Exorcism of the Evil Spirit") and the third ballet is olonkho's "Uohe Doydu dokhsunnara" ("Warriors (Heroes) of the Upper World") from the collective trilogy. All performances, like olonkho, end with the victory of the hero (bogatyryshi) and the restoration of peace and prosperity. In the dramaturgy of the works, the plot-forming function of the main character (heroine), the epic slowness of action and monologue are noted.

Keywords: V.V. Ksenofontov, creativity of Yakut composers, heroic epic of olonkho, musical theater, opera-olonkho, ethnoballet, libretto

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

For citation: Semykina, A.I. (2026), "Features of olonkho refraction in V.V. Ksenofontov's musical and theatrical works", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 70–81. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-70-81.

Основой становления якутской профессиональной музыки послужили традиционный фольклор и устная профессиональная традиция, тесно связанные с религией, мифопоэтическими представлениями, мировоззрением и, конечно, с героическим эпосом *олонхо*. Данный комплекс источников предопределяет концепцию сочинений, проблематику, образный строй, круг персонажей, своеобразие жанровых решений и интонационных источников. Обращение к мифоэпической основе в оперных произведениях – явление не новое. Яркие примеры наблюдались в творчестве композиторов XIX в. Как известно, Р. Вагнер в тетралогии «Кольцо нибелунгов» опирался на южную и северную ветвь немецкой мифологии («Песнь о нибелунгах», «Старшая Эдда»). Н.А. Римский-Корсаков в операх «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством» отразил особенности славянских мифов и обрядов (к примеру, игра «Просо» из I и «Ворона» из III действий оперы «Майская ночь», «Проводы масленицы» из пролога, «Свадебный обряд» из I действия «Снегуроч-

ки», сцена «Коло» из II действия «Млады» и «В хате Чуба» из I действия оперы «Ночь перед Рождеством»).

В XX столетии в творчестве якутских композиторов появились сочинения, основанные на *олонхо*. Среди них оказались и музыкально-театральные опыты. Так, М.Н. Жирков и Г.И. Литинский создали первую оперу-*олонхо* «Нюргун Боотур» (1946–1947) на либретто Д.К. Сивцева-Суорун Омоллоона по мотивам одноименного сказания. Позже появились этнобалеты и балеты-*олонхо* «Уруу» ('Земное родство', 1992) А.В. Самойлова, «Атыр мунха» ('Большая рыбалка', 1998) Н.С. Берестова, «Ярхадаана» (2001) З.К. Степанова. Особое отношение к важному элементу культуры – ритуалу камлания раскрыто в одноактном балете «Ойуун» ('Шаман') К.А. Герасимова. О важном месте сочинений, связанных с национальным эпосом, свидетельствуют несколько параметров: исполняемость, положительная оценка слушателей и критиков, благожелательное внимание музыковедов.

Феномен *олонхо* в композиторском творчестве в разной степени затро-

нут в работах Н.Н. Николаевой (1993), Н.И. Головневой (1994), Г.Г. Алексеевой (1994), Е.Б. Покидько (2001), Ч.К. Скрыбкиной (2008), П.В. Павловой (2012) и др.

Так, П.В. Павлова пишет: «За более чем 60-летнюю историю якутского оперного искусства созданы около двадцати произведений данного жанра, часть из которых занимают стабильное место в репертуаре Якутского государственного театра оперы и балета имени Суоруна Омоллоона (ЯГТОиБ), имеют успех у зрителей и получили признание за пределами республики» (2012, с. 3). Не менее популярен жанр балета, что отмечает И.И. Борисова: «Самобытность и своеобразие якутского фольклора, богатое наследие народного творчества помогли созданию интереснейшего балетного театра, основанного на поэтичности и театральности национального эпоса – олонхо, сложной модели обрядов в сочетании с русской школой классического танца» (2020, с. 97).

Музыкально-театральное искусство В.В. Ксенофонтова продолжает линию опер и балетов якутских композиторов, связанных с олонхо. Яркое отражение традиций прослеживается в операх «Сарыал» ('Зарево', 1993), «Саасчаана и Сардаана» (1995), «Манчаары» (2002), «Алгыс Аар Тойона» ('Благословение Аар Тойона', 2011), а также в этнобалете «Бохсуруйуу» ('Изгнание злого духа', 1997) и третьем балете-олонхо «Уоһэ Дойду дохсуннара» ('Воители (Богатыри) Верхнего мира', 2009) из коллективной трилогии по эпосу «Бэрт Хара» ('Могучий богатырь').

Внимание композитора к национальному героическому эпосу актуализирует вопрос о специфике его воплощения в академических сочинениях. Учитывая масштаб эпических сказаний, множественность линий и многоперсонажность, очевидны трудности его соотнесения с либретто сценических опусов. Цель настоящей статьи – проанализировать

трансформацию сюжетов и фрагментов якутского эпоса в оперные и балетные либретто в творчестве В.В. Ксенофонтова.

Н.В. Емельянов в работе «Сюжеты якутских олонхо» (1980) систематизировал проблематику сказаний, определив три основные сюжетные группы (с рядом подгрупп). Первая из них повествует о заселении Среднего мира («Заселение Среднего мира потомками Юрюнг Айыы тойона», «Заселение Среднего мира отверженными потомками айыы», «Женщины-богатырки – первые люди Среднего мира»); вторая посвящена родоначальникам племени *ураангхай саха* («Мужи-одиночки – родоначальники племени *ураангхай саха*», «Родоначальники племени *ураангхай саха*», «Родоначальники племени и их сыновья», «Олонхо с различными сюжетами»); третья – описывает защитников племени айыы и *ураангхай саха* («Богатыри Среднего мира – защитники племени айыы и *ураангхай саха*», «Защитники племени айыы аймага и *ураангхай саха*, поселенные с Верхнего мира в Средний мир», «Богатырки – защитницы племени айыы аймага и *ураангхай саха*»).

Независимо от сюжетной группы олонхо Н.В. Емельянов фиксирует неизменность его композиционной структуры: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, дальнейшее развитие действия и развязка. П.В. Павлова сравнивает строение олонхо с развитием оперного сюжета, отмечая, что в эпосе в синкретическом единстве переплетаются различные виды искусства – музыка, поэзия, угадываются элементы живописи и театрального действия. Тем не менее, адаптация эпоса к театральному либретто представляет известную сложность.

Очевидно, что героический эпос, исполняющийся олонхосутами¹, выходит за пределы привычных временных рамок, характерных для классических музыкально-театральных произведений. Средний

объем *олонхо* достигает 10–15 тысяч стихотворных строк (Скрыбыкина Ч., 2008, с. 24). П.В. Павлова упоминает о продолжительности сказания: «Повествование начиналось ранним вечером и заканчивалось поздней ночью, а иногда длилось несколько ночей» (2012, с. 15). Такой объем сказания содержит массу сведений, составляющих неотъемлемую часть эпоса, но невозможных к передаче в каком-либо академическом театральном сочинении.

Прежде всего, отметим огромное число действующих лиц, доходящее до нескольких сотен, детализированную информацию о предыстории тех событий, которые составляют основу саги, описание мировоззрений и верований народа, его образа жизни и целеполагания. Кроме того, эпос изобилует подробнейшими характеристиками внешности персонажей, местности, одежды, предметов быта, оружия, обрядов. В связи с этим перед композитором, обращающимся к подобному первоисточнику, неизбежно возникает сложная задача создания жанра «*eros per musica*». При этом необходимо максимально сохранить канву сюжета, узловые, важные с точки зрения драматургии события, ввести в спектакль главных действующих лиц и отразить их музыкальные характеристики (в том числе характерные лейтмотивы, заданные в *олонхо*).

Сюжет многих произведений В.В. Ксенофонтова основан на *олонхо* как важном источнике, однако, часто эта связь опосредована, поскольку имеет промежуточное звено – литературный опус или либретто, которое помогает трансформировать масштабное полотно в достаточно компактное сценическое сочинение. Перед авторами литературных либретто, созданных по *олонхо*, встает еще одна дилемма: сохранить ли язык оригинала или предложить русскоязычный текст. В первом случае вербальный текст оказывается более органичным, а во втором позволяет расширить аудиторию слушателей / зри-

телей, но задача усложняется, поскольку, как пишут исследователи: «Перевод нашего эпоса на другие языки чрезвычайно сложная и ответственная работа. Главное требование к переводу максимальное приближение языка перевода к языку оригинала, а не адекватное воспроизведение. Оно (последнее) невозможно, но перевод может быть признан удачным, если в нем передано глубокое, индивидуальное понимание эпоса, сохранены все уникальные его особенности, особый эпический мир с его самобытными лицами и их поступками и свершениями» (Иванов В., 2014, с. 82).

Проблемы формирования либретто по эпосу затронули не только якутские оперы-*олонхо*, этнобалеты, а также творческие проекты композиторов других регионов. Например, подобная задача решалась и в Бурятии, когда Ж.А. Батуев работал над воплощением эпоса «Гэсэр» в одноименном балете на либретто Н. Балдано (1-я ред. – 1967; 2-я ред., «Сын земли» – 1972) (Колпецкая О., 2011, с. 129–168). Отметим, что в настоящее время аналогичную проблему решает Л.Н. Санжиева в балетных сценах и балете «Гэсэр» (1-я ред. – 1994; 2-я ред. – 2025).

Говоря о традиционных источниках, исследователи отмечают однотипность фабульных линий *олонхо*, повторяемость «сюжетных звеньев»², устойчивость системы персонажей *олонхо*. Аналогами являются структурные особенности каждого из миров: Верхнего, Среднего, Нижнего. В каждом из этих уровней присутствуют охотники и шаманы, богатыри и воины, семьи, животный мир и топографическая специфика местности. Именно типизированность сказаний позволила композитору выработать некоторые общие приемы к воплощению эпического жанра в драматическом сценическом произведении. Тем не менее, обращаясь к первоисточникам, Ксенофонтов в каждом сочинении ищет самостоятельное решение.

Например, название балетного спектакля «Воители (Богатыри) Верхнего мира» обозначает, что речь пойдет о деяниях защитников-небожителей во имя блага людей Среднего мира *айыы*, т.е., по сути, о трансцендентных подвигах во имя жизни и гармонии мира. Литературным источником является известное в Якутии предание о могущественном Бэрт Хара. Либретто написано А.Д. Сивцевым-Айсен Дойду³. Легендарный персонаж имел реальный прообраз. Он жил в местности Кыыс Ханга, был охотником и рыбаком, олицетворял силу и ловкость. Сюжет о знаменитом борогонском богатыре упоминается, например, в работах И.А. Худякова (1890), Н.В. Емельянова (1980), Н.С. Пестрякова (1993).

Трансформируя эпическое сказание в этой трилогии, В.В. Ксенофонтов и его соавторы во многом идут по пути основателей жанра оперы-олонхо М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского. Так, сохранено видение структуры мироздания, характерное для традиционных якутских представлений: в первой части показан Средний мир, в котором живут и строят свою судьбу земные люди, во второй – Нижний мир, в котором чудовища-*абаасы* пытаются наслать горести в мирную жизнь людей, деяния третьей части посвящены Верхнему миру, где обитают добрые божества, небесные шаманы и сверхгерои. В основу концепции положено представление о божественном предопределении, которое должно обеспечить гармоничность, стабильность и благополучие мира и которому нельзя противиться. Сохранены функции действующих лиц, соответственно определены кланы положительных и отрицательных героев. Также использован мотив похищения красавицы *айыы* чудовищем-*абаасы* из Нижнего мира и ее последующее спасение богатырем в жестоких битвах. Типичен и финал, в котором все напасти заканчиваются победой добра, и в мирах восстанавливается гармония.

Конфликт в третьей части «Воители Верхнего мира» В.В. Ксенофонтова складывается из нескольких ситуаций: как и положено в эпосе, он многоступенчатый. Первое противостояние касается главного героя Бэрт Хара: Божества Верхнего мира повелевают ему жениться на Кыыс Ньургустай (фантастические помощники лев Хахайдаана и трехглавый Эксэю-Орел по очереди приносят герою *бегех* – браслеты с руки невесты). Однако герой не соглашается жениться: он незнаком с будущей невестой, дорожит свободой и независимостью. Тем самым он нарушает «гармонию мира». Возмущенная невеста, которая предназначена для Бэрт Хара божествами, спускается из Верхнего мира для отмщения богатырю. На помощь к Кыыс прилетают *удаганки* (небесные шаманки), которые отправляют его в страну Муус Кудалы.

Второй конфликтной ситуацией, нарастающей на первую, становится похищение девушки Кюннэй Куо, унесенной в Нижний мир повелителем Аан Дарханом. Бэрт Хара должен победить во всех состязаниях, и только тогда богатырь Нижнего мира вернет красавицу в Средний мир. Кыыс Ньургустай, несмотря на то что зла на богатыря, решает ему помочь одолеть чудовищ во имя торжества справедливости в мире. В результате Бэрт Хара и Кыыс Ньургустай, которые за время битв подружились, с победой возвращаются в Средний мир, они спасли Кюннэй Куо и восстановили мир и благоденствие в племени *айыы*. В финале народ празднует *Ысыах*, а Бэрт Хара понимает, что мечтает жениться на обретенной в битвах подруге. Кыыс Ньургустай сбрасывает доспехи воина и облачается в наряд невесты: теперь ей предстоит исполнить предназначение божеств и стать прародительницей *ураангхай саха*.

Очевидно, что здесь среди базовых приемов, применяемых В.В. Ксенофонтовым, наблюдается вычленение двух глав-

ных действенных, событийных линий, связанных с деяниями героев. При этом композитором убраны не имеющие отношения к конкретному действию эпический зачин с предысторией, эссе об истории мироздания и рассказ о его структуре, а также о прародителях человека и предназначении земли, мифологические представления и этико-эстетические нормы, детально рассказанные в *олонхо*⁴.

Безусловно, все «неиспользованные» сведения общеизвестны в национальной культуре, поэтому они подразумеваются слушателем как очевидные. Таким образом, образуется концентрирование вокруг главных драматургических линий, которые положены в основу либретто. При этом *олонхосут* исполняет перед началом каждого действия фрагмент эпоса *олонхо*, что способствует передаче искомой атмосферы и настроения. Конечно, в балете появляются и фоновые действующие лица, выполняющие вспомогательную функцию, но, в отличие от эпоса, в спектакле они не персонифицированы и их истории порой не вплетаются в ткань повествования.

Жанр балета диктует и свою специфику по сравнению с оперой: образы Бэрт Хара и Кыыс Ньургустай передаются лейтмотивами в оркестре, а также типичными кличками «Дьэ Буо» (тема Бэрт Хара), но в отличие от опер они лишены вербального начала, поэтому поэтические тексты остаются лишь в выступлении *олонхосута*. Соответственно, при сценическом воплощении больший акцент делается на визуальной атрибутике, национальных танцах и характерной пластике героев, здесь применяется и более широкий спектр музыкально-технологических решений. Например, для персонажей Нижнего мира композитор использует скупой мелодический тематизм и неустойчивую гармонию, а для лирических сцен таких персонажей, как Кюннэй Куо, Кыыс Ньургустай – красочный стиль

дьизэртии ырыа. Внедряются также иллюстративные музыкальные приемы: оркестровыми тембрами В.В. Ксенофонтов достигает имитацию шума грозы, завывание ветра. Завершается произведение, по традиции, обрядовым танцем *осуохай*⁵.

Близость к сюжетам *олонхо* прослеживается и в других сочинениях Ксенофонтова. В его творчестве появляется прием вычленения отдельной линии, фрагмента, связанного с судьбой и деяниями отдельного персонажа, или с созданием более самостоятельного сюжета, аналогичного *олонхо*. В его первой студенческой опере «Сарыал», ставшей дебютом не только Ксенофонтова как композитора, но и как театрального либреттиста, в основу положена одноименная поэма Ф.Г. Винокурова-Даадара «Улуу сарыал иннинэ» ('Великое зарево'). Конфликт здесь коренится не в противопоставлении *абаасы* и *айыы* как представителей разрушения мира и его созидания, а в противостоянии реального (земного) героя – юноши-сироты Долгустаана и клана *тойонов*. *Тойон*⁶ и его приспешники здесь отождествляются с жестокими *абаасы*, которые стремятся уничтожить жителей Среднего мира. Такая параллель оказалась возможной, поскольку конфликт героя оперы с противниками не ограничивался несколькими действующими лицами, а затрагивал все общество, нарушая мирную и гармоничную жизнь всего народа и, следовательно, разрушал справедливое мироустройство.

Сюжетная логика героического эпоса воплощена и в опере «Саасчаана⁷ и Сардаана⁸» по либретто Д.К. Сивцева-Суоруна Омоллоона. Здесь В.В. Ксенофонтов апеллирует к образам могущественных женщин-богатырей, защитниц племени *айыы*, однако идея сочинения более оригинальна. Согласно сюжету, мир людей терпит бедствие, льды и морозы отнимают у них все силы, насылая болезни и смерть. Главной героиней является Са-

асчаана. Девушке предстоит защитить жителей Среднего мира от злого чудовища *абаасы* Хаан Адьыр-Хара Джая, властелина вечной стужи, и вернуть людям весну и счастье. В опере сохраняется сюжетообразующая функция главной героини, но акцент здесь сделан не на образе мифической богатырши, обладающей физической сверхсилой, а девушки, чья сила коренится в стойкости духа и потребности помочь людям. Содержание спектакля – это приключения и подвиги Саасчааны и ее счастливое возвращение в мир, в котором благодаря ее деяниям уже царит весна.

Число героев ограничено. Среди типичных персонажей *олонхо* в опере появляются духи Верхнего мира – Айыысыт Хотун, Байанай и дочь солнца Кюлюмюр. По традиции верным спутником и помощником Саасчааны в преодолении испытаний становится Богатырский конь Элэмэс Сюрююк, а молодой юноша Юрюнг Уолан, превращенный в Волшебного оленя Маган Таба, выполняет двойную функцию: в облике животного он помогает девушке в борьбе со злыми силами, а, перевоплотившись в человека, становится ее возлюбленным. Отрицательных персонажей представляет богатырь Нижнего мира – Хаан Адьыр – Хара Джай, а также злые духи Сиэгэн (росомаха) и Чучунаа⁹.

В музыкальной драматургии композитор использует типичные приемы оперы-*олонхо*: множество монологов, коллективные песни и речитативы. В раскрытии образа Саасчааны ведущим становится ее песня, которую девушка напевает даже в момент битвы с Хара Джайем. Монологи передают переживания бабушки за судьбу внучки (№ 39, 48) и раскрывают образ фантастического героя Чучунаа (№ 14, 21). Лейтмотив Саасчааны статичен, звучит только в партии оркестра и выполняет ассоциативную функцию. Он в неизменном виде проходит от начала и до конца произведения. Чудовище

Хара Джай обрисовано лейттемой в оркестровой партии, которая, вполне ожидаемо, проводится в нижнем регистре с октавными дублировками в моменты его появления. Композитор использует и несколько хоровых сцен – хор слепых (№ 40), хор глухих (№ 41), хор безногих (№ 43), объединенных жалобными интонациями. Хор не комментатор, а участник действия. В конце произведения звучат хоры (№ 49–53) исцелившихся людей и общий хор (№ 58) как победа над злыми силами и радость свадьбы Саасчааны и Юрюнг Уолана.

Как известно, в героических сказаниях важную роль играют небесные шаманы, способные помочь и богатырям, и простым людям племени *айыы* в борьбе с чудовищами. Небесные *ойууны* и *удаганки* действуют и в *олонхо* «Нюргуне Боотуре», и в «Бэрт Хара». Традиционные верования подразумевают множество функций, выполняемых шаманами, в том числе способность к исцелению не только тела, но и души страдающего. В этнобалете «Бохсуруйуу» В.В. Ксенофонов обращается к теме шаманских деяний: при этом в спектакле юноша Сээнэгэйэ, избранный стать шаманом, фактически выполняет ту же функцию, которая присуща богатырям. Он сражается с озлобленной душой молодой девушки Кыр-Кыыс («Дева-проклятие»), покончившей жизнь самоубийством, которая стала чудищем и отправилась в Средний мир, чтобы сделать несчастной жизнь племени *айыы* и разрушить гармонию между мирами. Юноша выдерживает испытание, и балет завершается победой шамана Сээнэгэйэ над злыми силами Нижнего мира, исцелением Сэмэнчика и возвращением его души, которую украла Кыр-Кыыс. В финале юноша воссоединяется с любимой девушкой Орускэ (Ариной), что, казалось бы, не имеет прямой связи с его шаманскими деяниями, но это – тоже прием *олонхо*, в котором ничто не должно остаться незавершенным и все достойные должны обрести счастье.

Основной музыкально-тематический материал балета «Бохсуруйуу» можно разделить на два пласта: в первом темы лиричны, напевны (например, тема любви из сцены «Сэмэнчик и Оруускэ»). Во втором – активны, композитор использует синкопированные ритмы, нерегулярную акцентность (сцена «Таттарыы» 'Припадки'). В инструментальном сопровождении этнобалета В.В. Ксенофонтов применяет ударные инструменты, имитирующие шаманский бубен (*дюнгур*). В конце произведения звучит видоизмененная тема любви – как радость пробуждения Сэмэнчика.

В опере «Сарыал» и моноопере «Манчаары» композитор также успешно выступил и в роли либреттиста и сумел выбрать узловые сцены *олонхо*, способствующие созданию музыкально-драматического спектакля. Подобный подход диктует длительную вдумчивую работу композитора: «В этом случае он выступает в качестве трех соавторов – автором “пьесной” части либретто, автором вокального (в том числе стихотворного) текста и автором музыки произведения» (Димитрин Ю., 2024, с. 309).

В первоисточнике, как и в *олонхо*, большое значение имеет детализированное вербальное описание места, которое отсутствует в спектакле. Чтобы компенсировать эту информацию, в опере к каждому действию композитор вводит вступление на фоне пейзажа: так, в 1-й картине действие проходит летом, виднеется река Алдан, поет хор птиц, символизирующий, по мнению композитора, расцвет природы и любовь; во вступлении ко 2-й картине показано весеннее время года: над речкой Сюлюмэ слышен щебет стаи птиц, жители готовятся к одному из обрядовых эпизодов *олонхо* – национальному празднику *Ысыах*, который отсутствует в литературном первоисточнике. Во втором разделе – кульминация и счастливая развязка произведения (как

и положено в *олонхо*): опера завершается убийством Сайаама и свадьбой Долгустаана и Нюргустай. Влюбленные обретают счастье, вместе с народом поют о радостной, мирной жизни, устроенной на земле, и многократно повторяют слово «Зарево», ставшее в опере символом любви и счастья.

Моноопера «Манчаары», состоящая из девяти номеров, открывается вступлением, в котором представлена картина растилающей поляны с зеленой травой и маленьким озером. Композитор раскрывает разные чувства главного героя: в № 1 «Күех унаар алааһым» ('Мой цветущий алаас' ('поляна')) он описывает красоту родного края, выступая в роли сказителя из *олонхо*. В неторопливом темпе звучит вокальная певучая мелодия, поддержанная переливами арпеджио в оркестровой партии. Образ озлобленного Манчаары раскрывается в № 7 «Якутский түрмэтэ» ('Якутская тюрьма') вокальной партией декламационного стиля, сопровождаемой акцентированными аккордами в оркестре. В финале № 9 «Ус Булуу тугэбэр» ('В глуши седого Вилюя') Манчаары обращается к народу *сах* с просьбой ценить друг друга и воспрянуть духом против *тойонов*, помня о его подвигах.

Несмотря на концентрирование событий в театральных сочинениях В.В. Ксенофонтова в целом, в них, как и в героическом эпосе, действие развивается постепенно, усложняется рядом попутно происходящих явлений, характеризуется их повторением. Так, в опере «Саасчаана и Сардаана» во 2-й картине главная героиня преодолевает множество речек и дремучих чащ, встречает в мерзлых ледяных горах Чучунаа: такая многоступенчатость препятствий замедляет действие, но придает ему масштабность и отвечает эстетике национального эпоса. В балете «Бохсуруйуу», например, прежде чем герой вступит в основную

битву, показан длительный и непростой процесс инициации, т.е. собственно превращения молодого юноши в шамана, для чего к верховному шаману прилетает дух Ийэ-Кыыл в образе орла, предвещающая появление в Среднем мире нового шамана. А в 3-й картине этого спектакля «Уһуйуу» ('Обучение') показано, как душа юноши проходит через девять ступеней обучения, пролетая Нижний, Средний и Верхний миры и поднимается к божеству Аар Айыы Тойону. Старый шаман благословляет преемника и дарит Сээнэгэйэ свой шаманский плащ.

Очевидно, что имеющиеся в эпосе описания внешности всех героев и антигероев, небожителей и персонажей подземного мира, вплоть до Богатырского коня, который, как правило, играет важную роль в действии, в визуальном жанре не требуются. В то же время подобные тексты важны не только для устного сказания: именно их детализированность позволяет с большой точностью представить образ каждой декорации и каждого действующего лица и воплотить их в театральной постановке. Персонажи в *олонхо* имеют и свою атрибутику, которая понятна посвященному, знающему слушателю. Поэтому все детали эпоса помогают организовать систему признаков *олонхо*, объединяющую и сюжетную линию, и визуальный, и музыкальный ряды.

Так, в опере «Саасчаана и Сардаана» В.В. Ксенофонтов воплощает образы природы, характерные для описаний в эпосе. Например, декорации в 1-й картине показывают холодный лес, покрытый инеем – типичный для зимней Якутии пейзаж. Во 2-й – мрачные скалы и ледяные глыбы, от которых веет вечным холодом и между которыми течет горная река, покрытая сплошным льдом. В 3-й картине демонстрируются владения Хаан Адыр – Хара Джая: золотая гора Кемюс Хайа, состоящая из сплошных каменных глыб с позолоченными утесами¹⁰. В 4-й

(«Ночь на опушке леса») фигурируют засохшие деревья и травы, чумы из бересты, в которых обитают искалеченные чудовищем люди (их только еще предстоит исцелить). В интродукции балета «Бохсуруйуу» внимание слушателя тоже обращено на природу – декорация экспонирует летнее время года, цветущую землю, пение птиц, и на фоне столь умиротворяющего пейзажа по принципу контраста разворачивается сюжет¹¹.

Конечно, каждый из театральных жанров развивается по своим законам, однако объединяющим элементом является принадлежность к синтетическому сценическому искусству. Учитывая известную мобильность и широкую вариантность жанров оперы и балета, поиски их новых решений лежат в русле фундаментальных направлений развития искусства. Проведенный анализ позволяет выявить и следование традициям М.Н. Жиркова и Г.И. Литинского, и обнаружить черты обновления в интерпретации эпических сюжетов, которые заключаются в большей самостоятельной значимости отдельных мотивов и элементов *олонхо*. Вслед за композиторами-предшественниками, В.В. Ксенофонтов разглядел широкие возможности для развития музыкально-театральных жанров, коренящиеся в национальном искусстве Якутии.

Хотя среди базовых приемов, применяемых В.В. Ксенофонтовым, на первом месте вычленение главной, преимущественно, действенной, событийной линии, усложнение действия дополнительными событиями в театральных сочинениях сохраняется. Наблюдается и целостность национального мировосприятия, поскольку избранный из сказания содержательный мотив, как правило, «обрастает» всеми элементами эпической системы знаний о мире. Отметим и важность чисто музыкальной роли эпоса, который вбирает многие жанры духовного и светского направления (*тойуки*, благопожелания, эле-

менты шаманского ритуала, праздники с танцами), известные стили пения *дэ-гэрэн ырыа* и *дьиэрэтии ырыа*.

Произведения композитора отвечают требованиям эстетики Якутии и обладают несомненными художественными и стилистическими достоинствами. При этом характерный для его творчества поисковый импульс заставляет автора в каждом сочинении находить особый

ракурс в известных фольклорных источниках. Адресация к отраженному в *олонхо* мировосприятию и к традиционной логике мироустройства как целостности, делает сочинения В.В. Ксенофонтова не только якутским национальным достижением, но и интересным для музыкальной культуры образцом взаимосвязи традиционного и академического искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ П.В. Павлова пишет: «Первым олонхосутом, согласно преданиям, был Сээркээн Сэсэн (“искусный рассказчик”). Одним из любимых народом сказителей был И.Г. Тимофеев-Теплухов (1869–1962) из Чурапчинского улуса. В число популярных мастеров входили Т.В. Захаров-Чээбий из Амгинского района (ум. 1931), его ученик У.Г. Нохсоров (1907–1951), Н.А. Абрамов-Кынат из Мегино-Кангаласского района (ум. 1941), Д.М. Говоров из Усть-Алданского района (ум. 1943), Е.Е. Иванова из Амгинского района (ум. 1964), С.В. Петров из Ленинского района (ум. 1965), а также С.А. Зверев из Сунтарского района (1900–1973). Музыковед, фольклорист А.С. Ларионова отмечает, что в конце 1990-х – начале 2000-х годов наибольшей известностью пользовались Д.А. Томская из Верхоянского улуса и Н.М. Тарасов из Горного улуса» (Павлова П., 2012, с. 15–16). Среди наиболее известных *олонхо* надо назвать «Дыырай Бэргэн», «Хабытта Бэргэн», «Эрбэхтэй Бэргэн», «Девушка-богатырь Кыыс Дэбэлийэ», «Нюргун Боотур Джулуруйар», «Эр Соготох», «Элэс Боотур», «Алаатыр Ала Туйгун», «Ала Булкун», «Непобедимый Мюльдзю Беге», «Куруубай Хааннах», «Кулун Кулустуур», «Хаон Дьаргыстай», «Ого Ньургун», «Ючюгэй Юдюгюйэн, Кусаган Ходжугур», «Кюн Дьёсүлдьют», «Дьырыбына Дьырылыатта», «Кюн Эрили», «Кюн Тэгийэримэ», «Юелен Кырдьыт».

² Якутский героический эпос. Могучий Эр Соготох / СО РАН; Ин-т филологии, гл. ред. А.П. Деревянко. Новосибирск: Наука, 1996. С. 14.

³ Премьера произведения состоялась 26 февраля 2009 г. в Националь-

ном театре танца Республики Саха (Якутия) им. С.А. Зверева-Кыыл Уола. Создание балета имеет предысторию. В творческом коллективе Национального театра танца появилась идея трилогии о Верхнем, Среднем и Нижнем мирах по сюжету *олонхо* о богатыре Бэрт Хара, родоначальнике *ураангхай саха*. Первую часть «Срединный мир» (2004) написал Н.П. Петров, вторую – «Нижний мир» (2006) – П.Н. Иванова (Театральные постановки народов Якутии / сост. В.Г. Григорьева, Е.И. Томская, В.Н. Черноградская; отв. ред. В.Г. Григорьева; редкол.: Е.И. Томская, В.Н. Черноградская, В.А. Захарова; вступит. сл. З.И. Кириллина. Якутск: Алаас, 2021. 188 с.).

⁴ Например, в 1-й песне эпоса рассказано о рождении героев, их облике, одежде, имуществе, характерах, значительную часть текста занимают благопожелания. Во 2-й песне описана местность, земля, история конфликта Нижнего и Среднего миров, изложена сага об отправлении Нюргуна Боотура из Верхнего мира в Средний на помощь людям и т.д.

⁵ Финальные сцены в спектаклях решаются, как правило, похожим приемом – национальным праздником *Ысыах*, что соответствует развязке эпоса. *Осуохай* завершает оперы «Сарыал», «Саасчаана и Сардаана», балет «Воители (Богатыри) Верхнего мира». Драматургический прием, связанный с этим праздником, отвечает финалам эпоса, а также помогает передать композитору радость и счастье людей Среднего мира, и является символом благоденствия и восстановления справедливости, и гармонии мироздания.

⁶ «В русско-якутском словаре Э.К. Пекарского слово тойон происходит от древнетюркского *tojun*, означавшего монаха, буддийского священника» (Ушницкий В., 2018, с. 15). «В истории якутского народа в освоении Российским государством Северо-Восточной Азии якутский господствующий класс – тойоны сыграли огромную роль. Именно тойоны – владельцы огромных стад скота, челяди (хамначчыты) и рабов (кулуты) были хозяевами огромного Северного края» (Ушницкий В., 2018, с. 15).

⁷ *Саасчаана* [Хаарчаана] – женское имя, Снежная, Снегурочка.

⁸ *Сардаана* – даурская лилия (саранка), символ весны в якутской культуре.

⁹ *Чучунаа* – хозяин ледяных просторов, океана, степи.

¹⁰ Описания пейзажей подземного мира в *олонхо* содержат похожие образы, например:

Ногами грузными богатыри
Растоптали в подземной тьме
Восемь голых каменных гор;
Землю мерзлую,
Твердую, как гранит,
В месиво измяли они...

(Нюргун Боотур Стремительный. Якут. героич. Эпос олонхо / пер. на рус.яз. В. Державин. Якутск: Кн. изд-во, 1975. С. 115).

¹¹ На блестящей нежной траве,
На благословенной груди,
На высоком лоне Средней земли,
На крутом заливке ее,
В сияющем средоточье ее,
Где солнце горячее льет лучи,
Где месяц блещет в ночи...

(Нюргун Боотур Стремительный... С. 405).

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева Г.Г. От фольклора до профессиональной музыки. Якутск: Бичик, 1994. 164 с.

Борисова И.И. Первый якутский балет Сир симэгэ – полевой цветок // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 1. С. 97–103.

Головнева Н.И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры. Новосибирск: Наука, 1994. 383 с.

Димитрин Ю. Партитура – симбиоз драматургии (послесловие либреттиста) // Либреттология. Восьмая нота в гамме. СПб.: Лань; Планета музыки, 2024. С. 308–311.

Емельянов Н.В. Сюжеты якутских олонхо. М.: Наука, 1980. 376 с.

Иванов В.Н. Олонхо – уникальное явление в мировой этической культуре. Якутск: Изд. дом СВФУ, 2014. 158 с.

Колпецкая О.Ю. Претворение фольклорных сюжетных источников в бурятском балете: Моногр. Красноярск, 2011. 200 с.

Николаева Н.Н. Эпос олонхо и якутская опера. Якутск, 1993. 186 с.

Павлова П.В. Претворение особенностей драматургии эпоса олонхо в якутском оперном искусстве: Дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2012. 181 с.

Пестряков Н.С. Майа5атта Бэрт Хара. Якутск, 1993. 57 с.

REFERENCES

Alekseeva, G.G. (1994), *Ot fol'klora do professional'noi muzyki* [From folklore to professional music], Bichik, Yakutsk, 164 p. (in Russ.)

Borisova, I.I. (2020), "The first Yakut ballet Ser simege – a wild flower", *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi* [Bulletin of the Vaganova Academy of Russian Ballet], no. 1, pp. 97–103. (in Russ.)

Dimitrin, Yu. (2024), "The score is a symbiosis of dramaturgies (afterword by the librettist)", *Librettologiya. Vos'maya nota v gamme* [Librettology. The eighth note in the scale], Lan: Planeta muzyki, Saint Petersburg, pp. 308–311. (in Russ.)

Emel'yanov, N.V. (1980), *Syuzhety yakutskikh olonkho* [Plots of Yakut olonkhos], Nauka, Moscow, 376 p. (in Russ.)

Golovneva, N.I. (1994), *Stanovlenie yakutskoi professional'noi muzykal'noi kul'tury* [The formation of the Yakut professional musical culture], Nauka, Novosibirsk, 383 p. (in Russ.)

Ivanov, V.N. (2014), *Olonkho – unikal'noe yavlenie v mirovoi eticheskoi kul'ture* [Olonkho is a unique phenomenon in the world ethical culture], Izdatel'skii dom SVFU, Yakutsk, 158 p. (in Russ.)

Khudyakov, I.A. (1890), *Verkhoyanskii sbornik: yakutskie skazki, pesni, zagadki i poslovitsy, a takzhe russkie skazki i pesni, zapisannye v Verkhoyanskom okruge* [Verkhoyansk Collec-

Покидько Е.Б. Тойук и его претворение в творчестве композиторов Саха (Якутии): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2001. 21 с.

Скрыбыкина Ч.К. Гармония в музыке современных якутских композиторов (о претворении национального звукотембрового идеала средствами колористики и сонорики): Дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2008. 280 с.

Ушницкий В.В. Роль и место якутского вождества – тойоната в управленческой структуре Российской государственности в XVII в. // Проблемы востоковедения. 2018. № 4. С. 14–19.

Худяков И.А. Верхоянский сборник: Якутские сказки, песни, загадки и пословицы, а также русские сказки и песни, записанные в Верхоянском округе. Иркутск, 1890. 315 с.

tion: Yakut fairy tales, songs, riddles, and proverbs, as well as Russian fairy tales and songs recorded in the Verkhoyansk District], Irkutsk, 315 p. (in Russ.)

Kolpetskaya, O.Yu. (2011), *Pretvorenie fol'klornykh syuzhetnykh istochnikov v buryatskom baleti* [The transformation of folklore plot sources in the Buryat ballet], Krasnoyarsk, 200 p. (in Russ.)

Nikolaeva, N.N. (1993), *Epos olonkho i yakutskaya opera* [The epic of Olonkho and the Yakut opera], Yakutsk, 186 p. (in Russ.)

Pavlova, P.V. (2012), *Pretvorenie osobennostei dramaturgii epasa olonkho v yakutskom opernom iskusstve* [The implementation of the features of the drama of the epic of Olonkho in the Yakut opera art], Cand. Sc. Thesis, Ufa, 181 p. (in Russ.)

Pestryakov, N.S. (1993), *Maia5atta Behrt Khara* [Maya5atta Bert Har], Yakutsk, 57 p. (in Yakut.)

Pokid'ko, E.B. (2001), *Toiuk i ego pretvorenie v tvorchestve kompozitorov Sakha (Yakutii)* [Toyuk and its implementation in the works of Sakha (Yakutia) composers], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 21 p. (in Russ.)

Skrybykina, Ch.K. (2008), *Garmoniya v muzyke sovremennykh yakutskikh kompozitorov (o pretvorenii natsional'nogo zvukotembrovogo ideala sredstvami koloristiki i sonoriki)* [Harmony in the music of modern Yakut composers (on the realization of the national sound-timbre ideal by means of coloristics and sonorics)], Cand. Sc. Thesis, Magnitogorsk, 280 p. (in Russ.)

Ushnitsky V.V. (2018), "The role and place of the Yakut leadership, the Toyonat, in the administrative structure of Russian statehood in the 17th century", *Problemy vostokovedeniya* [Problems of Oriental Studies], no. 4, pp. 14–19. (in Russ.)

Сведения об авторе

Семыкина Анастасия Игоревна, преподаватель Детской музыкальной школы № 5 имени Э.Н. Артемьева (Новосибирск)

E-mail: v-i-p_nastya_a@mail.ru

Author Information

Anastasia I. Semykina, teacher of the E.N. Artemyev Children's Music School no. 5 (Novosibirsk)

E-mail: v-i-p_nastya_a@mail.ru

Поступила в редакцию 16.02.2026

После доработки 26.07.2026

Принята к публикации 07.08.2026

Received 16.02.2026

Revised 26.07.2026

Accepted for publication 07.08.2026

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 82–91
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 3, pp. 82–91
ISSN 2308-1031

© Лю Юйхань, 2026

УДК 78.03

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-82-91

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР Я. СИБЕЛИУСА: АНАЛИЗ ТРАКТОВОК ПЬЕСЫ № 2, ор. 76 (Д. МАЦУЕВ, Х. ГИМСЕ, Ю. ВАНГ)

Лю Юйхань¹

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

Аннотация. Проводится сравнительный анализ исполнения пьесы «Этюд» из ор. 76 Я. Сибелиуса тремя пианистами: Ховардом Гимсе, Денисом Мацуевым и Юджей Ванг. Выбор этих музыкантов обусловлен необходимостью сопоставить подходы к интерпретации произведения финского композитора в контексте различных фортепианных школ (европейской, русской и китайской, находящейся в стадии активного формирования), проследить влияние культурно-эстетических особенностей на восприятие музыки и определить общие тенденции современной исполнительской практики. Норвежский пианист Х. Гимсе интерпретирует Сибелиуса в рамках европейского фортепианного стиля: его исполнение отличается «скандинавской сдержанностью», вниманием к звуковой палитре и «пейзажностью» звучания, отсылающей к образам северной природы Финляндии. Такая трактовка органично резонирует с художественным замыслом самого композитора, подчеркивая связь музыки с национальной эстетикой и природными мотивами, значимыми для творчества Сибелиуса. Д. Мацуев демонстрирует иной подход: его трактовки выделяются эмоциональной насыщенностью и драматизмом при сохранении масштабности формы и четкости структурного мышления. В исполнении российского пианиста сочинения Сибелиуса обретают особую экспрессию, не теряя связи с северной эстетикой. Китайская пианистка Ю. Ванг представляет синтез западных техник и восточной эстетики. В работе анализируются ключевые параметры исполнительского мастерства: темп, динамика, артикуляция, педализация, а также работа с характерными для Я. Сибелиуса художественными приемами. Исследование углубляет понимание исполнительской рецепции творчества финского композитора и демонстрирует механизмы межкультурного взаимодействия в музыкальном искусстве.

Ключевые слова: Я. Сибелиус, фортепианная пьеса «Этюд», ор. 76, исполнительская интерпретация, Х. Гимсе, Д. Мацуев, Ю. Ванг

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Лю Юйхань. Исполнительская интерпретация фортепианных миниатюр Я. Сибелиуса: Анализ трактовок Пьесы № 2, ор. 76 (Д. Мацуев, Х. Гимсе, Ю. Ванг) // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 82–91. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-82-91.

PERFORMER'S INTERPRETATION OF J. SIBELIUS'S PIANO MINIATURES: ANALYSIS OF THE INTERPRETATIONS OF PIECES no. 2, op. 76 (D. MATSUEV, H. GIMSE, Y. VANG)

Liu Yuhan¹

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

Abstract. The article presents a comparative analysis of the performance of Jean Sibelius's "Etude" from op. 76 by three pianists: Håvard Gimse, Denis Matsuev, and Yuja Wang. The selection of these musicians is driven by the need to compare their approaches to interpreting the Finnish composer's work within the context of different piano schools (European, Russian, and the actively developing Chinese school), to trace the influence of cultural and aesthetic characteristics on musical perception, and to identify common trends in contemporary performance practice. Norwegian pianist H. Gimse interprets Sibelius within the framework of the European piano style: his performance is characterized by "Scandinavian restraint", attention to sonic palette, and a "painterly" sound that evokes images of Finland's northern nature. This interpretation organically resonates with the composer's artistic intent, emphasizing the connection between music and the national aesthetics and natural motifs significant to Sibelius's work. D. Matsuev demonstrates a different approach: his interpretations are distinguished by emotional richness and drama while maintaining the grandeur of form and clarity of structural thinking. In the Russian pianist's performance, Sibelius's compositions acquire a special expressiveness without losing their connection to northern aesthetics. Chinese pianist Y. Wang presents a synthesis of Western techniques and Eastern aesthetics. The study analyzes key parameters of performance mastery: tempo, dynamics, articulation, pedaling, as well as the handling of artistic devices characteristic of J. Sibelius. The research deepens the understanding of the performance reception of the Finnish composer's work and demonstrates the mechanisms of intercultural interaction in musical art.

Keywords: J. Sibelius, piano piece "Etude", op. 76, performance interpretation, H. Gimse, D. Matsuev, Y. Wang

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

For citation: Liu Yuhan (2026), "Performer's interpretation of J. Sibelius's piano miniatures: analysis of the interpretations of Pieces no. 2, op. 76 (D. Matsuev, H. Gimse, Y. Vang)", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 82–91. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-82-91.

Актуальность статьи обусловлена проблемой неравномерной исполнительской востребованности фортепианных миниатюр Я. Сибелиуса в современной концертной практике: популярность отдельных опусов (в том числе пьес из ор. 76) контрастирует с малоизвестностью значительной части его репертуара, что мешает сформировать целостное представление о специфике интерпретации его музыки различными музыкантами. Анализ трактовок «Этюда» из ор. 76 пианистами разных школ позволяет выявить характерные исполнительские подходы и способствует более глубокому пониманию стилистических особенностей фортепианного творчества композитора.

Объектом данной статьи является исполнение фортепианного «Этюда»

(ор. 76) Яна Сибелиуса тремя пианистами: Ховардом Гимсе¹, Денисом Мацуевым² и Юджей Ванг³. Цель статьи состоит в том, чтобы провести сравнительный анализ интерпретаций произведения, выявить особенности исполнительского подхода каждого музыканта и определить, как традиции фортепианных школ, которые представляют данные пианисты, влияют на восприятие музыки Я. Сибелиуса. Планируется сопоставить трактовки «Этюда» с точки зрения темпа, динамики, артикуляции и педализации; проанализировать, как каждый исполнитель работает с характерными художественными приемами; проследить, как национальные и культурные особенности пианистов отражаются в их интерпретации северной эстетики финского композитора; выявить

общие тенденции современной исполнительской практики на примере трактовок данного произведения.

Новизна исследования заключается в том, что впервые проводится комплексное сравнение исполнений «Этюда» Я. Сибелиуса тремя известными пианистами современности, представляющими разные культурные традиции.

Исследование опиралось на применение аналитических методов для изучения исполнительских трактовок «Этюда» из ор. 76 Я. Сибелиуса. На подготовительном этапе был осуществлен отбор видеозаписей исполнения произведения тремя пианистами, а также проведен анализ нотного текста с выделением ключевых параметров сравнения: темпа, динамики, артикуляции, педализации, фразировки и артикуляции. На аналитическом – выполнен сравнительный аудитивный анализ записей, сопоставлены исполнительские решения с композиторскими ремарками в нотном тексте. Завершающий этап предполагал соотнесение выявленных особенностей интерпретации трех пианистов, что позволило сформулировать выводы о современных тенденциях в исполнении музыки Я. Сибелиуса.

Сравнение интерпретаций Дениса Мацуева, Ховарда Гимсе и Юджи Ванг, по мнению автора статьи, в целом релевантно, хотя и требует учета ряда важных нюансов. Все трое – известные современные пианисты с мировым признанием, но их творчество формировалось под влиянием разных культурных традиций, педагогических школ и индивидуальных художественных подходов. Методологическими основаниями сравнения интерпретаций Д. Мацуева, Х. Гимсе и Ю. Ванг послужили в первую очередь работы Н.И. Мельниковой, где разработана категория «исполнительского текста» – звучащей версии композиторского опуса, возникающей в результате акустической расшифровки нотной записи (2004).

Как отмечает Л.Ф. Ивонина, анализируя данные труды, «исполнительский текст понимается как текст, возникающий вследствие акустической расшифровки исполнителем нотной записи авторской опусной композиции» (2019, с. 104). Это понимание напрямую соотносится с предметом исследования статьи: рассмотренные интерпретации представляют собой три различных исполнительских текста одного произведения. Ракурс анализа смещается с «идеального» композиторского замысла на живую практику воплощения текста. Именно в этом раскрывается многообразие смыслов, заложенных в нотах автора.

Различия в темповых решениях, динамике, артикуляции, педализации, фразировке у Мацуева, Гимсе и Ванг демонстрируют, как индивидуальная художественная воля исполнителя становится соавторским фактором в бытовании произведения. Соответственно, сравнительный анализ этих трех версий позволяет не только выявить стилевые предпочтения артистов, но и глубже понять потенциал самой нотной записи как основополагающей, но все же части художественного целого, ждущего своей акустической реализации.

Дополняет методологическую базу «Концепция в фортепианной интерпретации» С.Я. Вартанова, в которой впервые в российской науке осуществлен комплексный охват процесса интерпретации музыкального произведения на основе концепции «внутренней программы», которой руководствуется исполнитель (2013). Автор выделяет четыре уровня текста интерпретации: авторский нотный, пластический текст интерпретации, ментальный и акустический (Вартанов С., 2009, с. 40).

Модель Вартанова позволяет ответить на вопрос: почему при исполнении Пьесы № 2, ор. 76 Я. Сибелиуса мы сталкиваемся с радикально разными художественны-

ми результатами – даже когда исходные данные (нотный текст) идентичны? Ответ кроется в том, что каждый из трех пианистов опирается на собственную концепцию интерпретации. Последняя не возникает изолированно: она складывается под влиянием культурных традиций и установок той исполнительской школы, к которой принадлежит музыкант. Таким образом, за различиями в звучании Д. Мацуева, Х. Гимсе и Ю. Ванг стоят глубинные, исторически обусловленные расхождения между исполнительскими традициями.

Следующим методологическим основанием выступает работа Николаса Кука «За пределами партитуры: музыка как перформанс» (Cook N., 2013). Развивая тезис о природе музыкального произведения, ученый предлагает отказаться от представления о нотном тексте как о завершенном произведении и трактовать его как «сценарий», который обретает полноту смысла лишь в процессе исполнения. Такой подход задает важную установку для данного исследования: предметом анализа становится не только партитура, но прежде всего живое исполнение. Именно оно раскрывает потенциал нотного текста. Применительно к пьесе Сибелиуса этот взгляд особенно значим: ключевая ремарка *leggiere* в «Этюде» – это скорее характер, чем строгое темповое указание композитора, что оставляет пространство для индивидуального сценария при интерпретации у всех трех пианистов.

В качестве методологической основы используется подход Дж. Ринка «графирования темпа и динамики» (Rink J., 2002) как способа визуализации и сравнения исполнительских решений. Он показывает, что можно анализировать «живое» исполнение, а не только нотный текст, и выявлять «исполнительский жест», микроотклонения от метроритма, которые создают уникальность интерпретации.

В частности, метод Дж. Ринка представляется как обоснование сравнения агогики пианистов (использование *rubato*, замедления в кульминациях).

В ходе исследования автор также опирался на теоретические труды, посвященные фортепианно-миниатюрному творчеству Я. Сибелиуса (Бронфин Е., 1963), нотный материал (Сибелиус Я., 2020) и научные работы, анализирующие специфику концертной и исполнительской деятельности рассматриваемых пианистов.

Выбор указанных параметров для сравнения (темп, динамика, артикуляция, педализация, фразировка) обоснован их ролью в формировании художественного образа произведения, влиянии на восприятие музыки слушателем, возможностью отразить индивидуальность исполнителя и опирается на теоретические концепции музыкальной выразительности и структуры музыкального текста. В перспективе автор планирует включить в анализ и другие характеристики, чтобы обеспечить более всестороннее сопоставление исполнительских интерпретаций.

Денис Мацуев – яркий представитель русской фортепианной школы. Окончив Московскую государственную консерваторию под руководством таких педагогов, как А.А. Наседкин и С.Л. Доренский, он воплощает традиции русской исполнительской культуры: эмоциональность, масштабность, глубину звучания в басовых регистрах и плотное звучание аккордов. Д. Мацуев особенно силен в русской музыке (С.В. Рахманинов, П.И. Чайковский) и масштабных романтических произведениях. Помимо концертной деятельности, он активно занимается просветительством, поддерживает молодых музыкантов. Его география выступлений обширна, но особенно он популярен в России и странах СНГ, а также активно гастролирует в Азии. По мнению критиков, «Мацуев – артист, обладающий невероятной музыкальностью, самобыт-

ным мышлением и феноменально совершенной техникой. Русский пианист Денис Мацуев, бесспорно, один из немногих, кто достиг высочайшего признания и принадлежит к числу выдающихся классических музыкантов нашего времени» (Редько А., 2022, с. 500).

Ховард Гимсе представляет европейскую традицию исполнения. Получив образование в Берлинской высшей школе искусств и совершенствуя мастерство у Иржи Глинки (в методике которого сочетаются чешская и норвежская школы), Гимсе демонстрирует интеллектуальный подход к музыке, чистоту стиля и внимание к деталям. Его репертуар тяготеет к скандинавской музыке (Э. Григ, Я. Сибелиус) и европейской классике. Он менее медийный исполнитель, чем его коллеги, и в первую очередь сосредоточен на концертной деятельности и «живой» записи музыки. Х. Гимсе в основном работает в Норвегии и Европе, где он признан одним из ведущих исполнителей классической музыки.

Юджа Ванг является молодой представительницей современной глобализованной концертной индустрии. Начав обучение в Китае (педагоги Чжоу Гуанжэнь и Лин Юань), она продолжила его в США под руководством Гарри Граффмана, чья методика сочетает русскую и американскую школы. Это сформировало уникальный стиль Ванг: сочетание китайской виртуозности и техничности, американской энергии и прямолинейности в исполнительстве, а также любовь к глубине звучания от русской школы. Обладательница двух премий «Грэмми», она выступает с ведущими оркестрами США и Европы. Ванг особенно эффектна и виртуозна в репертуаре М. Равеля, С.С. Прокофьева, Д. Лигети, демонстрируя исключительную технику и артистическую смелость. Ее сценический имидж яркий и запоминающийся, это помогает привлекать новую молодую аудиторию

к классической музыке. География концертных выступлений китайской исполнительницы имеет глобальный охват (но ведущими странами для концертной деятельности остаются КНР и США).

Исследователь творчества пианистки Жуань Вэньшэн отмечает: «На сегодняшний день Юджа Ванг одна из самых ярких пианисток современности, обладающая несомненной харизмой и от того невероятно притягательная. Пресса не жалеет восхищенных эпитетов “летающие пальцы”, “неслыханный виртуоз”, “замечательная китаянка”, “чудесная комбинация блестящей техники и неподдельное ощущение поэзии”. От ее исполнения захватывает дух» (2022, с. 188).

Всех троих пианистов объединяет высочайший технический уровень и виртуозность, позволяющая с равной убедительностью воплощать самые сложные музыкальные идеи – от стройных форм классицизма до смелых экспериментов музыки XX–XXI вв. Каждый из пианистов впитал традиции сильной фортепианной школы, что стало фундаментом их профессионального роста. При этом ни один из них не превратился в заложника устоявшихся канонов: каждый выработал собственную интерпретационную манеру, благодаря которой знакомые произведения обретают новое звучание. Однако за общим уровнем мастерства и признания проступают отчетливые различия, и они не менее важны для понимания индивидуальности каждого артиста.

Первоначально необходимо отметить, что специфической чертой жанра фортепианной миниатюры является ее лаконичность. Примечательны слова С. Рахманинова о сложности этого малого жанра: «Небольшая пьеса вполне может стать таким же шедевром, как и большое произведение. В самом деле, я нередко убеждался, что короткая фортепианная пьеса причиняла мне всегда гораздо больше мук и ставила передо мной больше

проблем, чем симфония или концерт. Когда пишешь для оркестра, само разнообразие инструментальных красок как-то подводит к различным мыслям и эффектам. Когда же я пишу маленькую фортепианную пьесу, я целиком во власти своей тематической идеи, которая должна быть представлена сжато и без отступлений... В конце концов, сказать то, что вы имеете сказать, и сказать это кратко, ясно, немногословно – вот самая трудная задача, стоящая перед художником» (Говар Н., 2018, с. 15). «Этюд» Сибелиуса – это яркая, но миниатюрная «музыкальная вселенная», написанная финским автором всего на трех страницах (Сибелиус Я., 2020, с. 5–7). В сочинении 72 такта в размере 2/4, разделенные на пять музыкальных предложений паузами. Однако этот опус являет собой для пианиста уникальный синтез техники и поэзии и именно виртуозность исполнителя служит проводником к эмоциональному образу, задуманному композитором.

Я. Сибелиус предлагает исполнять произведение в очень изящной манере, создавая воздушный, динамичный, прозрачный, непринужденный образ. *Leggiero* – это стиль музыкального штриха, а не темп. Поэтому исполнитель может самостоятельно определять скорость исполнения этого этюда. Все же это указание чаще всего сочетается с быстрым темпом и исполнением на *staccato* или *non-legato*. В результате музыкант достигает словно «бисерного» звукоизвлечения. Общее эмоциональное настроение «Этюда» – задумчивая меланхолия, воспоминания с оттенком ностальгии. Но эти настроения достаточно возвышенные, светлые, в них нет тяжелой грусти.

Подходы Д. Мацуева, Х. Гимсе и Ю. Ванг к темпу и метроритму пьесы различаются, что дает возможность каждому по-своему далее сформировать художественный образ произведения. При этом важно учитывать, что исход-

ное авторское указание Я. Сибелиуса в отношении миниатюры – *leggiero* («легко, подвижно»). Оно задает не точный темп, а скорее характер исполнения: призывает к изящной, легкой манере игры, оставляющей пространство для исполнительской интерпретации.

Д. Мацуев выбирает темп *allegretto*, который позволяет совместить динамичность фактуры и моторность с акцентом на лирической составляющей. Такой выбор отчасти отходит от *leggiero*, но сохраняет идею легкости – через проникновенную углубленность, а не внешнюю игривость. Российский пианист активно прибегает к *rubato*: он ускоряет движение перед кульминациями и замедляет в самих кульминационных точках (тт. 20–24, 53–64, 65–68). Кроме того, Д. Мацуев четко организует фразировку. Такая структура придает исполнению внутреннюю сложность и ясность, подчеркивая развитие музыкальной мысли без утраты изящного характера.

Х. Гимсе, в свою очередь, избирает более быстрый темп – *allegro* (120 ударов в минуту), что существенно отклоняется от авторского указания *leggiero*. Однако норвежский исполнитель компенсирует это агогическими средствами. Гимсе замедляет движение в концах фраз (тт. 8, 16, 28, 32, 36, 52, 64) и акцентированно оттягивает первую долю, усиливая выразительность метрической структуры. Особая драматургическая роль в его игре отдается работе с темповым напряжением. Так, в кульминационных зонах (тт. 29–32) оно нарастает, а затем компенсируется замедлением, чтобы создать эффект эмоциональной разрядки. В результате возникает энергичная, но при этом гибкая трактовка миниатюры, где изначальная идея легкости переосмысливается через драматизм.

Ю. Ванг, как и Х. Гимсе, придерживается темпа *allegro*, формируя свой самобытный образ воздушности и энергичности.

В отличие от двух предыдущих трактовок, ее исполнение характеризуется стабильным темпом на протяжении всего произведения. Замедления встречаются лишь эпизодически и служат для выделения смысловых фраз (тт. 35–46, 64). Китайская пианистка полностью отказывается от *rubato*: четкость и ровность ритма выходят на первый план, подчеркивая энергичный характер музыки, но несколько ограничивая ее эмоциональную гибкость. В этой связи *leggiero* может интерпретироваться как четкая, собранная легкость, без нюансов и отступлений, с акцентом на ясность формы.

Различия наглядно демонстрируют, как выбор темпа и метроритмической организации влияет на восприятие музыкального произведения и раскрывает многогранность авторского замысла Я. Сибелиуса. При этом каждый исполнитель в трактовках воплощает традиции своей школы. Д. Мацуев делает ставку на безупречное сочетание техники, лирико-динамическую наполненность и эмоциональную искренность, свойственную русской школе пианизма. Х. Гимсе – на характерные для европейского стиля драматургические контрасты и структурную ясность. Ю. Ванг – на четкость, энергичность и техническую виртуозность, отличающие современных известных китайских исполнителей.

Индивидуальность прочтения авторского замысла выражается в подходах пианистов к выбору динамики и артикуляции. Д. Мацуев избирает диапазон от *mp* (*mezzo piano*) до *f* (*forte*), что не соответствует авторскому указанию *p* (*piano*) – *F* (*forte*). Характер динамики отличается плавностью переходов (*crescendo*, *diminuendo*) без резких перепадов, с особым вниманием к микродинамике внутри тактов. Русский музыкант сознательно отклоняется от партитуры и создает «всплеск» динамики в тт. 7–8 с резким возвратом к *piano* (эффект не-

ожиданности) и смягчает кульминацию в тт. 24–25 (*mf* вместо *f*), переходя к *pianissimo* в тт. 27–28. Это добавляет хрупкость и лиризм, формируя атмосферу прозрачности, света и надежды.

В интерпретации Д. Мацуева доминируют приемы *portato* (полусвязанное звучание) и четкое *staccato*. Ключевое решение, которое отличает его от других исполнителей, раскрывается в полном отказе от педализации, что усиливает прозрачность фактуры и делает каждую линию (мелодия, фон, бас) отчетливой. Баланс голосов в варианте исполнения Мацуева выстроен так, что мелодия в высоком регистре доминирует, а бас приглушен. Четкое исполнение басовых скачков (тт. 10–12) поддерживает упругость фактуры, создавая эффект «музыкального прозрачного кружева» с акцентом на лирической составляющей.

Х. Гимсе использует ограниченную динамическую шкалу без крайних градаций *pp* или *ff*. Даже *forte* в кульминациях реализуется с мягкой нюансировкой, создавая камерный, интимный характер звучания. Динамика развивается волнообразно, с плавными внутренними волнами и без резких контрастов. В целом исполнитель следует указаниям композитора, но смягчает кульминации – например, завершает произведение на *triano* вместо авторского *mf*. Это формирует романтический, чувственный образ с тяготением к эпическому нарративу и драматическим потенциалом.

Х. Гимсе опирается на *portato* как основной артикуляционный прием, выделяя мелодию удлинением звуков (*tenuto*). Фоновые шестнадцатые норвежским композитором исполняются *staccato* под *legato*, что отклоняется от авторского замысла (яркое акцентирование) и формирует романтический образ. Педализация у Гимсе вариативна. Прямая педаль применяется им кратковременно (на восьмую длительность), а в отдельных зонах

(тт. 9–12) педаль отсутствует, чем подчеркивается «басовый пульс» сочинения и четкость его фактуры. В тт. 29–32 отсутствие педали создает «колкость», сменяемую певучестью при ее возобновлении. Басовая линия взаимодействует с мелодией правой руки, создавая эффект «дуэта» линий, особенно в полифонических эпизодах (тт. 25–28, 61–64).

Ю. Ванг выбирает самый узкий диапазон среди трех исполнителей – от *piano* до *mezzo forte*. Переходы у китайской исполнительницы между нюансами плавные, неконтрастные, но пианистка использует прием *subito* для внезапных акцентов (тт. 32, 37, 68), что, безусловно, добавляет ее исполнению элемент сдержанного драматизма.

Отклонения от партитуры у Ю. Ванг заметны только в кульминационных зонах, например, в тт. 34–36 происходит внезапное усиление с центром в первой доле т. 35 (что не предусмотрено Я. Сибелиусом). Последняя кульминация (тт. 53–64) развивается от *pianissimo* до *mezzo forte* с быстрым затуханием (вместо *f*) и создает эффект своеобразного сочетания легкости и механистичности, напоминающего звучание «музыкальной шкатулки».

Ю. Ванг сочетает *staccato* для выделения скрытой мелодии и *non legato* для заполняющих звуков. В кульминациях используется *legato*, придающее певучесть. Педаль китайской пианисткой применяется умеренно, преимущественно прямая, усиливая *legato* в кульминациях и подчеркивая синкопы (т. 32). В полифонических моментах она усиливает вес руки для глубокого тембра, выстраивая иерархию голосов: средний голос – ведущий, нижний – тише, а партия правой руки – фон. Четкость артикуляции сохраняется на протяжении всего произведения, создавая ясность звучания без эффекта «размытости».

Каждый исполнитель реализует индивидуальный подход к динамической палитре и артикуляции. Д. Мацуев де-

лает акцент на прозрачности фактуры и лиризме, используя микродинамику и отказ от педали для создания глубокого, светлого, лирического звучания. Х. Гимсе тяготеет к камерности и романтической чувственности. В трактовке он смягчает кульминации и варьирует работой с педалью, что вызывает ассоциации с чем-то драгоценным и уязвимым. Китайская же пианистка подчеркивает виртуозность и механистичность, используя узкий динамический диапазон и резкие акценты для создания легкого, игривого образа.

В начале статьи отмечалось, что Д. Мацуев демонстрирует четкую организацию фразировки, обогащая ее динамическими нюансами и пульсацией сильной доли. Удлинение пауз между фразами придает исполнению дополнительную задумчивость. Мацуев точно исполняет полифонические эпизоды, например, в тт. 25–26, 27–28, 61–62 и 63–64, при этом синкопы в левой руке, встречающиеся в тт. 32, 37 и 68, игнорируются, что позволяет сместить акцент на мелодическую линию.

Х. Гимсе свойственна фразировка, построенная по волнообразному принципу с асимметричным расположением кульминационных точек. Эффект взволнованности достигается за счет того, что фраза 17–20 начинается с кульминации и резко ниспадает, а фраза 21–24 развивается зеркально. Интонационная выразительность достигается благодаря микрозамедлениям на опорных нотах и агогическим акцентам.

Ю. Ванг мыслит достаточно широкими отрезками, ее музыкальная мысль почти не разбивается на отдельные фразы. Фразировка в целом структурирована, за исключением лирического отрывка с тт. 17–28. В кульминационном моменте, охватывающем тт. 29–37, динамические волны становятся ярче, а фразировка дробится на более мелкие отрывки.

Представленный анализ показывает, что все три пианиста раскрывают многогранность композиторского замысла через

принципиально разные эмоциональные приемы. Интерпретация Дениса Мацуева рисует воздушный, светлый, легкий образ, в котором нет ностальгии или грусти, зато есть воздушность и лиризм, свет. Моторное движение мелодической линии создает настроение надежды, стремления к лучшему. У Х. Гимсе – образ романтический, чувственный, наполненный песенностью и личными переживаниями. В этой трактовке достаточно трагизма, возбуждения, волнения. В версии Юджи Ванг – совсем другая эмоциональная картина – более кокетливая, светлая, полная внутренней энергии и танцевальности.

Этот контраст наглядно демонстрирует, что миниатюра Я. Сибелиуса обладает удивительной гибкостью: ее лаконичная форма способна вместить разные «эмоциональные вселенные», а исполнительская интерпретация уникальными пианистами становится соавторством, обогащающим первоначальный замысел. Композиторская идея, заданная в характере *leggiero* («легко, подвижно»), оказывается отправной точкой для трех самобытных художественных концепций, каждая из которых по-своему правдиво передает дух фортепианной музыки Я. Сибелиуса.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исполнение Х. Гимсе. Я. Сибелиус, op. 76, пьеса № 2 «Этюд». URL: https://yandex.ru/video/preview/141291038060643310?q_source=channel (дата обращения: 21.05.2026).

² Исполнение Д. Мацуева. Я. Сибелиус, op. 76, пьеса № 2 «Этюд». URL: <https://yandex.ru/video/preview/4039393102198841584> (дата обращения: 21.05.2026).

³ Исполнение Ю. Ванг. Я. Сибелиус, op. 76, пьеса № 2 «Этюд». URL: <https://yandex.ru/video/preview/14769645563226448420> (дата обращения: 21.05.2026).

ЛИТЕРАТУРА

Бронфин Е.Ф., Александрова В.Н. Ян Сибелиус (очерк жизни и творчества). М.: Музгиз, 1963. 152 с.

Вартанов С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1. С. 40–45.

Вартанов С.Я. Концепция в фортепианной интерпретации (под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова). М.: Композитор, 2013. 576 с.

Говар Н.А. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века: Моногр. М.: Юрайт, 2018. 347 с.

Жуань Вэньшэн. Исполнительский стиль китайской пианистки Юджи Ванг на примере некоторых сочинений композиторов-романтиков // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 187–195.

Ивонина Л.Ф. Генеративная поэтика исполнительского текста (по материалам исследований Н.И. Мельниковой) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2. С. 104–110.

Мельникова Н.И. Генеративная поэтика исполнительского текста: Анализ одной шут-

REFERENCES

Bronfin, E.F., Aleksandrova, V.N. (1963), *Jan Sibelius (ocherk zhizni i tvorchestva)* [Jan Sibelius (essay on life and work)], Muzgiz, Moscow, 152 p. (in Russ.)

Cook, N. (2013), *Beyond the score: music as performance*, Oxford University Press, Oxford, 528 p. (in Eng.)

Govar, N.A. (2018), *Fortepiannaya miniatura otechestvennykh kompozitorov pervoi poloviny XX veka* [Piano miniature by Russian composers of the first half of the 20th century], Yurayt, Moscow, 347 p. (in Russ.)

Ivonina, L.F. (2019), “Generative poetics of the performing text (based on the research of N.I. Melnikova)”, *Journal of Musical Science*, no. 2, pp. 104–110. (in Russ.).

Melnikova, N.I. (2004), “Generative poetics of the performing text: analysis of a joke”, *Khudozhestvennui obraz v ispolnitel'skom iskusstve* [Artistic image in performing arts], Magnitogorsk, pp. 11–19. (in Russ.).

Red'ko, A.M. (2022), “The game of a prodigy and the game of a master at the Matsuev Festi-

ки // Художественный образ в исполнительском искусстве: IX Российские педагогические ассамблеи искусств в Магнитогорске: Тез. и материалы. Магнитогорск, 2004. С. 11–19.

Редько А.М. Игра вундеркинда и игра мастера на мацуевском фестивале // Молодой ученый. 2022. № 50. С. 500–504.

Сибелиус Я. Фортепианные миниатюры. Соч. 76. М.: Музыка, 2020. 24 с.

Cook N. Beyond the Score: Music as Performance. Oxford: Oxford University Press, 2013. 528 p.

Rink J. Musical Performance: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 256 p.

val”, *Molodoi uchenyi* [Young scientist], no. 50, pp. 500–504. (in Russ.)

Rink, J. (2002), *Musical performance: a guide to understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, 256 p. (in Eng.)

Ruan Wenshen (2022), “The performing style of the Chinese pianist Yuji Wang on the example of some works by Romantic composers”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 2, pp. 187–195. (in Russ.)

Sibelius, J. (2020), *Fortepiannye miniatyury. Soch. 76* [Piano Miniatures. Op. 76], Muzyka, Moscow, 24 p. (in Russ.)

Vartanov, S.Ya. (2009), “The concept in piano interpretation”, *Problemy muzykal’noi nauki* [Problems of musical science], no. 1, pp. 40–45. (in Russ.)

Vartanov, S.Ya. (2013), *Kontseptsiya v fortepiannoi interpretatsii (pod znakom F. Lista i S. Rachmaninova)* [The concept in piano interpretation (under the sign of F. Liszt and S. Rachmaninoff)], Kompozitor, Moscow, 576 p. (in Russ.).

Сведения об авторе

Лю Юйхань, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург) (научный руководитель – кандидат философских наук, доцент В.С. Орлов)
E-mail: 1065075693@qq.com

Author Information

Liu Yuhan, postgraduate of the Department of Musical Education and Education Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (Saint Petersburg) (scientific supervisor – Cand. Sc. (Philosophy), Docent V.S. Orlov)
E-mail: 1065075693@qq.com

Поступила в редакцию 18.05.2026

После доработки 19.07.2026

Принята к публикации 08.08.2026

Received 18.05.2026

Revised 19.07.2026

Accepted for publication 08.08.2026

МАССОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 92–104
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 3, pp. 92–104
ISSN 2308-1031

© Антипова, Ю.В., 2026

УДК 7.061

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-92-104

РОССИЙСКАЯ ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКА В РАКУРСЕ МЕТАМОДЕРНА

Ю.В. Антипова¹

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

Аннотация. В статье обобщаются главные установки метамодерна, которые существенны для дальнейших обсуждений российского поп-мейнстрима. Такие свойства метамодерна, как реконструирующая парадигма, осцилляция, уход от самоидентификации, культивирование жизни «общества художников», «сборка повседневности», гиперрефлексия, оптимистическая реакция на кризисы, «новая искренность», принятие метанарративов, взлет неоархаики, постирония, ретроспекция и ностальгия рассматриваются на примере отечественной неоклассики (пересечение академического и массового пластов, стилистическая непроявленность, отсутствие «событийности», избегание излишеств профессиональной академической музыки), сибирской этно-поп-музыки (интерес к коренным малочисленным народам с их экологическим типом культуры, Сибирь как метанарратив, создание квазифольклорных образцов через поиск универсальных языковых приемов), мюзиклов-«сборников» (вторичное использование шлягеров прошлых лет как возможность создания новых «больших» сюжетов), «песен из народа» (постиронический продукт вследствие насмешки / бережного отношения и профессиональной обработки дилетантских опытов самодельных авторов), «синдрома Монеточки» (воплощение надломленности и безволия поколения зумеров через непритязательные нарочито примитивные песенки «хнычущих девочек»), «Ангельской волны» (антирейв-концерты с позитивной транс- и хаус-музыкой), эмбиента (пустотность содержания, атмосферность обволакивающего фонового звучания, погружающего в мир медитации, грез, рефлексии).

Ключевые слова: массовая музыка, поп-музыка, метамодерн, постирония, ремейк, неоклассика, эмбиент

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Антипова Ю.В. Российская популярная музыка в ракурсе метамодерна // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 92–104. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-92-104.

RUSSIAN POPULAR MUSIC IN A METAMODERN PERSPECTIVE

Yu.V. Antipova¹

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

Abstract. The article summarizes the main principles of metamodernism, which will prove essential for further discussions of the Russian pop mainstream. Such properties of metamodernism as a reconstructing paradigm, oscillation, departure from self-identification, cultivation of the life of a “society of artists”, “assemblage of everyday life”, hyper-reflection, optimistic reaction to crises, “new sincerity”, acceptance of metanarratives, rise of neo-archaism, post-irony, retrospection and nostalgia are considered on the example of Russian neo-classical (intersection of academic and mass layers, stylistic unmanifestation, absence of “eventfulness”, avoidance of

excesses of professional academic music), Siberian ethno-pop music (interest in indigenous peoples with their ecological type of culture, Siberia as a metanarrative, creation of quasi-folklore samples through the search for universal linguistic devices), musicals-“compilations” (secondary use of hits of past years as an opportunity to create new “big” plots), “songs from the people” (a post-ironic product resulting from mockery / careful treatment and professional processing of amateur experiments of amateur authors), “Monetochka syndrome” (the embodiment of the brokenness and lack of will of the zoomer generation through unpretentious, deliberately primitive songs of “whining girls”), “Angel Wave” (anti-rave concerts with positive trance and house music), ambient (emptiness of content, atmospheric enveloping background sound, immersing in a world of meditation, dreams, reflection).

Keywords: mass music, pop music, metamodern, post-irony, remake, neoclassicism, ambient

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

For citation: Antipova, Yu.V. (2026), “Russian popular music in a metamodern perspective”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 92–104. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-92-104.

Масштабные цивилизационные сдвиги, происходящие в XXI столетии, инициировали поиск альтернативных стратегий восприятия реальности, что нашло отражение в актуальных художественных и культурных практиках. Данный период, обозначаемый термином *метамодерн*, маркирует концептуальный переход от установок модернизма (рациональное освоение мира, вера в прогресс, стремление к идеалу, строгая иерархия) и постмодернизма (сомнения в прогрессе, деконструкция, ироническая дистанция, смещение элитарного и массового). В настоящее время метамодерн выступает объектом активного междисциплинарного анализа, направленного на дефиницию его категориального аппарата и ключевых характеристик.

Закрепление термина и введение в обширный круг обсуждений произошло в 2010 г.: вслед за голландцами Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером им стали обозначать состояние культуры на рубеже XX–XXI вв. и по настоящее время (Аккер Р., 2015). В 2011 г. автор «Манифеста метамодернизма» Л. Тёрнер наметил парадигмальную установку метамодернизма – осцилляцию, определяя особый характер сосуществования противоположных начал, указывая на потенциально большой их перечень и на проявление в них естественного миропорядка¹. Несмотря на дискуссионный и «зонтичный» характер термина, необходимо выделить ключевые

установки метамодерна, что создаст теоретический фундамент для анализа актуального российского поп-мейнстрима.

В онтологическом хаосе и неопределенности метамодернистская парадигма видит скрытый *потенциал к реконструкции*; преодоление кризисного состояния реализуется через комплексную перцепцию смысловых потоков, новую радикальную открытость и всепринятие (Хлыщева Е., 2021, с. 17). Метамодерн *не требует самоидентификации* (понимания этнической, половой, религиозной принадлежности), а вместо этого, напротив, «включает в себя концепцию множественности субъективностей: идею о том, что мы не только оказываемся в бесчисленных субъективных категориях одновременно, но и что мы даже временно занимаем и разделяем субъективности с другими, которые могут казаться очень отличными от нас» (Abramson S., 2015).

Тотальная цифровая трансформация и экспансия сетевых технологий обуславливают двойственное психоэмоциональное состояние субъекта. Оно характеризуется одновременным переживанием социальной изолированности и включенности в глобальные общности, нивелированием пространственных дистанций, анонимностью и псевдоблизостью, что трансформирует способы восприятия: от фрагментарного (скроллингового) потребления избыточных информационных

потоков до состояния социальной апатии, информационной энтропии и ослабления волевого потенциала личности.

Снижение интерпретационных механизмов сочетается с *непрерывным производством контента*, повышенными «творческими» активностями каждого, чему способствует Интернет, социальные сети и повсеместность искусственного интеллекта. Как пишет Н. Хрущева, «непрерывно производя контент, каждый человек становится художником и все больше осмысляет реальность вокруг себя как художественную <...> принципиальным свойством искусства метамодерна становится то, что его, в принципе, может производить каждый» (2019).

Метамодерн находится в процессе *собираания целостности*, динамическом удержании взаимодополняющих, но автономных образований. Особый характер взаимодействий, выстраивающийся зачастую между противоположными явлениями, а также между автором и зрителем, позволил Н. Буррио сформулировать понятия «эстетика взаимодействия», «публичное пространство сожительства», «оперативный реализм» и лозунг «Искусство – это пространство встречи» (2016). Технологии дополненной реальности превращают статичные факты культуры в динамичные интерактивные процессы.

Метамодерн заявляет о *сборке повседневности*², когда через образы обыкновения и самые простые формы их презентации воссоздаются значимые и глобальные истории общечеловеческого масштаба. Многовековое культурное наследие перестает быть объектом дефрагментации, ироничной имитации или утилитарным ресурсом для извлечения востребованных элементов. В парадигме метамодерна оно трансформируется в инструмент генерации новых смыслов и поиска глубинных интерпретаций, знаменуя отказ от характерной для постмодернизма поверхностности.

Новый антропоцентризм метамодерна предполагает обретение *гармонии и баланса внутри обширного числа предложенных решений*, идеологий, информационных полей, истин и правд («мудрость заключается в том, что, если что-то заставляет вас чувствовать себя плохо, это не значит, что это неправильно» (Freinacht Н., 2015)); принятие порой радикальных и крайних «полюсов»; поиск индивидуальных траекторий и морали. Подобный подход рождает неопределенность позиций, здоровую апатию, предельную концентрацию на собственном внутреннем мире (гиперрефлексия), сохранение ресурсов, «новый гедонизм» (Гусельцева М., 2018).

В подобных условиях – гиперрефлексии, учета множества позиций и «малых» культурных традиций – в оценке происходящего все более значимыми становятся личностные переживания, субъективные впечатления, интуитивные реакции. Метамодернизм порождает *бережное отношение к человеку* (если быть точнее – рефлексизирующему Я), актуализирует этику заботы, подчеркивая неразрывную взаимосвязь человека с окружающим миром. Он легитимизирует широкий спектр человеческого опыта, включая депрессивные состояния, психоэмоциональную уязвимость, агрессию и аффективные расстройства, которые рассматриваются как значимые экзистенциальные маркеры.

Осциллирование между субъективным и объективным, вымышленным и реальным вызывает своеобразную мечтательность, «предчувствие ускользающего». Становление «*новой искренности*» связано с возвращением к ранее утраченным идеалам и поиском свежих форм художественной экспрессии, актуализацией лирических форм выражения, надеждой на светлое будущее («новый романтизм») (Гребенюк А., 2017).

Метамодерн проявляет способность давать *оптимистическую реакцию* на

трагические, даже апокалиптические на-строения и ожидания («романтический ответ на кризис») и параллельно с осознанием множества кризисов планетарного характера мыслить в философском модусе «как будто» (что особенно удаётся в цифровой реальности). Формированию оптимистической модальности в метамодерне способствует реабилитация *метанарративов*. Как пишет С. Абрамсон, «метамодернизм позволяет нам выборочно и с широко открытыми глазами возвращаться к таким метанарративам, когда они помогают спасти нас от тоски, аномии, отчаяния или морально-этической лени» (Abramson S., 2015).

Симптоматичен взлет *неоархаики* (которая понимается не как противопоставление Модерна Традиции, а «ценностный пересмотр Модерна, осцилляция между Модерном и Традицией и движение вперед» (Жучкова А., 2023, с. 221)), интерес к фольклорно-мифологическому наследию, различным духовным практикам. При этом неоархаика аккумулирует многовековой опыт языческих и христианских парадигм, интегрированных в систему родовых взаимосвязей и ценностных смыслов, поддерживающих экологический баланс между человеком и природой. В условиях активного продвижения науки и экспансии высоких технологий наблюдается рост популярности экопоселений, паранаучных школ, практик целительства, движения «нью-эйдж» и сетевых религиозных сообществ. Подобная динамика репрезентирует процессы неоархаизации и дерационализации сознания, знаменуя становление эпохи цифровой «духовности», «модного эзотеризма» и «рассеянных ценностей» (Хагуров Т., 2025).

Взамен постмодернистской иронии с ее радикальным пессимизмом, тревожностью, провокативностью и развенчанием прежних ценностей приходит уже отмеченная *новая искренность, просве-*

щенная наивность, постирония и уже *метаирония* (в отдельных беседах можно встретить понятие «иронезность» как сочетание слов «ирония» и «серьезность»).

Наблюдается значительная интенсификация *элегического модуса* и пассивной созерцательности, что находит отражение в формировании тематических подборок (коллекций из рисунков или песен с тегом «Грустно») в социальных сетях. Подобные мультимедийные сетки, включающие визуальные, кинематографические и музыкальные компоненты, становятся инструментом длительной эмоциональной рефлексии и погружения в меланхолические состояния. В современной культурной практике утилитарно-прагматический подход планомерно вытесняется акцентом на эстетическую репрезентацию идеалов гуманизма, этического совершенства и безусловной ценности индивидуальных проявлений личности. Одним из признаков метамодернизма выступает метамилота: взрослый мир инфантилизируется, проецирует детскую невинность и простодушие.

Новыми ориентирами метамодерна являются *тишина, пустотность, естественность, отдохновение* от множества потоков информации (информационная чистота), умеренность, экономия, минималистичность, дилетантизм («новый дилетантизм», «поэтика незначительного» (Хрущева Н., 2019)), растворение границ между профессионализмом и любительством. Симптоматично появление понятий «скромная мода», *Kinfolk, hygge, lagom*³.

В размышлениях о метамодерне мы не можем обойти вниманием исследовательские позиции Настасьи Хрущевой, которая в ряде работ обосновала метамодерн не только как модус мышления, но как феномен с отличительными *стилевыми признаками* (памятуя о стирании межпластовых границ, мы можем усматривать их присутствие в явлениях мас-

совой музыки). Метамодерн, по мнению Н. Хрущевой, выражается в радикальном упрощении языка и актуализации многих стилистических свойств минимализма, который в новых условиях принято определять как новый дилетантизм. «Строительный материал» произведений сводится к элементарным, буквально архетипическим единицам, хорошо знакомым почти цитатам, авторство которых теперь несущественно. «Развитие» материала предполагает статику, скроллинг-пролистывание, меланхолию с ее истончением, подчас вымыванием смысла, инфантилизацией восприятия. Использование тихих, медленных и интонационно усредненных тем, обобщенных интонаций, напоминающих детское или непрофессиональное музицирование (сознательный отход от демонстрации композиторских умений или демонстрация «неумений») (Хрущева Н., 2019), эстетика непритязательного «наигрывания» монотонно повторяющихся формул, отречение от сложности призваны обнаруживать новые возможности осциллирования глубины и простоты.

Обратимся к некоторым примерам, в которых одновременно найдут отражение указанные позиции и предметно раскроются другие проявления интересующей нас культурной парадигмы.

Неоклассика. В этом музыкальном феномене наглядно представлена одна из форм осцилляции, образующей фундаментальное, как было сказано, свойство метамодекна. Популярное явление в современной музыке находится в ситуации новой иерархии ценностей, на пересечении академического и массового пластов и провозглашает актуальный формат кроссоверных тенденций: для нее характерно объединение элементов музыкальных стилей различных эпох (здесь можно расслышать идиомы музыки барокко, классицизма, романтизма, минимализма) с лаунджем, эмбиентом, нью-эйдж, элек-

троникой, трансовой музыкой. К явлению неоклассики относят сочинения десятков композиторов многих стран мира, впрочем, как правило, никак не подчеркивающих национальную принадлежность своей музыки, но, напротив, демонстрируя космополитичный ее характер. Подобный космополитизм присущ и российским авторам – Кириллу Рихтеру, Николе Мельникову, Илье Бешевли, Мише Мищенко и др. Нейтральность неоклассики (многие композиции здесь приближены к эстетике саундтреков видеоигр, кинофильмов, фоновой музыки) и отсутствие «событийности» не помешали ей возвыситься до статуса самостоятельного художественного феномена, мнимая непритязательность и новый дилетантизм в котором превращены в осознанную позицию и уже философию.

Безыскусность неоклассических композиций во многом соответствует устремлениям неэкологической эстетики с ее идеалами гармонии между человеком и природой в контексте культуры. Скрамность выразительных средств, бесконфликтность драматургии и соблюдение «поэтики» статического модуса свидетельствуют о жажде экологического существования в мире – вне выпячивания человеческого присутствия, вне грубого прагматизма и культа потребления. Избегание излишеств профессиональной академической музыки, использование многих «законсервировавшихся» отдельных средств обширного классического наследия становятся принципиальным выбором мастеров, ратующих за экономность, простоту, здравый смысл, полезность музыки для психического и физического здоровья человека. Одновременно, привлекательность неоклассики свидетельствует о креативных возможностях нового типа. Доступность контента превращается в олицетворение новой искренности, нового дилетантизма, бунта против самой профессии ком-

позитора, девальвации прогрессистских взглядов и процветания «общества художников».

Мюзиклы-сборники. В современном российском мюзикле отдельную группу составляют спектакли, основанные на песенном материале поп-, но чаще рок-групп, что было начато на Западе и привлекало публику по всему миру. Среди российских следует назвать мюзиклы «Стиляги» (2008) с музыкой групп «Браво», «Кино», «Колибри», «Наутилус Помпилиус», «Чайф»; «Фома» с музыкой Ю. Шевчука (2021), «Ничего не бойся, я с тобой» с песнями группы «Секрет» (2022). Подобная тенденция реализует перспективы вторичного использования ремейков на шлягеры прошлых лет и создания произведения, «материя» которого соткана из музыки прошлого. Интертекстуальная игра, в которой сходятся смыслопорождающие возможности не только композитора, но и исполнителя, и слушателя, создает новые формы межтекстовых взаимодействий (предтекст, новый текст, пласт подтекстов) и диалога между всеми участниками творческого процесса. Выступая как художественный принцип, интертекстуальность отражает поиски новых смысловых отсылок и интерпретаций через внутритекстовые связи и позволяет обращаться к «большим», почти эпическим сюжетам (метанарративам), поданным сквозь призму глубоко человеческих историй (Антипова Ю., 2024б).

Постирония ремейков. Особый характер постиронического высказывания можно обнаружить в кавер-версиях (ремейках), составляющих обширный пласт отечественного поп-мейнстрима. Перепевание хитов прошлого позволяет не только спекулировать на их популярности, но и обнаруживать подтексты, значимые в новых условиях.

Чувства ностальгической грусти по докоронавирусной эпохе выражаются через обращение к стилистике поп-групп прошлого (1990-х гг.), в частности к аран-

жировкам «Руки вверх», характерное звучание которых называют – по фамилии солиста Сергея Жукова – Жуков-поп (Редькин Н., 2020). Стилизация старой поп-музыки сочетает одновременно черты иронии (старомодность, буквально «заезженность» усиленно-дансинговой аранжировки с активными многоотными фигурациями в фактуре) и искренности (обилие «оголенных» фрагментов без баса и девичьих вздохов между всеми строками текста безыскусность вокальной партии, слабо выделяющейся из инструментального фона), что создает специфичную для метамодерна ироничность.

Убедительным примером необычного переосмысления популярных хитов стала композиция «Знаешь ли ты» (2006) певицы МакСим. Трогательная песня о любви превратилась в гимн футбольных фанатов – болельщиков «Спартака», гремевший на стадионах во время матчей. Содержание композиции откликнулось мотивом искренней – несмотря на спортивные неудачи команды и погодные неурядицы – любви и поддержки (примечательны строки «Я так привыкла жить одним тобой», «Шла босиком, не жалея ног», «Сердце его в твоих руках»). Брутальность болельщиков, исполняющих почти в слезах песенку о «тихом прощай», естественным образом сошлась с чувствительностью и романтической сентиментальностью культуры метамодерна. Вновь мы имеем дело с ситуацией двойного переворота высказывания: потенциальная ирония, заложенная в новом «хоровом» звучании, нивелируется искренностью, правдивостью и коллективной исповедальностью, а трансформация контекста исполнения, иная интерпретация наделяют песню парадоксальным сверхсмыслом, превращая ее в манифест преданности и патриотизма.

«Песни из народа». Метамодернистское устремление к самым неприятатель-

ным и дилетантским опытам и попытка легализовать их как заслуживающий общественного внимания и потребления музыкальный материал ощущается в миссии *музыкального шоу «Конфетка»*, с 2023 г. идущего по российскому телевидению (канал «ТНТ»). На просторах Интернета авторами шоу отыскиваются ролики непрофессиональных любителей музыки (это могут быть люди любого возраста и социального статуса). Напомним, пространство современного Интернета и его тотальное присутствие в жизни людей формирует «общество художников», в том числе музыкантов, поскольку каждый теперь может производить – в зависимости от ресурсов «домашней студии» (телефон, ноутбук, компьютер, синтезатор) – собственный музыкальный контент, который в глобальной цифровой матрице равноценен любому другому.

Интернет-«хиты» (продюсеров шоу привлекают «народные творения», имеющие популярность у пользователей) исполняются в присутствии их создателей теперь уже известными российскими певцами (среди звезд российской эстрады в проекте приняли участие Алсу, Сергей Лазарев, Филипп Киркоров, Любовь Успенская, Лариса Долина, группы «Иванушки International», «А'Студио», «На-на»). Умело аранжируя и подвергая творческому «апгрейду» эту любительскую музыку, профессиональные деятели масскульта существенно изменяют их звучание и превращают в «конфетки», достойные большой сцены. Наивные детские песенки, порой откровенно убогие напевы плиточников, научных сотрудников, пенсионеров-дачников, начинающих сочинителей музыки преобразуются в актуальных манерах фанка, диско-, поп- и рок-музыки, шансона, романса.

Продюсерами и аранжировщиками ведется серьезная работа по созданию кавер-версий «творений» самодеятельных композиторов, которые начинают соот-

ветствовать «стандартам» отечественного шоу-бизнеса. Широкой публике представляются и сами «исходные материалы» в их изначальном «наивном» виде, что подтверждает такие корневые принципы метамодерна, как «новый дилетантизм», декларативность простого и «детского», бунт против самой профессии композитора, поэтика незначительного (Хрущева А., 2019). Очередной раз создается ситуация специфичной метамодернистской постиронии – двойного переворота высказывания, при котором «прямой месседж сначала иронически переворачивается, а потом как будто переворачивается еще раз, обретая новую прямоту» (Хрущева А., 2019).

«Ангельская волна». Симптоматично появление в середине 2010-х гг. ангелвейв (angelwave) – субкультуры, «несущей свет», последователи которой пристрастны к белым и розовым одеждам, так называемым дневным антирейвам (концертам электронной клубной музыки, ремейкам и ремиксам популярных песен преимущественно в стилях транс и хаус), изображениям с ангелочками, облаками, стразами и блесткам (Нилов С., 2016). Свидетельством массового увлечения «белым» движением стал фестиваль «Sensation»: зародившийся в 2000 г. в Амстердаме, он стал международным, и в период 2008 по 2016 гг. проходил в России под такими слоганами, как «The Tree of Love» (Древо любви, 2009), «Celebrate Life» (Праздновать жизнь, 2011), «Innerspace» (Внутреннее пространство, 2012), «Source of Light» (Источник света, 2013), «Welcome to the Pleasuredome» (Добро пожаловать в дом удовольствий, 2016). «Классическим» образцом angelwave стала композиция DJ Грува «Счастье есть»: в ее основу легла ставшая мемом фраза Раисы Горбачевой «Счастье есть, его не может не быть». Целиком и по частям она зациклена на фоне танцевальной электронной музыки (главным тематическим элементом,

многократно повторенным, становится задушевный нисходящий мотив I–VI–V и, напротив, восходящий «жест» V–↑IV–II–III), в которую вплетены также фразы первого президента СССР Михаила Горбачева («я нашел», «хочу быть вместе с ней», «почувствуй», «так бывает», «не плодите ненависть»). Написанная в 1996 г. композиция остается, во-первых, актуальным примером интеграции звуковых фрагментов, взятых из различных источников, включая публичные речи, во-вторых, объектом исследования культурных и социальных аспектов взаимодействия музыки и политики, открывая дополнительные смыслы. Обнаруживая характерный «штрих» ностальгии в современном контексте, «Счастье есть» становится образцом метамодернистской постиронии, когда фраза-мем теряет ироничный подтекст и выступает как прямой посыл искренней позитивной психотерапевтической программы.

«Синдром Монеточки» На исходе 2010-х гг. на российской поп-сцене оформляется очередная (после конца 1990-х гг.) «волна» так называемой анти-фолк / лоу-фай⁴ поп-музыки, главными особенностями которой становятся выражения надломленности поколения зумеров, их безволия и гипер-рефлексивности. Школьного возраста авторы и исполнители с характерными псевдонимами Монеточка (Елизавета Гырдымова⁵), Гречка (Анастасия Иванова) (в дальнейшем их подхватят Лютик, Алена Швец, группа «Элли на маковом поле»), пишущие песни на пианино и синтезаторах в домашних условиях, непритязательными, почти лепечущими голосами пели о глубоко личных переживаниях и событиях внешней жизни, прибегая к молодежному сленгу. Примечательно, что песни вызвали горячий отклик не столько у ровесников, сколько близких по духу усталых, выросших в почти «тепличных» условиях милениалов, что сигнализиро-

вало об упадническо-депрессивных настроениях, безволии и подавленности у значительной части современников. В постироничном ключе теперь обсуждались суицидальность, потерянное поколение, бездельная расслабленность, взлеты и падения подросткового возраста, депрессия и разочарования.

Песни подобного рода оцениваются критиками как «нарочито примитивные»⁶. В минорных композициях преобладает простая – типа альбертиевых басов и коротких арпеджио – фактура, при этом неровность игры звучит и как неумелость обычной выпускницы музыкальной школы, и как сознательный художественный «штрих». Минималистичные переборы (t–VII–VI, t–d–VI–III с характерным отсутствием напряжения доминанты) – теперь фон для напевающе-наговаривающей манеры донесения таких же квазидилетантских поэтических конструкций с неумело сменяющимся размером стиха. Но, пожалуй, главным знаком тенденции становится именно тембровое воплощение: это уже упомянутая лоу-фай стилистика, специфичная минимальным вторжением в исходное звучание со всеми его несовершенствами как преднамеренным решением.

Песни потерянных хнычущих девочек, поющих о подростковых и уже взрослых проблемах «игрушечным» голосом, стали отражением еще одной ипостаси детскости, актуализированной в искусстве последних десятилетий (детские голоса как глашатаи апокалипсиса (Хрущева Н., 2020)): внешняя простота оказывается способом того самого постиронического высказывания – серьезного и обескураживающего. Заклинательная семантика утверждается на вербальном уровне через многочисленные повторы отдельных слов, припевов, односложные гармонические конструкции, распространяющиеся на все разделы композиции, словно бы «наговаривающую» манеру пения (речита-

ция на одном звуке может захватывать до 10 слогов), одинаковость песен в целом – альбомы в таком случае предстают как варианты на одну тему – слез, тоски и безысходности, снов наяву, мутного потока сознания.

Этно-поп (сибирский этно-поп). Метамодерновая симптоматика появляется в неожиданно ярком взлете этно-поп групп, проектов, фестивалей. Так, группа «Отукен» является художественным собирательным образом коренных народов Сибири – чулымцев, кетов, селькупов, хакасов и долган. Сочинению песен в этнической манере и на национальных языках (например, на ныне вымирающем чулымском, к слову, с помощью словаря) предшествовали изучение мировой этно-поп-музыки и поиск универсальных языковых приемов. Продвижение концепции экологической культуры, специфичной для малых народов Сибири, гармоничного сосуществования человека с окружающим миром, древних духовных практик, пение на почти мифических неведомых языках, не содержащих знакомые лексемы, принесло группе мировую известность.

Главными маркерами этнического в песнях «Отукен» являются тембровая составляющая, колористические возможности горлового пения и народных инструментов (в том числе хомыс, бубен, погремушка, варган, флейта, моринхур, игил, ыых). Этнически-окрашенный вид имеют костюмы, некоторые обрядово-ритуальные и имитационно-подражательные движения в танцах. Все другие выразительные средства «фольклорны» с большой натяжкой. Ритмические структуры отличаются предельной простотой и незамысловатостью и воздействуют через многочисленные повторы. «Северные» ладовые образования опять же квазиэтничны: мотивы с вариативной терцией, квинтой и октавой отсылают скорее к рифмам рок- и трансовой музыки. При-

мечательно, что отдельные композиции пишутся с расчетом на конкретные аудитории стран Африки, Америки, Азии, что обуславливает обыгрывание специфичных для музыкальных традиций этих континентов ритмов и мотивов (Антипова Ю., 2024а).

Еще более размытые формы этнического наблюдаются в творчестве этно-исполнителя Гурудэ (Руслан Ивакин), который, кроме создания песен на языках малых народов мира, пишет легенды в стихах (новый эпос, «сказкотерапия»), представляя на различных площадках страны и зарубежья шоу, в которых объединяются отдельные элементы традиционной музыки (горловое пение, игра на национальных инструментах, в том числе на шаманском бубне), звуков природы (исполнитель владеет техниками подражания шуму ветра и волн, вою волка, крику птиц), современные аранжировки, коллективные медитативные практики. В процессе создания новых песен Гурудэ проводит экспедиционную работу (общение с носителями традиции, погружение в среду обитания, фиксация напевов); осуществляет отбор материала для получения своего рода этномодели; наконец, приходит к созданию нового квазифольклорного образца на русском языке с дальнейшим переводом на язык этноса, знакомство с которым состоялось во время экспедиции.

Метанарративом во всех указанных случаях выступает Сибирь (как место встречи культур, место силы, притяжения, скопления энергий, ресурсов). В формулировках не применяются понятия Гипербореи, Тартарии, Атлантиды (лишь в одной из песен Гурудэ мы встречаем название «Шамбала»), но Сибирь безусловно мыслится как огромное пан-азиатское пространство, в котором пересекаются традиции десятков этносов, древних практик, которые смогли сохраниться с учетом новейших опытов чело-

вещества и словно бы могут стать основой будущего сбалансированного существования людей.

Российский эмбиент. В 2020-е гг. это направление претерпевает значительную трансформацию, перейдя из категории нишевых музыкальных практик в статус мейнстримного направления российской популярной музыки. Об актуальности феномена свидетельствуют количественные показатели цифровой дистрибуции (сотни миллионов прослушиваний на стриминговых платформах⁷) и высокая частота использования аудиовизуального контента в социальных медиа. Репрезентативные образцы современного эмбиента такие, как «Snowfall» Дмитрия Волынкина (Oneheart), обладают специфическими суггестивными свойствами, способствуют глубокой релаксации и стабилизации психоэмоционального состояния, формируют органичный союз с медитативным видеорядом естественных ландшафтов.

Эта музыка богата и утончена в сонорном плане и текстуре: фоновый характер эмбиента формируется посредством наложения множества звуковых дорожек, тихих, малоинтенсивных, но продуманно сплетенных, в которых звучание «инструментов» сливается с потрескиваниями, гулами и другими немusикальными звуками. Мелодические образования складываются в непритязательные мелодии, обыгрывающие диатонические попевки, мерцающие в параллельных тональностях и обретающие то мажорную, то минорную окрашенность. Семантика названий композиций (в частности, «Апатия», «Искаженные воспоминания», «Последний вздох», «Задумчивый», «Дождь внутри», «Потерянные мечты», «Бессонница») апеллирует к состояниям медитативного

погружения и созерцательной статики. Данный тематический вектор перекликается с принципами неoэкологической эстетики, ориентированной не на внешнюю репрезентацию природных ландшафтов, а на концептуальное осмысление механизмов функционирования экосреды, а также на признание ее системной целостности и внутренней гармонии (Антипова Ю., 2025).

В завершение отметим, что популярная музыка, отражающая вкусы и предпочтения миллионов людей, с одной стороны, и культивирующая их ценностные ориентиры – с другой, является полем аналитической рефлексии о музыке и прогнозирования культурных процессов. Представленные наблюдения за художественными решениями в различных жанрово-стилевых формациях позволили увидеть, что в многообразии проявлений метамодернистских установок в отечественной популярной музыке обнаруживается ряд общих условий, связанных с новым антропоцентризмом современной культуры. Искусство стремится теперь к нащупыванию иных, отличительных от установок постмодерна, смыслов через индивидуальный поиск подлинных переживаний, сотворчество, тягу к метанарративам, гармонизации человека с окружающим миром. В подобных устремлениях популярной музыки можно усматривать не только все усиливающиеся дегенеративные антиинтеллектуальные тенденции, связанные с инфантилизацией массового сознания и торжеством дилетантизма, но надежду на новые, рассматриваемые с позиций неопрагматической, неoэкологической, постцифровой эстетики, формы культурной коммуникации и художественного преобразования мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тёрнер Л. Метамоде́рнизм. Манифест / пер. А. Гусев // *Metamodern*. Журнал о мета-модернизме. URL: <http://metamodernizm.ru/manifesto/> (дата обращения: 01.02.2020).

² Молодцов Е. От иронии к искренности или от постмодернизма к метамоде́рнизму // *Emolodtsov.com*. URL: <https://emolodtsov.com/metamodern> (дата обращения: 20.04.2024).

³ «Скромная мода», *Kinfolk* (англ. – родные, родственники, семья) – философия жизни и направление в дизайне интерьера, пропагандирующие спокойный, размеренный образ жизни, осознанное потребление, семейные ценности, единение с природой. *Hygge* (дат. – уютность, душевность, комфорт, благополучие; норв. – объятие, уютный) – определяющее понятие датской и норвежской культуры; культурная идея, форма повседневного единства, ценность повседневного ощущения безопасности, равенства, удобства, удовольствия от всех видов деятельности (работа, хобби, быт), спокойного психологического состояния. *Laagom* (швец. – достаточно, достаточный, адекватный, умеренно, равновесие, оптимальный) – понятие, описывающее шведскую философию баланса, которая распространяется на все сферы жизни и проповедует умеренность и баланс, функциональность, разумное

потребление, простоту, минимализм, экологичность.

⁴ Атифолком, анфолком (англ. *unfolk*) могут называться различные поджанры популярной музыки, характеризующиеся сырым, экспериментальным, нестудийным, отчасти непрофессиональным звучанием, отличным от музыкального мейнстрима, устойчивых традиций фолк-, рок-, поп-музыки. Под лоу-фай (*lo-fi*, от англ. *low fidelity* – низкое качество) здесь подразумевается эстетика работы со звуком, для которой специфичны преднамеренно несовершенный, «дилетантский» саунд с шумами, искажениями, что создает расслабляющую атмосферу.

⁵ В январе 2023 г. признана в РФ иностранным агентом.

⁶ Новая музыка: Монеточка – нарочито примитивные песни подростка обо всем самом важном // *Furfur*, 25.01.2016. URL: <http://www.furfur.me/furfur/culture/premiere/216443-moneta> (дата обращения: 20.11.2025).

⁷ Стриминговые платформы – онлайн-сервисы, которые позволяют пользователям потреблять мультимедийный контент (видео, музыку, игры) в режиме реального времени через Интернет без необходимости предварительного скачивания файлов на устройство.

ЛИТЕРАТУРА

Аккер Р., Вермюлен Т. Заметки о метамоде́рнизме / пер. А. Есипенко // *Metamodern*. 02.12.2015. URL: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 20.11.2025).

Антипова Ю.В. Феномен «Otyken»: К изучению мировой этно-поп-музыки // *Вестник музыкальной науки*. 2024а. Т. 12, № 2. С. 175–188.

Антипова Ю.В. «Фома» Ю. Шевчука («ДДТ») – Ф. Разенкова как мюзикл метамоде́рна // *Флагман науки*. 2024б. № 7. С. 22–27.

Антипова Ю.В. Российский эмбиент 2020-х годов: К изучению метамоде́рна в массовой музыке // *Научные исследования и разработки* 2025: Сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф. Пенза, 2025. С. 225–228.

Буррио Н. Реляционная эстетика. Пост-продукция. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2016. 216 с.

REFERENCES

Abramson, S. (2015), "Ten basic principles of Metamodernism", *Huffingtonpost*, 25 June, Available at: http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html (Accessed 20 November 2025). (in Eng.)

Acker, R., Vermeulen, T. (2015), "Notes on Metamodernism", *Metamodern* [Metamodern], trans. by A. Esipenko, 2 December, Available at: <http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (Accessed 20 November 2025). (in Russ.)

Antipova, Yu.V. (2024a), "The Phenomenon of "Otyken": Towards the Study of World Ethno-Pop Music", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 2, pp. 175–188. (in Russ.)

Antipova, Yu.V. (2024b), "«Foma» by Yu. Shevchuk («DDT») – F. Razenkova as a metamodern musical", *Flagman nauki* [Flagman of science], no. 7, pp. 22–27. (in Russ.)

Гребенюк А.А. Основы метамодернистской психологии // *Metamodern*. 31.10.2017. URL: <https://metamodernizm.ru/metamodernism-psychology/> (дата обращения: 20.11.2025).

Гусельцева М.С. Метамодернизм в психологии: Новые методологические стратегии и изменения субъективности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Психология. 2018. Т. 8, вып. 4. С. 327–340.

Жучкова А.В. Новая архаика и современная мифопроза. Поиск большого нарратива // Вестник славянских культур. 2023. Т. 70. С. 220–238.

Нилов С. Рейв в рай: Как ангелы помогли осмыслить экспериментальную клубную музыку // *Furfur*. 23.08.2016. URL: <http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/218667-angel-wave> (дата обращения: 20.11.2025).

Редькин Н. Жуков-поп: Как наследие группы «Руки вверх!» захватило музыкальный мейнстрим в 2020 году // *Afisha daily*. 16.09.2020. URL: <https://daily.afisha.ru/music/17064-zhukov-pop-kak-nasledie-gruppy-ruki-vverh-zahvatilo-muzykalnyy-meynstrim-v-2020-godu/> (дата обращения: 20.11.2025).

Хагуров Т.А., Рудаков М.Г. Нью-Эйдж, новые религиозные движения и молодежь: Эффекты дерационализации обыденного сознания в постсекулярном обществе // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2025. Т. 25, № 2. С. 303–321.

Хлыщева Е.В. Метамодерн как новое мировидение: Синтез массового и элитарного // Вопросы элитологии, 2021. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metamodern-kak-novoe-mirovidenie-sintez-massovogo-i-elitarnogo/viewer> (дата обращения: 20.04.2024).

Хрущева Н.А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. 2019. № 1. С. 2–14. URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademicheskoy-muzyke> (дата обращения: 20.11.2025).

Хрущева Н.А. «Песня колхозника о Москве» Леонида Десятникова как музыкальный плакат эпохи метамодерна // Музыкальная академия. 2020. № 2. URL: <https://mus.academy/articles/pesnya-kolkhoznika-o-moskve-desyatnikova-kak-muzykalnyy-plakat-epokhi-metamoderna> (дата обращения: 20.11.2025).

Antipova, Yu.V. (2025), “Russian ambient of the 2020s: towards the study of metamodernism in popular music”, *Nauchnye issledovaniya i razrabotki 2025* [Scientific research and development 2025], Penza, pp. 225–228. (in Russ.)

Bourriaud, N. (2016), *Relyacionnaya estetika. Postprodukcija* [Relational aesthetics. Post-production], Ad Marginem Press, Garage Museum. Moscow, 216 p. (in Russ.)

Freinacht, H. (2015), “5 things that make you metamodern”, *Metamoderna.org*, 16 February, Available at: <http://metamoderna.org/5-things-that-make-you-metamodern?lang=en> (Accessed 20 November 2025). (in Eng.)

Grebenyuk, A.A. (2017), “Fundamentals of metamodernist psychology”, *Metamodern* [Metamodern], 31 October, Available at: <https://metamodernizm.ru/metamodernism-psychology/> (Accessed 20 November 2025). (in Russ.)

Gusel'tseva, M.S. (2018), “Metamodernism in psychology: new methodological strategies and changes in subjectivity”, *Vestnik Sankt-Petersburgskogo universiteta. Psihologiya* [Vestnik of Saint Petersburg University. Psychology], vol. 8, issue 4, pp. 327–340. (in Russ.)

Khagurov, T.A., Rudakov, M.G. (2015), “New Age, new religious movements and youth: effects of de-rationalization of everyday consciousness in a postsecular society”, *Vestnik Rossiiskogo universiteta družby narodov. Seriya: Sotsiologiya* [RUDN Journal of Sociology], vol. 25, no. 2, pp. 303–321. (in Russ.)

Khrushcheva, N.A. (2019), “Post-irony and euphoria: on Metamodernism in academic music”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 1, pp. 2–14. Available at: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademicheskoy-muzyke> (Accessed 20 November 2025). (in Russ.)

Khrushcheva, N.A. (2020), “«The kolkhoznik's song about Moscow» by Leonid Desyatnikov as a musical poster of the metamodern era”, *Muzykal'naya akademiya* [Music academy], no. 2, Available at: <https://mus.academy/articles/pesnya-kolkhoznika-o-moskve-desyatnikova-kak-muzykalnyy-plakat-epokhi-metamoderna> (Accessed 20 April 2024). (in Russ.)

Nilov, S. (2016), “Rave in paradise: how angels helped to understand experimental club music”, *Furfur*, 23 August, Available at: <http://www.furfur.me/furfur/culture/culture/218667-angel-wave>

Abramson S. Ten basic principles of Meta-modernism // Huffingtonpost. Jun 25, 2015. URL: http://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html (дата обращения: 20.11.2025).

Freinacht H. 5 things that make you meta-modern // Metamoderna.org. 16 February, 2015. URL: <http://metamoderna.org/5-things-that-make-you-metamodern?lang=en> (дата обращения: 20.11.2025).

(Accessed 20 November 2025). (in Russ.)

Red'kin, N. (2020), "Zhukov-pop: how the legacy of the group «Ruki Vverkh!» captured the musical mainstream in 2020", *Afisha daily* [Daily playbill], 16 September, Available at: <https://daily.afisha.ru/music/17064-zhukov-pop-kak-nasledie-gruppy-ruki-vverh-zahvatilo-muzykalnyy-meynstrim-v-2020-godu/> (Accessed 20 November 2025). (in Russ.)

Zhuchkova, A.V. (2023), "New archaism and modern mythoprose. Search for a grand narrative", *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Bulletin of Slavic cultures], vol. 70, pp. 220–238. (in Russ.)

Сведения об авторе

Антипова Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки
E-mail: antikostin@mail.ru

Author Information

Yuliya V. Antipova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent of the Department of the Music History at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory
E-mail: antikostin@mail.ru

Поступила в редакцию 08.04.2026

После доработки 25.07.2026

Принята к публикации 08.08.2026

Received 08.04.2026

Revised 25.07.2026

Accepted for publication 08.08.2026

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 105–114
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 3, pp. 105–114
ISSN 2308-1031

© Чжу Яньци, 2026
УДК 78.03 + 78.071.1
DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-105-114

ЖАНРОВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ СИМФОНИИ: ЧЖУ ЦЗЯНЬЭР И ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ

Чжу Яньци¹

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

Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу симфонического наследия Чжу Цзяньэра и Д.Д. Шостаковича. Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом современного музыкознания к процессам межкультурного взаимодействия в музыке XX столетия, а также недостаточной изученностью творчества китайского мастера в российской науке. Проблема исследования состоит в том, что жанр симфонии, возникший в западноевропейской традиции, в XX в. оказался востребован культурами, для которых он не являлся исконным, однако механизмы его адаптации и трансформации в иной цивилизационной среде до сих пор не получили целостного компаративного освещения. Цель работы – выявить параллели и расхождения в трактовке симфонического жанра двумя композиторами, а также определить характер влияния русской школы на творческое формирование китайского мастера. Методологическую основу составляют сравнительно-исторический, жанрово-стилевой, интертекстуальный и структурно-аналитический методы. Материалом послужили все симфонические произведения обоих авторов. В результате выявлены сходства, обусловленные обучением Чжу Цзяньэра в Московской консерватории и общностью исторического опыта, а также принципиальные различия, связанные с типологией национальных культурных матриц. Сделан вывод о том, что симфоническое творчество Чжу Цзяньэра формирует особое «третье пространство» – качественно новую музыкальную реальность, не сводимую ни к европейскому симфонизму, ни к китайской традиции.

Ключевые слова: Чжу Цзяньэр, Д.Д. Шостакович, симфония, жанровая эволюция, стилиевой синтез, межкультурный диалог, додекафония

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжу Яньци. Жанровая эволюция симфонии: Чжу Цзяньэр и Дмитрий Шостакович // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 105–114. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-105-114.

GENRE EVOLUTION OF THE SYMPHONY: ZHU JIAN'ER AND DMITRIY SHOSTAKOVICH

Zhu Yanqi¹

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

Abstract. The article provides a comparative analysis of the symphonic legacy of Zhu Jian'er and D.D. Shostakovich. The relevance of the study is determined by the growing interest of contemporary musicology in processes of intercultural interaction in twentieth-century music, as well as by the insufficient examination of the Chinese master's work in Russian scholarship. The research problem lies in the fact that the symphony, a genre originating

in the Western European tradition, became widely adopted in the twentieth century by cultures for which it was not native; yet the mechanisms of its adaptation and transformation in a different civilizational environment have not yet received a holistic comparative treatment. The aim of the work is to identify parallels and divergences in the two composers' treatment of the symphonic genre and to determine the nature of the Russian school's influence on the creative formation of the Chinese master. The methodological basis consists of comparative-historical, genre-stylistic, intertextual, and structural-analytical methods. The material includes the complete symphonic output of both composers. The study reveals similarities resulting from Zhu Jian'er's training at the Moscow Conservatory and a shared historical experience, as well as fundamental differences connected with the typology of national cultural matrices. It is concluded that Zhu Jian'er's symphonic output forms a distinctive "third space" – a qualitatively new musical reality not reducible either to European symphonism or to the Chinese tradition.

Keywords: Zhu Jian'er, D.D. Shostakovich, symphony, genre evolution, stylistic synthesis, intercultural dialogue, twelve-tone technique

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

For citation: Zhu Yanqi (2026), "Genre evolution of the symphony: Zhu Jian'er and Dmitriy Shostakovich", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 105–114. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-105-114.

Среди множества музыковедческих проблем, поставленных XX столетием, одна из наиболее масштабных касается судьбы симфонического жанра за пределами той европейской цивилизации, которая его породила. Симфония, кристаллизовавшаяся в венском классицизме и прошедшая через горнило романтизма и модернизма, во второй половине прошлого века оказалась востребована культурами, для которых она не была исконной формой высказывания. Профессиональная симфоническая традиция в Китае насчитывает чуть более ста лет, но за этот срок она прошла путь от ученического подражания до произведений мирового уровня. Творчество Чжу Цзяньэра (朱践耳, 1922–2017), отмеченное рядом международных наград и высочайшим признанием на родине, исследователи относят к вершинным явлениям этого пути (Хуан Сяохэ, 2018; Robinson J., 2022).

Сопоставление его симфонического наследия с наследием Д.Д. Шостаковича (1906–1975) обосновано прежде всего тем, что в 1955–1960 гг. Чжу Цзяньэр обучался в Московской консерватории и перенял традиции русской симфонической школы (можно проследить отражение в его крупных сочинениях). Важно и то, что оба композитора оставили масштабные симфонические циклы – в них жанр последовательно трансформируется от

произведения к произведению, – именно эта общность делает их сопоставление содержательным.

Симфоническое творчество Чжу Цзяньэра, получившее в Китае высочайшее признание, на Западе и в России остается мало изученным. Монография Дж.О. Робинсона (Robinson J., 2022) предлагает описательный подход и не ставит задачи сравнительного анализа. Китайскоязычные исследования Чжэн Инле (1992), Дэн Гэ (2014), Цай Цяочжуна (2005а, б) сосредоточены на частных аспектах музыкального языка. Статья Ли Мин и А.Н. Бойко (2021) рассматривает влияние русской культуры на китайских композиторов, однако сравнительный ракурс в ней лишь намечен. Настоящая работа призвана отчасти восполнить этот пробел.

Начнем с биографических рамок, без которых невозможно понять ни содержание, ни форму симфоний обоих авторов. Шостакович с ранних лет был погружен в атмосферу профессиональной музыки. Первая симфония (1925), дипломная работа девятнадцатилетнего студента Петроградской консерватории, мгновенно принесла ему мировую известность. Уже в этом раннем сочинении – в гротесковых скерцо, в остроте контрастов, в деформации банальных интонаций – присутствует тот индивидуальный голос, который

невозможно спутать ни с кем (Мейер К., 2006). Далее – конструктивистские Вторая и Третья, катастрофа 1936 года, Пятая как сложнейшее переосмысление конфликта личности и среды, военные симфонии, Постановление 1948 года с унижительными формулировками о формализме, поздние вокальные симфонии и загадочная Пятнадцатая с цитатами из Дж. Россини и Р. Вагнера (Хентова С., 1985).

Путь Чжу Цзяньэра был иным. Родившийся в семье мукомолов в Тяньцзине, лишившийся отца в три года, перенесший тяжелую болезнь в юности, он пришел к систематическому образованию только в тридцать три года, когда был направлен в Московскую консерваторию. Его педагогом стал С.А. Баласанян – композитор, убежденный, что подлинное освоение западной техники невозможно без опоры на национальную традицию¹. Чжу Цзяньэр, сменивший свое родовое имя (Чжу Жунши) на имя, буквально означающее «продолжающий дело Не Эра» – автора государственного гимна КНР, – видел в музыке инструмент служения народу (Хуан Сяохэ, 2018). Здесь трудно не заметить параллели с молодым Шостаковичем, который в начале 1930-х гг. разделял так называемый пафос социалистического строительства.

Оба заплатили за свою революционную мечту высокую цену. Шостакович, дважды подвергнутый критике официально, был уволен из консерваторий. Чжу Цзяньэр в годы Культурной революции (1966–1976) десять лет провел за работой над единственным допустимым типом произведений – образцовым балетом «Седовласая девушка» (《白毛女》) (Melvin S., 2004). Потрясение от столкновения с режимом стало генеративным для обоих: именно из этого опыта выросли и трагедийные симфонии Шостаковича, и «музыка шрамов» Чжу Цзяньэра.

Пятнадцать симфоний Шостаковича (1925–1971) давно описаны в литературе;

ограничимся теми аспектами, которые существенны для сопоставления. Прежде всего – колоссальная амплитуда жанровых решений. От классической четырехчастности (Первая) через радикальные одночастные хоровые опусы (Вторая, Третья) к масштабным драмам (Четвертая, Пятая, Седьмая, Восьмая, Десятая), затем к программным «хроникальным» симфониям (Одиннадцатая, Двенадцатая), вокально-симфоническим формам (Тринадцатая, Четырнадцатая) и коллажной Пятнадцатой (Сабина М., 1976). М.Г. Арановский отмечал, что наряду с каноническими симфониями у Шостаковича появляются сочинения, предлагающие обновление в рамках канона или прямой поиск альтернативы (1979, с. 45).

Характерная черта стиля – жанровые преобразования тематизма: марш, превращающийся в гротеск; вальс, деформированный до неузнаваемости; лирическая тема, разрушаемая агрессивной средой. Конфликт реализуется не столько в противостоянии тем, сколько в метаморфозах одной темы, проходящей через горнило разработки (Бобровский В., 1969). С годами в стиле Шостаковича все отчетливее проступает опора на русскую классику – линию М.П. Мусоргского (в вокальных жанрах), П.И. Чайковского (в симфонизме), а также на родоначальника современного симфонизма – Г. Малера (в масштабе и философской глубине) (Конен В., 1975).

Задержимся на нескольких произведениях, особенно показательных для сопоставления. Пятая симфония (1937) была воспринята критикой как творческий ответ на справедливую критику, однако для внимательного слушателя она звучит иначе. Язык Пятой яснее и стилистически цельнее, чем Четвертой, циклическая конструкция традиционнее, но Шостакович нашел новую расстановку образов: экспозиция в целом противостоит всей разработке, где тема главной партии раз-

растается в грозное шествие (Сабина М., 1976, с. 120). Финал, завершающийся помпезным мажором, допускает противоположные толкования – от торжества оптимизма до принудительного ликования; такая амбивалентность составляет силу произведения. Восьмая (1943), написанная в разгар войны, – быть может, самая трагическая из всех его симфоний: колоссальная первая часть представляет развернутую пассакалью, за которой следуют два жестких скерцо-марша и медитативный финал без торжества победы. Десятая (1953), созданная после смерти Сталина, содержит знаменитое скерцо – стремительное, механически безжалостное движение (Мейер К., 2006, с. 310).

Поздний период ознаменован радикальным расширением жанровых границ. Тринадцатая «Бабий Яр» (1962) на стихи Е.А. Евтушенко – по существу вокально-симфоническая кантата для баса, хора и оркестра, обращенная к темам антисемитизма и страха; ее премьера сопровождалась политическим скандалом. Четырнадцатая (1969) – цикл из одиннадцати частей для двух солистов и камерного оркестра на стихи Гарсиа Лорки, Г. Аполлинера, В.К. Кюхельбекера и Р. Рильке, объединенных темой смерти; камернизация звучания достигает здесь предела. Пятнадцатая (1971) – загадочная последняя симфония с цитатами из Дж. Россини и Р. Вагнера, словно ретроспектива всей истории жанра, увиденная глазами уходящего мастера (Хентова С., 1985).

Десять симфоний Чжу Цзяньэра (1986–1999) демонстрируют не менее впечатляющую амплитуду – при том, что сочинялись за тринадцать лет, когда композитору было от шестидесяти четырех до семидесяти семи. Всю жизнь он мечтал о симфонии, но приступить к ней смог лишь после Культурной революции и знакомства с авангардными техниками (Дэн Гэ, 2014, с. 12). Каждая из десяти симфоний реализует индивидуальную

жанровую модель – ни одна не повторяет другую. Первая (1986) сохраняет внешние признаки четырехчастного цикла с загадочными пунктуационными названиями частей – «!», «?!», «...» и «!» – и стилистически перекликается с Шостаковичем: мрачные маршеобразные темы, зловещие звуки ударных, саркастические скерцо. Вторая (1987) – одночастная трагическая поэма с пилой-смычком в качестве солиста. Четвертая – композиция для камерного ансамбля, где название «6.4.2-1» шифрует числовой ряд, управляющий всеми параметрами произведения. Восьмая «Цюсо» («Поиск») написана для шестнадцати ударных и виолончели. Десятая «Цзянсюэ» («Снег на реке») включает магнитофонную запись *гуциня* и декламацию стихотворения танского поэта Лю Цзунъюаня (Robinson J., 2022, p. 8–12).

Робинсон предлагает периодизацию: «музыка шрамов» (Симфонии № 1–2), «человеческие темы» (Симфонии № 3–5) и философские обобщения (Симфонии № 6–10) (Robinson J., 2022, p. 45–67). Периодизация продуктивна – она отражает содержательную эволюцию от осмысления травмы через вопросы идентичности к даосской концепции единства неба, земли и человека.

Средние симфонии заслуживают отдельного внимания, ибо именно в них Чжу Цзяньэр нашел свой зрелый голос. Третья симфония «Тибет» (1988) – трехчастное произведение, в котором впервые масштабно используются тибетские ритуальные звучания. Здесь формулируется эстетический принцип столкновения и слияния. Контрапунктическое соединение тибетских песнопений с оркестровым *tutti* создает эффект встречи двух звуковых миров, которые сначала конфликтуют, а затем обретают единство. Четвертая (1990), удостоенная Гран-при на Международном конкурсе королевы Марии-Жозе в Швейцарии, сделала Чжу Цзяньэра первым китайским композито-

ром, получившим эту престижную награду. Шестая симфония «3У» (1992–1994) представляет наиболее радикальный эксперимент: трехчастная форма насыщена предзаписанными этнографическими материалами настолько, что Мао Юньган квалифицирует ее как произведение, в котором оригинальная народная музыка вживлена в симфоническую ткань и представлена в первозданном облике (2008). Седьмая симфония для пяти ударников воплощает концепцию гармонии неба, земли и человека, восходящую к традиционному китайскому мировоззрению, а серия этого произведения, как установил Дэн Гэ, идентична серии Десятой симфонии и восходит к структурам древнекитайского *бяньчжуна* – набора бронзовых колоколов царства Цзэн (2014, с. 62). Серийность как таковая не была присуща китайской музыкальной традиции; речь идет о том, что композитор обнаружил структурно-смысловые параллели между древнейшим пластом национальной музыки и современной серийной техникой и положил это соответствие в основу художественного замысла. Отметим, что прием характерен для целого ряда китайских авторов эпохи «реформ и открытости».

Сопоставление жанровых стратегий обнаруживает существенную общность: оба последовательно индивидуализируют цикл. Однако направления трансформации различны. Шостакович расширяет традицию изнутри – путем интеграции вокального начала, программности, камернизации звучания, коллажных техник. Чжу Цзяньэр осуществляет более радикальный эксперимент, ибо его задача – не только обновление жанра, но и пересадка его на почву иной цивилизации. Отсюда – включение традиционных китайских инструментов (*дицзы*, *баньху*, *суона*, *гуцин*), использование электронных средств и предзаписанных этнографических материалов, обращение к нестандартным

состовам. Шостакович трансформирует симфонию, оставаясь в ее «доме», а Чжу Цзяньэр перестраивает сам «дом», сохраняет фундамент – ту идею непрерывного развития, которую Б.В. Асафьев определил как «непрерывность музыкального сознания» (1971, с. 344).

Отдельного разговора заслуживает отношение обоих к додекафонной технике. Шостакович обратился к двенадцатитоновым приемам поздно, осторожно и непоследовательно – всегда поверх тонального мышления, как средство усиления экспрессии, а не как систему. Чжу Цзяньэр, напротив, сделал додекафонию центральным инструментом межкультурного синтеза. Чжэн Инле показал, что серии в его симфониях систематически содержат пентатонические сегменты и квартово-квинтовые структуры, восходящие к принципу квинтового родства в китайской ладовой системе (1992, с. 35–37). Серия Первой симфонии состоит из трех изоморфных четырехзвучий, каждое из них строится на квартовых ходах – интервальной структуры, органичной для китайского уха. Квартовое трехзвучие [0, 2, 5] функционирует как «хромосома» китайской народной музыки, встроенная в каркас западной серийной техники (Дэн Гэ, 2014, с. 48).

Особенно поразителен прием, обнаруженный в Восьмой симфонии: первый гексахорд серии построен на имитации четырех тонов мандаринского произношения имени композитора – «Чжу Цзяньэр». Звук С соответствует первому ровному тону слога *чжу*, нисходящая секунда В–Вb имитирует падающий тон слога *цзянь*, восходящий ход Eb–G–A воспроизводит восходяще-нисходящий тон слога *эр* (Лу Гуанжуй, 1997). Бах шифровал имя в нотах (BACH), Шостакович – свое (DSCH), но оба пользовались случайным совпадением литер и нот. Чжу Цзяньэр обращается к фундаментальному свойству китайского языка – его тональности,

и это открытие не имеет прямых аналогов в западной музыке.

Иной специфический прием – «числоуправляемый ритм»: во Второй симфонии последовательность Фибоначчи (1–1–2–3–5) служит изначальной ритмической серией; в Четвертой числовой ряд «6–4–2–1» управляет метрическими единицами, длительностями, порядком вступления голосов (Цай Цяочжун, 2005а). У Чжу Цзяньэра числовые ряды обретают символическое измерение, связанное с даосской нумерологией, где «три» (三) – начало всего сущего, «пять» (五) – число элементов и ступеней пентатоники. Лу Гуанжуй обнаружил в Восьмой симфонии системную связь с числом «три» на всех уровнях: три трехзвучных сегмента серии, три центральных тона в трех частях, три «сцены» пространства – «чистоты, пустоты, высоты» (1997, р. 38). Числовой контроль становится точкой соединения западного конструктивизма и восточной нумерологии.

Наиболее глубокая параллель между двумя композиторами обнаруживается в области содержания. Шостакович развил жанр симфонии-трагедии, где главная тема – обличение зла и защита человека (Арановский М., 1997). Конфликт реализуется через жанровые преобразования: марш, переходящий в механическое шествие зла; пассакалия как символ неотвратимости; гротескный вальс, за маской которого скрывается насилие. Шостакович не разделял жанры на высокие и низкие – в его произведениях соседствуют изысканные и нарочито банальные интонации, и именно их столкновение порождает трагедийный эффект.

Чжу Цзяньэр в первых двух симфониях создал китайский аналог – «музыку шрамов». Первая симфония основана на переживаниях Культурной революции; мрачные тембры, жесткие маршеобразные ритмы вызывают ассоциации с шостаковичевскими «эпизодами зла» –

и ассоциации эти не случайны (Robinson J., 2022, р. 48). Серия Второй симфонии обладает свойством, при котором любой ее трехзвучный фрагмент изоморфен начальному – произведение буквально вырастает из единой интервальной клетки (Дэн Гэ, 2014, с. 52–54), – музыкальный эквивалент навязчивого, неотвязного воспоминания.

Однако дальнейшая эволюция идет в разных направлениях. Шостакович до конца остается в пространстве конфликтной драматургии, но масштаб ее меняется: от монументального симфонизма военных лет к камерной интроспекции поздних произведений. Чжу Цзяньэр совершает иной путь – от травмы через проблему идентичности к философской трансцендентности. Десятая симфония «Цзяньсюэ» – по стихотворению Лю Цзунъюаня о старике, одиноко удающем рыбу посреди заснеженной реки – являет образ покоя и созерцания, принципиально чуждый конфликтной драматургии Шостаковича. Шостакович до конца остается в мире борьбы, Чжу Цзяньэр приходит к преодолению борьбы – к тому, что в даосизме обозначается понятием «у-вэй».

Разница связана с различием культурных матриц. Русская симфоническая традиция – от П. Чайковского через С. Рахманинова к Д. Шостаковичу – пронизана пафосом борьбы и преодоления; ее корни в бетховенской концепции человека действующего. Китайская философская традиция предлагает иную модель: не борьбу, а принятие; не конфликт, а гармонию. Чжу Цзяньэр усвоил русскую школу, но не остался ее пленником – он вернулся к глубинным основаниям собственной культуры и нашел для них симфоническую форму.

В практическом отношении это различие проявляется в том, что можно назвать «драматургическим вектором» позднего творчества. Последние сим-

фонии Шостаковича (Четырнадцатая, Пятнадцатая) при всей их камерности остаются напряженными, тревожными; тема смерти звучит в них как вызов, как последний вопрос. Последние симфонии Чжу Цзяньэра движутся в обратном направлении – к растворению конфликта, к тишине, к тому, что в буддийской традиции именуется *шуньятой* – пустотой, понимаемой не как ничто, а как потенциальность всего. Десятая симфония «Снег на реке» заканчивается тем, что оркестр постепенно замолкает, и остается лишь еле слышный звук *гуцин* и голос чтеца, произносящего строки Лю Цзунъюаня: «Одинокий старик в соломенной накидке, / на заснеженной реке – один», что не есть финал в европейском смысле – это исчезновение, растворение звука в тишине. Для русского симфонизма, воспитанного на бетховенских финалах-апофеозах, такое решение немыслимо; для китайского мировосприятия оно глубоко органично.

Тембровый арсенал – еще одна область, в которой сопоставление дает любопытные результаты. Шостакович работал исключительно в рамках стандартного европейского оркестра, достигал выразительности за счет экстремальных регистров, нетипичных сочетаний и камернизации звучания. Его тембровые находки – пронзительная флейта-пикколо в финале Четвертой симфонии, потусторонний рев контрабасов в Четырнадцатой, челеста и ксилофон в Пятнадцатой, нарочитая бедность камерного состава в Четырнадцатой – не выходят за пределы западного инструментария, но внутри этих пределов достигают небывалой выразительности.

Чжу Цзяньэр пошел дальше и ввел в оркестр традиционные китайские инструменты. Как отмечает Ф. Лау, композиторы его поколения отошли от поверхностного ориентализма – механического соединения восточных мелодий с западной оркестровкой – и сделали традици-

онные инструменты структурно необходимыми элементами произведения (Lau F., 2004, p. 28). *Дицзы* в Четвертой симфонии, китайский барабан в Пятой, *суона* в концерте «Небесная музыка», *гуцин* в Десятой – все это органическая часть симфонической ткани. В Десятой симфонии записанный на пленку *гуцин* звучит одновременно с оркестром, создает диалог времен – древнего медитативного мира и современного симфонического пространства. Вершиной тембрового эксперимента является Восьмая симфония для шестнадцати ударных инструментов и виолончели: полный отказ от струнных и духовых инструментов создает совершенно особый звуковой мир, в нем ударные из аккомпанирующей группы превращаются в носителей мелодического и гармонического содержания.

Полифоническое мастерство, вынесенное из Московской консерватории, роднит обоих композиторов. Шостакович был блестящим полифонистом; его фуги, пассакальи и каноны составляют основу симфонической ткани начиная с Пятой симфонии. Фортепианный цикл Двадцати четырех прелюдий и фуг (1951) – сам по себе памятник полифонического мастерства, а его влияние на симфонии огромно: полифонические эпизоды в поздних произведениях обладают той же строгостью и концентрацией.

Чжу Цзяньэр использует фугато в разработочных разделах Первой, Второй и Четвертой симфоний, однако функция полифонии у него иная: фугато становится средством накопления интенсивности, в нем серийные голоса вступают поочередно и создают нарастающую плотность звуковой ткани. Цай Цяочжун описывает восьмиголосный полифонический эпизод в средней части Второй симфонии – там голоса вступают по принципу последовательности Фибоначчи (20056). Числовой контроль проникает в полифонические структуры и подчиняет

себе самый традиционный из композиторских методов, придавая ему новое качество.

Подведем итоги. Жанр симфонии обнаруживает замечательную способность к межкультурной адаптации: он возник в рамках западноевропейской традиции, он сохранил свой семантический инвариант даже при радикальной трансформации всех внешних параметров. Травматический опыт тоталитарного давления является мощным генеративным фактором: и Шостакович, и Чжу Цзяньэр превратили трагедию в источник содержания, создали произведения, обращенные к одним и тем же вопросам – о природе зла, о хрупкости человека, о возможности сопротивления.

Московская консерватория в 1950-е гг. оказалась местом встречи двух цивилизаций. Русская школа дала Чжу Цзяньэру профессиональный фундамент; влияние Шостаковича прослеживается в конфликтной драматургии ранних симфоний, в роли марша и пассакальи, в самом жанре симфонии-трагедии. Однако зрелый Чжу Цзяньэр создал собственную систему симфонического мышления. Его модель «философского синтеза» – интеграция на уровне глубинных категорий музыкального мышления – отличается и от подходов других китайских композиторов (Тань Дуня, Чэнь И, Го Вэньцзина), и от русской традиции (Utz С., 2021). Его симфоническое творчество создает «третье пространство» – качественно новую музыкальную реальность, не сводимую ни к европейскому симфонизму, ни к китайской музыкальной культуре.

Понятие «третьего пространства» заимствовано из культурологии Хоми Бхабхи, но в музыкальном смысле оно обретает конкретное техническое содержание. Данное понятие пока не приобрело в музыковедении общепринятого статуса, а описываемое им явление чаще характеризуют как синкретизм западноевропейской и китайской систем; термин Хоми Бхабхи избран здесь сознательно, поскольку он фиксирует возникновение качественно новой реальности, не сводимой ни к одному из источников (а не просто синкретизм – слияние двух традиций). Когда квартовое трехзвучие [0, 2, 5] одновременно является и множеством в смысле теории Аллена Форте, и интонационным ядром китайской народной музыки; когда серия строится на имитации тонов мандаринского произношения; когда последовательность Фибоначчи функционирует одновременно как западный конструктивистский принцип и как отзвук даосской нумерологии – тогда мы имеем дело не с механическим соединением двух традиций, а с рождением новой. Ни Шостакович, работавший целиком внутри европейской системы, ни ранние китайские симфонисты, не выходившие за пределы соединения пентатонной мелодики с позднеромантической гармонией, не создавали ничего подобного. Чжу Цзяньэр – едва ли не единственный композитор XX в., чьи симфонии в равной мере принадлежат двум музыкальным цивилизациям и ни к одной из них не сводятся.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ См.: Баласанян С.А. // Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского: Персо-

налии. URL: <https://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=32574> (дата обращения: 15.03.2026).

ЛИТЕРАТУРА

Арановский М.Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.

REFERENCES

Aranovskii, M.G. (1979), *Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoi muzyke 1960–1975 godov* [Symphonic pursuits:

- Арановский М.Г. Вызов времени и ответ художника // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 15–27.
- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
- Бобровский В.П. О некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов // Музыка и современность. Вып. 6. М.: Музыка, 1969. С. 161–201.
- Конен В.Д. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
- Ли Мин, Бойко А.Н. Особенности влияния русской музыкальной культуры на китайских композиторов XX–XXI вв. // Вопросы истории. 2021. № 5-2. С. 124–132.
- Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время / пер. с польск. Е. Гуляевой. М.: Молодая гвардия, 2006. 576 с.
- Сабина М.Д. Шостакович-симфонист. М.: Музыка, 1976. 480 с.
- Хентова С.М. Шостакович: Жизнь и творчество: В 2 т. Т. 1. Л.: Сов. композитор, 1985. 544 с.
- Lau F. Fusion or fission: the practice and politics of contemporary Chinese avant-garde music // Locating East Asia in Western art music / ed. Y.U. Everett, F. Lau. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. P. 22–39.
- Melvin S., Cai Jindong. Rhapsody in red: how Western classical music became Chinese. New York: Algora, 2004. 362 p.
- Robinson J. O. The symphonies of Zhu Jian'er: a Western perspective. New York: Peter Lang, 2022. 198 p.
- Utz C. Musical composition in the context of globalization: new perspectives on music history of the 20th and 21st century. Bielefeld: transcript, 2021. 531 p.
- 邓戈. 论朱践耳交响曲中十二音技术的运用[D]. 兰州: 西北师范大学, 2014. (Дэн Гэ. Применение двенадцатитоновой техники в симфониях Чжу Цзяньэра. Ланьчжоу: Северо-Западный педагогический университет, 2014).
- 卢广瑞. 再析朱践耳的《第八交响曲“求索”》[J]. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 1997(2): 37–42. (Лу Гуанжуй. Повторный анализ Восьмой симфонии Чжу Цзяньэра «Поиск» // Музыка и искусство (Журнал Шанхайской консерватории музыки). 1997. № 2. С. 37–42).
- 毛云岗. 浅析中国西南地区民族音乐素材在朱践耳《第六交响曲》中的主要运用[J]. 音
- The problem of the symphonic genre in Soviet music of 1960–1975], *Sovetskii kompozitor*, Leningrad, 287 p. (in Russ.)
- Aranovskii, M.G. (1997), “The challenge of time and the artist’s response”, *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy], no. 4, pp. 15–27. (in Russ.)
- Asaf’ev, B.V. (1971), *Muzykal’naya forma kak protsess* [Musical form as a process], *Muzyka*, Leningrad, 376 p. (in Russ.)
- Bobrovskii, V.P. (1969), “About some features of Shostakovich’s style of the sixties”, *Muzyka i sovremennost’* [Music and modernity], Issue 6, *Muzyka*, Moscow, pp. 161–201. (in Russ.)
- Cai Qiaozhong (2005a), “Zhu Jian’er jiaoxiangqu de ‘shukong jiezou’ fenxi” [Analysis of “digitally controlled rhythm” in Zhu Jian’er’s symphonies], *Nanjing yishu xueyuan xuebao (Yinyue yu biaoyan ban)* [Journal of Nanjing University of the Arts (Music & Performance)], no. 4, pp. 113–117. (in Chin.)
- Cai Qiaozhong (2005b), “Zhu Jian’er jiaoxiangqu de qian diaoxing jifa fenxi” [Analysis of latent tonality techniques in Zhu Jian’er’s symphonies], *Zhongguo yinyuexue* [Musicology in China], no. 4, pp. 110–116, DOI: 10.3969/j.issn.1003-0042.2005.04.019. (in Chin.)
- Deng Ge (2014), *Lun Zhu Jian’er jiaoxiangqu zhong shi’eryin jishu de yunyong* [The application of twelve-tone technique in Zhu Jian’er’s symphonies], Master’s Thesis, Northwest Normal University, Lanzhou. (in Chin.)
- Huang Xiaohe (2018), “Zhu Jian’er: shixian-le ‘jiaoxiang meng’ de zuoqu dashi” [Zhu Jian’er: a great composer who realized the “symphonic dream”], *Renmin yinyue* [People’s Music], no. 4, pp. 66–67. (in Chin.)
- Khentova, S.M. (1985), *Shostakovich: Zhizn’ i tvorchestvo* [Shostakovich: Life and work], in 2 vols., Vol. 1, *Sovetskii kompozitor*, Leningrad, 544 p. (in Russ.)
- Konen, V.D. (1975), *Teatr i simfoniya* [Theatre and symphony], *Muzyka*, Moscow, 376 p. (in Russ.)
- Lau, F. (2004), “Fusion or fission: the practice and politics of contemporary Chinese avant-garde music”, in Everett, Y.U. and Lau, F. (eds.), *Locating East Asia in Western art music*, Wesleyan University Press, Middletown, pp. 22–39.
- Li Min, Boiko, A.N. (2021), “Features of the influence of Russian musical culture on Chinese composers of the 20th–21st centuries”, *Voprosy istorii* [Issues of history], no. 5-2, pp. 124–132. (in Russ.)

乐探索, 2008(4): 26-29. (Мао Юньган. Краткий анализ основных способов использования этнического музыкального материала юго-западного Китая в Шестой симфонии Чжу Цзяньэра // Музыкальное исследование. 2008. № 4. С. 26-29).

黄晓和. 朱践耳:实现了“交响梦”的作曲大师[J]. 人民音乐, 2018(4): 66-67. (Хуан Сяохэ. Чжу Цзяньэр: Великий композитор, воплотивший «симфоническую мечту» // Народная музыка. 2018. № 4. С. 66-67).

蔡乔中. 朱践耳交响曲的“数控节奏”分析[J]. 南京艺术学院学报 (音乐与表演版), 2005(4): 113-117. (Цай Цяочжун. Анализ «цифрового ритма» в симфониях Чжу Цзяньэра // Журнал Нанкинской академии искусств (издание о музыке и перформансах). 2005а. № 4. С. 113-117).

蔡乔中. 朱践耳交响曲的潜调性技法分析[J]. 中国音乐学, 2005(4): 110-116, 封四. (Цай Цяочжун. Анализ техники скрытой тональности в симфониях Чжу Цзяньэра // Китайское музыковедение. 2005б. № 4. С. 110-116).

郑英烈. 朱践耳第一、二、四交响曲中的十二音用法[J]. 中国音乐学, 1992(2): 29-40. (Чжэн Инле. Применение двенадцатитоновой техники в Первой, Второй и Четвертой симфониях Чжу Цзяньэра // Китайское музыковедение. 1992. № 2. С. 29-40).

Lu Guangrui (1997), “Zai xi Zhu Jian’er de ‘Di-ba jiaoxiangqu: Qiusuo’” [Re-analysis of Zhu Jian’er’s Symphony No. 8 “Quest”], *Yinyue yishu (Shanghai yinyue xueyuan xuebao)* [Art of Music (Journal of the Shanghai Conservatory of Music)], no. 2, pp. 37-42. (in Chin.)

Mao Yungang (2008), “Qianxi Zhongguo xinan diqu minzu yinyue sucui zai Zhu Jian’er ‘Di-liu jiaoxiangqu’ zhong de zhuyao yunong” [A brief analysis of the main application of ethnic music materials from Southwest China in Zhu Jian’er’s Symphony No. 6], *Yinyue tansuo* [Music exploration], no. 4, pp. 26-29. (in Chin.)

Meier, K. (2006), *Shostakovich: Zhizn’. Tvorchestvo. Vremya* [Shostakovich: Life. Work. Time], transl. by E. Gulyaeva, Molodaya gvardiya, Moscow, 576 p. (in Russ.)

Melvin, S., Cai Jindong (2004), *Rhapsody in red: how Western classical music became Chinese*, Algora, New York, 362 p. (in Eng.)

Robinson, J.O. (2022), *The symphonies of Zhu Jianer: a Western perspective*, Peter Lang, New York, 198 p. (in Eng.)

Sabinina, M.D. (1976), *Shostakovich-simfonist* [Shostakovich the symphonist], Muzyka, Moscow, 480 p. (in Russ.)

Utz, C. (2021), *Musical composition in the context of globalization: new perspectives on music history of the 20th and 21st century*, transcript, Bielefeld, 531 p. (in Eng.)

Zheng Yinglie (1992), “Zhu Jian’er di-yi, er, si jiaoxiangqu zhong de shi’eryin yongfa” [The use of twelve-tone technique in Zhu Jian’er’s Symphonies Nos. 1, 2 and 4], *Zhongguo yinyuexue* [Musicology in China], no. 2, pp. 29-40. (in Chin.)

Сведения об авторе

Чжу Яньци, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург) (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент И.В. Портная)
E-mail: 17702520727@163.com

Author Information

Zhu Yanqi, postgraduate of the Department of Musical Education and Enlightenment of the Institute of Music, Theater and Choreography at the A.I. Russian Herzen State Pedagogical University (Saint Petersburg) (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Docent I.V. Portnaya)
E-mail: 17702520727@163.com

Поступила в редакцию 03.05.2026

После доработки 27.07.2026

Принята к публикации 08.08.2026

Received 03.05.2026

Revised 27.07.2026

Accepted for publication 08.08.2026

СТИЛЕВЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРНЫХ СОЧИНЕНИЙ ИНЬ ЦИНА (НА ПРИМЕРЕ ОПЕР «ВЕЛИКИЙ ПОХОД», «ПОГРАНИЧНЫЙ ГОРОД», «ДОЧЬ ПАРТИИ»)

Чжан Хунмэй¹

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

Аннотация. В статье рассматриваются стиливые и художественные особенности оперных сочинений современного китайского композитора Инь Цина (оперы «Великий поход», «Пограничный город» и «Дочь партии»). Анализируются музыкальный язык, воплощение в музыкальном тексте традиционных элементов, сценография, определяется траектория преемственности художественной традиции в рамках китайской композиторской школы. Выявлено, что творчество Инь Цина сочетает героико-революционную и лирико-психологическую линии, опирается на народные музыкальные традиции и современные мультимедийные сценические решения. Фольклор представлен в качестве цитат и стилизации, при этом обращение к традиции прослеживается как на уровне музыкального текста, так и во внешней атрибутике. Опера «Пограничный город» демонстрирует черты восточного романтизма, в котором лирика органично переплетается с историческим и драматическим контекстами. «Великий поход» продолжает традиции «красной» оперы, где темы освободительной борьбы выходят на первый план и, одновременно, являются фоном для раскрытия внутреннего мира персонажей. «Дочь партии» представляет собой образец героико-патриотической линии китайской современной оперы, но с акцентом на внутренний мир главной героини. Отдельное внимание уделено сценографии постановок обозначенных опер. Выявлено, что национальный колорит подчеркивается оформлением сценического пространства, одеждой героев и реквизитом. При этом отмечается стремление к гармоническому, функциональному и лаконичному оформлению.

Ключевые слова: Инь Цин, китайская оперная школа, «Великий поход», «Пограничный город», «Дочь партии», восточный романтизм, сценография, синтез традиций, «красная» тема, китайское bel canto

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Чжан Хунмэй. Стиливые и художественные особенности оперных сочинений Инь Цина (на примере опер «Великий поход», «Пограничный город», «Дочь партии») // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 115–127. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-115-127.

STYLISTIC AND ARTISTIC FEATURES OF YIN QING'S OPERAS (ON THE EXAMPLE OF THE OPERAS “THE LONG MARCH”, “BORDER TOWN”, “THE PARTY'S DAUGHTER”)

Zhang Hongmei¹

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

Abstract. This article examines the stylistic and artistic features of the operas of contemporary Chinese composer Yin Qing (the operas “The Long March”, “Border Town”, and “The Party's Daughter”). The article analyzes the musical language, the embodiment of traditional elements in the musical text, and the set design, and identifies the trajectory of artistic tradition within the Chinese school of composition. It reveals that Yin Qing's work combines

heroic revolutionary and lyrical-psychological themes, drawing on folk musical traditions and contemporary multimedia stage designs. Folklore is presented as quotations and stylizations, while references to tradition are evident both in the musical text and in the external attributes. The opera "Border Town" displays features of Eastern Romanticism, in which lyricism is organically intertwined with historical and dramatic contexts. "The Long March" continues the tradition of "red" opera, where themes of the liberation struggle take center stage and simultaneously serve as a backdrop for the characters' inner lives. "The Party Daughter" exemplifies the heroic and patriotic spirit of modern Chinese opera, but with an emphasis on the inner world of the protagonist. Special attention is paid to the stage design of these operas. It is revealed that the national character is emphasized through the stage design, the characters' clothing, and the props. A commitment to harmonious, functional, and laconic design is also noted.

Keywords: Yin Qing, Chinese opera school, The Long March, Border Town, The Daughter of the Party, Eastern Romanticism, stage design, synthesis of traditions, red theme, Chinese bel canto

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

For citation: Zhang Hongmei (2026), "Stylistic and artistic features of Yin Qing's operas (on the example of the operas «The Long March», «Border Town», «The Party's Daughter»)", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 115–127. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-115-127.

Композитор Инь Цина¹ занимает одно из важнейших мест в национальной музыке страны. Его оперные сочинения, любимые повсеместно в Китае, демонстрируют гармоничный сплав традиции и современности, новых композиторских решений и древних художественных основ. Учитывая уровень влияния, которое приобрел Инь Цин в последние десятилетия, можно смело утверждать о лидирующей позиции композиции в контексте современного этапа развития китайской оперной школы. В связи с этим вполне естественно стремление ученых (в первую очередь, китайских) более пристально изучить творчество Инь Цина, что, в свою очередь, весьма актуализирует его художественную деятельность.

Исследования оперных сочинений нового поколения китайских композиторов², к которым и принадлежит Инь Цин, весьма наглядно демонстрируют современное состояние оперного искусства в Китае (*актуальность* избранной темы). Композитор отмечал, что в последние десятилетия (с начала 1990-х гг.) китайская опера переживает бурный расцвет и интенсивно развивается. При этом появляется множество художественно значимых произведений на революционные (народно-освободительное движение, война за независимость) и региональные темы (сюжеты и традиции отдельных провин-

ций и регионов Китая) – двух магистральных идейно-содержательных линий китайской национальной академической оперы³. Его собственное творчество отражает поиск гармонии между традицией и современностью, национальным и общемировым, демонстрируя актуальные пути соединения двух систем художественного творчества. При этом творческие находки композитора никогда не выходят за рамки понимания зрителей и мало коррелируют с модернистскими тенденциями. Эту мысль подтверждает Лю Юнь: «Китайская опера представляет собой во многом уникальное, самобытное явление. В ней причудливо переплетаются традиционные черты, сформировавшиеся много веков назад, и творчески переработанные влияния западно- и восточно-европейской (прежде всего русской и советской) оперы XX века» (2022, с. 159).

Настоящая статья посвящена трем знаковым операм Инь Цина: «Великий поход» («长征», 2016), «Пограничный город» («边城», 2014) и «Дочь партии» («党的女儿», 1991), которые рассматриваются с точки зрения путей художественной интерпретации западноевропейской модели оперного жанра. Особое внимание уделено таким аспектам, как музыкальный язык, образная трактовка персонажей, воплощение национальных элементов

и сценография. Все эти компоненты художественного воплощения демонстрируют стилевые особенности творческого метода композитора. В их выявлении состоит *цель* настоящего исследования.

В процессе работы над проблематикой установлено, что идейно-содержательная основа оперных сочинений Инь Цина непосредственно продолжает сложившиеся и закрепившиеся в китайской академической оперной школе традиции, что напрямую отражается в либретто его опер, идейной основе и образности. Тема «красной» революции⁴ полномасштабно раскрывается в опере «Великий поход» (закончена в 2015 г., премьера – 2016 г.), что является продолжением темы освободительной борьбы, заявленной еще в опере на революционный сюжет «Сестра Цзян» («江姐», 1964) Ян Мина (杨明), Цзян Чуньяна (姜春阳), Цзинь Ша (金沙)⁵. Несмотря на разность сюжетов, в обеих операх прослеживается общность подхода к революционной истории, трактовке героических образов, передаче оптимистически приподнятого духа национального единства и работе с народно-песенным материалом⁶.

Художественная приемственность. Опера «Великий поход» является результатом современного осмысления жанра национальной китайской академической оперы, воплотившей в себе как элементы западноевропейского образца жанра, так и традиционных музыкально-театральных моделей. Также здесь наглядно прослеживается связь с образцовым революционным музыкальным театром – специфическим оперным гибридом, который отличает идеологизированность идейно-содержательной стороны сюжета. Опера заключает в себе идею национально-героического освобождения, что передано посредством маршевости.

В сочинении широко используется пунктирный ритм, функция которого – отражение решительности героев и стой-

кости их убеждений. Образно-содержательная общность также обнаруживается между операми Инь Цина «Пограничный город» («边城», закончена в 2013 г., премьера – 2014 г.) и «Горой Имэн» («沂蒙山», 2018) Луань Кая (栾凯). Оба сочинения созданы в опоре на местные музыкальные традиции регионов, в которых происходит действие: в районе Сянси (湘西) провинции Хунань («Пограничный город») и в уезде Фэйсянь города Линьши провинции Шаньдун («Гора Имэн»). Сходства проявляются и на уровне персонажей. К примеру, женский персонаж из оперы Инь Цина – Цуйцуй – исполняет арию «Я жду его» (4-й акт, № 54, «我等他»); в опере Луань Кая героиня Хайтан также поет арию «Ждать целую жизнь» (6-й акт, № 37, «等上一辈子»). Обе героини ждут самого важного для них человека, выражая свои чувства и эмоции через лирику народного по духу мелодизма. Так же как и в опере Луань Кая, в «Пограничном городе» внешние исторические события – лишь фон для представления героев, их переживаний и чувств⁷.

Опера «Пограничный город» продолжает путь китайских сочинений, в которых лирика выходит на первый план и, органично переплетаясь с историческим и даже драматическим контекстом, демонстрирует, по мнению автора настоящей статьи, яркий пример романтизма восточного типа. Романтические тенденции в китайской музыке были подмечены еще российским исследователем С.А. Айзенштадтом. Однако, вводя в своих трудах понятие «восточный романтизм», музыковед имел в виду, в первую очередь, область исполнительства на фортепиано⁸. Между тем, как указывает сам автор, ссылаясь на выводы Н. Кирилловой: «Характерными чертами культурной парадигмы общества эпохи глобализации на рубеже XX и XXI столетий явились ориентация на эстетический компромисс “массового” и “эли-

тарного», тяготение к размыванию границ между ними» (Айзенштадт С., 2014, с. 4). Синтез обозначенных культурных сфер породил определенный набор качеств, среди которых «непременная позитивность мироощущения, гедонизм, стремление к чувственному наслаждению, “телесность”, культ безупречной, “внешней красивой”, изысканной отделки деталей» (Айзенштадт С., 2014, с. 4). И далее исследователь указывает на одно из основополагающих качеств восточного романтизма – «генетическую связь с национальными традициями» (Айзенштадт С., 2014, с. 7).

Возвращаясь к опере «Пограничный город», отметим, что сам жанр национальной китайской оперы уже может быть трактован как пример проявления восточно-романтических тенденций, а соединение в музыкальном материале элементов западноевропейской традиции и народной китайской песенности не что иное, «как компромисс “массового” и “элитарного”». Учитывая художественную направленность данного оперного сочинения – лирика и драма, становится очевидной его принадлежность к романтической эстетике. Исторический фон в опере «Пограничный город» весьма отдален от сюжета (то есть, представляет собой лишь своеобразную декорацию), что усиливает выражение чувств и переживаний героев.

Представленные идейно-художественные направления, сформировавшиеся и продолжающие развиваться в китайской оперной школе, наиболее отчетливо обнаруживаются в сочинениях, созданных после Культурной революции (1966–1976), когда китайское оперное искусство стало демонстрировать тенденцию к диверсификации. В таких оперных произведениях, как «Скорбь по ушедшей» («伤逝», 1982) Ши Гуаннаня и «Дикая местность» («原野», 1987) Цзинь Сяна, появились элементы современных западно-

европейских композиторских техник⁹. Их авторы, исследуя категории «камерности» и «психологизма» в контексте воплощения в рамках оперного сочинения, прибегают к современному языку изложения музыкальной мысли. При этом, как подчеркивают современные китайские исследователи, такие произведения относятся к жанру лирической оперы¹⁰. Этот жанр занимает особое место в китайском музыкальном театре XX в.: его развитие, с одной стороны, следовало общим тенденциям эпохи, а с другой – имело значительные отличия от формирования других жанров современной китайской оперы. Благодаря слиянию лирики и пейзажности музыкальным образам придается особая поэтичность и проникновенность, что подчеркивает лиризм как ключевую эстетическую черту. Оперы по типу «Дочь партии» («党的女儿», 1991) Инь Цина, «Поэма о Мулань» (木兰诗篇, 2004) Гуань Ся, представляют собой образцы героико-патриотической линии китайской современной оперы, одновременно вбирающие в себя новые творческие концепции.

Тематический материал и оркестровка. В опере «Великий поход» современное художественное мышление Инь Цина проявляется, главным образом, в формах диалога с национальной культурой. В оркестр введен народный китайский инструмент – тибетский *сяньцзы*¹¹. Он звучит в хоре жителей Тибета «Желаем вам пересечь священную гору¹²» («祝愿你们翻过神山», 5-й акт, № 28). Данный номер призван передать характер жителей региона – их простоту и доброту, а также подчеркнуть сопричастность тибетцев к делу освободительной борьбы. В тексте номера используется фраза «扎西德勒» (Чжаси Дэле), которая у сычуаньских тибетцев выражает приветствие, благословение и пожелание удачи¹³. В контексте исполняемого номера данная фраза образует самостоятельный и отдельный музыкальный фрагмент.

По поводу обращения к традиционным формам искусства Инь Цин отмечал, что в настоящее время предъявляются высокие требования к аккультурации (европеизации / национализации) оперной музыки. Важно соблюдать баланс в использовании китайского языка для рассказа национальной истории. Если слишком усердно акцентировать национальное, это будет восприниматься как слишком фольклорное, народное. Именно поэтому в своих операх композитор предпринял множество попыток воплощения гармоничного диалога с традицией. Например, когда появляется Лю Пинцюань (опера «Великий поход»), он сразу исполняет местную народную песню провинции Гуйчжоу; когда тибетцы вместе желают красноармейцам успешно преодолеть священную гору, почти без изменений используется тибетская музыка *сяньцзы*. Затем эта тема развивается – из лада *шан* переходит в лад *юй*, после тему подхватывает хор (Чжан Сяоцань, 2025).

Суровость походных условий и нестигаемость бойцов Красной армии передана композитором посредством обращения к северной песенной традиции хань. В научной китайской литературе¹⁴ песенные традиции Китая подразделяются на северную и южную – граница условно определяется по линии Циньлин-Хуайхэ¹⁵. Однако онтологические различия концентрируются, в первую очередь, на ладовом, интонационно-ритмическом и структурном уровнях. Главные характеристики северной песенной традиции: обращение преимущественно к гекса- и гептатонике, большая амплитуда мелодического рисунка, широкий диапазон, преобладание в мелодии квинтовых ходов. Считается, что северная песенная традиция отличается открытостью и энергичным характером. Для южной характерны: пентатоника, более плавное и поступенное мелодическое движение, более узкий диапазон, характер отличается изяществом, мягкостью и нежностью¹⁶.

Песенные традиции севера Китая нашли свое отражение в мужском хоре красноармейцев (1-й акт, № 2) «Кто посмеет вторгнуться на священную землю?» («神圣的土地谁敢来侵犯») и смешанном хоре (1-й акт, № 10) «В конце концов, мы победим» («我们终将得胜利»). Благодаря гармонизации и оркестровке, основанной на динамических контрастах и тональных переходах, достигается весьма выразительный эффект, придающий музыке академическую строгость и связь с народным мелосом, знакомым каждому жителю страны. Дополнительно это обеспечивает эмоциональную эмпатию зрителей героям оперы.

Центральная ария Цуйцуй «Я жду его» из оперы «Пограничный город» также представляет собой любопытный пример диалога с традиционной китайской культурой. Композитор опирался на песенные народное творчество западной части провинции Хунань. Посредством соединения традиционной и западноевропейской манер исполнения (манера пения, которую с научной точки зрения обосновала Люй Цзяин в кандидатской диссертации (2024), так называемое «китайское *bel canto*»¹⁷), Инь Цину удалось придать арии большую драматическую насыщенность и напряженность, что позволило эмоциям персонажа легче найти отклик у современной аудитории¹⁸.

В данной арии композитор не стремился к непосредственному воспроизведению народной песенности, но во многом именно фольклор послужил мелодико-интонационным базисом для тематизма номера. В рамках развернутой структуры лирической арии западноевропейского типа воплощена мелодия, близкая интонационно к напевам народов мяо и туцзя. Благодаря протяженности звуков и плавности ритма усиливается ощущение внутреннего монолога Цуйцуй, что соответствует характеристикам «психологического выражения» в современ-

ной опере. Оркестровка выстраивается на основе синтеза китайских и западных инструментов: струнный квартет создает мягкую основу звучания, соединяясь с тембром эрху. В совокупности возникает трогательный эффект, углубляющий эмоциональные нюансы и слуховое восприятие.

Сценография. Анализ сценографии показал, что визуальное решение оперы «Пограничный город» также основано на синтезе западноевропейского театра и традиционной эстетики¹⁹. Вместо фиксированных и реалистичных декораций западноевропейской оперы используются более абстрактные детали, которые дополняются мультимедийными приемами. Это создает сценическое пространство, которое одновременно обладает восточным художественным настроением и современной иммерсивностью. В построении сценического пространства используется минималистичный, лаконичный подход. Центральная сцена состоит лишь из парящих ступеней сине-серого камня и прозрачного тюлевого задника. Отсутствуют конкретные декорации в виде традиционных домов на сваях западной части провинции Хунань, парома или реки.

Абстрактные сценические символы заменяют реалистичные декорации, что соответствует «искусству намека» (留白艺术)²⁰ и позволяет сосредоточить внимание зрителя на эмоциональном выражении персонажей и драматическом конфликте, что является типичной тенденцией в современной китайской опере. Тот же прием использован в опере «Великий поход». В произведении акцент сделан на раскрытии образов персонажей и использовании «намеков» в декорациях. Различные цветовые оформления сцены символизируют разные места, в которых останавливалась Красная армия. Все это призвано разнообразить сценическое воплощение, ранжировать пространство и время, а также поддержать музыкальное воплощение, не

перетягивая на себя внимание зрителей. Именно поэтому реальных предметов на сцене очень мало (приложение, рис. 1).

Использование мультимедийных технологий для воплощения художественной концепции является ключевым аспектом модернизации сценического пространства в опере «Пограничный город». Прозрачный тюлевым задник служит основным инструментом для мультимедийной проекции. В зависимости от развития сюжета и эмоционального настроения героев на него проецируются динамические изображения: медленно текущие волны реки, падающие лепестки персикового дерева, туманный дождь и т.д. Это заменяет традиционные сценические приемы такие, как искусственный дым или объемные и громоздкие декорации, позволяя атмосфере сцены быть неразрывно связанной с музыкой. Например, во время исполнения Цуйцуй арии «Я жду его» цвет проецируемых на тюль волн реки постепенно меняется с теплого желтого на холодный синий. Светотень и изменения цвета наглядно визуализируют внутреннее состояние героини, переходящей от надежды к унынию (приложение, рис. 2).

Благодаря современным мультимедийным технологиям восточная художественная образность в операх Инь Цина становится конкретной, усиливая драматический эффект. Одновременно с этим, в мизансцене используется бытовая реалистичная манера передвижения, свойственная драматическому театру, отказ от стилизованных жестов традиционного китайского музыкального театра. Персонажей – наклон головы, шаги, движения – соответствует логике действий реальной жизни, что позволяет зрителю легче погрузиться в сюжет и сопереживать персонажам. К примеру, дизайн костюмов и грима в опере «Пограничный город» следует принципу передачи аутентичности провинциальной культуры, упрощению традиционных элементов одежды

героев, соответствию визуального ряда современной сцене. Между тем персонажи оперы одеты в костюмы, имеющие элементы культуры народов мяо и туцзя, но модернизированные в соответствии с современными сценическими тенденциями.

В операх Инь Цина дизайн одежды каждого персонажа соответствует его статусу и обладает высокой сценической адаптивностью. В костюмах Цуйцуй присутствует облегченная версия традиционной короткой куртки синего цвета с косым запахом (народность мяо) и синей плиссированной юбки. Многочисленные сложные серебряные украшения заменены на одну изящную небольшую серебряную гривну (украшение из серебра). Легкая хлопчатобумажная и льняная ткань удобна для сценического движения, а по краю юбки вышит бледный этнический орнамент, раскрывающий региональную специфику. Мужские персонажи – дедушка, Но Сун, Тяньбао и другие – одеты в традиционные синие длинные халаты (народность туцзя) с упрощенными застежками и эластичными вставками, а также в льняные обмотки для ног. Приглушенные тона – сине-зеленый, серо-синий – гармонируют с лирической атмосферой сцены.

Костюмы массовки выполнены преимущественно в приглушенных холодных тонах: темно-синий, индиго, серо-голубой. По форме они единообразны – это традиционные для народов мяо и туцзя куртки на застежке (с прямым или косым запахом), плиссированные юбки в сочетании с длинными штанами (приложение, рис. 3). Все артисты массовки носят простые серебряные украшения вместо традиционного обилия сложных серебряных подвесок, головных уборов. Это сохраняет знаковые символы национальной одежды региона, но в облегченном варианте, что не ограничивает сценическое движение и позволяет фокусировать ви-

зуальное внимание зрителя на ключевых персонажах и развитии сюжета. Такой подход дает возможность массовке служить визуальным носителем культуры, благодаря минималистичному, сдержанному визуалу оттенять эмоции главных героев и драматический конфликт, что идеально соответствует лирической атмосфере и художественной концепции произведения. Все это сохраняет ключевые идентифицирующие признаки региональной одежды, избегая при этом пестроты, характерной для традиционных фольклорных представлений, а также делает сценическую визуальную картину более целостной и упорядоченной, отвечая требованиям общей эстетики современной оперной китайской сцены.

С точки зрения сценографии любопытна предсмертная ария Ти Юймэй из 6-го акта оперы «Дочь партии» – «Весенние краски наполняют каждый родной край» («万里春色满家园»), № 42. В последние минуты жизни она поет о своей любви к дочери, о непоколебимой вере в победу революции и о светлых надеждах на будущее. Эта ария становится высшей точкой эмоционального и духовного выражения всей оперы. Образ Ти Юймэй раскрывается через ее многогранные роли: матери, боевой подруги и члена Коммунистической партии. Именно поэтому ее костюм создан по образцу одежды женщин из советских районов Цзянси 1930-х гг. (1930–1939): выцветшая и потрепанная сине-серая куртка с косым воротом, дополненная красными элементами как символом ее убеждений. Сценография оперы тяготеет к экспрессивной образности: пространство используется фрагментарно. Теплый световой акцент и мультимедийные переходы создают атмосферу суровости и внешне выражают внутренний мир героини. В ключевых ариях идея возвышения над смертью достигается через резкую смену света и мизансцен (приложение, рис. 4).

Подведем итог. Оперное творчество Инь Цина, сохраняя верность национальным традициям, постоянно обновляется и интегрирует новые художественные (музыкально-структурные, сценографические и др.) приемы, способствует развитию современного китайского оперного театра. В то же время, в его творчестве фиксируется обращение к современным сценическим решениям, соответствующим требованиям времени, но сохраняющим традиционные эстетические ориентиры.

В опере «Пограничный город» на первый план выходит лирическое начало, сценическое пространство строится на сочетании восточной эстетики «искус-

ства намека» и элементов западного сценического реализма. В опере «Великий поход» героико-революционное начало усиливается благодаря массовым хорам, объединяющим красноармейцев и простой народ. Опера «Дочь партии» продолжает традицию лирико-психологической трактовки «красной» темы в китайской опере, уделяя особое внимание внутреннему миру героини.

Оперная практика Инь Цина демонстрирует зрелость индивидуального стиля композитора и отражает общую тенденцию развития современной китайской оперы, стремящейся к синтезу традиции и современности, национального и общечеловеческого.

ПРИЛОЖЕНИЕ



Рис. 1. Сценография оперы «Великий поход»



Рис. 2. Сценография оперы «Пограничный город»



Рис. 3. Сценография оперы «Пограничный город»



Рис. 4. Сценография оперы «Дочь партии»

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Инь Цин – известный современный китайский композитор, лауреат многочисленных государственных премий, военный. Родился в Нанкине в 1954 г. Выйдя из артистической семьи, он самостоятельно овладел композиторским мастерством, неся службу в армии. Инь Цин – автор таких популярных

произведений, как песни «В новый век», «Небесный путь» и «К возрождению». Занимал должность руководителя Ансамбля песни и пляски Главного политического управления Народно-освободительной армии Китая.

² В данном случае имеются в виду два поколения китайских авторов, работающих

в 1980–1990-х гг. и конца 1990–2000-х гг.

³ Под китайской национальной академической оперой автор статьи подразумевает оперное сочинение, созданное на основе синтеза западноевропейских и национальных музыкальных традиций, как правило, на исторический, историко-драматический, революционный, лирико-психологический сюжет и имеющее прочную связь со структурно-жанровыми формами традиционного национального искусства. В научной литературе подобные сочинения классифицируются как «народные оперы», «национальные оперы», «большие китайские оперы».

⁴ Имеются в виду сюжеты на революционную тему, тему классовой борьбы или национально-освободительного движения.

⁵ Опера «Цзян Цзе» не входит в число так называемых образцовых революционных спектаклей, однако близка к ним по тематике. В переводе названия данного оперного сочинения мы опирались на статью Лю Юнь (2022).

⁶ В данном случае речь идет о работе с народными песенными структурами, составляющими основу традиционного китайского песенного творчества. В своей статье Лю Юнь указывает: «Для большей подлинности этих образов <образы главных героев> авторы оперы наделяют своих героинь самыми яркими и красивыми народными мелодиями, тем самым подчеркивая неотделимость их от народа, делая их выразителями общенародных чаяний и стремлений» (2022, с. 163). При этом в основном тексте статьи автор отмечает: «Музыка песни “Поющая красная слива” опирается на народно-песенный материал, а также на элементы музыкальных образцов Юэ-оперы, Сычуань-Цинъюнь, Пекинской оперы и многих других местных театральных форм» (Лю Юнь, 2022, с. 161). Подобное смысловое противоречие (в первом примере – можно понять как цитирование, во втором – стилизация) связано, как представляется, с особенностями трактовки китайскими музыковедами доли участия композитора в создании народного по духу сочинения и большой популярности мелодий исследуемой оперы.

⁷ Учитывая годы создания данных сочинений возможно предположить, что Луань Кай

в некоторой степени опирался на успешный опыт Инь Цина.

⁸ См. (Айзенштадт С., 2014).

⁹ Современных, в первую очередь, для китайских авторов, так как к концу 1980-х гг. китайская музыкальная общественность ясно осознавала факт отставания от западноевропейских композиторских школ.

¹⁰ «Лирической опере принадлежит особое место в китайском музыкальном театре XX века. Исторический путь названного жанра складывался весьма своеобразно: с одной стороны, наблюдалось видимое соответствие общей логике развития, с другой – обнаруживались существенные отличия от процесса формирования иных жанровых моделей, характеризующих феномен гэцзюй – современной китайской оперы» (Чжан Чэнь, 2025, с. 27).

¹¹ Струнный щипковый инструмент (родственен *саньсяню*) широко используется в традиционном китайском музыкальном театре и народных представлениях. Цзинь Ифэн (2020) упоминает, что в провинции Сычуань есть три автономных округа проживания национальных меньшинств: Аба-Тибетско-Цянский, Гардзе-Тибетский и Ляншань-Ийский. Среди них Гардзе-Тибетский автономный округ (Ганьцзычжоу, 甘孜州) расположен на юго-западе провинции. Тибетцы составляют основное население. Великий поход Красной армии Китая проходил через 15 уездов Ганьцзычжоу, преодолевая заснеженные горы, болотистые земли и лесные массивы. Жители этих регионов оказывали бойцам помощь. В статье достоверно зафиксировано, что тибетский инструмент *сяньцзы* имеет разные названия в различных регионах. Нужно отметить, что *сяньцзы* является обобщающим названием одного типа инструментов, и в разных местах у него разные имена: в районе Батан – «Биван» (比旺), Дэцин – «Бинъюн» (兵庸), Ганьнань – «Чжонгжа Цзамуне» (仲热扎木捏).

¹² Речь идет о горе Цзяцзинь (夹金山) в провинции Сычуань – на границе уезда Баосин городского округа Янь и уезда Сюэцзинь округа Аба-Тибетско-Цянского автономного округа.

¹³ Чжаси (扎西) означает благополучие, Дэле (德勒) – исполнение желаний.

¹⁴ Подробнее о песенных традициях хань см.: (Хуан Юньчжэнь, 1985).

¹⁵ Циньлин-Хуайхэ является границей, разделяющей северные и южные регионы, связана с особенностями климата, растительности, сельского хозяйства, социально-экономического развития и др.

¹⁶ Хуан Юньчжэнь отмечает, что весьма важным фактором является длительное воздействие кочевых народов на северных хань. Исторически, начиная с эпохи Восточная Хань (25–220 н.э., 东汉, также известна как поздняя Хань) и до начала эпохи Цзинь (1115–1234, 金国), иноземные народы (хунну, цзе, ши, цян, тюрки, кидани и др.) последовательно захватывали и правили северными землями на протяжении более четырехсот лет. Эти народы были искусны в верховой езде и стрельбе из лука, отличались отвагой и воинственностью. Длительное совместное проживание хань и северных народов неизбежно вело к ассимиляции культур, что, в свою очередь, не могло не отразиться на художественных вкусах и способах выражения, а также неизбежно воздействовало на форму мелодического воплощения в народной песне.

¹⁷ Люй Цзяин указывает, что китайское бельканто не является простой копией западной манеры пения, а представляет собой синтез китайского вокального исполнения и западноевропейской техники. Этот вид

пения, сохраняя фонетические особенности китайского языка и традиционный тембр, избирательно перенял некоторые технические особенности бельканто, например, поддержку дыхания, резонансную технику. На основе анализа педагогических систем Шэнь Сяня и Цзинь Телиня, а также вокально-исполнительской практики У Бися, Люй Цзяин обосновывает системность китайского бельканто в техническом, эстетическом и культурном аспектах. Автор считает, что его основная ценность заключается в использовании западных методов обучения для формирования исполнительских навыков у китайских вокалистов.

¹⁸ По сюжету Цуйцуй – одинокая девушка, которая охраняет паром через реку и ждет своего возлюбленного Но Суна из дальнего путешествия. Ария выражает тоску по любимому, чувство бессилия и, одновременно, стойкости перед лицом изменчивой судьбы.

¹⁹ Отметим, что проблемы сценографии опер китайских композиторов еще ждут своего исследователя. Автор настоящей статьи проанализировал китайские научные источники – большинство авторов занимаются анализом вокального исполнения конкретных арий или исследуют образы персонажей, вопросы сценографии практически не интересуют исследователей.

²⁰ Об «искусстве намека» подробнее см.: (Лю Цинцин, 2025).

ЛИТЕРАТУРА

Айзенштадт С.А. Восточные романтизм его трансформации в китайском фортепианном исполнительстве // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1. С. 4–9.

Лю Юнь. Особенности трактовки героических женских образов в опере Сестра Цзян // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. 2022. № 2. С. 158–164.

Люй Цзяин. Китайское bel canto в контексте формирования национальной вокальной школы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2024. 27 с.

Чжан Чэнь. Лирическая опера в китайском музыкальном театре XX – начала XXI века: Страницы истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 26–31.

REFERENCES

Aizenshtadt, S.A. (2014), "Eastern Romanticism and Its Transformation in Chinese Piano Performance", *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of Musical Science], no. 1, pp. 4–9. (in Russ.)

Huang Yunzhen (1985), *Lùn běi fāng hàn zú mín gē sè cǎi de huà fēn* [On the Classification of Stylistic Characteristics in Northern Han Folk Songs], *Zhōng guó yīn lè xué* [Chinese Musicology Journal], pp. 61–86. (in Chin.)

Jin Yifeng (2020), *Bā táng xián zǐ yīn lè wén huà yán jiū* [Research on Batang String Music Culture], *Xī nán mín zú dà xué* [Journal of Southwest University for Nationalities], pp. 1–90 (in Chin.)

Liu Qingqing (2025), *Měi xué liú bái de chén jìn bǔ chōng: xiāng cūn wǔ tái de shēn měi mí bǔ jī zhì* [Immersive Supplementation of Aesthetic

刘青青. 美学留白的沉浸补充: 乡村舞台的审美弥补机制. 文化月刊 2025年. 153–155 页. (Лю Цинцин. Иммерсивное дополнение эстетического пустого пространства: механизм эстетической компенсации сельской сцены // Культура. 2025. С. 153–155).

黄允箴. 论北方汉族民歌色彩的划分. 中国音乐学. 1985年. 61–86页 (Хуан Юньчжэнь. О классификации стилевых характеристик в народных песнях Северной Хань // Китайское музыковедение. 1985. С. 61–86).

金艺凤. 巴塘弦子音乐文化研究. 西南民族大学. 2020年. 1–90页 (Цзинь Ифэн. Исследование культуры струнной музыки батан // Журнал Юго-Западного университета национальностей. 2020. С. 1–90).

张晓灿. 江西师范大学 歌剧《长征》. 音乐创作研究. 2025年. 75–82页 (Чжан Сяоцань. Исследование музыкальной композиции оперы «Великий поход» // Журнал Цзянси-ского педагогического университета. 2025. С. 41–87).

Empty Space: A Mechanism of Aesthetic Compensation for Rural Scenes], *Wén huà yuè kān nián* [Kultura], pp.153–155. (in Chin.)

Liu Yun (2022), “Features of the Interpretation of Heroic Female Characters in the Opera Sister Jiang”, *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Filologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of Adyghe State University. Series 2. Philology and Art Criticism], no. 2, pp. 158–164. (in Russ.)

Lu Jiaying (2024), *Kitaiskoe bel canto v kontekste formirovaniya natsional'noi vokal'noi shkoly* [Chinese Bel Canto in the Context of the Formation of the National Vocal School], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Nizhnii Novgorod, 27 p. (in Russ.)

Zhang Chen (2025), “Lyric Opera in the Chinese Musical Theater of the 20th – Early 21st Century: Pages from the History of the Genre”, *Yuzhno-Rossiskii muzykal'nyi al'manakh* [South-Russian Musical Almanac], no. 2, pp. 26–31. (in Russ.)

Zhang Xiaocan (2025), *Jiāng xī shī fàn dà xué gē jù «zhǎng zhēng»* [Research on the musical composition of the opera “The Long March”], *Yīn lè chuàng zuò yán jiū* [Journal of Jiangxi Normal University], pp. 41–87. (in Chin.)

Сведения об авторе

Чжан Хунмэй – аспирант I курса кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент А.М. Петрова)
E-mail: 1414497400@qq.com

Author Information

Zhang Hongmei, first-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: 1414497400@qq.com

Поступила в редакцию 15.04.2026

После доработки 06.08.2026

Принята к публикации 08.08.2026

Received 15.04.2026

Revised 06.08.2026

Accepted for publication 08.08.2026

© Ма Цзунвэй, 2026

УДК 78.03

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-128-140

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИТАЙСКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ ЭЛЕМЕНТОВ ДЖАЗА И БЛЮЗА В СОВРЕМЕННЫХ ХОРОВЫХ АРАНЖИРОВКАХ ПОПУЛЯРНЫХ ПЕСЕН

Ма Цзунвэй¹

¹ Белорусская государственная академия музыки, Минск, 220030, Республика Беларусь

Аннотация. Одной из ведущих тенденций современной китайской хоровой музыки является стилистическая многоликость. Стремление китайских авторов расширить ее звуковую палитру приводит к обращению к жанрам как европейской, так и афроамериканской музыки. В центре внимания автора статьи проблема интерпретации китайскими композиторами элементов джаза и блюза в аранжировках популярных песен. Аналитическое рассмотрение музыкального текста ряда сочинений свидетельствует об ассимиляции авторами композиторских приемов, присущих данным музыкально-стилевым моделям. Воссоздание стилизованных моделей в китайской хоровой музыке осуществляется методом стилизации и тембровой имитации – мимикрии и ономотопеи – в нескольких направлениях на уровне: а) сохранения первичной модели произведения – «соло – сопровождение»; б) оркестрово-ориентированного подхода к хоровой фактуре, что обуславливает усложнение внутренней структуры произведения и трактовку вокальных партий как аналогов инструментальных групп симфонического оркестра; в) композиторского письма. Среди композиторских приемов ведущим проводником обозначенных жанров становится ритмическая организация мелодических линий через вкрапление характерных элементов блюзовой и джазовой ритмики, а также активное использование джазовых гармоний (расширенных септаккордов, септаккордов с квартой или секундой, часто не требующих разрешения) с опорой на разветвленную систему гармонических замен, нормативное квартоквинтовое гармоническое движение, объединение аккордов в блоки независимо от их структуры и тонально-функциональной принадлежности. Носителями характеристик стилизованных моделей выступают и специфические приемы исполнения: «скэт-вокал» и вокальная перкуссия.

Ключевые слова: хоровая аранжировка, композиторские приемы, стилизация и тембровая мимикрия

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ма Цзунвэй. Особенности интерпретации китайскими композиторами элементов джаза и блюза в современных хоровых аранжировках популярных песен // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 128–140. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-128-140.

FEATURES OF CHINESE COMPOSERS' INTERPRETATION OF JAZZ AND BLUES ELEMENTS IN MODERN CHORAL ARRANGEMENTS OF POPULAR SONGS

Ma Zongwei¹

¹ Belarusian State Academy of Music, Minsk, 220030, Republic of Belarus

Abstract. One of the defining trends of contemporary Chinese choral music is its stylistic diversity. The aspiration of Chinese composers to expand its sonic palette has led to the incorporation of stylistic features drawn from both European and African American musical traditions. This article examines the interpretation of jazz and blues

elements by Chinese composers in choral arrangements of popular songs. An analytical study of a number of musical works demonstrates the assimilation of compositional techniques characteristic of these stylistic models. The recreation of stylistic models in contemporary Chinese choral music is achieved through methods of stylistic and timbral imitation, including mimicry and onomatopoeia, in several dimensions: (a) preserving the original structural model of the work, namely the “solo-accompaniment” pattern; (b) adopting an orchestral approach to choral texture, which results in a more complex internal structure and in the treatment of vocal parts as analogues of the instrumental sections of the symphony orchestra; and (c) employing specific techniques of compositional writing. Among the compositional techniques, the principal means of conveying the characteristics of these genres are the rhythmic organization of melodic lines through the incorporation of characteristic elements of blues and jazz rhythm, as well as the extensive use of jazz harmony, including extended seventh chords and seventh chords containing added fourths or seconds, often functioning without conventional resolution. These harmonic devices rely on an elaborate system of harmonic substitutions, normative circle-of-fifths progressions, and the grouping of chords into blocks regardless of their internal structure or tonal-functional affiliation. The stylistic characteristics of these models are further conveyed through distinctive performance techniques, including scat singing and vocal percussion.

Keywords: choral arrangement, compositional techniques, stylistic and timbral mimicry

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

For citation: Ma Zongwei (2026), “Features of Chinese composers' interpretation of jazz and blues elements in modern choral arrangements of popular songs”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 128–140. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-128-140.

Общая тенденция к стилистическому обновлению и синтезу в китайском музыкальном искусстве в первой четверти XXI столетия в сфере хорового академического искусства проявилась в создании целого ряда произведений, базирующихся на стилевых принципах современной популярной музыки. Интересная с точки зрения разнообразия приемов композиторского письма, эта хоровая музыка стала привлекательна для изучения. Ряд китайских исследователей (Вэнь Ифэй, Дун Юй, Сюй Мэн и Юй Мэншу), рассматривая ее как относительно самостоятельную часть целостного хорового искусства Китая, обращают внимание на отдельные ее аспекты – ведущие направления формирования поп-музыки в хоровом искусстве, элементы композиторского письма.

Малый круг проанализированных произведений и локализация вопросов их изучения делают актуальным исследование, посвященное хоровым аранжировкам современных популярных произведений, синтезирующих самые разнообразные музыкальные направления. В этом плане особый интерес вызывает опыт китайских авторов в русле обращения к жанрам афроамериканской музыкаль-

ной культуры – джазу и блюзу, которые на протяжении исторического развития обрели устойчивые стилевые черты и явили себя универсальным искусством. Изучение ключевых аспектов композиторской техники в китайской хоровой музыке данного сегмента позволяет определить пути обогащения национальной хоровой музыки.

Цель статьи – на основе музыкального анализа текстов хоровых партитур выявить особенности аранжировок популярных песен китайских авторов.

Начало XXI в. в хоровом искусстве Китае характеризуется уникальной ситуацией – активное расширение жанровой и стилистической палитры хоровой музыки а cappella протекает как в ранее сложившихся академическом и фольклорном направлениях, так и в новом эстрадном, постепенно получающем все большее распространение.

Хоровая музыка эстрадного направления представляет собой синтез классической академической хоровой традиции и элементов поп-музыки; которые расширяют границы звучания хора, повышают мотивацию исполнителей и делают репертуар более энергичным, привлекательным

для слушателей. Как своеобразная многоуровневая подсистема, которая формируется вокруг специфических принципов хорового звучания и оркестрово-ориентированного подхода к хоровой фактуре, она объединяет произведения в стиле джаз, блюз и соул¹.

Предстающие в большинстве случаев как свободные хоровые интерпретации (аранжировки) музыки к кино- и телефильмам, художественные обработки эстрадных песен, ориентированные на массово востребованные темы – любовь, юность, ностальгия, основаны на существенном преобразовании исходного звучания первоисточника **методом стилевой и тембровой имитации – мимикрии и ономотопеи**.

Мимикрия как метод представляет собой многогранное явление, охватывающее процессы заимствования, имитации звуковых элементов, стилевых характеристик и выразительных средств. В узком смысле она выступает как технический композиторский прием.

Ономотопея (звукоподражание) в музыке – это и прием подражания реальным звукам, и способ создания звукового образа и особой акустической атмосферы. В акапельной музыке китайских авторов ономотопея выступает как одно из важных выразительных средств, воссоздающих звучание инструментального сопровождения. В ситуации тембровой имитации происходит подмена одного тембра другим, однако, как отмечает О. Усачева «...”след”, или “образ”, тембра остается благодаря... типовым комплексам, которые и становятся его “заместителями” в новых тембровых условиях» (2020, с. 175).

Хоровые аранжировки как образцы переосмысления или адаптации оригинала к конкретным условиям исполнительского состава «всегда сопровождаются попытками «встраивания» тех или иных композиционных приемов в иерархию

терминологически множественной системы трактовки понятий аранжировочно-транскрипторской сферы» (Пчелинцев А., 2019, с. 38).

Учитывая, что воссоздание (копирование, перенос) стилевой модели в музыке – это процесс выбора или имитации структурно-семантических прототипов, определяющих художественное стилевое своеобразие музыкального произведения, анализ музыкального языка хоровых произведений предполагает концентрацию внимания на слагаемых синтеза и вопросах организации целого, где многое зависит от художественного замысла композитора, его творческой индивидуальности.

Исследование аранжировок китайских авторов указывает на *сохранение первичной модели произведения* – «*соло – сопровождение*», и дифференциацию хоровой фактуры на две составляющие: линию мелодии и линию (пласт) сопровождения, предназначенную для хоровой группы. Необходимость переложения и мимикрирования исходного звучания оркестрового сопровождения для хорового коллектива детерминирует обращение композиторов к особому, *оркестровому, типу мышления*. Китайские авторы все чаще трактуют вокальные партии как аналог инструментальных групп симфонического оркестра, что приводит к усложнению внутренней структуры произведения и усилению вертикально-горизонтальных связей.

В образцах китайской хоровой музыки данного сегмента мелодия всегда занимает центральное положение и, как правило, обладает ярко выраженной тематичностью. Ядро мелодии последовательно сохраняется в произведении и усиливается за счет повторения; оставаясь легко узнаваемой даже при обработке.

Мелодия часто является носителем выбранного композитором стиля. Например, в произведении «Найти себя»

(слова и музыка Тао Чжэ), написанном в стиле блюз, композитор в первую очередь обращается к блюзовой ритмике, характерными чертами которой являются обилие синкопированных ритмов и импровизационность. Причем ритмическая импровизационность проявляется как в горизонтальном (мелодическом), так и вертикальном (гармоническом) направлениях, что придает звучанию гибкость и нарушает строгую четырехдольность метра (приложение, пример 1). Для джазовой мелодии песни «Ночной жасмин» (музыка Яо Мин, аранжировка Лю Вэньи) характерны краткие повторяющиеся мотивы, синкопы, паузы (приложение, пример 2).

В хоровой партитуре мелодия чаще всего поручается солисту или излагается в партии высоких голосов (сопрано, тенор), занимая в экспозиции произведения верхний уровень фактуры.

В отдельных случаях (особенно в произведениях в стиле блюз) композиция произведения может строиться по структуре «отклик–ответ»², когда мелодия и поэтический текст могут излагаться двумя или тремя исполнителями. Например, солистом и одной из хоровых партий, как в аранжировке У Хао песни «Свернутый занавес» Хо Цзуна. Сохраняя относительную мелодическую самостоятельность, партия сопрано, вокализируя текст, вступает в полифонический диалог с солистом (приложение, пример 3). Их взаимодействие придает экспрессию и подчеркивает импровизационное начало музыкального произведения.

Прием текстового диалога через повтор коротких фраз, ключевых слов текста в разных хоровых партиях можно увидеть в аранжировке Дун Вэньхао песни Чжоу Цзелуня «Воздушный шар признания» (приложение, пример 4).

Кроме того, тема или ее отдельный фрагмент могут появляться в различных голосах многоголосной хоровой партиту-

ры. Например, в аранжировке Ван Тяньсяна песни «Изогнутая луна» (слова и музыка Ли Хайина), а также в переложении Чжао Ифань песни Дэйви Чана «По крайней мере, у меня есть ты».

Партия сопровождения достаточно часто формируется по принципу гомофонно-гармонической поддержки мелодии. Среди основных приемов ее организации можно выделить оstinatность. Основная особенность такого типа сопровождения заключается в регулярном, циклическом повторении определенного ритмического или интонационного мотива на протяжении фрагмента либо в его вариативном повторе при сохранении базовой структуры, что формирует устойчивый ритмический фон произведения. Например, в хоре Тао Чжэ «Наша история» для мужского состава (приложение, пример 5) партия первого тенора развивается на фоне ритмически организованного звучания квартета нижних голосов. За счет постоянного повторения ритмического рисунка с пунктиром на первой доле создается стабильная и упругая опора для главной мелодической линии.

В джазовой аранжировке Сюй Цуна популярной песни «Дай мне поцелуй» Ван Фулина (приложение, пример 6) ритмическая организация партии аккомпанемента отходит от традиционной логики равновесия сильных и слабых долей и строится на равномерном восходящем движении, смещенном на долю, с подчеркиванием слабых долей. Трио сопровождающих голосов формирует ритмическое оstinато, которое закрепляется за каждой тематической репризой, образуя сквозную форму произведения.

Помимо гомофонно-гармонической поддержки сольного проведения темы, в ряде хоровых произведений пласт сопровождения предстает как многослойная система, как полифония взаимодействующих голосов, где каждая хоровая партия имеет свою мелодическую линию,

что позволяет отразить в хоровой партии наибольшее количество деталей оркестровой. Подобная стратегия не только обогащает звуковую палитру, придавая ей пространственную многослойность, но и усиливает драматургическую выразительность произведения.

Образцом такого вида хоровой партии может служить нотная запись хорового произведения «Байкал» (музыка Ли Цзяня, аранжировка У Хао) (приложение, пример 7).

Выступая в роли «виртуальных оркестровых инструментов», хоровые партии нередко наделяются определенными функциями. Например, в вышеназванном произведении в тт. 10–12 (приложение, пример 8) партии сопрано и тенора, подобно скрипкам, ведут основную мелодическую линию; меццо-сопрано и альты, тембрально созвучные альтовой (смычковой) группе, образуют внутренний связующий слой; баритоны и басы, по типу и по способу звуковедения близкие к партиям контрфагота и контрабаса, формируют нижний регистровый фундамент произведения, выполняя функцию гармонической опоры.

Интересный прием изложения басовой партии в хоровой аранжировке Тао Чжэ, «Ночной жасмин» (приложение, пример 9) указывает на имитацию партии контрабаса. Этот прием заимствован из традиции исполнения блюза. Его характерными чертами являются акцентированное триольное движение, инверсия ударений, синкопированная ритмика. Несмотря на то что триольность претерпевает трансформацию, так как композитор помещает ее в четырехдольный метр, внутренний пульс и характерный ритм «шафл» (триольные восьмые перемежаются паузой) сохраняются. Обращение композитора при этом к приему «скэт-пения» – особой вокализации слогов *du*, *lu*, *ba-dom*, позволяет имитировать акустическое звучание контрабаса.

В контексте организации ритмического движения, как маркера стиля блюз, и использования приема звукоподражания (ономатопеи) в хоровой аранжировке, интересен опыт использования вокальной перкуссии в партии сопровождения. Vocal Percussion – это специально выделенная вокальная партия (чаще всего партия низких мужских голосов – басов), отвечающая за ритм³. Его основная задача — имитация ударной установки (например, бас-барабан, малый барабан, хай-хэт, тарелки и др.), служащая для поддержки общей гармонии и структуры песни. Для ее вокального оформления (скэт-пения) используются сочетания согласных звуков *ts*, *pf*, *bm*. Отметим, что вокальная перкуссия предполагает полноценную интеграцию в вокальный ансамбль исполнителей, согласуясь на уровне: громкости, точности ритма и гармонии. В качестве примера применения композитором вокальной перкуссии назовем партию баса в тт. 7–16 (приложение, пример 10) произведения Сюй Мэн «Если будет следующая жизнь».

Стоит подчеркнуть, что для рельефной имитации инструментального звучания композиторы нередко предлагают артистам хора использовать особые способы исполнения мелодических линий – различные виды несловесной вокализации, включая гласные звуки (*a*, *o*, *y*, *u*, *э*), шипящих согласных (*ш*, *с*), а также различные слоговые модели (*дум*, *ба*, *та*, *ду*, *ла* и др.). Такие приемы позволяют подчеркивать ритмическую организацию фактуры.

Наряду с обозначенными вариантами организации сопровождения композиторы используют прием его динамизации в конце произведения. В процессе повторения тематических разделов музыкальный материал сопровождения начинает трансформироваться, приобретает иную ритмическую и интонационную организацию, что предотвращает монотонность, возникающую при однообразии повторе-

ний, и усиливает образность и внутреннюю экспрессию произведения. Подобного рода изменения можно наблюдать в тт. 10–11 и 42–44 в партии теноров и басов в музыкальной ткани хоровой аранжировки Дун Вэньхао песни Чжоу Цзелюня «Воздушный шар признания» (приложение, примеры 11, 12).

Одним из узнаваемых стиливых элементов, широко используемых в современных аранжировках китайских авторов, являются цепочки септаккордов, включающие и расширенные⁴ септаккорды, и септаккорды с квартой или секундой, ибо наиболее характерной особенностью гармонии является ее фоническая характеристика – диссонантная красочность. Различные диссонантные созвучия могут следовать одно за другим на протяжении музыкальной фразы, не требуя обязательного разрешения.

Например, последовательность септаккордов наблюдается в аранжировке Цай Ильяна песни Хэ Гоцзе «Красная стрекоза» (приложение, пример 13), доминантовый нонаккорд расцвечивает музыкальную ткань «В ожидании весеннего ветра» Тао Чжэ.

В качестве примера с использованием доминантового септаккорда с квартой (V7sus4) и субдоминантового септаккорда с секундой (IVsus2) укажем акапельное произведение Тао Чжэ «Наша история». Особое фактурное изложение обозначенных аккордов в данном произведении – в мелодическом расположении получило в китайской литературе название «подвесные аккорды» (термин Го Пэна (2017, с. 210). «Фактура с разложенными аккордом восходит к арпеджированной аккордовой технике». В популярном хоровом письме аккордовые звуки расчленяются и разворачиваются в восходящем или нисходящем мелодическом движении, образуя непрерывный ритмико-интонационный рисунок. Подобный способ письма усиливает динамический импульс

музыки посредством ритмического разложения, создает ощущение постоянного звукового течения и обеспечивает устойчивое структурное развитие произведения» (Вэнь Хайлянь, 2010, с. 63).

Следует отметить органичное сочетание пентатоники с красочными усложненными аккордами. Для этого, как отмечает А. Рогачев, есть все основания: «Базисные звукояры аккордов имеют в своем составе различное количество пентатоник, которые могут быть вычленены из звукояры и использованы для построения мелодической линии. Такая линия лучше согласуется с аккордами типа малый минорный, малый мажорный и большой мажорный септаккорды» (2000, с. 45).

Образцом взаимодействия пентатоники с усложненной аккордикой может служить обработка Вэй Сяотун «Гоняясь за облаками и луной» (музыка Жэнь Гуана (приложение, пример 14)). Использование функциональной гармонической схемы с доминантсептаккордом (*e-gis-h-d*) позволило (наряду с другими элементами – типом мелодии, импровизационностью) успешно преобразовать традиционную кантонскую песню «Гоняясь за облаками и луной» в джазовой стилистике.

Относительно стиливых признаков джаза можно отметить опору на широкую, разветвленную систему гармонических замен и принцип объединения аккордов в блоки. Согласно данному принципу, любой аккорд независимо от его структуры и тонально-функциональной принадлежности, может входить в один из трех внутренне замкнутых блоков, причем, все блоки имеют постоянную звуковысотность и нумерацию. Примером блоковой организации гармонии может служить аранжировка Ли Яньчжэнь песни «Где весна» Пань Чжэньшэня (приложение, пример 15). В первый блок входят аккорды с опорными тонами; *f-a-c*. Во второй – с тонами; *f-a-c-e*. В третий – с тонами; *f-a-c-es*. Группа заменимых аккордов

в каждом из трех блоков объединяется родством на основе цепных, параллельных и одноименных связей мажора-минора.

Выделяя характерные композиторские приемы, следует отметить наличие нормативного движения аккордов, присущих джазовой традиции, в хоровых произведениях.

Например, типичный пример кварто-квинтового гармонического оборота можно наблюдать в песне «Бухта Пэн-ху моей бабушки» (композитор Е Цзясю, аранжировка Чэнь Сяосяо) в тт. 15–16 (приложение, пример 16). В данном фрагменте движение идет от тонического аккорда (Т) к доминантовому (D), образуя функциональное движение с устойчивой тональной направленностью. Одновременно это отражает широко распространенную в популярной музыке структуру кварто-квинтового гармонического цикла.

Подобное нормативное кварто-квинтовое гармоническое движение в несколько измененном ритме наблюдается в аранжировке Цай Ильяна песни Оохаси Такуя «Старый мальчик» (приложение, пример 17).

Встречаются и строго параллельные кварто-квинтовые обороты секвентного типа: например, в хоровой аранжировке Чжао Ифаня песни Чэнь Сяосяо «Сердце» (приложение, пример 18) или в хоровой аранжировке Чжао Ифаня песни «Когда» (музыка Чжуан Лифань и Го Вэньсянь) (приложение, пример 19). При этом в них соединяются аккорды одинаковой структуры: малые минорные септаккорды.

Нередко в хоровых произведениях в нормативном движении кварто-квинтовый ход басовой партии заменяется нисходящим полутоновым движением, которое связывает последовательность из двух-трех аккордов различных функций. Например, в песне Ли Яньчжэнь «Где весна» в тт. 1–4 гармония строится на основе тонического аккорда (Т) и развивается с изменением седьмой ступени следу-

ющим образом: F – Fmaj7 – F7 – Dm – C (Т → Т → Т (с доминантовой функцией) → Т → D) В басовой линии при этом формируется нисходящая последовательность *f–e–es–d–c*, создавая заметное линейное движение баса (см. приложение, пример 15).

В хоровой партитуре можно встретить и целотоновое строго параллельное движение, присущее джазу, например, в хоровой аранжировке Э. Илунь произведения Вэн Цинси «Луна представляет мое сердце» (приложение, пример 20).

Анализируя тональный план хоровых произведений, можно выделить распространенную в джазовых обработках гармоническую последовательность II–V–I. В поп-музыке аккорд II степени часто используют вместо аккорда IV степени, выполняя функцию гармонической цепи S–D–T (субдоминанта – доминанта – тоника). Например, в произведении Тао Чжэ «Наша история» используется не только гармоническая последовательность II–V–I в тональности B dur (II–D–T), но и последовательность, построенная по схеме доминанта – субдоминанта (D7–S) (приложение, примеры 21, 22).

Активное использование элементов джазовой гармонии на уровне разветвленной системы сложных по структуре аккордов, взаимозамены септаккордов, нормативности движения в рамках блоков свидетельствует о внедрении китайскими авторами в хоровые аранжировки джазовой стилиевой модели.

Хоровые аранжировки популярных песен, как сегмент китайской музыкальной культуры первой четверти XXI в., развивались в контексте тенденций современной общемировой музыки. Важным направлением их совершенствования является ассимиляция элементов афроамериканских музыкально-стилевых моделей. Маркером хоровых аранжировок стала интерпретация элементов джаза и блюза, проявляющаяся в специ-

фических принципах хорового звучания и оркестрово-ориентированного подхода к хоровой фактуре.

В хоровых аранжировках популярных песен китайских авторов часто используются: песенная модель «соло-сопровождение», усложненные гармонии; нормативные движения аккордов; скэт-вокал и активное ритмическое сопровождение, усиление выразительности и интерактивности сценического воплощения за счет широкого использования вокальной пер-

куссии, бессемантических звукоподражательных слогов и имитации звучания инструментов, в результате чего человеческий голос функционирует как комплексный музыкальный инструмент, объединяющий мелодические, ритмические и тембровые функции.

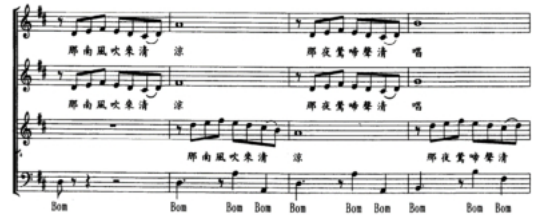
Симулятивное подобие с «текстом-оригиналом», сработанным на основе мимики и ономотопеи, устанавливается не только в интонационной, но и в фактурной и композиционной сферах.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Тао Чжэ. «Найти себя», тт. 18–19 (陶喆. «找自己» [电子资源]. URL: <https://www.panamusicatw.com/products/cy006> (дата обращения: 04.03.2026))



Пример 2. Лю Вэньи. «Ночной жасмин», тт. 9–12 (刘文毅. «夜来香» [电子资源]. URL: <http://nwcs-chorus.jrwang.com/Ye%20Lai%20Xiang.pdf> (дата обращения: 15.02.2026))



Пример 3. У Хао. «Свернутый занавес», тт. 30–34 (吴昊. «贝加尔湖畔» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a201690c4d68/pdf> (дата обращения: 19.03.2026))



Пример 4. Дун Вэньхао. «Воздушный шар признания», тт. 28–32 (董文昊. «告白气球» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a201afeb116a/pdf> (дата обращения: 14.02.2026))



Пример 11. Дун Вэньхао. «Воздушный шар признания», тт. 10–11 (董文昊. «告白气球» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a-201afeb116a/pdf> (дата обращения: 14.02.2026))

塞纳河畔 左岸的咖啡 我手一杯 品尝你的美

Пример 12. Дун Вэньхао. «Воздушный шар признания», тт. 42–44 (董文昊. «告白气球» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a-201afeb116a/pdf> (дата обращения: 14.02.2026))

42



我手一杯 品尝你的美 留下唇印的 吻 oh

我手一杯 品尝你的美 留下唇印的 吻 oh

da

da

da

da

da

Пример 13. Цай Илян. «Красная стрекоза»,
тт. 13–15 (柴乙亮.《红蜻蜓》[电子资源].
URL: [https://maipdf.cn/file/dt6a2022a40d64c/
pdf](https://maipdf.cn/file/dt6a2022a40d64c/pdf) (дата обращения: 07.04.2026)

[illegible]

Пример 14. Вэй Сяотун. «Гоняясь за облаками и луной», тт. 8–10 (龙雨. «当代阿卡贝拉华语作品的编创研究» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a209e51e1d16/pdf> (дата обращения: 21.04.2026))

The musical score is for the song "The Moon Represents My Heart" (月亮代表我的心). It is a 4/4 time piece. The score includes five parts: S. solo, S., A., T., and B. The lyrics are in Chinese and English. The S. solo part has a red circle around the final two notes. The S., A., and T. parts have "ha" and "hcy" vocalizations. The B. part has "lum" and "D" vocalizations. The score is written on a grand staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

S. solo. 月色 更朦 朧，倒映 湖中地面 音

S. ha ha hcy

A. ha ha hcy

T. ha ha hcy

B. lum lum lum lum lum lum lum lum

Пример 15. Ли Яньчжэнь. «Где весна», тт. 1–4 (李彦蓁. «春天在哪里» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a2022a40d64c/pdf> (дата обращения: 07.04.2026)

ding di li ding di li ding di li ding ding

di ding di ding di ding di ding di ding

chen du chen chen du chen chen du chen chen du chen

Пример 16. Чэнь Сяосяо. «Бухта Пэнху моей бабушки», тт. 15–16 (晓晓. «外婆的澎湖湾» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a20823a443ee/pdf> (дата обращения: 22.01.2026))

Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The notation is on a single staff with a bass clef. It consists of eight eighth notes, each with a 'dm' chord symbol below it. The notes are: G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, and G1. The first four notes are grouped by a bracket above them, and the last four notes are grouped by a bracket above them. The first four notes are marked with a '1' above them, and the last four notes are marked with a '2' above them.

Пример 17. Цай Илян. «Старый мальчик»,
тт. 7–9 (柴乙亮. «老男孩» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a208271378ad/pdf> (дата обращения: 17.02.2026)



Пример 18. Чжао Ифань. «Стена сердца»,
тт. 10–11 (赵轶凡. «心墙» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a2083fb4ff71/pdf> (дата обращения: 03.12.2025)



Пример 19. Чжао Ифань. «Когда», тт. 19–21
(赵轶凡. «当» [电子资源]. URL:
<https://maipdf.cn/file/dt6a20844125595/pdf>
(дата обращения: 09.01.2026)



Пример 20. Э. Илунь. «Луна представляет
мое сердце», тт. 1–3 (鄂以伦. «月亮代表我
的心» [电子资源]. URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a20853db145d/pdf> (дата обращения:
22.01.2026))



Пример 21. Тао Чжэ. «Наша история»,
тт. 13–15 (陶喆. «我们的故事» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a201ff9192f6/pdf>
(дата обращения: 15.03.2026))



Пример 22. Тао Чжэ. «Наша история»,
тт. 40–41 (陶喆. «我们的故事» [电子资源].
URL: <https://maipdf.cn/file/dt6a201ff9192f6/pdf>
(дата обращения: 15.03.2026))



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье будут проанализированы образцы хоровой музыки, представляющие различные стилистические направления популярной музыки. Джазовый стиль: аранжировка Сюй Цун песни «Дай мне поцелуй» (музыка Ван Фулина); в обработке Вэй Сяотуна произведения «Гоняясь за облаками и луной» (музыка Жэнь Гуана); в аранжировке Сюй Мэн песни «Если будет следующая жизнь» (музыка Гэ Фэй); в аранжировке Лю Вэньи песни «Ночной жасмин» (музыка Яо Мина); в произведе-

дении «Где весна» (музыка Пань Чжэньшэна, аранжировка Ли Яньчжэнь); в произведении «Луна представляет мое сердце» (музыка Вэн Цинси, аранжировка Э. Илуня); в аранжировке Ван Тяньсяна песни «Изогнутая луна» (слова и музыка Ли Хайина); в хоровой аранжировке песни «Стена сердца» (музыка Чэнь Сяося). Блюзовый стиль: произведения «Найти себя» и «Наша история»; в хоровой аранжировке песни «Ночной жасмин» (музыка Ли Цзиньгуана, аранжировка Тао Чжэ);

в аранжировке Дун Вэньхао песни Чжоу Цзелюня «Воздушный шар признания»; в аранжировке Чжао Ифая песни «Когда» (музыка Чжуан Лифань и Го Вэньсянь). К стилю соул относятся: песня «Красная стрекоза» (музыка Хэ Гоцзе, аранжировка Цай Иляна). Образцы популярной музыки: произведение «Свернутый занавес» (музыка Хо Цзуна, аранжировка У Хао); произведение «Байкал» (музыка Ли Цзяня, аранжировка У Хао); в аранжировке Цай Иляна песни «Старый мальчик» (музыка Оохаси Такуя); в аранжировке Чжао Ифая песни «По крайней мере, у меня есть ты» (музыка Дэйви Чана); в хоровой аранжировке произведения «Бухта Пэнху моей ба-

бушки» (композитор Е Цзясю, аранжировка Чэнь Сяосяо).

² Структура «отклик-ответ» происходит от англ. *Call and response* – форма взаимодействия между оратором и аудиторией, в музыке попадает под общую категорию антифонии.

³ Во многих случаях в китайском поп-хоре (вокальная перкуссия) ошибочно отождествляют с *beatbox* (битбокс), что является неточным.

⁴ Расширенные аккорды – это аккорды, в которых к септаккорду добавляются дополнительные ступени: девятая, одиннадцатая и тринадцатая звукоряда. Расширения могут включать альтерации и называются измененными расширенными аккордами.

ЛИТЕРАТУРА

Пчелинцев А.В. Аранжировка как инструмент интерпретации первоисточника: к вопросу о типологии композиционных методов в хоровой музыке // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 1. С. 37–45. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aranzhirovka-kak-instrument-interpretatsii-pervoistochnika-k-voprosu-o-tipologii-kompozitsionnyh-metodov-v-horovoy-muzyke> / (дата обращения: 09.01.2026).

Рогачев А.Г. Системный курс гармонии джаза: Теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. училищ и колледжей. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. 128 с.

Усачева О.В. Тембровая имитация в произведениях российских композиторов второй половины XX века // Манускрипт. 2020. Т. 13, вып. 2. С. 174–179. URL: www.gramota.net/editions/9.html (дата обращения: 20.01.2026).

文海亮, «流行音乐学院系列教材». -长沙: 湖南文艺出版社, 2010. 369 页 (Вэнь Хайлян. Аранжировка из серии учебников школы популярной музыки. Чанша: Хунаньское литературно-художественное издательство, 2010. 369 с.)

郭鹏, «流行音乐基础和声». -合肥: 安徽文艺出版社, 2017. 230页 (Го Пэн. Основы гармонии популярной музыки. Хэфэй: Анхойское литературно-художественное издательство, 2017. 230 с.)

REFERENCES

Guo Peng (2017), *Liuxing yinyue hesheng jichu* [Fundamentals of Popular Music Harmony], Anhui Wenyi Chubanshe, Hefei, 230 p. (in Chin.).

Pchelintsev, A.V. (2019), "Arrangement as a tool for interpreting the original source: on the typology of compositional methods in choral music", *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii. Iskusstvo-vedenie* [The cultural life of the South of Russia], no. 1, pp. 37–45, Available at: : <https://cyberleninka.ru/article/n/aranzhirovka-kak-instrument-interpretatsii-pervoistochnika-k-voprosu-o-tipologii-kompozitsionnyh-metodov-v-horovoy-muzyke> (Accessed 09 January 2026). (in Russ.)

Rogachev, A.G. (2000), *Sistemnyi kurs harmonii dzhaza: Teoriya i praktika* [Systematic course of jazz harmony: theory and practice], Gumanit. izd. tsentr VLADOS, Moscow, 128 p. (in Russ.).

Usacheva, O.V. (2020), "Timbre imitation in the works of Russian composers of the second half of the twentieth century", *Manuskript*, Vol. 13, Issue 2, pp. 174–179, Available at: www.gramota.net/editions/9.html (Accessed 20 January 2026). (in Russ.)

Wen Hailiang (2010), *Liuxing yinyue xuexiao jiaocai xilie: Bianqu* [Arrangement from the Popular Music School Textbook Series], Hunan Wenyi Chubanshe, Changsha, 369 p. (in Chin.)

Сведения об авторе

Ма Цзунвэй, аспирант Белорусской государственной академии музыки (Минск) (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор С.С. Герасимович)

E-mail: 157915922m@gmail.com

Author Information

Ma Zongwei, postgraduate at the Belarusian State Academy of Music (Minsk) (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Professor S.S. Gerasimovich)

E-mail: 157915922m@gmail.com

Поступила в редакцию 04.06.2026

После доработки 04.08.2026

Принята к публикации 08.08.2026

Received 04.06.2026

Revised 04.08.2026

Accepted for publication 08.08.2026

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 141–153
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 3, pp. 141–153
ISSN 2308-1031

© Абдурашидов А.А., 2026

УДК 78.01

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-141-153

ТОНАЛЬНО-ЛАДОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ И ЦИКЛИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «НАСР» МАКОМА «НАВО» В КОНТЕКСТЕ ОКТАВНОГО ЗВУКОРЯДА ШКАЛЫ ТАНБУРА

А.А. Абдурашидов¹

¹ Научно-исследовательский институт культурологии и нематериального культурного наследия при Министерстве культуры Республики Узбекистан, Ташкент, 100060, Республика Узбекистан

Аннотация. Рассматриваются тонально-ладовая организация и циклическая структура вокального цикла «Наср» макома «Наво» в контексте октавного звукоряда шкалы танбура в системе бухарского Шашмакома. Основное внимание уделяется взаимодействию тонального и ладового уровней, а также их обусловленности спецификой инструментального строя и исполнительской практики на танбуре. Анализ октавного звукоряда (*доира*) и октавных гамм (*адвор*), основанных на пентатетракордной модели *доираи Рост*, позволил выявить закономерности циклической организации и ладовой структуры, а также функциональную роль отдельных высотных компонентов. В работе определяется характер построения октавных гамм макома «Наво» с учетом их внутренней структуры и особенностей звуковысотного строя танбура. Установлены принципы распределения опорных тонов и модальных акцентов, раскрыта роль инструмента в формировании ладово-тональной системы и циклической организации разделов. Научная новизна заключается в комплексном рассмотрении звуковысотной организации с обязательным учетом инструментального фактора. Предложена интегральная модель взаимодействия тонального, ладового и исполнительского уровней, позволяющая по-новому осмыслить структуру макомного цикла.

Ключевые слова: маком «Наво», бухарский Шашмаком, тонально-ладовая организация, циклическая структура, *адвор*, *доираи Рост*, пентатетракордная модель, танбур, звуковысотный строй

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Абдурашидов А.А. Тонально-ладовая организация и циклическая структура вокального цикла «Наср» макома «Наво» в контексте октавного звукоряда шкалы танбура // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 141–153. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-141-153.

TONAL-MODAL ORGANIZATION AND CYCLIC STRUCTURE OF THE VOCAL CYCLE “NASR” OF THE MAQOM “NAVO” IN THE CONTEXT OF THE OCTAVE SOUND SYSTEM OF THE TANBUR SCALE

A.A. Abdurashidov¹

¹ Scientific Research Institute of Cultural Studies and Intangible Cultural Heritage under the Ministry of Culture of the Republic of Uzbekistan, Tashkent, 100060, Republic of Uzbekistan

Abstract. The article examines the tonal-modal organization and cyclic structure of the vocal cycle “Nasr” of the maqom “Navo” in the context of the octave pitch system of the tanbur scale within the tradition of the Bukhara

Shashmaqom. Special attention is paid to the interaction between tonal and modal levels, as well as their determination by the specifics of instrumental tuning and performance practice on the tanbur. The analysis of the octave pitch system (*doira*) and octave scales (*advor*), based on the penta-tetrachordal model of *doirai Rost*, made it possible to identify regularities in cyclic organization and modal structure, as well as the functional role of individual pitch components. The study defines the principles of constructing octave scales in the maqom “Navo”, taking into account their internal structure and the characteristics of the tanbur pitch system. The principles of distribution of tonal centers and modal accents are established, and the role of the instrument in shaping the tonal-modal system and the cyclic organization of sections is revealed. The scientific novelty lies in the comprehensive consideration of pitch organization with mandatory attention to the instrumental factor. An integrated model of interaction between tonal, modal, and performative levels is proposed, allowing for a new understanding of the structure of the maqom cycle.

Keywords: maqom “Navo”, Bukhara Shashmaqom, tonal-modal organization, cyclic structure, *advor*, *doirai Rost*, penta-tetrachordal model, tanbur, pitch system

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

For citation: Abdurashidov, A.A. (2026), “Tonal-modal organization and cyclic structure of the vocal cycle «Nasr» of the maqom «Navo» in the context of the octave sound system of the tanbur scale”, *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 141–153 DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-141-153.

Традиция бухарского Шашмакома¹ (далее – Шашмаком) представляет собой сложную и многогранную художественно-теоретическую систему, где ладово-интонационные, композиционные и исполнительские принципы находятся в неразрывной взаимосвязи. Особый интерес у исследователей вызывает маком «Наво», обладающий уникальной системой звуковысотных опор и характерной логикой мелодического построения.

Несмотря на интенсивное изучение вопросов ладовой организации макомов (Абдурашидов А., 1991; Ибрагимов О., 2006; 2019; Кароматов Ф., 1966; Матякубов О., 2013; 2018; Раджабов И., 1970), проблемы взаимодействия тонального и ладового уровней, а также их связь с инструментальной практикой остаются недостаточно раскрытыми². В частности, требует детального анализа роль танбура как инструмента, не просто воспроизводящего, но и формирующего ладово-интонационную структуру макомного материала³.

Тональный план разделов вокального цикла «Наср»⁴ макома «Наво» строится на устойчивых центрах тяготения, придающих музыкальной форме целостность и архитектурную выверенность, тогда как ладовый план отражает внутреннюю интонационную организацию,

определяет модальные закономерности и задает направление мелодического развития. Сопоставление этих двух уровней позволяет выявить механизмы согласования опорных звуков с ладовыми акцентами, а также установить зависимость реализации ладово-тональной структуры от конструктивных и акустических особенностей танбура.

Здесь следует пояснить, что в настоящем исследовании термин «тональный план» обозначает закономерную систему смены тональных центров в вокальном цикле «Наср» макома «Наво» Шашмакома. Несмотря на происхождение понятия в европейской мажорно-минорной системе, оно используется в расширенном музыковедческом значении – как характеристика организации звуковысотного пространства вокруг устойчивых опорных тонов и соответствующих ладовых структур.

Применение данного термина обусловлено динамической природой ладовой организации макома, основанной на последовательной смене звуковысотных центров. Их чередование определяет направление мелодического развития, степень устойчивости музыкального материала, взаимосвязь разделов и драматургию цикла, обеспечивая его композиционную целостность. Такое понимание согласу-

ется и с исполнительской практикой, поскольку конструктивные и акустические особенности танбура позволяют отдельным ступеням звукоряда функционировать как самостоятельные звуковысотные центры. Таким образом, тональный план вокального цикла «Наср» представляет собой закономерную последовательность тональных центров и соответствующих им ладовых структур, определяющую звуковысотную организацию, драматургию и композиционное строение произведения.

Анализ октавного звукоряда (*доира*⁵), в частности пентатетрахордной модели *доираи Рост* (Абдурашидов А., 2016, с. 88–90), а также октавных гамм (*адвор*⁶), лежащих в основе разделов вокального цикла «Наср» макома «Наво», позволяет выявить закономерности его ладовой организации и функциональную роль отдельных ступеней. Кроме того, он раскрывает особенности взаимодействия тонального и ладового уровней с инструментальной практикой. Такой подход способствует расширению теоретических представлений о макомной системе и совершенствованию методологических основ изучения Шашмакома. Недостаточная разработанность указанных вопросов в сочетании с их высокой теоретической и практической значимостью определяет актуальность данного исследования.

Цель исследования – выявить закономерности циклической организации тональных центров и построения октавных гамм вокального цикла «Наср» макома «Наво» в контексте октавного звукоряда *доираи Рост*, а также определить их роль в ладово-тональной организации, драматургической целостности произведения и его исполнительской интерпретации с учетом специфики звуковысотного строя танбура.

Для реализации поставленной цели решаются следующие задачи: провести теоретико-аналитический разбор октавного звукоряда, основанного на пен-

татетрахордной модели *доираи Рост*, и определить его функционально-структурную значимость в создании октавных гамм (*адвор*) макома «Наво» в рамках высотной организации шкалы танбура; выявить особенности построения октавных гамм шкалы танбура и установить их значение для формирования ладово-тональной организации и тонального плана разделов вокального цикла «Наср» макома «Наво», включая распределение ключевых тонов и модальных акцентов в исполнительской практике; обосновать роль танбура в образовании тонального плана, ладово-тональной структуры и иерархии звуковысотных уровней вокального цикла «Наср» макома «Наво».

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые введено и теоретически обосновано понятие «тональный план» применительно к вокальному циклу «Наср» макома «Наво», а также проведен комплексный анализ октавных гамм (*адвор*) на основе октавного звукоряда *доираи Рост*, в результате которого выявлены их структурные и функциональные закономерности в системе ладово-тональной организации. Установлено, что вокальный цикл представляет собой систему закономерно организованных тональных центров, определяющих его ладово-тональную структуру и музыкальную драматургию. Доказано, что конструктивные и акустические особенности танбура обуславливают распределение звуковысотных опор и специфику модально-интонационной организации. Обоснована роль танбура как фактора формирования тонального плана, ладово-тональной структуры и иерархии звуковысотных уровней вокального цикла «Наср» макома «Наво». В результате разработана интегрированная модель взаимодействия тонального, ладового и инструментального уровней, раскрывающая принципы высотной организации макомного цикла.

В исследовании использованы методы теоретического, акустико-интервального, функционально-структурного, сравнительного анализа, а также типологизация и моделирование, что позволяет всесторонне раскрыть структуру и роль октавных гамм макома «Наво».

Звукоряд классического танбура представляет собой упорядоченное звуковысотное поле, в котором формируются октавные гаммы, складывается иерархия ладовых ступеней и реализуется мелодико-ладовая логика макомов. Именно в рамках этого звукового пространства на протяжении длительного времени развивается творческая практика классической музыки Шашмакома, где интервальные особенности шкалы напрямую определяют ладовую структуру и композиционную архитектуру произведений.

На танбуре каждый тон октавного звукоряда может выступать базисом для построения гаммы (*давр*), порождая семь разновидностей: исходную (*асли*⁷) и шесть производных (ответвленных – *фаръи*⁸). Понятия октавного звукоряда (*доира*) и гаммы (*адвор*) отражают как вертикальные (гармонические), так и горизонтальные (мелодико-динамические) аспекты ладовой организации, обеспечивая целостность звуковысотной структуры и исполнительской техники. На примере семиступенного октавного звукоряда *доираи Рост* проиллюстрируем принцип построения, реализуемый в пентатетрахордной модели при квинтовом строе (*джури*⁹) – *джури Рост* (Абдурашидов А., 2021, с. 41) (рис. 1).



Рис. 1. *Доираи Рост* – семиступенный октавный звукоряд пентатетрахордной модели с повышенной VII ступенью

Октавный звукоряд *доираи Рост* представляет собой одну из наиболее устойчивых и системообразующих моделей в структуре шкалы танбура, широко применяемую в исполнительской традиции Шашмакома. Его интервальная структура служит основой для формирования ряда гамм, отличающихся ярко выраженными ладовыми наклонениями, характерными для исполнительской традиции макомов «Рост» и «Наво».

Известно, что изменение строя танбура – настройка струн в кварту (*джури Бузург*) или квинту (*джури Рост*) – вызывает смещение высотного положения октавных звукорядов. В зависимости от конкретной настройки инструмента их исходная опорная ступень может располагаться на различных уровнях его звуковой шкалы. Тем самым одно и то же ладовое построение способно реализовываться в различных высотных позициях, что представляет собой характерную и принципиально значимую особенность исполнительской практики на танбуре. Так, пентатетрахордный октавный звукоряд *доираи Рост* при квинтовом строе – *джури Бузург*, образуется от седьмого ладка (звук *g*), а при квинтовом строе – *джури Рост* – от третьего (звук *c*).

В целях наглядной демонстрации данного октавного звукоряда в рамках шкалы танбура, наиболее характерной для квинтового строя *джури Рост*, представим его в проекции от звука *до* (*c*) малой октавы. Как правило, изложение данного октавного звукоряда выполняется именно от этой ступени. Соответственно, построение гамм (*давр*) на его основе проявляется следующим образом (рис. 2).

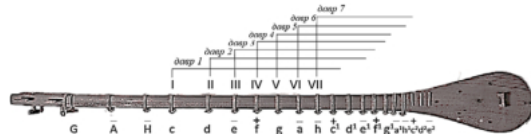


Рис. 2. Схема построения гамм (*давр*) в рамках октавного звукоряда *доираи Рост* при квинтовом строе *джури Рост* танбура

Первичный тип октавной гаммы – *давр 1* – репрезентирует нормативный, исходный (*асли*) вариант реализации инвариантной структурной модели октавного звукоряда и формируется от звука *до* малой октавы (*с*), функционирующего в качестве его первой, нижней и системно детерминирующей ступени. Иными словами, эта октавная гамма относится к прототипу – базовой модели, которая определяет структуру последующих вариантов.

Построение октавных гамм на последующих шести производных ступенях данного звукоряда – трактуемых как последовательно восходящие вы-

сотные уровни (*табака*¹⁰) – приводит к формированию соответствующих производных (*фаръи*) разновидностей, каждая из которых выступает самостоятельным модально-функциональным подтипом исходной структуры, то когда **вариант октавной гаммы** возникает при смещении тонального центра, опорных звуков или изменении интервальных акцентов. В совокупности это образует замкнутый и теоретически полный ряд из семи октавных гамм, однозначно соотносимых с семью высотными уровнями внутренней ладоинтонационной стратификации данного октавного звукоряда (табл. 1).

Таблица 1. Система октавных гамм, формирующаяся на семи высотных уровнях октавного звукоряда *доираи Рост* танбура

Ступени (парда): высотный уровень (табақа)	Функции ступеней (вазиф)	Череда октавных гамм (навбат)	Виды гамм (анвоъ)	Система октавных гамм – <i>адвор</i>											
I	<i>шоҳпарда</i>	<i>давр 1</i>	Основной (<i>асли</i>) Производные (<i>фаръи</i>)	<i>с</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i> ¹				
II	<i>аслпарда</i>	<i>давр 2</i>			<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i> ¹	<i>d</i> ¹			
III	<i>заифпарда</i>	<i>давр 3</i>				<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i> ¹	<i>d</i> ¹	<i>e</i> ¹		
IV	<i>заифпарда</i>	<i>давр 4</i>					<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i> ¹	<i>d</i> ¹	<i>e</i> ¹	<i>f</i> ¹	
V	<i>зарпарда</i>	<i>давр 5</i>						<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i> ¹	<i>d</i> ¹	<i>e</i> ¹	<i>f</i> ¹	<i>g</i> ¹
VI	<i>заифпарда</i>	<i>давр 6</i>							<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i> ¹	<i>d</i> ¹	<i>e</i> ¹	<i>f</i> ¹	<i>g</i> ¹ <i>a</i> ¹
VII	<i>заифпарда</i>	<i>давр 7</i>								<i>h</i>	<i>c</i> ¹	<i>d</i> ¹	<i>e</i> ¹	<i>f</i> ¹	<i>g</i> ¹ <i>a</i> ¹ <i>h</i> ¹

В нотной записи построение данной системы октавных гамм может быть представлено следующим образом (рис. 3).

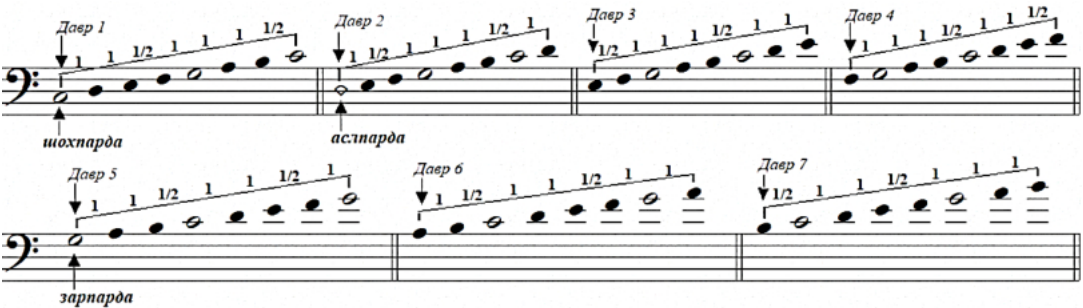


Рис. 3. Нотная фиксация системы октавных гамм (*адвор*), отражающая структурные преобразования прототипа (*давр 1*) и его последующих модификаций в рамках октавного звукоряда *доираи Рост*

Из приведенного примера видно, что три из семи октавных гамм – *давр 1*, *давр 2* и *давр 5* – формируются на основе ступеней *шохпарда*¹¹, *аслпарда*¹² и *зарпарда*¹³, обладающих выраженными вертикальными гармоническими созвучиями. Эти варианты октавных гамм отличаются от четырех последующих своей функциональной спецификой основных тонов, что определяет их особую роль в организации октавного звукоряда.

Учитывая акустические особенности танбура, следует отметить, что вторая ступень октавного звукоряда – звук *ре* (*d*) малой октавы – выполняет функцию опорного тона (*аслпарда*), поскольку она

соотносится с характерными особенностями гармоники инструмента. Это, в свою очередь, отражается на стратификации ступеней и интервальной организации октавного звукоряда, а также на построении гамм, основанных на нем.

Вместе с тем октавные гаммы различаются не только по абсолютной высоте, но и по внутренней интервально-функциональной организации (см. рис. 3). Каждая гамма представляет собой уникальную структурную конфигурацию ступеней, отражающую закономерности пентатетраходного звукоряда *доираи Рост*, которая систематически иллюстрируется в табл. 2.

Таблица 2. Структурные разновидности построения октавных гамм, организованных на основе семи высотных уровней октавного звукоряда *доираи Рост* танбура

Высота (табақа) ступеней (парда)	Функции ступеней (вазоиф)	Последовательность (навбат) октавных гамм	Виды (анивоъ)	Структурные разновидности построения октавных гамм (адвур)
I	<i>шохпарда</i>	<i>давр 1</i>	Основной (<i>асли</i>)	1 1 1/2 1 1 1 1/2
II	<i>аслпарда</i>	<i>давр 2</i>	Производные (фарғи)	1 1/2 1 1 1 1/2 1
III	<i>заифпарда</i>	<i>давр 3</i>		1/2 1 1 1 1/2 1 1
IV	<i>заифпарда</i>	<i>давр 4</i>		1 1 1 1/2 1 1 1/2
V	<i>зарпарда</i>	<i>давр 5</i>		1 1 1/2 1 1 1/2 1
VI	<i>заифпарда</i>	<i>давр 6</i>		1 1/2 1 1 1/2 1 1
VII	<i>заифпарда</i>	<i>давр 7</i>		1/2 1 1 1/2 1 1 1

Основу данного звукоряда составляет последовательность малых интервальных шагов в пределах большой и малой секунды, представленная следующей структурой:

тон – тон – полутон – тон / тон – тон – полутон

В этой звуковысотной организации доминируют большие секунды (их насчитывается пять), тогда как два характерных малых интервала – полутоновые шаги – формируют внутренние точки напряжения и придают звукоряду специфическую ладовую окраску. В результате внутри данной интервальной структуры вычлениваются следующие ключевые элементы:

1) первая (нижняя) ступень (*шохпарда*) – обеспечивает ладовый центр и устойчивость;

2) вторая ступень (*аслпарда*) – выступает дополнительным гармоническим опорным тоном;

3) пятая квинтовая ступень (*зарпарда*) – формирует верхний опорный тон лада;

4) остальные ступени (*заифпарда*) выступают в значении промежуточных, проходящих неустойчивых ступеней;

5) тоновые (*парда*) и полутоновые (*нимпарда*) связи малых интервалов определяют структурную последовательность и характер мелодического развития.

Анализ взаимосвязи звуковысотной системы танбура с ладовой организацией Шашмакома позволяет установить их органическую и глубоко структурированную корреляцию. Выявляется, что отдельные октавные гаммы функционируют как базовые формообразующие матрицы, определяющие принципы формирования, дифференциации и иерархизации ладовых типов в рамках цик-

ла. Обладая внутренней системностью и интервально-интонационной завершенностью, октавные гаммы оказываются наиболее репрезентативными моделями для отображения структуры ладовых звукорядов Шашмакома, что позволяет рассматривать их как целостные интонационно-структурные конфигурации.

Так, к примеру, три октавные гаммы – первая (давр 1), вторая (давр 2) и пятая (давр 5) – занимают центральное место в исполнительской практике макома *Рост* на танбуре. Их функциональное доминирование обуславливает установление высотных уровней и определяет модальные параметры всех основ-

ных разновидностей ладов *Рост*, *Уишюк* и *Сабо* макома «Рост».

Однако в рамках макома «Наво» используются иные октавные гаммы, формируемые от IV, V и VI ступеней октавного звукоряда, причем две из них (IV и VI) не относятся к гармонически устойчивым ступеням – *зарпарда*. Тем не менее указанные октавные гаммы активно функционируют в исполнительской практике и участвуют в формировании отдельных ладовых звукорядов и разделов цикла. В нотном материале их структурноинтонационные особенности проявляются следующим образом (рис. 4).



Рис. 4. Октавные гаммы, определяющие высотные уровни трех разновидностей ладов *Ораз*, *Баёт* и *Наво* в структуре макома «Наво»

Таким образом, в пределах октавного звукоряда *доираи Рост* на основе центрального тона *шохпарда* формируется ряд вариантов гамм, дифференцируемых по характеру акцентуации отдельных ступеней, распределению устойчивых и неустойчивых тонов, а также по типологии используемых мелизматических формул. Указанные разновидности гамм функционируют в качестве интонационных моделей при исполнении одноименного макома и его производных разделов циклической структуры, обеспечивая их интонационную специфику и структурную согласованность. Высотные уровни четвертой, пятой и шестой октавных гамм, в свою очередь, выступают в роли ладоформирующих опор при конструировании соответствующих разделов вокального цикла «Наср» и ладовой системы макома «Наво».

Проанализируем особенности построения звуковысотной системы вокального цикла «Наср» макома «Наво» на примере пяти ключевых канонических частей (*Сарахбор*, *Талкин*, *Наср*, *Назма* и *Уфар*), созданных на основе трех октавных гамм, применяемых в исполнительской практике на танбуре.

Все пять разделов вокального цикла «Наср» макома «Наво» – *Сарахбори Наво*, *Талкини Баёт*, *Насри Баёт* (и дополнительный, *Хусайни*), *Ораз* и *Уфари Баёт* – строятся на базе трех ладовых разновидностей – *Наво*, *Баёт* и *Ораз*. Каждая из них связана с определенной звуковысотной гаммой танбура и характеризуется собственным тональным положением, отражающим высотное расположение на инструменте. Эти ладовые формы основаны на трех октавных гаммах и соответствующих им тональных планах: шестая

октавная гамма (*давр 6*) лежит в основе лада *Наво*, пятая – лада *Баёт*, а четвертая – лада *Ораз*. Таким образом, вокальный цикл «Наср» макома «Наво» строится на трех тональных уровнях, отвечающих его трем основным планам:

1. Шестая октавная гамма – *даври Наво* – отражает первый основной тональный уровень и отсчитывается от центральной ступени *шохпарда* танбура (рис. 5).



Рис. 5. Октавная гамма – *даври Наво*

В условиях звуковысотного строя танбура в данной гамме первая, вторая, пятая и восьмая (октавная) ступени реализуются в пониженном интонационном варианте (–), формируя соответствующую ладовую окраску звукоряда. Третья и шестая ступени, напротив, демонстрируют повышение различной степени: звук *до* (с) повышен незначительно и маркируется малым знаком «+», тогда как звук *фа* (f) характеризуется более выраженной высотной коррекцией и обозначается крупным знаком «+». Такая дифференциация отражает микротоновую вариативность ступеней в ладовом цикле и позволяет точнее зафиксировать реальные интонационные параметры гаммы, сохраняя соотнесенность графической записи с традиционной исполнительской практикой.

Рассматриваемая гамма строится от ступени *заифпарда*, которая в сочетании с бурдонирующими струнами танбура не образует созвучия. Тем не менее, именно в таком строе инструмента исполняется первый по счету основной канонический раздел *Сарахбори Наво* вокального цикла «Наср» макома «Наво», а также начальный и конечный финальные раз-

делы – *Супориши аввал* и *Супориши охир*. Октавная гамма *даври Наво* служит звуковысотной почвой для построения ладового звукоряда *Наво* в макоме «Наво». В качестве иллюстрации приводится начальный фрагмент раздела *Сарахбори Наво* (пример 1).

Пример 1. Фрагмент раздела *Сарахбори Наво* из цикла «Наср» вокально-инструментальной части макома «Наво»¹⁴

1. САРАХБОРИ НАВО (Амири)

1. Сархат

М.М. 34

Овоз ва танбур

Добра

Нимати 1.

Бо - шад ба ё - ди дъ - ди ту

Нимати 2.

уш - тоқ дар на - во, Пар - зар - да

Най - си - топ ба у - ме - ди ша -

Даркханаи Ноли Наво

Овоз 1.

кар на - во.

Овоз 2.

2. Минхат

Нимати 1.

чо - нам! Дил по - ра - по - ра

2. Пятая октавная гамма – *даври Баёт* – строится с учетом пятой ступени *зарпарда* шкалы танбура (рис. 6).

Во-первых, данная гамма строится с пятой ступени и на основе второго вспомогательного звукоряда тетрапентакордной модели – *доираи Бузург*, что по функции располагается на квинту выше и представляет отличающийся строй от первого; во-вторых, в данной гамме вто-

рая, третья и шестая ступени понижены (-), тогда как четвертая и седьмая ступени, напротив, повышены (+).



Рис. 6. Октавная гамма – даври Баёт

В данном случае рассматриваемая гамма строится от пятой ступени – зарпарда, созвучной бурдонирующим струнам танбура. Именно в таком строе инструмента исполняются второй, третий и пятый по счету основные канонические разделы Талкини Баёт, Насри Баёт, (дополнительный – Хусайни дар Баёт) и Уфари Баёт вокального цикла «Наср» макома «Наво». В качестве иллюстрации приводится начальный фрагмент одного из разделов Талкини Баёт (пример 2).

3. Четвертая октавная гамма – даври Ораз – строится с учетом четвертой ступени заифпарда шкалы танбура (рис. 7).



Рис. 7. Октавная гамма – даври Ораз

В данной гамме третья, четвертая и седьмая ступени понижены (-), тогда как первая, пятая и восьмая (октавная) ступени, напротив, повышены (+). Рассматриваемая гамма строится от четвертой несозвучной с бурдонирующими струнами ступени – заифпарда. Именно в таком строе инструмента исполняется четвертый по счету основной канонический раздел Ораз (иногда, Нагмаи Ораз) вокального цикла «Наср» макома «Наво».

В качестве иллюстрации приводится начальный фрагмент раздела Ораз (пример 3).

Пример 2. Фрагмент раздела Талкини Баёт из цикла «Наср» вокально-инструментальной части макома «Наво»¹⁵



Пример 3. Фрагмент раздела Ораз из цикла «Наср» вокально-инструментальной части макома «Наво»¹⁶



Таким образом, в вокальном цикле «Наср» макома «Наво» наблюдается последовательное чередование ладов и соответствующих им тональных планов, реализуемое следующим образом:

1. Первый раздел – *Сарахбори Наво* – хотя разворачивается от шестой ступени октавного звукоряда и соответствующей октавной гаммы, тем не менее утверждает и закрепляет исходную высоту (тональность) и основной тонический центр, основанные на первой ступени *шохпарда*.

2. Второй и третий последовательно следующие основные разделы – *Талкини Баёт* и *Насри Баёт* – смещают тональный центр с первой ступени на пятую, которая утверждается на основе пятой ступени и вспомогательного октавного звукоряда *доираи Бузург* шкалы танбура.

3. Четвертый основной раздел – *Ораз* – выстраивается в тональном плане, основанном на четвертой ступени.

4. Затем следует первая финальная часть – *Супориши аввал*, возвращающая развитие к основному тональному плану.

5. В пятом, заключительном каноническом разделе – *Уфари Баёт* – тональный план вновь смещается на пятую ступень.

6. Далее следует заключительная финальная часть – *Супориши охир*, в которой осуществляется возврат к исходному тоническому центру, завершающий замкнутую циклическую структуру произведения.

Ниже приведена обобщенная таблица тонального построения вокального цикла «Наср» макома «Наво» (табл. 3).

Таблица 3. Тональный план вокально-инструментального цикла «Наср» макома «Наво»

№	Основные канонические разделы цикла	Разновидности лада	Тональные планы	Характер модуляции
1	Сарахбор	Наво	VI ступень (I ступень)	Исходная тональность, утверждение устоя
2	Талкин	Баёт	V ступень	Переход к новому центру; закрепление новой опоры и структуры
3	Наср и дополнительный раздел Хусайни			
4	Нагма (Навруз)	Ораз	IV ступень	Переход к новому центру; закрепление новой опоры и структуры
	Супориши аввал	Наво	VI ступень (I ступень)	Первая финальная часть – возврат к исходному центру
5	Уфар	Баёт	V ступень	Повторный переход к новому центру
	Супориши охир	Наво	VI ступень (I ступень)	Финальная часть – заключительный возврат к исходному центру

Заключение:

1. Звуковысотная система макома «Наво» строится на базе двух октавных звукорядов – пентатетрахордной и тетрапентахордной моделей, первая из которых (*доираи Рост*) является ведущей, а вторая (*доираи Бузург*) – вспомогательной.

2. Октавный звукоряд, основанный на пентатетрахордной модели *доираи*

Рост, выступает ключевым элементом формирования октавных гамм (*адвор*) и разделов вокального цикла макома «Наво», обеспечивая единообразие ладовых решений.

3. Выявлены закономерности построения октавных гамм и их взаимосвязи с тональными и ладовыми структурами. Размещение ключевых тонов

и модальных акцентов определяется как внутренней ладовой логикой, так и особенностями исполнительской техники на танбуре.

4. Подтверждена функциональная значимость танбура как инструмента, реализующего тонально-ладовую организацию и иерархию высотных уровней

в вокальном цикле «Наср» макоме «Наво».

5. Сформирована комплексная модель взаимодействия тонального, ладового и инструментального уровней, способствующая более глубокому пониманию структуры макового цикла и принципов формирования его канонических разделов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Шашмаком* (*shash-maqom*; перс. + араб. – букв. «шесть макомов») – это сформировавшаяся в Бухаре профессиональная музыкально-поэтическая традиция, занимающая важное место в классическом искусстве Центральной Азии. В этой связи данная традиция определяется как бухарский Шашмаком. Бухарский Шашмаком представляет собой целостную модально-циклическую систему, включающую шесть макомов: *Рост*, *Наво*, *Бузург*, *Дугох*, *Сегох* и *Ирок*. Последовательность их исполнения обусловлена внутренней логикой звуковысотной организации и соотносится с принципами ладовой системы танбура.

² Маком «Наво» уже становился предметом научного анализа в исследовании А. Зуфарова (2025), в данной работе отсутствует рассмотрение вопросов его тонально-ладовой организации.

³ Следует отметить, что в условиях устной традиции макового творчества танбур являлся базовым инструментом, на основе звуковысотной системы которого была сформирована ладово-тональная система Шашмакома. В современной научной интерпретации именно конструктивные и акустические особенности данного инструмента рассматриваются как основа моделирования высотной организации Шашмакома.

⁴ В вокальной части системы Шашмакома выделяются два структурно-функциональных типа циклов – базовый и производный. Базовый тип представлен циклами «Наср», производный – «Савт». В настоящем исследовании анализируется только базовый тип вокального цикла.

⁵ *Доира* (*daira*; араб. – круг, цикл) – термин, обозначающий: 1) круг, замкнутый цикл или

октавный интервал; 2) октавный звукоряд танбура, формируемый на основе ступеней *зарпарда*, создающих вертикальное созвучие, где последняя ступень совпадает с первой на другом высотном уровне через октаву, обеспечивая непрерывность и цикличность звучания.

⁶ *Адвор* (*advor*; араб. ед. ч. *давр* – этапы, фазы, периоды) – термин, обозначающий звукорядный цикл, представляющий собой несколько октавных гамм (*давр*), развертываемых от каждой ступени шкалы танбура или октавного звукоряда *доира*.

⁷ *Асли* (*asli*; араб. / перс. – коренной, подлинный, базовый) – исходная, опорная ступень семиступенного октавного звукоряда танбура, выполняющая функцию ладового центра и служащая интонационной основой для построения производных (*фарғи*) гамм.

⁸ *Фарғи* (*far'ī*; араб. / перс. – производный, второстепенный, ответвление) – производные ступени октавного звукоряда танбура, функционально обусловленные основной (*асли*) ступенью и формирующие вариативные ладовые ответвления внутри октавной системы инструмента.

⁹ *Джур* (*jur*; тадж. – букв. «совпадение», «согласование») – термин, обозначающий систему настройки струн танбура, определяющую вертикальный аспект его звуковысотной структуры и характер взаимодействия мелодического и бурдонирующих струн.

¹⁰ *Табака* (*tabaqa*; араб. / перс. – букв. «слой», «уровень», «ранг») – термин, обозначающий «уровень» высоты звука и ступеней звукоряда, в том числе на танбуре. Данный термин заимствован из трактатов средневековых ученых, в частности в свете теоретического наследия Сафи ад-Дина Урмави,

и используется для описания строя ладов и микротональных соотношений в восточной музыкальной традиции, включая таджикскую и узбекскую.

¹¹ *Шохпарда* (*shoh-parda*; перс. – букв. «королевский лад», «главный лад») – название 1) первой (нижней) ступени октавных звуко-рядов тетрапентахордной и пентатетрахордной моделей на танбуре; 2) центрального тона шести ладовых систем *адвор* в Шашмаком; 3) ступени, определяющей тональную высоту лада в звуковысотной шкале танбура.

¹² *Аслпарда* (*asl-parda*; перс. *asl* – основа, *parda* – лад, ступень; араб. – *asl parda*, букв.

«основной лад») – термин, обозначающий ступень звукоряда на танбуре, соотносящуюся с гармонической опорной ступенью.

¹³ *Зарпарда* (*zar-parda*; перс. – букв. «золотой тон / ступень») – название: 1) ступеней звукоряда танбура, при сочетании которых с бурдонирующими струнами возникает вертикальное созвучие (*джаранг*); 2) верхней квартовой или квинтовой ступени октавного звукоряда.

¹⁴ Шашмаком: В 6 т. Т. 2. Маком Наво [Ноты] / авт.-сост. А.А. Абдурашидов. Душанбе: Адиб, 2016. С. 71–72.

¹⁵ Шашмаком... С. 81.

¹⁶ Шашмаком... С. 97.

ЛИТЕРАТУРА

Абдурашидов А.А. Танбур и его функция в изучении ладовой системы Шашмакома: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1991. 24 с.

Абдурашидов А.А. Об определении регистров и октавных ладозвукорядов танбура // *Музыковедение*. 2021. № 4. С. 37–49. URL: <http://musicology.tgizd.ru/ru/arhiv/20357> (дата обращения: 04.03.2026). doi: 10.25791/musicology.4.2021.1188C

Абдурашидов А.А. Фарханги тафсирии истилохоти Шашмаком. (Толковый словарь терминов Шашмаком). Душанбе: Адиб, 2016. 400 с.

Зуфаров А.М.-С. *Эволюция развития системы ладов в макоме «Наво»*: Автореф. дис. ... д-ра философии. Ташкент, 2025. 52 с.

Ибрагимов О.А. Фергано-ташкентские макамы: Моногр. Ташкент: Media Land, 2006. 176 с.

Ибрагимов О.А. К вопросу о ладовой и идейной преемственности бухарского Шашмакома // *Konservatoriya*. 2019. № 2. С. 4–17.

Кароматов Ф.М., Раджабов И.Р. Шашмаком. Предисловие // Маком Бузрук. Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1966. Т. 1. С. 15–24.

Матякубов О.Р. Бухарский Шашмаком: Истоки, тексты, теория и практика. 2-е изд., доп. Ташкент: Musiq, 2013. 312 с.

Матякубов О.Р. Истоки и принципы Хорезмской танбурной нотации: Моногр. Ташкент: Янги аср авлоди, 2018. 252 с.

Раджабов И.Р. Макамы: Дис. ... д-ра искусствоведения. Ташкент; Ереван, 1970. 216 с.

REFERENCES

Abdurashidov, A.A. (1991), *Tanbur i ego funktsiya v izuchenii ladovoi sistemy Shashmakoma* [The Tanbur and Its Function in the Study of the Modal System of Shashmaqom], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Tashkent, 24 p. (in Russ.)

Abdurashidov, A.A. (2016), *Farkhangi tafsirii istilokhot Shashmakom* [Explanatory Dictionary of Shashmaqom Terminology], Adib, Dushanbe, 400 p. (in Tadj.)

Abdurashidov, A.A. (2021), “On the determination of registers and octave fret-scale systems of the tanbur”, *Muzykovedenie* [Musicology], no. 4, pp. 37–49, Available at: <http://musicology.tgizd.ru/ru/arhiv/20357> (Accessed 04 March 2026), doi: 10.25791/musicology.4.2021.1188C (in Russ.)

Ibragimov, O.A. (2006), *Fergano-tashkentskie makomy* [Fergana–Tashkent Maqoms], Media Land, Tashkent, 176 p. (in Russ.)

Ibragimov, O.A. (2019), “On the Modal and Ideological Continuity of the Bukhara Shashmaqom”, *Konservatoriya* [Conservatory], no. 2, pp. 4–17. (in Russ.)

Karomatov, F.M., Radjabov, I.R. (1966), “Shashmaqom. Preface”, *Makom Buzruk*, Vol. 1, Izdatel'stvo literatury i iskusstva, Tashkent, pp. 15–24. (in Russ.)

Matyakubov, O.R. (2013), *Bukharskii Shashmakom: istoki, teksty, teoriya i praktika* [Bukhara Shashmaqom: Origins, Texts, Theory and Practice], 2nd ed., enlarged, Musiq, Tashkent, 312 p. (in Russ.)

Matyakubov, O.R. (2018), *Istoki i printsipy khorezmskoi tanburnoi notatsii* [Origins and

Principles of Khorezm Tanbur Notation], Yangi asr avlodi, Tashkent, 252 p. (in Russ.)

Zufarov, A.M.-S. (2025), *Evolutsiya razvitiya sistemi ladov v makome "Navoi"* [Evolution of the Modal System in the Maqom "Navoi"], Abstract of PhD Thesis, Tashkent, 52 p. (in Russ.)

Radjabov, I.R. (1970), *Makomy* [Maqoms], Abstract of D. Sc. Thesis, Tashkent, Erevan, 216 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Абдурашидов Абдували Абдулмаджидович, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Научно-исследовательского института культурологии и нематериального культурного наследия при Министерстве культуры Республики Узбекистан (Ташкент)

E-mail: navo@mail.ru

Author Information

Abduvali A. Abdurashidov, Cand. Sc. (Art Criticism), Senior Researcher at the Scientific Research Institute of Cultural Studies and Intangible Cultural Heritage under the Ministry of Culture of the Republic of Uzbekistan (Tashkent)

E-mail: navo@mail.ru

Поступила в редакцию 21.04.2026

После доработки 04.08.2026

Принята к публикации 08.08.2026

Received 21.04.2026

Revised 04.08.2026

Accepted for publication 08.08.2026

© Ардашерзода, К.А., Кондратьева, Н.М., 2026

УДК 78.01; 780.6; 78.05

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-154-166

КУЛЬТУРНАЯ СЕМАНТИКА МУЗЫКИ ТАДЖИКСКОГО НАЯ

К.А. Ардашерзода¹, Н.М. Кондратьева¹

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

Аннотация. Впервые обсуждается план содержания музыки таджикской поперечной флейты *най*, выявляется ее семантика. Культурные смыслы наигрышей устанавливаются путем определения особенностей функционирования *ная* в культуре. Также анализируются традиционные программные названия 380 инструментальных произведений, вербальные тексты песен, мелодии которых исполняются на *нае*, и стихи персидско-таджикских поэтов с упоминаниями об этом инструменте. В классической поэзии *най* – элитарный музыкальный инструмент, входящий в дворцовую и суфийскую субкультуры. Он предстает в них как обязательный атрибут дворцовых торжеств и как канал связи между человеком и Богом, соответственно. В народной культуре *най* включен в важнейшие календарные и семейные обряды. Музыка *ная* выражает также широкий спектр лирики. Круг образов музыки *ная* на верхнем аксиологическом уровне определяется оппозицией природы и культуры. Единственным представителем живой природы и главным центральным звеном этой системы является человек. Люди молоды и энергичны. Они полны чувств, размышляют о смысле жизни и находятся в гармонии с природой. Дети и женщины желанны и любимы, мужчины реализованы и успешны. Неживая природа представлена явлениями и состояниями, связанными со временем. Из времен года отражение в наигрышах получает весна; из времен суток – рассвет. Основные фиксируемые явления – расцветающие цветы, горы, вода и небо; главные культурные объекты – города, культурные регионы и экономически важные места. Особое место занимают праздники, многочисленные танцы и внутрикультурная рефлексия на сам *най*. В пространство культурных смыслов *ная* включается также математическое понятие числа, которое обретает и символическую трактовку.

Ключевые слова: традиционная инструментальная музыка, таджикский най, культурная семантика наигрышей, план содержания музыки *ная*

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Ардашерзода К.А., Кондратьева Н.М. Культурная семантика музыки таджикского *ная* // Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 154–166. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-154-166.

CULTURAL SEMANTICS OF TAJIK NAI

K.A. Ardasherzoda¹, N.M. Kondratieva¹

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

Abstract. The article discusses for the first time the plan of content of the Tajik transverse flute *nai* music and reveals its semantics. The cultural meanings of tunes are established by determining the features of the functioning of the *nai* in the culture. The traditional program titles of 380 instrumental compositions, the verbal texts of songs whose melodies are performed on the *nai*, and poems by Persian-Tajik poets mentioning this instrument are also analyzed. In classical poetry, the *nai* is an elite musical instrument, part of the palace and Sufi subcultures. It appears in them as an obligatory attribute of palace celebrations and as a channel of communication between man and God, respectively. In folk culture, *nai* is included in the most important calendar and family rituals. *Nai*'s music also expresses a wide range of lyricism. The circle of images of music at the highest axiological level is determined by the opposition of nature and culture. The only representative of living nature and the main central link of this system is man. People are young and energetic. They are full of feelings, reflect on the meaning of life and are

in harmony with nature. Children and women are desired and loved, men are fulfilled and successful. Inanimate nature is represented by phenomena and states associated with time. Of the seasons, spring is reflected in tunes; of the times of day, dawn. The main phenomena recorded are blooming flowers, mountains, water and the sky. The main cultural objects are cities, cultural regions and economically important places. A special place is occupied by holidays, numerous dances and intra-cultural reflection on the *nai* itself. The space of cultural meanings also includes the mathematical concept of number, which also acquires a symbolic interpretation.

Keywords: traditional instrumental music, Tajik nai, cultural semantics of tunes, plan of content of nai music

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

For citation: Ardasherzoda, K.A., Kondratieva, N.M. (2026), "Cultural semantics of Tajik *nai*", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 154–166. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-154-166.

Най – один из ведущих и почитаемых традиционных таджикских музыкальных инструментов. Это одиночная открытая поперечная флейта без сердечниковой щели с шестью игровыми боковыми отверстиями. Цифровой индекс инструмента по универсальной систематике Э.М. фон Хорнбостеля и К. Закса – 421.121.12 (1987). *Най* изготавливается из тростника, камыша, абрикосового дерева и дерева грецкого ореха, а также из тутовника. Играют на нем только мужчины.

Най упоминается в древних исторических документах, средневековых трактатах о музыке восточных мыслителей, стихах великих персидско-таджикских поэтов. Он распространен во всех регионах Таджикистана, а также на сопредельных территориях. Вместе с тем *най* до сих пор является малоизученным во всех культурах. О таджикском *нае* в научной литературе есть лишь краткие сведения. Они касаются конструкции, музыкального строя и материалов, используемых для изготовления инструмента (Вызго Т., 1980; Миронов Н., 1932; Семенов А., 1946). Кроме того, в этнографических источниках содержатся отдельные упоминания о включенности *нае* в календарные обряды (Бируни А., 1957; Шишов А., 1910).

Сведения о музыке *нае* практически отсутствуют, не говоря о специальных этномузыкологических исследованиях. В данной работе впервые определяется культурная семантика музыки *нае* и описывается связанный с ней план содержания традиционной интонацион-

ной культуры таджиков (Кондратьева Н., 1999).

Надо подчеркнуть, что выяснение культурных смыслов инструментальной музыки является особой и довольно сложной задачей. Одним из способов установления культурной семантики инструментальных феноменов служит определение особенностей их функционирования в культуре. Другая возможность открывается, когда инструментальная традиция предполагает наличие программности. Кроме того, при наличии связей наигрышей с песнями составить представление о культурной семантике наигрышей можно, обратившись к анализу вербальных текстов соответствующих песен. В данной работе мы используем все перечисленные выше возможности.

Основным материалом исследования являются 380 традиционных наигрышей на *нае*, снабженных этническими названиями, данными исполнителями. Это нотированные наигрыши опубликованного сборника (Аргатов Т., 2017); экспедиционные аудио- и видеозаписи, осуществленные авторами в январе 2024 г. в районах республиканского подчинения Республики Таджикистан; архивные записи 1905–2021 гг. из Золотого фонда Комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве РТ (Ардашерзода К., 2025). Также анализировались стихи персидско-таджикских поэтов, содержащие упоминания о *нае*. Важным новым результатом работы является и более полное описание функционирования ин-

струмента в календарных и семейных обрядах таджиков, сделанное на основании экспедиционных данных и внутрикультурного опыта К.А. Ардашерзода.

Най нашел отражение уже в классической персидско-таджикской поэзии, при этом его культурная семантика понималась по-разному представителями официального ислама и суфиями. У Абу Абдуллоха Рудаки и Абулкосима Фирдоуси *най* – это прекрасный и всеми любимый музыкальный инструмент, обладающий большими выразительными возможностями. Например, в касиде А. Рудаки *Модари май* (Мать вина) *най* упоминается как инструмент высокой дворцовой культуры, один из обязательных атрибутов большого праздника при дворе властителя Хорасана:

*Барбати Исову фаришҳои фаводӣ,
Чанги Мудакниру ноӣи чобуки ҷонон.
Як саф мирону Балъамӣ бинишаста,
Як саф Ҳаррону Пирсолеҳи деҳқон.
Хусрав бар тахти пешгоҳ нишаста,
Шоҳи мулуки ҷаҳон амири Хуросон.*

Исо с *барбатом*¹ здесь, звучит любимый *най* В честь битвы Мудакнира, героя всех сильнее. В ряду достойных Балъами-везирь сидит, Солех-крестьянин здесь же – он всех старей. Хусрав на троне пред ними сидит Хорасана великий владыка, царь царей.

(Пер. Н. Кондратьевой)

Аналогично в одном из дастанов поэмы А. Фирдоуси *Шоҳнома* (Шахнаме) *най* – музыкальный инструмент, сопровождающий, наряду с бубном *даф*, а также струнным инструментом *чанг* исполнение певцом газели. Он звучит на торжественном пиру, устроенном в связи с радостной встречей двух героев – Рустама и правителя Кубада Кайкубода:

*Нишастанд хубони барбатнавоз,
Яке удсузу яке удсоз.
Саряндае ин газал соз кард.
Дафу чангу найро хамовоз кард,
Ки имруз рузест бо фарру дод,
Ки Рустам нишастааст бо Кайкубод...*

Собрались лютнисты, присели тут,
Кадило дымит, играет уд.
Сложил и исполнил певец газель
Звучали с ним вместе *даф*, *чанг*, свирель.
Сегодня радость, света восход,
Вот Рустам сидит, рядом с ним Кайкубод...
(Пер. Н. Кондратьевой, К. Ардашерзода)

Следует обратить внимание на то, что в этом отрывке упоминается также щипковая лютня *уд*, которая звучит отдельно и не сочетается с *наем* в одном аккомпанирующем ансамбле.

Иное понимание *ная* в творчестве поэтов-суфиев. Суфийские поэты использовали особую тайнопись, в которой *най* осмыслялся как инструмент, способный выражать глубокие сакральные мысли и чувства. Он становится символом человеческой души, устремленной к Богу. Ярким примером проявления этой символики является рубаи Омара Хайяма:

*Майлам ба шароби ноб бошад доим,
Гӯшам ба найу рубоб бошад доим.
Гар хоки маро кӯзагарон кӯза кунанд,
Он кӯза пур аз шароб бошад доим.*

Чистого вина чашу я желаю,
Слушать *най* и с ним *рубоб* я желаю.
Вылепит, когда гончар кувшин с моим прахом,
Он будет полон вина, я желаю.

(Пер. Н. Кондратьевой)

В *Маснави-и маънави* (Поэме о скрытом смысле) Джалолиддина Руми важное место отведено *наю* из камыша, который страдает от того, что оказался отрезанным от своего корня. С одной стороны, поэт фиксирует внимание на самом инструменте, а также материале, из которого он изготовлен. С другой – жалоба *ная* у Дж. Руми – это выражение печали человеческой души, оторванной от Всевышнего и жаждущей с ним соединиться.

У Саади из Ширази возникает новый момент интерпретации *ная*, связанный с его одушевлением. Вырезанные игровые отверстия на стволе инструмента поэт уподобляет ранам на его теле:

...Най, ки менолад ҳама дар маҷлиси озодагон,
Зон ҳама нолад, ки бар вай захми бисёр омадаст.

Най, что стенает при собравшихся персидских
людях,
Плачет потому, что множество ран ему
нанесли.
(Пер. К. Ардашерзода)

В стихах Хафиза Ширази, земляка Саади, *най* предстает образцом стойкости, терпения, трудолюбия, надежды и оптимизма. Он становится примером для подражания. Кроме того, *най* интерпретируется как посредник, осуществляющий связь человека с Творцом. Его мелодия – это восточка от Всевышнего, сам *най* – канал связи.

У Абдуллаха Ансари и Фариддуна Атгара *най* помогает человеку обуздать низменные порывы. Он становится инструментом для самопознания и познания мира, на котором можно исполнять музыку творения. Сходная трактовка *нае* и в стихах А. Джами (Дрожжина М., 2020).

В XX в. Мухаммад Икбол, восхищавшийся творчеством Дж. Руми, написал рубаи:

Аз найи он найвози покзод,
Боз шӯре дар ниҳоди ман фитод.
Гуфт: – Чонҳо маҳрами асрор шуд,
Ховар аз хоби гарон бедор шуд.

Звук *нае*, как чистейший родник,
Вновь в глубину души моей проник.
Сказал: – Я хранителем тайн стал,
Восток от сна пробудившимся стал.
(Пер. Н. Кондратьевой, К. Ардашерзода)

Таким образом, в классической персидско-таджикской поэзии *най* предстает исключительно как элитарный музыкальный инструмент. Последователи официального ислама фиксировали огромные эстетические возможности этого инструмента, отмечали его удивительную выразительность, делали акцент на особенностях его функционирования, а имен-

но, обязательном участии в торжествах и праздниках, выделяли высокое мастерство исполнителей-*найнавозов*. Поэты-суфий, восхищаясь музыкой *нае*, подчеркивали, прежде всего, его сакральные значения, связанные с духовными исканиями, а также способность осуществлять связь между человеком и Создателем.

Однако план содержания музыки *нае* этими значениями далеко не исчерпывается. Помимо дворцовой и эзотерической субкультурных традиций он широко бытовал в народной культуре, где органично включался в календарные и семейные обряды, а также выражал широчайший спектр лирических состояний.

У таджиков сосуществуют два календаря. Первый из них – это лунный мусульманский. Его основные праздники – *Ид ал-Фитр* и *Курбан байрам* – игру на *нае* не предполагают.

Второй календарь – народный – связан с солярным культом. Он приспособлен, главным образом, к сельскохозяйственным занятиям. Основными датами, сопряженными с проведением специальных обрядов, являются *Сада*, *Бойчечак*, *Навруз*, *Сайри Лола*, *Мехргон*. Большинство праздников солнечного календаря сопровождалось игрой на музыкальных инструментах, среди которых был и *най*.

Арийский праздник *Сада* отмечается 30 января. Он приходится на самое холодное время года и посвящен огню. Персидский мыслитель Абу Рейхан Бируни писал, «что в этот день зима выходит из геенны в мир и поэтому люди зажигают огни и возжигают курения, чтобы отразить ее вред» (1957, с. 243). Существует поверье, что чем сильнее пламя костров, тем плодородней будет земля в наступающем году (Шишов А., 1910, с. 310). Во время *Сада* раздают милостыню для поминания умерших, а музыканты играют на *нае* веселые мелодии.

Праздник подснежников *Бойчечак* приходится на 20 марта. Его главными действующими лицами являются дети

и подростки, которые собирают цветы и дарят их матерям и всем женщинам. Женщины, принимая подарок, прикладывают цветы к глазам и благодарят Всевышнего за то, что дождались весны, а детвору угощают конфетами, фруктами и выпечкой. Затем в каждом дворе на костре готовят традиционный плов, на который приглашают родственников и музыкантов. После угощения во дворе дома музыканты играют на *нае* и аккомпанирующих ударных инструментах наигрыши, приуроченные к *Наврuzu*, а дети, подростки и взрослые под них танцуют.

Навруз (перс. – новый день) – главный праздник весны в день весеннего равноденствия 21 марта. А. Бируни отмечал, «что в этот день Аллах – слава ему! – заставил вращаться сферы после того, как они были неподвижны, привел в движение светила после того, как они стояли на месте, и создал Солнце, так что стали благодаря ему известны части времени в годах, месяцах и днях после того, как они были сокрыты, и пало на них начало счета» (1957, с. 224). *Навруз* встречают коллективно. Готовятся ритуальные кушанья, специально приглашаются певцы и музыканты-инструменталисты. Главным музыкальным инструментом *Наврuза* является *най*. Флейтисты не только играют ритуальные танцевальные наигрыши, но также могут аккомпанировать певцам.

Следующим календарным периодом, в котором *наю* отведено видное место, является *Сайри пола* (букв. прогулка к тюльпанам). Он не имеет точной даты, маркирует переход весны в лето, совпадает со временем цветения тюльпанов и сбора первого урожая. Для прогулок в горы приглашают музыканта, который исполняет специальные наигрыши на *нае*. После прогулки для ее участников и *найнавoза* устраивается угощение.

Единственный осенний календарный праздник – *Мехргон* (букв. чувство). Он приходится на второе воскресенье октя-

бря. В это время, в основном, заканчиваются сельскохозяйственные работы, важной составляющей которых является сбор хлопка. Во время дневной праздничной трапезы с обилием фруктов и овощей приглашенные музыканты обязательно играют на *нае* особые танцевальные наигрыши, среди которых *Ракси пахтацинон* (Танец сборщиков хлопка).

Помимо традиционных календарных праздников в современном Таджикистане отмечается *Рузи шаишмаком* (букв. день шаишмакома) и *Рузи фалак* (день *фалака*). Оба праздника связаны с признанием ЮНЕСКО устно-профессиональных жанров *шаишмакома* и *фалака* феноменами, значимыми для мировой культуры.

Рузи шаишмаком с 2010 г. отмечается 12 мая. В этот день все исполнители *шаишмакома* выступают в общественных местах, нередко совместно. *Най* при этом обязательно входит в состав инструментального ансамбля, который сопровождает пение вокалиста / вокалистов, а также исполняет инструментальные части *шаишмакома*.

Рузи фалак считается государственным праздником и отмечается с 2004 г. 10 октября. Официальный статус праздник получил в 2007 г.

Из обрядов жизненного цикла человека *най* связан с обрядом обрезания и широко представлен в свадебном обряде. После совершения обряда обрезания *хатнасур / туйи суннати* устраивается семейный праздник, на который приглашаются родственники, соседи и традиционные музыканты. Присутствие *найнавoза* является желательным. *Най* выступает в качестве аккомпанирующего инструмента при исполнении специальных обрядовых песен, звучащих как на празднике в честь обрезания *хатнасур / туйи суннати*, так и на свадьбах.

Таджики традиционно справляют свадьбы осенью (после сбора последнего урожая) и зимой. Свадебный обряд вклю-

чает несколько этапов: *гаҳвора бахиш* – сватовство малолетних; *фотиҳа* – обнародование помолвки; *маҳр* – выкуп невесты; *никоҳ* – заключение брака по шариату; *туйхона* – свадебное торжество; *рубинон* – женский обряд в доме жениха; *чилла* – сорокадневный период, во время которого молодые должны быть вместе и не могут выходить из дома после захода солнца.

Первый этап свадебного обряда, где звучит *най* – это *гаҳвора бахиш*. Музыкантов приглашают родители мальчика. Хозяин дома накрывает для них отдельный стол. Сначала музыкантов кормят и угощают сладостями. Затем они начинают играть веселые танцевальные наигрыши, основанные как на известных мелодиях, так и на импровизациях.

Услышав звуки *ная*, в дом, где совершается обряд, приходят все соседи. Они начинают танцевать и веселиться. После того, как гости расходятся, каждому музыканту дают с собой *дастархан* с рубашкой и сладостями. Кроме того, хозяин дома по возможности может подарить музыкантам серебряные и золотые монеты или украшения. В настоящее время музыкантам дают деньги.

Фотиҳа (букв. открывающая) – название первой суры Корана. В свадебном обряде, совершаемом по шариату, *фотиҳа* является первым его этапом. Обряд проводят по отношению к жениху старше 12 лет и невесте старше 10 лет матери и старшие женщины. В доме невесты матери при свидетелях дают обещание поженить нареченных и договариваются о сроках. Они ломают пополам лепешку, одну половину дают мальчику / юноше / молодому мужчине, другую девочке / девушке, после чего читают суру *Фотиҳа*. Договор *фотиҳа* таджики считают нерушимым.

В день проведения *фотиҳа* отец невесты приглашает в дом музыкантов, которые после молитвы исполняют специаль-

ные свадебные наигрыши на *нае* и ударных во дворе дома. Их звучание сообщает соседям о заключенном свадебном договоре.

Следующий этап свадебного обряда – *маҳр*, во время которого обговариваются экономические условия брака. После достижения договоренности приглашали музыкантов – певцов-макомистов, *най-навоза* и других. Пока во дворе готовится на костре еда, в доме певцы в сопровождении *ная* поют газели или песни из *шашмакома*. *Найнавоз* исполняет также свадебные наигрыши.

Продолжением этапа *маҳр* является доставка в назначенный день мужчинами калыма и свадебных угощений в дом невесты, где родственники невесты дарят подарки жениху, его отцу и брату. Здесь также устраивается ритуальное пиршество, во время которого обязательно звучит *най*. После завершения этапа *маҳр* жених и невеста по традиции считаются мужем и женой, но не могут встречаться до совершения *никоҳ*.

Никоҳ проводится в день, когда невесту должны перевести в дом жениха. Обряд в доме невесты совершает учитель духовной школы *домулло*, который читает специальные молитвы. После завершения *никоҳ* жених с невестой и ее ближайшими родственниками отправляются в дом жениха, во дворе которого проводится пир *туйхона*. На *туйхона* приглашаются певцы и музыканты-инструменталисты, среди которых обязательно присутствует *найнавоз*.

Когда жених и невеста покидают пир, их шествие в дом сопровождается игрой на *нае* и танцами под эти наигрыши. Внутри дома жених и невеста расходятся по разным комнатам. В комнате жениха для него, его друзей и музыкантов устраивается специальное угощение.

На следующий день в доме жениха в присутствии женщин – близких родственников жениха и невесты – соверша-

ется обряд *рубинон*, во время которого невеста открывает лицо, а родственницы ее одаривают. Завершающим этапом свадебного обряда является *чилла*, который также, как и *рубинон*, не предполагает звучания музыки.

Помимо активной включенности в празднично-обрядовую сферу таджикской культуры, музыка *ная* имеет и ярко выраженное лирическое содержание. О нем можно составить представление на основании анализа этнических названий наигрышей, которые даются им традиционными исполнителями. Некоторые из этих названий, как уже было сказано выше, совпадают с инципитами песен, некоторые – фиксируют понятия и образы, связанные с данным инструментом. Подчеркнем, что анализ этнической терминологии позволяет исследователям понять какие именно характеристики музыкальных феноменов в качестве наиболее значимых выделяет сама культура. Анализ культурной семантики наигрышей проводился в несколько этапов. Сначала были выделены тематические рубрики, а затем произведена их систематизация.

Круг образов, отраженных в музыке *ная*, включает самые разные природные и культурные объекты, при этом центральное место занимают в нем люди. В качестве персонажей наигрышей выступают желанные дети; молодые, красивые, веселые, высококультурные, обворожительные и любимые женщины; богатые, позитивные и реализованные мужчины.

Детской теме посвящены наигрыши *Чонам балам* (Дорогое мое дитя), *Бебокча* (Малыш), *Бачамой* (Мой сынок), *Бачаҷон* (Любимый сынок), *Алла* (Колыбельная) и *Нанай-нанай*. Последнее название основано на звукосемантических словах, характерных для колыбельных песен и укачиваний. Связь детских наигрышей на *нае* с колыбельными, тексты которых также содержат ласковые обращения, звукосемантические слова, напутствия де-

тям стать опорой семьи, проявлять заботу о родных и близких, пожелания им Божьей помощи и защиты, заслуживает самого пристального внимания.

Образы женщин находят разноаспектное воплощение в наигрышах *Духтараки ҳиротӣ* (Девушка из Гирата²), *Наврӯзи духтари тоҷик* (Новый день таджикской девушки), *Аҷаб дилбар* (Необыкновенная красавица), *Шӯҳи парӣ* (Веселая пери), *Эй санам* (Эй, возлюбленная). Названиями ряда наигрышей служат «говорящие» женские имена: *Шаҳнозаи ман* (Моя Шахноза, букв. перевод имени нежная дочь шаха), *Лайлиҷон* (Лайли, любимая, букв. ночь или лилия), *Азизи дилам Зулайхо* (Дорогая сердцу Зулайхо), *Нозанин* (Красивая), *Таманно* (Желанная), *Санаме* (Милая).

В качестве наиболее привлекательных женских признаков выделяются волосы и заплетенные из них косы, глаза, цвет кожи и волнующая походка. Они фигурируют в наигрышах *Чингилак муй дори* (У нее кудрявые волосы), *Зулфи печони ман аст* (Скрученная коса моей любимой), *Ало хамзада кокул* (Седина в косе), *Чашми ҷодуяи* (Магические глаза), *Сиёҳчаишмак куҷой* (Черноглазая, ты где?), *Сабзина ранг* (Смоглянка) и *Каҷмо-каҷак* (Из стороны в сторону).

В мужских образах акцент делается на их успешности, позитивных установках, ответственности и лидерских способностях. Эти качества отражены в наигрышах *Юсуфи гумгашта* (Потерянный Иосиф), *Кашкарчаи Содирхон* (Правитель Кашкара Содир), *Ленин бародар раҳнамо* (Ленин – брат, вождь), *Абдурахмонбеги* (Милосердный герой), *Мирзодавлат* (Богатый и уважаемый Мирзо), *Ҳушидил* (Жизнерадостный/ щедрый/ доброжелательный). Часть этих названий является именами.

Помимо образов людей, музыка *ная* отражает их душевные состояния, чувства, желания, философские размышления и действия. Из позитивных пережи-

ваний выделяются любовь, вдохновение, которое может быть связано с творческим порывом, реализацией таланта и мастерства музыканта *найнавона*, а также состояние души слушателей музыки *наая*, ощущение жизненной силы: *Ошиқам* (Я влюблен), *Ту ҷони мани* (Ты моя любовь), *Бозу мандамо бидеҳ* (Дай мне руку и запястье), *Боре ба нигоҳе* (Однажды увидев), *Дили мо* (Наше сердце), *Чигарпора* (От души), *Илҳом* (Вдохновение) *Завқи ҷавонӣ* (Задор молодости).

Из негативных эмоций зафиксированы сожаление, тоска, печаль, горе, страдание и переживание невосполнимой утраты: *Ман доғе* (Осадок в моей душе), *Ёди ёр* (Тоска по любимой), *Ёди Ватан* (Тоска по Родине), *Ғами ту* (Твоя печаль), *Ашки Ситора* (Слеза Ситоры), *Гиря* (Плач), *Рӯзи сиёҳе бар сарам* (Черный день на голову), *Аз дили мо рафтаӣ* (Тебя больше нет в наших сердцах). Также отражение в названиях наигрышей получили стеснение, смущение и осознание зависимости: *Ноз макун* (Не стесняйся), *Ғамза ба ноз* (Смущение), *Гирифторм* (Я зависим).

Из чувств и желаний как жизненно необходимых потребностей выделена жажда – *Ташииз*, которая может пониматься как буквально, так и метафорически. Философскому осмыслению превратностей судьбы посвящены наигрыши *Чархо-фалако* (Небесное колесо) и *ғарибӣ* (На чужбине), жизненной установке – *Зи дастии нотавонӣ* (Не берись, если не сможешь сделать), действиям – *Нозам* (Баловаться).

Широко представлена в наигрышах тема природы. Из времен года отражение получила весна: *Баҳор* (Весна), *Баҳор омад* (Весна пришла), *Дар фасли баҳор* (Весной), из времен суток – рассвет: *Субҳи Ҳисор* (Рассвет в Гиссаре).

Из природных объектов явно выделены цветы, которые могут одушевляться и рассматриваться как особая форма жизни в особом мире: *Лолача* (Тюльпанчик), *Гули нав* (Бутон), *Сайри гулҳо равам* (Опра-

вимся на прогулку по цветущему лугу), *Гулпарӣ* (Выращивание цветов), *Хандаи гул* (Улыбка цветка), *Нози гул* (Смущение цветка), *Дар кишвари гулҳо* (В стране цветов), *Рақси гулҳо* (Танец цветов). Большинство «цветочных» наигрышей могли исполняться во время календарного праздника *Сайри Лола*.

Не менее важными объектами являются горы, вода и небо. Горная тема представлена наигрышами: *Сарахбори кӯҳистон* (Подножие гор), *Навои кӯҳистон* (Напев горы), *Шиштам дар баландиҳо* (Я сидел на высоте), *Чорбоғи боло* (Прекрасный сад на вершине горы), *Қарабой* (Сад в горах), *Сайри Бадахшон* (Прогулка по Бадахшану), *Рақси куҳистонӣ* (Горный танец). В четвертом и пятом из перечисленных выше наигрышей тема гор пересекается с темой садов, в шестом – с темой культурных регионов, в седьмом с темой танцев. Речь о них пойдет ниже.

Тема воды отражена в наигрышах *Чакра чакидан гирад* (Капля капает) и *Обишорон* (Капающая вода), *Мавҷи ҷунун мезанад* – (Волны бьются), *Мавҷ* (Волна), *Мавҷи Панҷ* (Волна Пянджа). Капающая вода может символизировать чистоту, благодать, время и неизбежные изменения. Она прежде всего ассоциируется с весной, таянием снега и сосулек, появлением новых надежд. Падающие капли также могут знаменовать начальную или конечную фазу благодатного весеннего дождя. Образ бьющихся волн, скорее связан с мощной водной стихией. Волны могут быть символом изменчивости жизни, преодоления препятствий, энергии и подвижности.

С темой неба связаны наигрыши *Ҳафтранг* (Радуга), *Фалак* (Небо), *Фалаки даштӣ* (Равнинный фалак) и *Ашки ситора* (Слеза звезды). Три последних названия интерпретируется неоднозначно. *Фалак* предстает и как природный объект, и как важнейшее сакральное понятие, и как музыкально-поэтический жанр. *Си-*

тора также может пониматься и как звезда, и как женское имя.

В качестве значимых культурных объектов выделены города и культурные регионы: *Субҳи Ҳисор* (Рассвет в Гиссаре) – одном из древнейших городов Таджикистана, восходящих к эпохе бронзы³, *Духтараки ҳиротӣ* (Девушка из Гирата)⁴, *Сайри Бадахшон* (Прогулка по Бадахшану) – региону с многообразными этнодиалектными традициями и следами древних цивилизаций, *Аз Каратог омадем* (Пришли из Каратога). Также внимание привлекают сады, специально посаженные деревья и важные места, обеспечивающие экономическое процветание – *Чорбоғи боло* (Прекрасный сад на вершине горы), *Қарабой* (Сад в горах), *Қушчинор* (Раскидистая чинара), *Боҷахона* (Таможня). Эти культурные объекты имеют тесную связь с природой.

Важнейшее место в музыке *ная* занимают праздники и свадебный обряд: *Моҳи наврӯзӣ* (Месяц Навруза), *Туёна* (Свадебный), *Базми най* (Пир *ная*), *Идона* (Праздничный), *Ид болои ид* (Праздник за праздником). Большая часть праздников, за исключением *Навруза*, в названиях *наигрышей* не указываются.

Самостоятельным объектом являются многочисленные таджикские танцы, которые включаются в структуру праздников и свадебного обряда, а также исполняются в разных жизненных ситуациях. Это танцы *Рақси тоҷикӣ* (Таджикский танец), *Рақс* – (Танец), *Рақси куҳистонӣ* (Горный танец), *Рақси духтари арғуштӣ* (Девичий танец *арғушти*), *Рақси пахтачинон* – (Танец сборщиков хлопка), *Рақси шодиёна* (Счастливый танец) и *Рақси гулҳо* (Танец цветов).

Помимо таджикских танцев представлены несколько образцов памирских, афганских и пакистанских танцев: *Рақси помирӣ* (Памирский танец), *Рақси помирӣ «Рапо»* (Памирский танец *Рапо*), *Рақси афғонӣ* (Афганский танец), *Сюитаи рақ-*

сии афғонӣ (Афганский танец из сюиты), *Рақси покистонӣ* (Пакистанский танец).

Большой интерес вызывает ярко выраженная внутренняя рефлексия на сам инструмент и особенности его функционирования в культуре. Речь идет об отражении в этнической терминологии внутри культурного понимания *ная*, а именно: самого факта существования музыкального произведения – *наигрыша ная*; способности инструмента выражать глубокие чувства и переживания; фиксации важнейших музыкально-стилистических особенностей *наигрышей*; осознания их локальной, региональной и этнической специфики; принадлежности музыки *ная* к разным жанровым сферам и жанровым традициям со своими особенностями бытования; использования инструмента как в элитарном устно-профессиональном искусстве, так и в народной культуре.

Факт наличия самого феномена музыкального произведения для *ная* находит отражение в названиях *Навозиш* (Наигрыш) и *Навои най* (Напев *ная*). Название *наигрыша Навои дил* (Сердечный напев) связано со способностью *ная* находить глубокий отклик в душе слушателей. *Бишинав аз най* (Послушай *най*)⁵, *Забони най* (Язык *ная*) обусловлены культурными представлениями о возможностях этого инструмента выражать сакральные понятия.

Наигрыш *Нола* (Плачущий звук) фиксирует традиционный прием игры на *нае*, связанный с покачиванием инструмента, а также изменения исполнителем силы воздушной струи. Этот прием порождает специфическую тембровую окраску звука. В названии *Нолаи кулобӣ* (Кулябский *нола*) акцент делается на локальную исполнительскую специфику. Наигрыши *Уфари савти сабо* (Мелодия из *Сабо*⁶ в ритме *уфар*⁷) и уже упоминавшийся выше *Качмо-качак* (Из стороны в сторону) выделяют специфику ритмической организации. Наигрыш *Магаме* (Мугам), видимо, прямо указывает на ладовую систему.

Названия могут фиксировать профессию создателей и исполнителей наигрышей, а также профессиональные и половые характеристики исполнителей танцев. К таким наигрышам относятся *Нимчупонӣ* (Мелодия наполовину пастушья), *Рақси пахтачинон* (Танец сборщиков хлопка) и *Рақси духтари арғуштӣ* (Девичий танец *арғушти*).

В названии *Қашиқарчаи рок* (Восточный бухарский напев), а также упоминавшихся ранее *Уфари савти сабо* (Мелодия из Сабо в ритме *уфар*), *Субҳи Ҳисор* (Рассвет в Гиссаре), *Духтараки ҳиротӣ* (Девушка из Гирата), *Рақси помирӣ «Рапо»* (Памирский танец *Рапо*), *Рақси помирӣ* (Памирский танец) внимание фиксируется на локусе – месте происхождения наигрышей. В наименованиях *Рақси тоҷикӣ* (Таджикский танец), *Чули Ироқ* (Иракский *чул*), *Рақси афғонӣ* (Афганский танец), *Сюитаи рақсии афғонӣ* (Афганский танец из сюиты) подчеркивается этническая принадлежность наигрышей.

Рефлексия, касающаяся жанрового аспекта, проявляется по-разному. В упомянутых ранее наигрышах *Моҳи наврӯзӣ* (Месяц Навруза), *Идона* (Праздничный), *Базми най* (Пир *ная*), *Ид болои ид* (Праздник за праздником), фиксируется использование *ная* в качестве инструмента, звучащего на праздниках. Это подтверждается как стихами великих классиков персидско-таджикской поэзии, так и этнографической информацией об участии *ная* в календарных и семейных обрядах. Исходя из этого мы можем говорить о принадлежности части репертуара *ная* к сфере праздничной обрядности.

Названия *Фалак* (*Фалак* / Небо) и *Фалаки даштӣ* (Равнинный *фалак*) прямо указывают на принадлежность наигрышей к жанру *фалак*. Этот жанр имеет сакральное содержание и предполагает обращение человека к высшим силам для того, чтобы поделиться своими чувствами и переживаниями.

Упомянувшиеся выше наигрыши *Уфари савти сабо* (Мелодия из Сабо в ритме *уфар*), *Қашиқарчаи рок* (Восточный бухарский напев), а также наигрыш *Супориши рок* (*Задача рока*) являются тремя инструментальными эпизодами сюиты *Базморо* (Праздничный) в *макоме Бузург* (Великий). Поскольку *най* связан с *макомом* и *шаишмакомом*, имеет смысл более подробно рассмотреть эти понятия. С одной стороны, *маком* является частью цикла *шаишмаком* (Шесть *макомов*), с другой – этот термин может означать ладовую систему, музыкальный стиль, жанр, а также игровую позицию, определяющую положение руки и пальцев на грифе некоторых традиционных таджикских лютен. Дополнительными частями *макома Бузург* являются и упоминавшиеся ранее в связи с детской и женской темами наигрыши *Бебокча* (Малыш) и *Зулфи печони ман аст* (Скрученная коса моей любимой).

Наконец, в качестве наиболее абстрактного понятия, отраженного в названии наигрыша, выступает число. Число имеет не только математическое значение. Числовая символика чрезвычайно важна для мусульманской традиции, которая сыграла важную роль в формировании культурного и духовного облика Таджикистана. Символика чисел актуальна для всех сторон таджикской культуры, включая религию, фольклор, искусство, межличностные отношения и др.

Числовой гармонии уделяется большое внимание в музыке и в литературе, при проведении различных обрядов и праздников. Ярким примером использования числовых символов и метафор является, например, знаменитая поэма А. Фирдоуси «Шахнаме». Эта тема представлена наигрышем *Ҳазореву ҳазоре-ву ҳазоре* (Тысячи, тысячи и тысячи). Данное название является обобщенным и подразумевает большое число в диапазоне от шести тысяч до миллиона. Слово *ҳазор* в таджикском языке

имеет различные значения, в том числе и символические.

В персидско-таджикской поэзии число *хазор* может использоваться для выражения идеи бесконечности или огромного количества. В «Шахнаме» Фирдоуси использует его для подчеркивания величественности и грандиозности описываемых событий и выдающихся качеств героев-богатырей. В исламской мистике и суфизме такие численные символы часто выражают понятия бесконечности Божественного, бесконечности пути духовного совершенствования или бесконечности Вселенной.

Таким образом, можно констатировать, что пространство культурных смыслов традиционной *ная* отличается удивительной широтой. *Най* функционирует в качестве центрального культурного явления в разных субкультурных срезах таджикской музыки. Он занимал важное место в дворцовой культуре и до сих пор сохраняет актуальность в эзотерической суфийской практике и народной культуре.

В народной культуре *най* включен в важнейшие обряды календарного и семейного циклов. Музыка *ная* выражает также широкий спектр лирических представлений.

Круг образов, отраженных в музыке *ная*, на верхнем аксиологическом уровне определяется оппозицией природы, породившей человека, и культуры, порожденной человеком. Человек является единственным представителем живой природы и главным центральным звеном этой системы. Люди, представленные в наигрышах, молоды, полны сил и энергии, переживают яркие эмоции, озарены творческим вдохновением. Они размышляют о смысле жизни и находятся в гармонии с природой. Дети и женщины желанны и любимы, мужчины реализованы и успешны.

Природа представлена в музыке *ная*, с одной стороны, состояниями природы,

с другой – ее явлениями. Состояния природы сопряжены с действием временного фактора. Это времена года и время суток. Из времен года отражение в наигрышах получает весна, из времен суток – рассвет. Объекты неживой природы определяются оппозицией земля – небо. Среди земных объектов выделяются цветы, главным образом в начальной фазе цветения, горы и вода. Небесными объектами являются обобщенное небо, радуга и звезды.

Среди культурных объектов отражены города, культурные и иные регионы, обеспечивающие экономическое процветание, например, сады и таможня. Важнейшее место занимают праздники, среди которых *Навруз*, открывающий в традиционном календаре новый год. Самостоятельным объектом являются многочисленные танцы, которые включаются в структуру праздников, а также исполняются в разных радостных ситуациях повседневной жизни.

Самого пристального внимания заслуживает внутрикультурный взгляд на сам *най*, включающий большое количество важных характеристик: выразительные звуковые возможности инструмента, разнородные музыкально стилистические признаки наигрышей, их жанровая специфика. Важную роль играют также маркеры локальной, региональной, этнической и социокультурной принадлежности музыки *ная*. В пространство культурных смыслов *ная* включается и математическое понятие числа. Оно обретает и символическую, связанную с бесконечностью трактовку.

Музыка *ная* способна выражать как сакральные представления, связанные с поисками смысла человеческой жизни, идеей самосовершенствования и связи души с Всевышним, так и самые простые профанные проявления человека. Такая широта культурных смыслов поражает воображение и определяет особое место *ная* в системе традиционной таджикской культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Барбат* (перс.) / *уд* (араб.) – шейковая чашечная щипковая лютня с шестью парными струнами.

² В городе Гират жили и творили великие Дж. Руми, А. Джами, А. Газали, Я. Чархи и др.

³ Речь идет о Бактрийско-Маргианском археологическом комплексе, датируемом 2250–1700 гг. до н.э.

⁴ В настоящее время город находится на территории Афганистана.

⁵ Строка из *Маснави* (Поэмы о скрытом смысле) Дж. Руми.

⁶ *Сабо* – персидское название города на территории современного Йемена.

⁷ В основе ритма *уфар* лежит следующая периодическая последовательность долгих (*бум*), кратких (*бак*) и сверхкратких (*ба-ка*) длительностей: *бум бак бум ба-ка*.

ЛИТЕРАТУРА

Аргатов Т., Хафизов А. Бишнав аз най. Охангхо аз репертуари машшокони мардуми. Душанбе: Паёми ошно, 2017. 93 с.

Ардашерзода К.А. Музыка ная в аудиоколлекции Золотого фонда Архива Комитета по телевидению и радиовещанию при Правительстве Республики Таджикистан // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 193–199.

Бируни Абу Рейхан. Избранные произведения. Т. 1. Памятники минувших поколений / пер. и примеч. М.А. Салье. Ташкент: ФАН УзССР, 1957. 516 с.

Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки. М.: Музыка, 1980. 191 с.

Дрожжина М.Н., Ардашерзода К.А. Флейта (най) и ее образ в суфийской поэзии // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сб. науч. трудов. СПб.: Центр науч.-информ. технологий «Астерион», 2020. С. 127–133.

Кондратьева Н.М., Мазепус В.В., Сыченко Г.Б. К теории интонационных культур: интонационная культура теленгитов // Вопросы музыкознания. Новосибирск, 1999. С. 212–225.

Миронов Н. Музыка таджиков. Сталинабад: Тадж. ГНИ, 1932. 96 с.

Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке дервиша Али (XVII века): Сокр. изложение перс. (тадж.) текста с введением, прим. и указателем. Ташкент: НИИ искусствознания УзССР, 1946. 85 с.

Хорнбостель Э.М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. ст. и материалов: В 2 ч. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 229–261.

REFERENCES

Argatov, T., Khafizov, A. (2017), *Bishnav az nai. Okhangho az repertuari mashshokoni mardumi* [Listen to the nay. Melodies from the repertoire of folk musicians], Payomi oshno, Dushanbe, 93 p. (in Russ.)

Ardashezoda, K.A. (2025), "Music in the audio collection of the Golden Fund of the Archive of the Committee on Television and Radio Broadcasting under the Government of the Republic of Tajikistan", *Journal of Musical Science*, Vol. 13, no. 3, pp. 193–199. (in Russ.)

Biruni Abu Rayhan (1957), *Izbrannye proizvedeniya. T. 1. Pamyatniki minuvshikh pokoleniy* [Selected works. Vol. 1. Monuments of past generations], FAN UzSSR, Tashkent, 516 p. (in Russ.)

Drozhhina, M.N., Ardashezoda, K.A. (2020), "The flute (nay) and its image in Sufi poetry", *Muzykal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh* [Music culture through the eyes of young scientists], Tsentr nauchno-informatsionnykh tekhnologii "Asterion", Saint Petersburg, pp. 127–133. (in Russ.)

Hornbostel, E.M. von, Sachs, C. (1987), "Systematics of musical instruments", *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka. Chast' 1* [Folk musical instruments and instrumental music. Part 1], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 229–261. (in Russ.)

Kondratieva, N.M., Mazepus, V.V., Sychenko, G.B. (1999), "On the theory of intonational cultures: the intonational culture of the Telengits", *Voprosy muzykoznaniiya* [Musicology issues], Novosibirsk, pp. 212–225. (in Russ.)

Mironov, N. (1932), *Muzyka tadzhikov* [Music of the Tajiks], Tadjh. GNI, Stalinabad, 96 p. (in Russ.)

Semenov, A.A. (1946), *Sredneaziatskii traktat po muzyke dervisha Ali (XVII veka)* [A Cen-

Шишов А. Таджики. Этнографическое и антропологическое исследование. Ташкент: Изд. А.Л. Кирснера, 1910. 324 с.

tral Asian treatise on music by Dervish Ali (17th century)], NII iskusstvoznaniya UzSSR, Tashkent, 85 p. (in Russ.)

Shishov, A. (1910), *Tadzhiki. Etnograficheskoe i antropologicheskoe issledovanie* [Tajiks. Ethnographic and anthropological study], Izdanie A.L. Kirsnera, Tashkent, 324 p. (in Russ.)

Vyzgo, T.S. (1980), *Muzykal'nye instrumenty Srednei Azii: Istoricheskie ocherki* [Musical instruments of Central Asia: Historical essays], Muzyka, Moscow, 191 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Кондратьева Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (Researcher ID 728 32)

E-mail: nmkondratyeva@mail.ru

Ардашерзода Комрон Ардашер, документовед Учебно-методического управления, аспирант кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки (Researcher ID PRR-8519-2026, Orcid ID 0009-0004-2938-9109)

E-mail: komron-0605@mail.ru

Authors Information

Natalia M. Kondratieva, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of the Department of Ethnomusicology at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Researcher ID 728 32)

E-mail: nmkondratyeva@mail.ru

Komron Ardasherzoda, Document specialist at the Educational and Methodological Department, postgraduate of the Department of Ethnomusicology, at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Researcher ID PRR-8519-2026, Orcid ID 0009-0004-2938-9109)

E-mail: komron-0605@mail.ru

Поступила в редакцию 05.05.2026

После доработки 05.08.2026

Принята к публикации 08.08.2026

Received 05.05.2026

Revised 05.08.2026

Accepted for publication 08.08.2026

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 167–175
 ISSN 2308-1031
 Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 3, pp. 167–175
 ISSN 2308-1031

© Яо Шисю, Филатова, В.Е., 2026

УДК 784.4

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-167-175

ПЕСЕННЫЕ ТРАДИЦИИ КИТАЙСКОЙ НАРОДНОСТИ МЯО

Яо Шисю¹, В.Е. Филатова¹

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

Аннотация. Рассматриваются особенности песенной традиции народа мяо, проживающего в китайской провинции Гуйчжоу. Актуальность темы исследования обусловлена ценностью музыкальной культуры этнических меньшинств Китая и ее малоизученностью как в российском, так и в китайском музыкознании. В статье характеризуется музыкальная культура народа мяо, отличающаяся множеством ярких фестивалей, перечислены основные жанры песен этого народа, их исполнительский состав, рассмотрена стилистика и специфика музыкального языка, а также особенности вокальной техники народа мяо. Приводятся нотированные образцы некоторых жанров – любовных и «летающих» песен. Установлено, что песни народа мяо основаны на пентатонике, зачастую импровизационны, жанрово разнообразны, имеют два основных стилистических направления – *гаоцянь* и *пинцянь*. С точки зрения метроритмических особенностей песни мяо также делятся на два типа: любовным песням присущ четкий ритм, укладывающийся в двудольный размер, другим жанрам таким, как «летающие», «древние» и застольные песни, свойствен нерегулярный, свободный ритм. Певческая техника мяо своеобразна и включает использование «белого» голоса, фальцета, вибрации с помощью мышц живота, паузированного дыхания и т.д. Для многих изученных песенных образцов характерны фрагменты, содержащие вспомогательные слоги, обычно не имеющие смыслового значения и служащие для распевки, подготовки к пению. Исследование позволило подчеркнуть значимость древней, самобытной культуры народа мяо, необходимость ее сохранения и дальнейшего изучения.

Ключевые слова: народ мяо, малые народы Китая, народное пение, этномузыкознание

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Яо Шисю, Филатова В.Е. Песенные традиции китайской народности мяо // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 167–175. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-167-175.

THE CHINESE MIAO PEOPLES' SONG TRADITIONS

Yao Shixiu¹, V.E. Filatova¹

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

Abstract. The article examines the features of the song tradition of the Miao people, who live in the Chinese province of Guizhou. The relevance of this research is due to the value of the musical culture of China's ethnic minorities and its understudied nature in both Russian and Chinese musicology. The article describes the musical culture of the Miao people, which is characterized by a variety of vibrant festivals, lists the main genres of Miao songs, their performers, and examines the style and specificity of their musical language, as well as the unique vocal techniques of the Miao people. The article also provides notated examples of some genres, such as love songs and “flying” songs. It has been established that the songs of the Miao people are based on the pentatonic scale, are often improvised, and have two main styles: *gaoqiang* and *pingqiang*. In terms of metrorhythmic features, Miao songs are also divided into two types: love songs have a clear rhythm that fits into a two-beat meter, while other genres, such as “flying”, “ancient”, and drinking songs, have an irregular, free rhythm. Miao singing techniques are unique and include the use of a “white” voice, falsetto, abdominal vibration, paused breathing, and more. Many of the studied song samples also contain fragments that contain auxiliary syllables, which usually do not have

a semantic meaning and are used for warming up and preparing for singing. This study highlights the importance of the ancient and unique culture of the Miao people, as well as the need to preserve and further study it.

Keywords: the Miao people, China's minority groups, folk singing, ethnomusicology

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

For citation: Yao Shixiu, Filatova, V.E. (2026), "The Chinese Miao peoples' song traditions", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 167–175. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-167-175.

Китай – многонациональная страна. Здесь проживают 56 народностей, среди которых наиболее многочислен народ хань, остальные же относятся к этническим меньшинствам. Особенно интересна с точки зрения изучения культуры малых народов Китая провинция Гуйчжоу, которая является одним из самых этнически разнообразных регионов страны. Здесь находится 44 народности: мяо, дун, буи, шуй, и, туцзя, гэлао и многие другие.

Музыка малых народов Гуйчжоу на протяжении столетий ярко отражает суть их национальной культуры. Она сформировалась в результате длительного исторического процесса постепенного накопления и развития музыкального опыта народа, впитав особенности музыки хань и сохранив свою уникальность. В песнях малых народов воплощаются их эстетические идеалы, представления об истине, добре и красоте.

Целью настоящего исследования является культурологическая характеристика современной певческой традиции народа мяо из китайской провинции Гуйчжоу. Автор, Яо Шисю – представитель народа дун, проживающего в провинции Гуйчжоу, носитель местной певческой традиции. В 2024–2025 гг. она провела несколько полевых исследований в районах проживания этнических меньшинств провинции Гуйчжоу. В результате были собраны около 20 народных песен, проведены беседы с местными исполнителями. Полученная информация легла в основу настоящей статьи.

Певческая культура малых народов Китая мало изучена как в китайском, так и в русскоязычном музыковедении. В последние годы в китайской музыко-

ведческой литературе появились отдельные работы, посвященные различным вопросам этномузыковедения, как статья Бай Кэсинь «Он популяризовал дунские песни “дагэ”» (2002). Но они, как правило, представляют собой исследования узких вопросов народного пения, бытующего в определенных регионах страны. В настоящее время опубликован ряд исследований китайских музыковедов на русском языке о музыкальной культуре малых народов Китая. Например, таковы статьи Дин Жукан (2021) и Шули Цао¹ об особенностях песен народа дун, исследование Чжэн Нань о музыкальной культуре мяо (2024), статья Ху Юнькунь (2024), диссертационное исследование Пэн Яньбо «Музыкальная культура народности туцзя в Китае» (2016). Перечисленные работы, за исключением крупного труда Пэн Яньбо, представляют собой общую характеристику певческой, реже музыкально-инструментальной традиции одного или нескольких этнических меньшинств Китая.

В работе была применена методология китайского и российского музыковедения: аналитический метод как основа теоретических исследований этнической музыки, принципы сбора и нотирования народных песен, сложившиеся в музыкальной фольклористике Китая². Изучение ритмической и ладовой организации песенных образцов потребовало обращения к терминологическому аппарату, сформированному в трудах российских музыковедов, посвященных сходной проблематике: «Ритм и метр в музыке устной традиции» М.Г. Харлапа (1986) и «Пентатоника у славянских народов» К.В. Квитки (1971).

Итак, традиционное музыкальное творчество народов провинции Гуйчжоу

на данный момент изучено недостаточно. Настоящее исследование может восполнить эти пробелы, а также познакомить русскоязычную аудиторию с уникальной музыкальной культурой народа мяо.

Мяо (также известны как хмонги (hmong)) – древний народ, традиционно занимающийся земледелием, скотоводством и охотой. В Китае проживает около 8 млн его представителей, из них около 4 млн – в провинции Гуйчжоу. Культура мяо, яркая и своеобразная, отражена во множестве фестивалей, которые регулярно здесь проводятся. Фестивали мяо очень разнообразны: так, существуют мероприятия в память о каком-либо важном событии, также есть праздники для развлечения и общения молодежи, молитвенные фестивали. Например, Фестиваль прыжков с цветами, Фестиваль 8 апреля (день, когда мяо отмечают Новый год), Новогодний фестиваль еды, Фестиваль Лушэн, связанный с поклонением предкам, ожиданием урожая и игрой на лушэне – духовом инструменте из бамбуковых трубок и т. д. Различные народные гуляния и праздники народа мяо наполнены пением, танцами и музыкой.

История, хозяйственно-бытовые знания, жизненный опыт, обычаи, черты характера, духовное мировоззрение народа мяо – все это ярко отражено в его песнях. Например, молодые люди мяо влюбляются, распевая друг другу песни о любви. Если они не умеют петь, им будет трудно найти идеального супруга. В основе текстов песен мяо – простой и четко определенный жизненный путь, с яркими эмоциями в каждом слове и ясным смыслом в каждой фразе.

В народных песнях мяо можно выделить несколько жанров: «древние», любовные, «летающие», погребальные и песни застольного этикета³. Мелодии этих песен варьируются от района к району и каждый вариант имеет свои особенности и очарование. В них есть грубая, без-

удержная и прямолинейная сила, а также тактичная, тонкая и глубокая душевность. Приведем их характеристику.

Любовные песни. На языке мяо они называются *юфан* (yufan), что в узком смысле означает «играть», а в более широком – «юноши и девушки, которые общаются и влюбляются». В основном эти песни популярны на юго-востоке Гуйчжоу. *Юфан* имеют большое разнообразие мелодий, лиричных и эмоциональных. Они исполняются различным составом певцов: соло, дуэтом, мужским и женским хором, не имея особых ритуалов и ограничений. Некоторые из народных песен о любви популярны и стали своего рода классикой традиционного пения (примеры 1, 2).

Пример 1. Заберись на дерево, если хочешь (Shumu qingge), округ Гуйян (нотация Яо Шисю)



Перевод текста: От всего сердца я взбираюсь на дерево до самой вершины; от всего сердца я следую за братом⁴ до самой старости. Даже сорока может петь полгода.

Пример 2. У моего брата сладкие уста (Xiongdi tiankou ge), уезд Даньчжай (нотация Яо Шисю)



Перевод текста: У кого, у кого самые сладкие уста? У моего брата самые сладкие уста. Его голос так полон нежности, что я, его сестра, от него в восторге, и мы будем любить друг друга сто лет.

«Летающие» песни. Известны в Китае как *фэй гэ* (feige), на языке народа мяо они называются *цяян* (qiauan); в переводе означают «летающая песня». Название свя-

зано с тем, что песни *фэй гэ* исполняются в очень высокой и напряженной тесситуре, их звучание пронзительное, поэтому эти песни можно отчетливо услышать даже на соседней горе, музыка словно «перелетает» с горы на гору. *Фэй гэ* в основном популярны в юго-восточном регионе Гуйчжоу. Мелодия этих песен имеет большое количество скачков, широкий диапазон, она яркая, страстная. При пении голос исполнителя

должен быть высоким и громким, смелым и свободным, но при этом мелодичным, изящным и красивым. *Фэй гэ* можно петь соло или хором в разных ситуациях. Чаще всего это значимые события, например, праздники и застолья, где «летающие» песни звучат для приветствия и проводов гостей. Тексты в основном посвящены похвале и благодарности, они сочиняются и поются импровизированно (пример 3).

Пример 3. Стоя в горах Мяо, посмотри на мой родной город (Miaoshan wangxiang),
Юго-Восточный Гуйчжоу. Лэйшань (нотация Яо Шисю)

Slow

gi hi hi ang bie ou ei

e ao ao se le ou a ha hi

e fang fang se li hi hi lai xiu fang de yo ho hi

xiu fang de yo ho le xiu fang de ya ha

ou a ha hi 呼喊: ou hou hou hou

Перевод текста: Стоя в горах Мяолин в Гаогао, посмотри на мой прекрасный родной город. Чистая река течет вокруг горы, а террасные поля благоухают рисовыми цветами. Красные цветы и зеленые деревья такие красивые, а у семьи Мяо повсюду великолепные пейзажи.

Кратко охарактеризуем такие жанры песенной традиции народа мяо, как погребальные, застольные и «древние» песни.

Погребальные песни мяо исполняются по поводу естественной смерти взрослых людей. Они имеют скорбное содержание и гендерно-возрастную привязку: поются только женщинами среднего возраста.

Погребальные песни более популярны на юго-востоке и северо-западе провинции Гуйчжоу.

Песни застольного этикета чаще повествовательные и обычно используются для развлечения гостей. Например, когда деревня мяо принимает каких-либо важных посетителей, хозяева готовят роскошную еду и вино и с энтузиазмом поют гостям тосты. Застольные песни звучат эмоционально, смело, их мелодии строятся на восходящих и нисходящих скачках.

Мелодии «древних» песен мяо плавные и изящные, они требуют сильного голоса

и легкости выражения эмоций. Их наименование носители традиции связывают с древностью жанра. Чаще всего «древние» песни исполняют звучным «белым» голосом⁵. Мелодические линии плавные, в них сочетаются повторы мелодических оборотов и небольшие скачки, ритм свободный, что удобно для исполнения повествовательных песен. Древние песни мяо иногда включают в себя речитативное проговаривание текста, которое чередуется с пением. Исполнители отказываются переводить речитативные фрагменты с языка мяо, считая эти тексты священными и скрывая их содержание от представителей других народов. Как правило, «древние» песни исполняют люди среднего и пожилого возраста.

Традиционная певческая культура мяо разнообразна с точки зрения стилей пения. В целом их можно разделить на два основных направления: так называемые *гаоцянь* (*gaoqiang*, досл. перевод «высокие») и *пинцянь* (*pingqiang*, досл. перевод «плоские»). Эти названия связаны с диапазоном и количеством скачков в мелодиях каждого стиля. Мелодии *гаоцянь* лиричны, имеют свободный ритм, большое количество восходящих и нисходящих скачков, темп может быть как быстрым, так и медленным, они поются очень эмоционально. *Пинцянь* в основном популярен среди народа мяо в районе Сунтао провинции Гуйчжоу. По сравнению с «высоким» стилем мелодии *пинцянь* более плавные, не имеют такого количества скачков. Общий диапазон мелодии невелик, обычно в пределах кварты и квинты. Этот тип песен можно охарактеризовать как повествовательную импровизационную лирику.

Традиционные песни мяо также имеют ритмическое своеобразие. С точки зрения ритмической организации песни мяо можно разделить на два типа: регулярный и нерегулярный. Песни с регулярным ритмом, в свою очередь, имеют два вида: с простым и смешанным ритмом. Боль-

шая часть песен с простым регулярным ритмом относится к мелодиям песен *юфан* таких, как приведенные выше «Заберись на дерево» и «У моего брата сладкие уста» и другие в размере 2/4 (см. примеры 1 и 2). Они отличаются четким и несложным ритмом, легко укладываемым в двудольный размер; темп этих песен обычно варьируется от среднего до быстрого. Второй вид, смешанный, встречается в таких жанрах, как «летающие», застольные и «древние» песни, он более свободный и импровизационный, исполняется в медленном темпе. Метроритмические особенности этих песен в полной мере демонстрируют внутреннюю свободу людей народа мяо в их вольную жизнь в горах.

Обратимся к ладовой организации песен мяо. Как известно, традиционная китайская музыка использует пятиступенные лады. Традиционная музыка народа мяо в ладовом отношении опирается на схожие принципы. Их песни основаны на интервалах, образующихся при использовании пентатоники, чаще всего большой секунды, малой терции, чистой кварты и чистой квинты.

Чтобы проанализировать певческие характеристики народных песен мяо, уделим основное внимание принципам дыхания, использования резонаторов и вокальной позиции.

Верная техника дыхания – основа качественного певческого звука. Народные песни мяо часто исполняются на открытом воздухе – в горах, лесах и полях. Этим обусловлены их особенности: они имеют высокую тесситуру, часто медленный темп, большое количество скачков в мелодии и широкий диапазон. Это непросто, поэтому, чтобы иметь возможность свободно петь песни мяо, певец должен очень тщательно контролировать дыхание.

Продолжительные практические исследования техники дыхания народа мяо показали, что обычно певцы используют

«тайное» дыхание, паузы, вибрацию с помощью мышц. Суть «тайного» дыхания заключается в быстром взятии воздуха во время пения. Оно необходимо певцам, так как большинство народных песен мяо состоят из длинных фраз. При пении, в зависимости от ритма и содержания песни, исполнители немного замедляют темп на стыке фраз, чтобы быстро «перехватить» дыхание и добиться звукового эффекта непрерывного, связного пения.

«Паузированное дыхание» – это техника, при которой, в силу эмоциональной нагрузки песни, дыхание ненадолго задерживается, затем певец быстро делает глубокий вдох перед началом пения следующей строки. Этот способ обычно используется в сочетании с «тайной» техникой. Вместе они создают эффект непрерывного дыхания. Еще один прием – вибрация – заключается в управляемой вибрации мышц нижней части живота, чтобы стимулировать поток выдыхаемого воздуха, вызывая вибрацию звука. Вибрации в основном используются при пении декоративных звуков (форшлагов) в любовных песнях *юфан*.

При исполнении песен певцы в основном уделяют внимание резонансу ротовой полости, в результате получается «простой» звук, обеспечивающий прямой и яркий звуковой эффект, излюбленный у народа мяо. Использование головных резонаторов также основано на резонансе полости рта. Для этого требуется, чтобы рот находился в открытом состоянии, мягкое небо было поднято, нижняя челюсть была естественным образом опущена, мягкое небо и нижняя челюсть были максимально далеко друг от друга, увеличивая тем самым полости рта, носа и глотки. Грудной резонанс мяо используют редко. Поэтому высокие ноты в их исполнении часто звучат пронзительно, резко, обладают большой силой звука. Благодаря этому такой способ пения помогает эффективному общению людей

мяо, о чем мы уже упоминали, говоря о «летающих песнях». Мяо живут в гористой местности, перемещение между деревнями долгое и сложное. Они используют эти песни для общения людей, находящихся далеко друг от друга, тем самым экономя время и силы, которые бы потратили в пути.

Звучание народных песен мяо имеет оригинальный колорит. Естественный «белый» голос используется для пения низких звуков, его тембр отличается громким, грубым звучанием, насыщенностью и мощностью; обычно его применяют в среднем и низком регистре.

При пении в высоком регистре в основном используется головной резонатор для создания фальцетного сильного, пронзительного звучания высоких нот. Эффект от пения фальцетом не будет таким мощным и солидным, как от «белого» голоса, но он позволяет расширить диапазон, так как «белым» тембром сложно петь в высоком регистре. При пении фальцетом, поскольку здесь используется высокая тесситура, требуется особая техника дыхания. Необходимо активно мобилизовать грудную клетку, полость рта, носоглотку, в целом все полости головы, чтобы были максимально задействованы резонаторы. Хотя фальцет звучит тонко, высоко, каждая его нота должна быть твердой и мощной, ни в коем случае не слабой. В этом заключается сложность пения фальцетом. Далеко не каждый певец может освоить это искусство на достойном уровне.

Исполнение песен мяо требует от певцов не только сильного и звонкого голоса, но и умения использовать смесь «белого» голоса и фальцета, чтобы выразить очарование песни. В песнях мяо это сочетание дает слушателям ощущение прямоты высказывания, которое свойственно этому народу.

Большинство песен мяо исполняются в медленном темпе. Это связано с тем, что

многие песни предназначены для слушателей, находящихся далеко: в этом случае только медленный темп позволяет четко слышать песню и понимать ее смысл. Также есть песни, исполняемые в несколько более быстром темпе, что, как правило, связано с выражением ярких эмоций – волнения, ликования. Во время пения мяо могут импровизированно менять темп исполнения в зависимости от ситуации, что делает их песенное творчество полным разнообразия.

Еще одной интересной особенностью песен мяо является наличие во многих исследованных нами образцах вспомогательных слов. Сами по себе они зачастую не имеют смысла и в основном состоят из отдельных слогов. Применяются они для того, чтобы «проложить путь к песне», т.е. настроиться на нее и обычно используются в начале и конце музыкальной фразы. Например, в начале и конце мелодии добавляются слова-слоги *о*, *йи*, *ху*, *рев*, или, как в приведенной выше песне «Стоя в горах Мяо...» *ги хи хи* (в начале мелодии) и *ха хи* (в конце мелодии). Вспомогательные слова подчеркивают содержание песни и делают ее более оригинальной. Они могут быть закреплены за определенным регистром. Например, в низком регистре вспомогательное слово должно выражать сильное и мощное чувство. Обычно здесь используется слово *оу*. В среднем регистре чаще применяется выразительное слово *хуэй*. В высоком регистре требуются слова-слоги, способствующие четкому произношению такие, как *йо*, *йи*, *уу* и т.д. С помощью этих звуков проще задействовать головной резонатор, это делает пе-

ние более плавным, лирическим. Некоторые вспомогательные слова служат лишь украшением песни.

Согласно наблюдению автора вступительные вспомогательные слова в песнях мяо имеют еще одну функцию – они используются в качестве своего рода «распевки», которая помогает подготовить певческий аппарат к исполнению. В качестве примера приведем первое предложение из песни «Стоя в горах Мяо...» (см. Пример 3). «*Gi hi hi ang bie*» («ги хи хи ан бие») – широко используемый речевой оборот, встречающийся в начале песен, на языке мяо это означает «горы и текущая вода». Вспомогательные слова в песнях мяо характеризуются небольшим количеством слов-слогов и устойчивыми закономерностями исполнения.

Итак, благодаря исследованию традиционного пения народа мяо удалось установить, что его песенная культура жанрово разнообразна, имеет два основных музыкальных стиля; песни мяо часто импровизационны, используют «вспомогательные» слоги и основаны на пентатонике. Ценность их песен связана с богатством, древностью и уникальностью музыкальной культуры этого народа. Национальные культурные традиции мяо непрерывно передавались из уст в уста на протяжении тысячелетий. В наши дни традиционные народные песни мяо провинции Гуйчжоу, благодаря современным техническим средствам, становятся все более известными во всем мире, что способствует сохранению и дальнейшему исследованию уникального культурного наследия этого народа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шули Цао. Пение дагэ народности дун в Китае. URL: <https://repository.buk.by/jspui/bitstream/123456789/433/1/Penie%20dage%27.pdf> (дата обращения: 02.11.2024).

² В данной статье принципиально не используется китайская цифровая нотация, с помощью которой нередко осуществляют запись образцов традиционной музыки, так как она малоизвестна в европейской культуре.

³ Эти наименования жанров издавна бытуют в народной среде, а также являются общепринятыми в современном китайском музыкознании.

⁴ В данных любовных песнях братом / сестрой называют возлюбленных.

⁵ Термин «белый» голос подразумевает открытое, яркое звучание без использования вибрато, с максимальным применением естественных резонаторов.

ЛИТЕРАТУРА

Дин Жукан. Сохранение народных песен этнических меньшинств Китая в целях устойчивого развития общества // Проблемы эстетического образования в контексте устойчивого развития общества: Материалы междунар. науч. конф. Минск: БСПУ, 2021. С. 397–399.

Квитка К.В. Пентатоника у славянских народов // Квитка К.В. Избранные труды: В 2 т. Т. 1. М.: Сов. композитор, 1971. С. 279–285.

Пэн Яньбо. Музыкальная культура народности туцзя в Китае: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2016. 143 с.

Харлап М.Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с.

Ху Юнькунь. Авторские обработки хоровых и народных песен китайской провинции Гуйчжоу в творчестве современных композиторов // Актуальные проблемы энергетики: Материалы 80-й науч.-техн. конф. студентов и аспирантов. Минск: БНТУ, 2024. С. 154–162. URL: <https://rep.bntu.by/bitstream/handle/data/151380/154-162.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата обращения: 10.03.2025).

Чжэн Нань. Роль музыкального инструмента лушэн в погребальных обрядах народа мiao в провинции Гуйчжоу // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2024. Вып. 9–4. С. 148–150.

白可欣. 他推广了董大歌. 北京: 中华民族, 2002, 第4期. 第55页. (Бай Кэсинь. Он популяризовал дунские песни «дагэ» // Китайская нация. 2002. № 4. С. 55).

REFERENCES

Bai Kexin (2002), “Tā tuīgǔǎngle Dǒng “Dàgē”” [He popularized the Dong songs “Dage”], *Zhōnghuá Mínzú* [The Chinese Nation], no. 4, p. 55. (in Chin.)

Ding Zhukang (2021), “Preservation of folk songs of China's ethnic minorities for sustainable development of society”, *Problemy esteticheskogo obrazovaniya v kontekste ustojchivogo razvitiya obshchestva* [Problems of Aesthetic Education in the Context of Sustainable Society Development], Minsk, pp. 397–399. (in Russ.)

Kvitka, K.V. (1971), “Pentatonics among Slavic peoples”, *Kvitka, K.V. Izbrannye trudy* [Selected works], Moscow, pp. 279–285. (in Russ.)

Harlap, M.G. (1986), *Ritm i metr v muzyke ustnoi traditsii* [Rhythm and meter in oral tradition music], Muzyka, Moscow, 104 p. (in Russ.)

Hu Yungkun (2024), “Author's adaptations of choral and folk songs from the Chinese province of Guizhou in the works of contemporary composers”, *Aktual'nye problem energetiki* [Current energy issues], BNTU, Minsk, pp. 154–162, Available at: <https://rep.bntu.by/bitstream/handle/data/151380/154162.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Accessed 10 March 2025). (in Russ.)

Peng Yanbo (2016), *Muzykal'naya kul'tura narodnosti tuczzya v Kitae* [The musical culture of the Tujia people in China], Cand. Sc. Thesis, Nizhniy Novgorod, 143 p. (in Russ.)

Zheng Nan (2024), “The role of the musical instrument lusheng in the funeral rites of the Miao people in Guizhou province”, *Mezhdunarodnyi zhurnal gumanitarnykh i estestvennykh nauk* [International journal of humanities and natural sciences], no. 9–4, pp. 148–150. (in Russ.)

Сведения об авторах

Яо Шисю, ассистент-стажер Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, преподаватель Национального педагогического колледжа Синъи (КНР, провинция Гуйчжоу)

E-mail: 675064203@qq.com

Филатова Виктория Евгеньевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

E-mail: filatova.v79@yandex.ru

Authors Information

Yao Shixiu, assistant trainee of the Vocal Faculty at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Teacher of the National College of Education Xingyi (China, Guizhou Province).

E-mail: 675064203@qq.com

Victoria E. Filatova, Cand. Sc. (Art Criticism), Senior Lecturer at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory

E-mail: filatova.v79@yandex.ru

Поступила в редакцию 08.05.2026

После доработки 06.08.2026

Принята к публикации 10.08.2026

Received 08.05.2026

Revised 06.08.2026

Accepted for publication 10.08.2026

© Дьяконова, В.Е., Бястинов, Д.Д., 2026

УДК 39(985)

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-176-186

ВАРГАН В КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ СЕВЕРА: ИСТОРИЯ, ФУНКЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ БЫТОВАНИЕ

В.Е. Дьяконова¹, Д.Д. Бястинов¹

¹ Арктический государственный университет искусств, культуры и креативных индустрий, Якутск, 677000, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена исследованию истории, функционирования и современного состояния бытования варгана у малочисленных народов Севера. На основе изучения трудов исследователей традиционной музыкальной культуры народов Севера Г.Г. Алексеевой, М.Е. Беляевой, А.А. Гаджиевой, О.Э. Добжанской, Т.И. Игнатьевой, Н.А. Мамчевой, Л.И. Кардашевской, Ю.И. Шейкина и других рассматриваются виды варганов, используемых такими этносами региона, как айны, долганы, ительмены, коряки, манси, нанайцы, нивхи, саха (якуты), селькупы, уйльта, ханты, чукчи, эвенки, эвены и юкагиры. Особое внимание уделяется изучению музейных коллекций, в частности, коллекции варганов нивхов, тувинцев, удэ, хантов, чукчей, якутов Музея музыкальных инструментов народов Северной Азии (г. Якутск), Музея хомуса народов мира (г. Якутск), а также музеев Санкт-Петербурга – Российского этнографического музея и Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера), где представлены интересные коллекции варганов айнов, кетов, коряков, нивхов, селькупов, хантов, эвенков, якутов и др. Анализируются исторические описания инструментов, традиционные способы изготовления и использования их в повседневной жизни и ритуалах. Поднимаются вопросы сохранения культурного наследия и передачи музыкальных традиций следующим поколениям.

Ключевые слова: народы Севера, варган, разновидности варгана, функции варгана, современное исполнение на варгане

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Дьяконова В.Е., Бястинов Д.Д. Варган в культуре народов Севера: история, функции и современное бытование // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 176–186. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-176-186.

THE JAW HARP IN THE CULTURE OF THE NORTHERN PEOPLES: HISTORY, FUNCTION AND MODERN USE

V.E. Dyakonova¹, D.D. Byastinov¹

¹ Arctic State University of Arts, Culture and Creative Industries, 677000, Yakutsk, Russian Federation

Abstract. The article discusses the study of the history, functioning and current state on the Jaw harp among the small-numbered northern peoples. Based on the study of the works of researchers of the traditional musical culture of the peoples of the North G.G. Alekseeva, M.E. Belyaeva, A.A. Gadzhieva, O.E. Dobzhanskaya, T.I. Ignateva, N.A. Mamcheva, L.I. Kardashevskaya, Yu.I. Sheykin and others, the types of Jaw harps used by such ethnic groups of the region as the Ainu, Dolgans, Itelmens, Koryaks, Mansi, Nanai, Nivkhs, Sakha (Yakuts), Selkups, Uilta, Khanty, Chukchi, Evenks, Evens and Yukaghirs are considered. Particular attention is given to the study of museum collections, in particular the collection of Nivkh, Tuvan, Ude, Khanty, Chukchi, and Yakut Jaw harps at the Museum of Musical Instruments of the Peoples of North Asia (Yakutsk), the Khomus Museum of the Peoples of the World (Yakutsk), as well as museums in St. Petersburg – the Russian Ethnographic Museum and the Muse-

um of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera), which feature interesting collections of Ainu, Ket, Koryak, Nivkh, Selkup, Khanty, Evenki, Yakut, and other Jaw harps. Historical descriptions of the instruments, traditional manufacturing methods, and their use in everyday life and rituals are analyzed. The issues of preserving the cultural heritage and transmitting musical traditions to future generations are addressed.

Keywords: Northern peoples, Jaw harp, Jaw harp varieties, Jaw harp functions, contemporary Jaw harp performance

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

For citation: Dyakonova, V.E., Byastinov, D.D. (2026), "The jaw harp in the culture of the Northern peoples: history, function and modern use", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 176–186. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-176-186.

Изучение вопросов бытования варгана в традиционной культуре народов Севера происходило неравномерно. Согласно сведениям исследователей XIX в. М.Я. Кожевникова, Р.К. Маака, В.Л. Серошевского, И.В. Шкловского, И.А. Худякова и др., XX–XXI вв. Ю.И. Шейкина, Н.А. Мамчевой, И.Е. Алексеева, Г.Г. Алексеевой, М.Е. Беляевой, Г.Е. Солдатовой, В.Е. Дьяконовой, А.А. Гаджиевой, В.А. Киселя, В.Б. Малакшановой и др. функционирование варгана известно почти у всех северных народов России – айнов, долган, ительменов, коряков, манси, нанайцев, нивхов, саха (якутов), селькупов, уйльта, хантов, чукчей, эвенков, эвенов, юкагиров и др.

Интересные коллекции варганов народов Севера собраны в музейных коллекциях, где также можно найти ценные сведения о конструкции варганов и об их функционировании в культуре изучаемых народов. В фондах музея-запасника Российского этнографического музея (г. Санкт-Петербург) представлены варганы по таким историко-этнографическим областям, как Камчатско-Чукотская и Амуро-Сахалинская – 7 пластинчатых, 10 дуговых металлических варганов нанайцев, нивхов, орочей, ульчей, удэ¹; Восточно-Сибирская историко-этнографическая область включает 18 дуговых металлических и 5 пластинчатых эвенкийских и якутских варганов; Западно-Сибирская – 7 пластинчатых варганов кетов, селькупов, хантов и металлический варган (народ не выявлен) (Гаджиева А., 2024). Вар-

ганы эвенков из этой коллекции отдельно изучены В.Б. Малакшановой².

В 1969 г. И.Е. Алексеевым была исследована коллекция Музея антропологии и этнографии (Кунсткамера) из 176 варганов народов мира. Среди них зафиксированы варганы айнов, долган, кетов, коряков, манси, нанайцев, ороченов, остяков, саха, телеутов, хантов, чукчей, шорцев и др. (Алексеев И., 1969). Якутские хомусы, собранные Р.К. Мааком, И.В. Шкловским, М.Я. Кожевниковым, Н.Е. Заболоцкой, а также участниками Ленского ихтиологического отряда (рук. П.А. Дрягин) и Верхоянского этнографического отряда (рук. Д.Д. Травин) представлены в 9 экспозициях³.

36 образцов варганов народов Северной Азии, собранные этномузыкологом Ю.И. Шейкиным в ходе полевых экспедиций, экспонируются в Музее музыкальных инструментов народов Северной Азии (коллекция Юрия Шейкина (г. Якутск)), среди них нанайский *конкай*, нивхский *канга*, тувинские *ыяш-хомус*, *демир (темир) хомус*, *хой-хомус* и *кулузун хомус*, хантыйский *тумран*, чукотский *ванны-ярар*, якутские *хомусы* и др.⁴ Более 600 образцов якутского хомуса представлены в фондах Музея хомуса народов мира⁵.

У северных народов, проживающих в Сибири и на Дальнем Востоке, зафиксированы архаичные травяные варганы, традиционные пластинчатые из кости животных (олени, мамонта, китового уса), дерева (береза, клен, лиственница), бам-

бука, барбариса, латуни, меди и металлических дуговые варганы. Так, исследователи указывают бытование двух разновидностей долганского варгана: *баргаан* – дуговой металлический варган и *унгуох баргаан* – пластинчатый костяной варган (Шейкин Ю., 1996, с. 86). Долганский варган также упоминается под названием *хамыс* (Алексеева Г., 2005, с. 125).

В начале XIX в. у саха была известна практика музицирования на деревянном, костяном и железном хомусах (Худяков И., 1969, с. 369). Пластинчатые варганы из дерева назывались *мас хомус*, из рога и кости животных – *муос хомус*, дуговой варган из металла – *тимир хомус*. При игре на металлическом хомусе инструмент держат левой рукой ладонью к себе или наоборот и ударяют по язычку кистью правой руки сверху.

У эвенков существовали три разновидности варгана: пластинчатый варган из кости или древесины – *пангар* или *пургипкаун*, *коордаун*, *пэнньипкээвун* или *пэрнипкээвун*, *пэнгивкэ* или *пэнгривкэдэ*, *тергилбакаун*, *кондывгон*; дуговой металлический варган обозначен терминами *конгипкаавуун*, *кэнггипкээвуун*, *пэнгикээвуун*, *пангэвкаавуун*, *камус~комус~кобыс* (Гаджиева А., 2024; Мыреева А., 2004; Шейкин Ю., 1996, с. 40; 2022, с. 264; Эмсгаймер Э., 1986, с. 92). Костяной варган *кондывгон* «такой же формы, как и *пангар*, изготавливается из кости (нередко из кости мамонта)» (Кардашевская Л., 2019, с. 23).

У разных групп эвенов использовался пластинчатый варган *ишун*, *конгукан*, *гяукан*, *гявкан*, *баргавун* (Роббек В., 2004, с. 85; Шейкин Ю., 1996, с. 44; 2022, с. 260).

У одулов (верхнеколымских или лесных юкагиров) дуговой металлический варган называется *ляля~льальа* (Шейкин Ю., 1996, с. 81; Игнатьева Т., 2012, с. 86). Единственной этнической группой юкагиров, сохранившей практику интонирования на варгане, остались чуванцы. Они

играли на пластинчатых варганах из березы, реже из кости оленя (Игнатьева Т., 2012, с. 86–87).

Нанайцы изготавливали из ветки барбариса пластинчатый варган *конкай* (ам.⁶) ~ *кункай* (ус.⁷), дуговой металлический варган называется у них *муэнэ* (ам.) ~ *мэнэ* (ус.) (Шейкин Ю., 2022, с. 270–271).

Варган встречается у всех коренных народов Сахалина – айнов, нивхов и уйльта. У айнов в восточных районах Сахалина травяной варган назывался *мазяти-муккун*, в западных районах – *мазяти-муккун*, *матахчи муккун*. В переводе с айнского языка ‘варган (*муккун* / *муккун*) из травы *мазяти* / *матахчи*. Название травы *мазяти* / *матахчи* производно от *масар* ‘песчаное побережье’ и *ти* / *чи* ‘пение’. Пластинчатые варганы из бамбука, дерева (сабита) называются *муккури*, дуговые железные – *мукфун*, *кани муккун(а)*, *кани муккури* (Мамчева Н., 2025, с. 431–437).

У нивхов бытуют архаичные варганы из травы *канга чныр*, *конгосныр канга*, пластинчатые варганы из дерева *тиф канга*, *чхар конгон*, из латуни *тывс канга*, *тыус выть канга*, из меди *пагла выть канга*, а также дуговые железные варганы *вучранга*, *выч-ранга* (Мамчева Н., 2012, с. 48–50).

Травяной, пластинчатый деревянный варганы *куца* и дуговой металлический / железный варган *мухане~мухан’е* используются народом уйльта (Мамчева Н., 2012, с. 49–50; Шейкин Ю., 2022, с. 275).

У ительменов пластинчатый варган из дерева был известен под названием *варыга*, а у коряков он назывался *в’анныяй*⁸ (Шейкин Ю., 1996, с. 76, 73; 2002, с. 125).

У чукчей варган – *ванны-ярар* – «ротовой бубен». Также у них существуют пластинчатые варганы из березовой, бамбуковой (плавуна), костяной (лопатка, ребро, задняя нога оленя) или металлической пластинки, из китового уса, на которых играли специальные инструменталь-

ные наигрыши *эйнгэйнгэн*, а также дублировали песенные мелодии *типгэйнгэн* и мелодии горлохрипения на вдох и выдох *ничгэ'йнгэн*. Позднее у чукчей появился дуговой варган – аналогичный якутскому хомусу (Добжанская О., 1991, с. 52–53; Шейкин Ю., 1996, с. 69; 2018, с. 111).

Югорские народы – манси и ханты практикуют только пластинчатые варганы и называют «повсеместно словом *тумран* и его близкими вариантами: *томра, томре*» (Солдатова Г., 2025, с. 211). В качестве материала для инструмента ханты и манси традиционно применяли кость оленя – в основном, лопатку или ребро, позже стали использовать кость коровы (Солдатова Г., 2025, с. 211).

Рассматриваемый нами язычковый идиофон в традиционной культуре у народов Севера являлся **многофункциональным** инструментом. Пластинчатые варганы *мас хомус* и *муос хомус* у саха были известны в качестве **детской игрушки**. Женщины изготавливали деревянный *хомус* для развлечения детей (Чахов А., 1993, с. 7). У нивхов травяной варган часто служил в качестве детской звуковой игрушки (Мамчева Н., 2012, с. 49). У айнских девушек и детей бамбуковый варган *муккури* тоже считался игрушкой (Мамчева Н., 2025, с. 441).

Музичирование на варгане являлось средством **коммуникации**. Долганки игрой на *хамыс-баргаан* «передавали радость, грусть, огорчение, желание или мечту...» (Алексеева Г., 2005, с. 126). У саха мальчики и девочки *сайылык оҕоло* летом специально собирались толпами и играли на хомусе (Чахов А., 2012, с. 39), женщины при помощи игры на этом инструменте рассказывали о событиях, происходящих в их жизни, молодые парень и девушка, наигрывая на хомусе, говорили друг другу сокровенные мысли (Чахов А., 2012, с. 51).

Похожие функции наблюдались и у других северных народов. *Муэнэ-мэнэ*

использовался молодыми нанайцами как средство для ведения любовных «переговоров» (Шейкин Ю., 2022, с. 270–271). У айнов бамбуковый пластинчатый варган *муккури* традиционно был женским инструментом. Они одухотворяли *муккури*, считали его живым и верили, что этот инструмент передает то, что исполнительница хочет сказать мужчине. Раньше варган у нивхов служил средством общения между молодыми возлюбленными, когда двое договаривались об определенной мелодии, служащей сигналом для любовной встречи (Мамчева Н., 2025, с. 440–442).

У долган варган описан как **средство познания мира**. Общась с бабушкой через звучание *хамыса*, ее пение, дети познавали мир звуков окружающей природы, прислушиваясь к звукоподражаниям птиц и животных, *хамысным* наигрышам. *Хамыс* «передавался из поколения в поколение – от бабушки к внучке, был семейной реликвией» и использовался в основном женщинами. Долганские мужчины играли на *хамысе* весьма редко (Алексеева Г., 2005, с. 126–127).

У саха звуки хомуса имели **охранительную функцию**. Существуют сведения о том, что злые духи «*Абаасы*» очень любили звуки якутского музыкального инструмента «хомус» – варгана; старались подражать его звукам, но скоро запутывались и с досадой уходили обратно» (Попов А., 1949, с. 265).

В традиционной культуре народов Сахалина звуки варгана выполняли **обрядовую функцию**: применялись во время шаманского и похоронного ритуалов (Мамчева Н., 2012, с. 49). В древности айны использовали варган в магических ритуалах. Существует легенда о том, что с помощью игры на варгане можно вызывать змей. Считалось, что его звуки действуют на силы природы: «Айнская женщина при игре держала инструмент между зубами и в то же самое время осторожно заклинала, вызывала в душе духов,

которым она хотела бы сообщить, что она способна заставить инструмент передать послание» (Мамчева Н., 2025, с. 443).

У нанайцев есть предание, где звуки металлического варгана *муэнэ~мэнэ* символизировали мужское оплакивание сородичей. Игра на этом варгане, более тихом по звучанию, способствовала охотничьей удаче (Шейкин Ю., 2022, с. 270–271).

Ханты и манси разделяли инструменты по гендерному принципу. Так, струнные инструменты предназначались для мужчин, а варган *тумран* являлся женским инструментом. Как отмечает Г.Е. Солдатова, такое разделение «может говорить о былой связи варгана с важными моментами в жизни женщины: периодом девичества и выхода из него, с получением девушкой определенного (взрослого) статуса и, возможно, о роли *тумрана* во время некогда существовавших обрядов перехода (девичьих инициаций)» (Солдатова Г., 2025, с. 219).

Долганские «удаганки игрой на *хамысе* лечили тяжелобольных, которые подхватывали звучание инструмента пением *мэ-нэрик* и тем самым могли не только облегчить недомогание, но даже и вылечить» (Алексеева Г., 2005, с. 126–127).

Как **музыкальный инструмент** варган функционировал почти у всех народов. В частности, айны использовали варган в качестве инструмента, аккомпанирующего песням и танцам (Мамчева Н., 2025, с. 442). У хантов и манси *тумран* должна была иметь каждая девушка с подросткового возраста. На *тумране* исполняли инструментальные наигрыши, песенные мелодии, а также наигрывали короткие вступления к сказкам (Солдатова Г., 2025, с. 219). Сольное и ансамблевое музицирование на металлическом хомусе практикуется у саха с XIX в.

Современное состояние. В 1960-е гг. советскими музыковедами активно проводилась деятельность по собиранию фольклорного наследия народов Севера.

И в этот период у представителей коренных малочисленных народов Сибири и Дальнего Востока наблюдается большой интерес к музицированию на традиционных инструментах, в частности, на дуговом металлическом варгане.

Спустя некоторое время у отдельных народов интерес пропадает с уходом мастеров игры на варгане. В 1969 г. в Хатанге появился кружок барганистов, который был организован знатоком долганского фольклора О.Е. Аксеновой. Кружок просуществовал недолго, через год Огдо Егоровна уехала из Хатанги в Дудинку. И только через сорок лет в Хатанге вновь открылся кружок барганистов (Осипов Д., 2020).

В 1980-е гг. на Чукотке возникла новая разновидность пластинчатого варгана, изготовленного из стальной линейки. Образец такого инструмента хранится в фондах Музея музыкальных инструментов народов Северной Азии Арктического государственного университета искусств, культуры и креативных индустрий (г. Якутск). В апреле 1986 г. от чужанки Е.И. Шитиковой этномузыкологом Ю.И. Шейкиным были записаны наигрыши на пластинчатом варгане *ванна ангананг* (от чукотского «на варгане интонирую») (Игнатьева Т., 2012, с. 87). В этот период одним из исполнителей на чукотском пластинчатом *ванны-ярар* являлся знаток жанров чукотского музыкального фольклора Геннадий Пананто, который исполнял на инструменте народные мелодии⁹.

Большое влияние на современное варганное исполнительское искусство у народов Севера оказали творчество якутских хомусистов и мастер-классы по игре на хомусе. Так, А.М. Дегтярева с 1990-х гг. обучала в Красноярском крае, Сахалинской области, Хабаровском крае, Ямало-Ненецком автономном округе. Преподаватели Якутского музыкального колледжа Н.Н. Варламова, А.Н. Семенов

в 2020, 2024 гг. проводили занятия в Дудинке, в 2022 г. Н.Н. Варламова – мастер-классы по игре на варгане на Таймыре, в Южно-Сахалинске, В. Степанова-Арчыына в 2023 г. – в Ессее, А. Карманов – в Таймыре и Улан-Удэ.

У саха исполнительство на хомусе развивается в традиционном и современном эстрадном направлениях в сольной и ансамблевой формах музицирования. Исполнительское искусство на дуговом металлическом варгане достигло наивысшего расцвета именно у саха. Эта особенность объясняется следующими факторами:

1) хомус является символом не только музыкальной культуры саха, но и объединяет народ и способствует росту национального самосознания, любые творческие, научные мероприятия и повседневная жизнь сопровождаются звучанием хомуса;

2) якутские хомусисты разработали уникальные стили игры на хомусе, включающие виртуозные приемы звукоизвлечения, разнообразные ритмы и гармонии, а также широко используются техники звукоподражания природным явлениям и голосам птиц и животных;

3) мастера-хомусисты (исполнители), мастера-изготовители хомуса бережно сохраняют и передают свои знания последующим поколениям;

4) популяризация и признание хомуса благодаря творчеству талантливых хомусистов, их участию в фестивалях, конкурсах; а также научным мероприятиям (семинарам, конгрессам, конференциям, круглым столам), на которых затрагиваются проблемы хомусной музыки;

5) целенаправленная деятельность Музея хомуса народов мира по популяризации игры на хомусе, и также по подготовке кадров, который регулярно проводит международные, республиканские курсы.

У других народов Севера практика музицирования на варгане не так интен-

сивна, как у саха. В наше время варганы у нивхов и айнов широко используются как инструменты для развлечения в часы досуга. Травяной варган часто служит в качестве детской звуковой игрушки (Мамчева Н., 2012, с. 49; 2025, с. 443).

Исполнительство на варгане развивается в творчестве отдельных талантливых представителей народов, проживающих на территории Сибири и Дальнего Востока. Среди народов Таймыра искусство игры на варгане популяризируют барганисты А. Сигуней, Н. Ландина, А. Чунарчар, А. Лапуков, С. Яптунэ¹⁰. А. Сигуней научился играть на якутском хомусе слушая грампластинки с аудиозаписями якутских хомусистов И.Е. Алексеева-Хомус Уйбаан, С.С. Шишигина, был знаком с якутским мастером И.Ф. Захаровым¹¹. В инструментальных наигрышах он воспроизводит мелодии долганских напевов, использует звукоподражательные приемы¹². В Хатанге возрождением искусства игры на *баргаане* занимается ведущий специалист учреждения «Заповедники Таймыра» А. Чарду (2022). Она уже более 10 лет ведет кружок барганистов и выпустила более 50 учеников. Как сообщает Анастасия, она научилась играть на *баргаане* по методике Спиридона Шишигина.

Из представителей эвенов большой популярностью пользуются выступления молодого этнопевца Г. Солинга родом из с. Селянних Усть-Майского улуса Республики Саха (Якутия). Он активно продвигает культуру своего народа, является участником фестивалей этнической музыки в Йошкар-Ола, Салехарде, Санкт-Петербурге, Москве, Чебоксарах и других городах России. Наигрыши на дуговом варгане исполнителем включаются в песенные композиции. К примеру, в песне «поиск внутреннего солнечного света» «Нолтэн» («Солнце») в современной инструментальной обработке, звуки варгана вводятся фрагментарно, придавая композиции особый национальный колорит¹³.

В игре на хомусе исполнитель применяет различные дыхательные приемы в сочетании с динамичным темпоритмом¹⁴.

Наигрыши на дуговом металлическом *ванны-ярар* активно используются в вокально-танцевальных композициях чукотско-эскимосского ансамбля «Эргырон» из с. Анадырь Чукотского автономного округа. Часто под аккомпанемент *ванны-ярар* исполняются женские горлохрипения на вдох и выдох *ничъэ'ингэн*¹⁵. В качестве примера можно привести наигрыши на *ванны-ярар* вокалистки ансамбля «Эргырон» Р. Ивтегиной¹⁶. Фрагментарно наигрыши на дуговом металлическом варгане включает в свои выступления чукотская этнопевица В. Ушолик¹⁷.

Музицирование на металлическом варгане активно включается в выступления национальных коллективов Камчатки. Молодое поколение государственного академического корякского национального ансамбля танца «Мэнго» им. А.В. Гиля (Губернаторский) продолжает традиции исполнения игры на варгане известных корякских артистов П.А. Яганова, в мелодиях наигрышей у которого были слышны мелодии лиричных напевов береговых коряков и И.Н. Жукова, игра на варгане которого отличается динамичностью и экспрессивностью¹⁸ и включает «горловое пение, подкрики, изображающие звуки бегущих оленей»¹⁹.

Таким образом, в современном культурном пространстве традиционные формы функционирования варгана значительно трансформировались и перешли в сферу сценического музицирования. Исполнительство на варгане у народов Севера активно поддерживается и разви-

вается благодаря творчеству исполнителей этнической музыки, а также различным формам кружковой деятельности. Такие инициативы играют ключевую роль в сохранении и популяризации традиционного искусства игры на инструменте среди молодежи и широкой аудитории.

Повсеместно организуются специализированные клубные объединения и студии, где опытные мастера-исполнители передают знания и навыки молодым музыкантам. Занятия включают изучение истории варгана, приемов игры на инструменте и знакомство с творчеством известных исполнителей, народными и авторскими композициями. В Якутии регулярно проводятся конкурсы, концерты и фестивали исполнителей на варгане, которые позволяют талантам демонстрировать свое мастерство, обмениваться опытом и знакомить зрителей с богатым наследием музыкального фольклора своего народа.

Ученые и музыканты занимаются изучением истории бытования варгана, традиционных приемов игры на нем, исследуют архивные записи и публикуют научные труды, что способствует сохранению и развитию исполнительства на инструменте. Создание творческих коллективов и ансамблей, исполняющих композиции на варгане, направлено на популяризацию инструмента и привлечение внимания к нему как уникальному элементу народной музыкальной культуры. Все эти усилия в целом способствуют возрождению интереса к традиционным видам музыкального искусства и обеспечивают передачу ценных знаний новым поколениям исполнителей.

Благодарность. Статья написана в рамках реализации проекта «Цифровой музей музыкальных инструментов народов Северной Азии» программы технологического лидерства «Приоритет-2030. Дальний Восток».

Acknowledgment. The article was written as part of the implementation of the “Digital Museum of Musical Instruments of the Peoples of North Asia” of the technological leadership programs “Priority 2030. The Far East”.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В том числе один дуговой металлический варган, принадлежащий русским старожилам-марковцам (Гаджиева А., 2024).

² Фольклорное наследие исчезающих культур: От полевых записей до цифровых архивов: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием памяти Юрия Ильича Шейкина, посвящ. 75-летию со дня рождения. 16 декабря 2024 г., Санкт-Петербург, Кунсткамера / сост. О.Э. Добжанская. СПб.: Лема, 2025. 234 с.

³ Культурный код хомуса (варгана) в историческом и социокультурном пространстве: Сб. ст. по материалам III Всерос. науч.-практ. конф.: Якутск, 9–10 нояб. 2023 г. / сост. В.Е. Дьяконова, К.П. Аммосова, Н.И. Николаева. Якутск, 2025. С. 38–47.

⁴ Дьяконова В.Е., Игнатъева Т.И., Слепцова М.В. База данных «Коллекция музыкальных инструментов народов Северной Азии профессора Юрия Шейкина: варганы». Свидетельство о регистрации базы данных RU 2024622434, 04.06.2024.

⁵ Каталог музейных предметов из фонда Музея и Центра хомуса народов мира: (в трех томах) / сост. Э.П. Алексеев. Т. 1. Хомусы народа саха = Саха хомустара = Khomuses of Sakha people. Якутск, 2021. 344 с.

⁶ Амурский.

⁷ Уссурийский.

⁸ Культурный код хомуса (варгана)... С. 105.

⁹ Инвентарная карточка МХНМ НВФ-1004. Пананто Геннадий Петрович – исполнитель национальных мелодий на ванны-ярар. 1989.

¹⁰ На Таймыре начнут отмечать День баргана // Национальный акцент: Медиапроект гильдии межэтнической журналистики. 2022.

26.04. URL: <https://nazaccent.ru/content/38175-na-tajmyre-nachnut-otmechat-den-bargana/> (дата обращения: 26.04.2026).

¹¹ Александр Сигуней: Хомус – волшебный инструмент // Якутия daily. 2022. 27.05. URL: <https://yakutia-daily.ru/aleksandr-sigunej-homus-volshebnyj-instrument/> (дата обращения: 27.05.2026).

¹² Сигуней А. Наигрыши на варгане «Долганские напевы», «Таймыр» // III Международный конкурс исполнителей на хомусе (варгане) «Хомусист-виртуоз мира». Видео-материалы из Фонда Музея и Центра хомуса народов мира. Якутск, 2022.

¹³ Солинга Г. Наигрыши на варгане. Фрагмент из выступления в Доме музыки Москва. // VK. com. URL: https://vk.com/clip-222797578_456239271 (дата обращения: 20.03.2026).

¹⁴ Солинга Г. Наигрыши на варгане // VK. com. URL: https://vk.com/clip-222797578_456239098 (дата обращения: 20.03.2026).

¹⁵ Эргырон «Мелодии Тундры» 2021 // YuoTube. URL: <https://youtu.be/R3VGq7ui-C1Y?si=Mv5w56tx35mAkxTz> (дата обращения: 10.05.2026).

¹⁶ Ивтегина Р. Наигрыши на ванны-яраре «Мелодия рассвета» // YuoTube. URL: <https://youtu.be/pwxpmfDseBM?si=u4eXJUwVv9Gh156F> (дата обращения: 12.08.2025).

¹⁷ Ушолик В. Рождение Чукотки // YuoTube. URL: <https://youtu.be/tXLis9mGmJo?si=b3K-9BXkQzkX1ij4r> (дата обращения: 28.02.2026).

¹⁸ Жуков И. Наигрыши на варгане «Мелодии заснеженной тундры» Концерт солистов ансамбля «Мэнго» (1985) // YuoTube. URL: <https://youtu.be/UdDuTawgddc?si=UM7VRVH1b1RBja6j> (дата обращения: 10.08.2025).

¹⁹ Культурный код хомуса (варгана)... С. 105.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев И.Е. Дневник. Музей антропологии и этнографии. Л., 1969. 41 с. Рукопись.

Алексеева Г.Г. Народно-песенное творчество в системе традиционной музыкальной культуры долган. Якутск, 2005. 438 с.

Гаджиева А.А. Варган в традиционной культуре народов России и сопредельных

REFERENCES

Alekseev, I.E. (1969), *Dnevnik. Muzei antropologii i ehtnografii* [Notebook. Museum of Anthropology and Ethnography], Leningrad, 41 p. (in Russ.)

Alekseeva, G.G. (2005), *Narodno-pesennoe tvorchestvo v sisteme traditsionnoi muzykal'noi kul'tury dolgan* [Folk song creativity in the system

территорий // Российский этнографический музей. 2024. 07.08. URL: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/ARTICLE/2095835> (дата обращения: 20.04.2026).

Добжанская О.Э. Чукотские наигрыши на рамном варгане // Варган (хомус) и его музыка: Материалы I Всесоюз. конф., 1988 г. Якутск, 1991. С. 52–58.

Игнатьева Т.И. К вопросу о бытовании фоноинструментов у юкагиров // Традиционная культура. 2012. № 1. С. 81–89.

Кардашевская Л.И. Эвенкийские фоноинструменты в коллекциях музеев Якутии // Традиционная культура. 2019. Т. 20, № 4. С. 22–32.

Мамчева Н.А. Музыкальные инструменты в традиционной культуре нивхов / отв. ред. Т.П. Роон. Южно-Сахалинск, 2012. 388 с.

Мамчева Н.А. Мир музыки айнов: Моногр.: В 2 ч. Ч. 1 / науч. ред. М.В. Осипова. Южно-Сахалинск, 2025. 592 с.

Мыреева А.Н. Эвенкийско-русский словарь. Новосибирск: Наука, 2004. 798 с.

Осипов Д. На севере Красноярского края возрождают традиции игры на варгане // ТАСС. 2020. 27.04. URL: <https://tass.ru/v-strane/7612619> (дата обращения: 27.01.2026).

Попов А.А. Материалы по истории религии якутов бывшего Вилюйского округа // Сб. МАЭ. 1949. Т. 9. С. 255–323.

Роббек В.А., Роббек М.Е. Эвенско-русский словарь. Новосибирск: Наука, 2004. 356 с.

Солдатов Г.Е. Варган в культуре обских угров // Языки и фольклор коренных народов Сибири. 2025. № 4, вып. 56. С. 210–226.

Худяков И.А. Краткое описание Верхоянского округа. Л.: Наука, 1969. 439 с.

Чарду А. История заповедника баргана. К юбилею ФГБУ «Заповедники Таймыра» // Заповедники Таймыра. 2022. 27.07. URL: <http://zapovedsever.ru/news/details/istoriya-zapovednogo-bargana-k-yubileyu-fgbu-zapovedniki-tajmyra> (дата обращения: 27.07.2025).

Чахов А.И. Саха былыргы музыкальной инструменнара. Якутск, 1993. 80 с.

Чахов А.И. Өбүгүлэрбит музыкаларын төрүт доргоонноро. Дьокуускай, 2012. 136 с.

Шейкин Ю.И. Музыкальная культура народов Северной Азии. Якутск, 1996. 123 с.

Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-исто-

of traditional musical culture of the Dolgan people], Yakutsk, 438 p. (in Russ.)

Chakhov, A.I. (1993), *Sakha bylyrgy muzykal'nai instrumennara* [Ancient musical instruments of the Yakuts], Yakutsk, 80 p. (in Yakut)

Chakhov, A.I. (2012), *Ebygehlehrbit muzykalaryn terut dorgoonnoro* [Sounds of the musical instruments of our ancestors], Yakutsk, 136 p. (in Yakut)

Chardu, A. (2022), "History of the bargan reserve. On the anniversary of the Federal State Budgetary Institution «Taimyr Nature Reserves»", *Zapovedniki Taimyra* [Taimyr Nature Reserves], 27 July, Available at: <http://zapovedsever.ru/news/details/istoriya-zapovednogo-bargana-k-yubileyu-fgbu-zapovedniki-tajmyra> (Accessed 27 July 2025). (in Russ.)

Dobzhanskaya, O.E. (1991), "Chukchi tunes on a frame harp", *Vargan (khomus) i ego muzyka* [Jaw harp (khomus) and its music], Yakutsk, pp. 52–58. (in Russ.)

Emsgaimer, E. (1986), "Jaw harps in Siberia and Central Asia", *Problemy traditsionnoi instrumental'noi muzyki narodov SSSR. Instrument – ispolnitel' – muzyka* [Problems of traditional instrumental music of the peoples of the USSR. Instrument – performer – music], Leningrad, pp. 80–94. (in Russ.)

Gadzhieva, A.A. (2024), "The jaw harp in the traditional culture of the peoples of Russia and adjacent territories", *Rossiiskii etnograficheskii muzei* [Russian Ethnographic Museum], 07 August, Available at: <https://collection.ethnomuseum.ru/entity/ARTICLE/2095835> (Accessed 20 April 2026). (in Russ.)

Ignat'eva, T.I. (2012), "On the question of the existence of phonoinstruments among the Yukaghirs", *Traditsionnaya kul'tura* [Traditional culture], no. 1, pp. 81–89. (in Russ.)

Kardashevskaya, L.I. (2019), "Evenki phonoinstruments in the collections of Yakutia's museums", *Traditsionnaya kul'tura* [Traditional culture], Vol. 2, no. 4, pp. 22–32. (in Russ.)

Khudyakov, I.A. (1969), *Kratkoe opisaniye Verkhoyanskogo okruga* [Brief description of the Verkhoyansk District], Nauka, Leningrad, 439 p. (in Russ.)

Mamcheva, N.A. (2012), *Muzykal'nye instrumenty v traditsionnoi kul'ture nivkhov* [Musical instruments in traditional Nivkh culture], in T.P. Roon (ed.), *Yuzhno-Sakhalinsk*, 388 p. (in Russ.)

Mamcheva, N.A. (2025), *Mir muzyki ainov: V 2 chastyakh. Chast' 1* [The world of Ainu music

рическое исследование. М.: Вост. лит., 2002. 718 с.

Шейкин Ю.И. Музыкальная культура чукчей / отв. ред. О.Э. Добжанская, Т.И. Игнатьева. Новосибирск, 2018. 208 с.

Шейкин Ю.И. Музыкальная культура // Тунгусо-маньчжурские народы Сибири и Дальнего Востока. Эвены. Негидальцы. Уйльта. Нанайцы. Ульчи. Удэгейцы. Орочи. Тазы / отв. ред. Л.И. Миссонова, А.А. Сирина. М., 2022. С. 257–276.

Эмсгаймер Э. Варганы в Сибири и Средней Азии // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент – исполнитель – музыка: Сб. науч. тр. Л., 1986. С. 80–94.

in 2 parts. Part 1], in M.V. Osipova (ed.), *Yuzhno-Sakhalinsk*, 592 p. (in Russ.)

Myreeva, A.N. (2004), *Evenkiisko-russkii slovar'* [Evenki-Russian Dictionary], Nauka, Novosibirsk, 798 p. (in Russ.)

Osipov, D. (2020), "In the north of the Krasnoyarsk region, traditions of playing the jaw harp are being revived", *TASS*, Available at: <https://tass.ru/v-strane/7612619> (Accessed 27 January 2026) (in Russ.)

Popov, A.A. (1949), "Materials on the history of religion of the Yakuts of the former Vilyui district", *Sb. MAE* [Collection of the Museum of Anthropology and Ethnography], Vol. 9, pp. 255–323. (in Russ.)

Robbek, V.A., Robbek, M.E. (2004), *Evensko-russkii slovar'* [Even-Russian Dictionary], Nauka, Novosibirsk, 356 p. (in Russ.)

Sheikin, Yu.I. (1996), *Muzykal'naya kul'tura narodov Severnoi Azii* [Musical culture of the peoples of Northern Asia], Yakutsk, 123 p. (in Russ.)

Sheikin, Yu.I. (2002), *Istoriya muzykal'noi kul'tury narodov Sibiri: Sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie* [History of musical culture of the peoples of Siberia: a comparative and historical study], Vostochnaya literature, Moscow, 718 p. (in Russ.)

Sheikin, Yu.I. (2018), *Muzykal'naya kul'tura chukchei* [Musical culture of the Chukchi], in O.E. Dobzhanskaya, T.I. Ignat'eva (ed.), Novosibirsk, 208 p. (in Russ.)

Sheikin, Yu.I. (2022), "Musical culture", *Tunguso-man'chzhurskie narody Sibiri i Dal'nego Vostoka. Ehveny. Negidal'tsy. Uil'ta. Nanaitsy. Ul'chi. Udehgeitsy. Orochi. Tazy* [Tungus-Manchu peoples of Siberia and the Far East. Evens. Negidaliens. Uilta. Nanai people. Ulchi. Udege people. Orochi. Basins], in L.I. Missonova, A.A. Sirina (ed.), Moscow, pp. 257–276. (in Russ.)

Soldatova, G.E. (2025), "Vargan in the culture of the Ob Ugrians", *Yazyki i fol'klor korennnykh narodov Sibiri* [Languages and folklore of the indigenous peoples of Siberia], no. 4, Issue 56, pp. 210–226. (in Russ.)

Сведения об авторах

Дьяконова Варвара Егоровна, кандидат искусствоведения, доцент Института музыки, цифровых музыкальных технологий и искусствоведения Арктического государственного университета искусств, культуры и креативных индустрий (Якутск)

E-mail: ve.dyakonova@agiki.ru

Бястинов Дмитрий Дмитриевич, аспирант 3-го года обучения Арктического государственного университета искусств, культуры и креативных индустрий (Якутск) (научный руководитель – доктор культурологии, профессор О.В. Шлыкова)

E-mail: dbyastinov@mail.ru

Authors Information

Varvara E. Dyakonova, Cand. Sc. (Art Criticism), associate professor of the Institute of Music, Digital Musical Technologies and Art History at the Arctic State University of Arts, Culture and Creative Industries (Yakutsk)

E-mail: ve.dyakonova@agiki.ru

Dmitriy D. Byastinov, 3rd year postgraduate at the Arctic State University of Arts, Culture and Creative Industries (Yakutsk) (scientific supervisor – D. Sc. (Culturology), Professor Olga V. Shlykova)

E-mail: dbyastinov@mail.ru

Поступила в редакцию 20.05.2026

После доработки 10.08.2026

Принята к публикации 20.08.2026

Received 20.05.2026

Revised 10.08.2026

Accepted for publication 20.08.2026

Вестник музыкальной науки. 2026. Т. 14, № 3. С. 187–197
ISSN 2308-1031
Journal of Musical Science, 2026, vol. 14, no. 3, pp. 187–197
ISSN 2308-1031

© Тютюнникова, Т.Э., 2026

УДК 373.24:78

DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-187-197

СЕМАНТИЧЕСКИЙ МОСТ: КОНЦЕПЦИЯ ПОЭТАПНОГО ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ У ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Т.Э. Тютюнникова¹

¹ Независимый исследователь

Аннотация. Предлагается авторская концепция «семантического моста» как модели поэтапного формирования музыкального восприятия у детей дошкольного возраста. Актуальность исследования связана с тем, что в практике музыкального воспитания сохраняется разрыв между наглядно-образным, телесно и игрово опосредованным опытом ребенка и требованием воспринимать музыку как самостоятельное художественное высказывание. На одном полюсе педагогической практики ребенок надолго задерживается в мире программных образов, на другом – слишком рано погружается в вербализацию и элементы анализа классической музыки. Цель статьи – обосновать необходимость специально организованного перехода между этими уровнями восприятия и описать его основные механизмы. Концепция опирается на культурно-историческую психологию Л.С. Выготского и А.Р. Лурии, теорию бытового генезиса музыкального восприятия Е.В. Назайкинского, представления В.В. Медушевского о специфических и неспецифических средствах музыкальной выразительности, а также на педагогическую практику элементарного музицирования в русле Орф-Шульверка. Представлена пятиступенчатая модель формирования музыкального восприятия, раскрываются психологические механизмы перехода от внешнего телесно-речевого и игрового опыта к внутреннему удержанию музыкального смысла, а также описывается педагогическая позиция, необходимая для реализации данного процесса. Новизна исследования состоит в трактовке семантического моста как особой педагогически организованной среды, в которой конкретный образ постепенно преобразуется в интонационный символ, а ребенок переходит от слышания звуков к пониманию музыки как высказывания.

Ключевые слова: музыкальное восприятие, дошкольное музыкальное воспитание, семантический мост, Орф-Шульверк, речевое музицирование, музыкальная семантика

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Тютюнникова Т.Э. Семантический мост: концепция поэтапного формирования музыкального восприятия у детей дошкольного возраста // *Вестник музыкальной науки*. 2026. Т. 14, № 3. С. 187–197. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-187-197.

SEMANTIC BRIDGE: THE CONCEPT OF STEP-BY-STEP FORMATION OF MUSICAL PERCEPTION IN PRESCHOOL CHILDREN

T.E. Tyutyunnikova¹

¹ Independent researcher

Abstract. The article proposes the author's concept of the "semantic bridge" as a model for the staged formation of musical perception in preschool children. The relevance of the study lies in the persistent gap in music education practice between the child's visual, bodily, and play-mediated experience and the requirement to perceive music as an independent artistic utterance. At one pole of pedagogical practice, the child remains for too long within the world of concrete programmatic images; at the other, the child is introduced too early to verbalization and elementary analysis of classical music. The aim of the article is to substantiate the need for a specially organized transition between these levels of perception and to describe its principal mechanisms. The concept is grounded in the cultural-historical psychology of L.S. Vygotsky and A.R. Luria, E.V. Nazaikinsky's theory of the everyday genesis of musical perception, V.V. Medushevsky's ideas on specific and non-specific means of musical expression, as well as in the pedagogical practice of elemental music-making within the Orff-Schulwerk approach. The article presents a five-stage model of musical perception development, reveals the psychological mechanisms of transition from external bodily, speech, and play experience to the internal retention of musical meaning, and describes the pedagogical position required for implementing this process. The novelty of the study lies in interpreting the semantic bridge as a specially organized pedagogical environment in which a concrete image is gradually transformed into an intonational symbol, while the child moves from hearing sounds to understanding music as an artistic utterance.

Keywords: musical perception, preschool music education, semantic bridge, Orff-Schulwerk, speech-based music-making, musical semantics

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

For citation: Tyutyunnikova, T.E. (2026), "Semantic bridge: the concept of step-by-step formation of musical perception in preschool children", *Journal of Musical Science*, vol. 14, no. 3, pp. 187–197. DOI: 10.63219/2308-1031-2026-3-187-197.

Проблема формирования музыкального восприятия в дошкольном возрасте остается одной из центральных в музыкальной педагогике. Однако в практической работе по-прежнему сосуществуют две крайности. С одной стороны, ребенок надолго удерживается в пространстве элементарных игровых образов и не выходит за пределы программных ассоциаций. С другой – музыкальное восприятие подменяется говорением о музыке: ребенку предлагается не столько слушать, сколько заранее услышать нечто определенное и затем это назвать. В обоих случаях нарушается логика перехода от предметно-образного опыта к восприятию музыки как самостоятельной смысловой реальности.

Тем самым обнаруживается разрыв между наглядно-образным восприятием и способностью слышать в музыке собственно музыкальный смысл. В отечественной теории музыкального воспитания подробно описаны как ранние формы музыкального опыта, так и задачи приобщения к художественно ценному репертуару, однако сама переходная зона между ними разработана недостаточно.

Между «левым берегом» конкретного образа и «правым берегом» музыкальной абстракции нередко отсутствует специально организованный путь.

Одна из принципиальных задач предлагаемой модели состоит в том, чтобы освободить музыкальное восприятие ребенка от подмены слушания говорением о музыке. Когда слушание подчинено требованию заранее услышать нечто определенное и назвать его, внимание ребенка направляется не на звучание, а на подготовку ответа – и говорение о музыке вытесняет само слушание. В этом смысле особенно точно высказывание К. Паустовского: «Музыка – не горстка слов о ней. Она – сама жизнь, переведенная на язык звуков». Именно возвращение ребенка к такому непосредственному восприятию музыки составляет одну из главных задач концепции семантического моста.

Настоящая статья предлагает концепцию семантического моста как модель такого перехода. Ее цель – теоретически обосновать семантический мост как поэтапную модель формирования музыкаль-

ного восприятия у детей дошкольного возраста и показать ее практическую реализацию.

Методологическую основу концепции составляют несколько взаимосвязанных положений. Первое – концепция Е.В. Назайкинского о бытовом и речевом генезисе музыкального восприятия, согласно которой музыкальные смыслы складываются у ребенка не изолированно, а на основе общего жизненного опыта (1972). Второе – теория В.В. Медушевского о специфических и неспецифических средствах музыкальной выразительности. Именно неспецифические средства на ранних этапах делают музыку узнаваемой как форму жизни, движения и эмоционального состояния (Медушевский В., 1976).

Принципиально важно, что в данной работе речь и движение рассматриваются не как внешние педагогические средства, а как исходные корни музыки. Музыкальное восприятие ребенка формируется прежде всего через неспецифические средства музыки – интонацию, регистр, темп, ритм, динамику, тембр, артикуляцию, структуру, фактуру, звуковысотную линию. Именно поэтому обращение к ним имеет не только методический смысл, но и находит подтверждение в исторической логике становления музыки как искусства. На основе неспецифических средств, а затем в соединении их со специфическими средствами – ладом и гармонией – музыка постепенно перестает функционировать как вспомогательный элемент синкретического действия и становится самостоятельным инструментальным искусством (Медушевский В., 1976; 1993).

Третье основание – культурно-историческая психология Л.С. Выготского и А.Р. Лурии, объясняющая переход от развернутого внешнего действия к интериоризированной мысли. В контексте музыкального развития это позволяет рассматривать формирование восприя-

тия как движение от внешне проживаемого, телесно и образно опосредованного опыта к внутреннему удержанию музыкального смысла (Выготский Л., 1996; Лурия А., 1979).

Особое значение для формирования концепции имела практика Орф-Шульверка (Orff-Schulwerk), поскольку именно в ней синкретическое единство речи, движения, звука и детского творчества выступает исходной формой музыкального освоения. Теоретическое осмысление музыкального восприятия получает в Орф-Шульверке не только подтверждение, но и практическую среду своего развертывания (Орф К., 1978; Orff C., 1950).

Важной основой работы в русле Орф-Шульверка являлось речевое музицирование, понимаемое не как отдельный прием начального обучения музыке, а как постоянная педагогическая форма музыкального развития. В практике Орф-Шульверка оно не ограничивается занятиями с маленькими детьми, а развивается вместе с исполнительскими возможностями участников, включая более сложные формы – речевые каноны, соединение поэтического текста с полиритмическими аккомпанементами и другие способы организации звучащей речи. В настоящей статье речевое музицирование рассматривается в более узком аспекте – как исходная форма, из которой вырастает переход к интуитивному слушанию и последующему снятию словесной опоры. По замечанию В. Warner, последовательность в Орф-Шульверке «не есть хронологическая последовательность *per se*», а служит лишь общим основанием для построения педагогами собственных учебных курсов (1991, р. 10). В этом смысле и семантический мост определяется в статье не как схема исторических стадий, а как педагогически организованный путь формирования музыкального восприятия.

Под семантическим мостом понимается авторская модель поэтапного перехода от предметно-образного мышления ребенка к освоению абстрактного музыкального языка. Новизна концепции состоит в том, что музыкальное восприятие ребенка рассматривается не как результат прямого приобщения к готовому музыкальному произведению, а как процесс постепенного формирования способности слышать музыкальный смысл через специально организованную переходную область между образом, движением, речью и собственно музыкальной выразительностью. Более полное теоретическое обоснование данного подхода представлено в отдельной монографии автора (Тютюнникова Т., 2024).

Практической базой исследования явилась многолетняя работа автора в 1994–2016 гг. в Центре образования № 1679 г. Москвы в качестве педагога дополнительного образования по предмету «Элементарное музицирование». Концепция семантического моста формировалась и проходила практическую проверку в русле концепции Орф-Шульверка (Orff-Schulwerk), понимаемой не как условное обозначение любого элементарного музицирования, а как система, основанная на синкретическом единстве речи, движения, звука и детского творчества.

Авторские учебно-методические пособия «Крошечная музыка» и «Маленькие шедевры» существуют в рукописном и электронном виде и распространялись в рамках семинаров по Орф-педагогике. В ходе этой работы разрабатывалась и уточнялась методика формирования музыкального восприятия у детей дошкольного возраста, предполагающая переход от внешнего игрового действия к внутреннему слышанию музыкального смысла. Теоретическое осмысление данного процесса опиралось на музыковедческие и психологические основания, однако именно в практике Орф-Шульверка

стал наблюдаем сам механизм перехода от предметно-образного переживания к более обобщенному восприятию музыкальной выразительности.

Существенной частью работы стало создание авторских пособий по слушанию музыки – сборника детской программной музыки «Крошечная музыка» и «Маленькие шедевры», включающего доступные дошкольникам произведения классического репертуара. Эти пособия не представляли собой случайного собрания пьес, а выступали формой репертуарной реализации поэтапной модели музыкального восприятия. Основанием для теоретического обобщения стали систематические педагогические наблюдения за детьми дошкольного возраста, их речевыми, двигательными и музыкальными реакциями, а также за динамикой перехода от буквального узнавания образа к восприятию музыкального характера.

Предлагаемая модель включает пять взаимосвязанных ступеней, каждая из которых представляет особую форму музыкального восприятия и подготавливает переход к следующему уровню. Логика модели состоит в движении от синкретического телесно-образного переживания к восприятию музыки как самостоятельной художественной формы.

Предлагаемая модель рассчитана на детей дошкольного возраста от 3 до 7 лет. Первая ступень соответствует преимущественно раннему возрасту (2–3 года) и реализуется в семейной среде до поступления в детский сад. Вторая и третья ступени охватывают младший и средний дошкольный возраст (3–5 лет). Четвертая и пятая ступени относятся к старшему дошкольному возрасту (5–7 лет), однако их наступление существенно зависит от индивидуального темпа развития ребенка и качества педагогической работы на предшествующих этапах.

Первая ступень – синкретическое до-музыкальное восприятие. Ребенок

накапливает первоначальный слуховой и интонационный опыт в нерасчлененном единстве речи, движения, бытового ритма, звуков окружающей среды и эмоциональных реакций. Музыка еще не выделена из общего чувственного мира, а переживается как часть жизненного опыта. Здесь складывается первичный тезаурус, без которого дальнейшее музыкальное развитие оказывается лишенным опоры.

Вторая ступень – речедвигательное музыкальное освоение. Слово, движение, жест, ритм и звук объединяются в синкретическое действие. Ребенок не анализирует музыку, а проживает ее через ритмизованную речь, телесный отклик, элементарное музицирование и творческую импровизацию. Восприятие строится прежде всего на неспецифических средствах музыкальной выразительности, которые делают музыкальный характер телесно и эмоционально доступным.

Третья ступень – программно-образное музыкальное восприятие. Ребенок встречается с короткими программными пьесами, в которых музыкальный смысл еще связан с конкретным образом, но уже начинает отделяться от речевого и двигательного сопровождения. Один и тот же образ может получать разные музыкальные воплощения, а одни и те же музыкальные качества – переходить от одного образа к другому. Тем самым начинается движение от буквального узнавания к интуитивному восприятию музыкального характера и его вариативных воплощений.

Четвертая ступень – жанрово-интонационное музыкальное восприятие. В музыкальный опыт ребенка вводятся доступные образцы классического репертуара, в которых смысл удерживается уже не только через конкретного персонажа, но и через жанровый, интонационный и характерологический строй музыки. Здесь возрастает способность воспринимать музыкальный характер без обязательной программной подсказки, а образ

все в большей степени переживается как внутреннее качество самой музыки.

Пятая ступень – автономное музыкально-смысловое восприятие. Музыка уже не нуждается в обязательном посредничестве слова, жеста или предметного образа. Ребенок способен удерживать музыкальное впечатление и воспринимать музыку как самостоятельную художественную форму. Именно здесь становится возможным собственно музыкальное мышление как форма эстетического восприятия.

Переход между этими ступенями осуществляется не механически, а благодаря постепенному усложнению образа, амплификации музыкального опыта, вариативности репертуара и специально организованным формам музыкально-педагогического взаимодействия. Каждая ступень имеет собственную ценность и не может быть пропущена без ущерба для внутренней логики формирования музыкального восприятия.

Существенной частью практической реализации концепции стала специально выстроенная репертуарная линия. Музыкальный материал отбирался не по принципу внешней «детскости» или доступности названия, а в соответствии с задачей поэтапного формирования музыкального восприятия. Репертуар организовывался по принципу амплификации: один и тот же образ не предъявлялся ребенку однократно, а раскрывался в ряде музыкальных вариантов.

Так, в авторском сборнике «Крошечная музыка» пьесы расположены как последовательность постепенного усложнения: от предельно простых образов, соотносимых с непосредственным опытом ребенка, к более вариативным, опосредованным и менее предметным. Вместо прямого и легко узнаваемого персонажа постепенно появляются более условные ситуации, требующие уже не только буквального узнавания, но и более тонкого

внутреннего отклика на музыкальный характер.

Наряду с этим использовались контрастно-парные образы, в которых музыкальный смысл развивался через сопоставление: «веселая песенка – грустная песенка», «кот и мышь», «медведь и комар», «котик заболел – котик выздоровел» и др. Особое место занимали образы сочувствия и сострадания: «Воробышкам холодно» и «Кискино горе» Ж. Металлиди, «Лисичка поранила лапу» В. Гаврилина, «Болезнь куклы» и «Осенняя песня» П.И. Чайковского, «Маленький попрошайка» А. Гречанинова, «Андантино» А. Хачатуряна. Здесь ребенок переходил от восприятия действия к восприятию внутреннего состояния.

Принципиально важно, что словесная опора внутри этой репертуарной линии имела последовательно убывающий характер. Развернутая сюжетно-речевая форма принадлежала только речедвигательному этапу. При переходе к слушанию пьес из «Крошечной музыки» словесное сопровождение почти исчезало и сохранялось лишь в минималистических формах – как краткое название образа, короткий вопрос или лаконичная реплика, не объясняющая музыку, а лишь слегка поддерживающая внимание ребенка к происходящему в звучании. Тем самым уже на этапе программной музыки ребенок входил не в словесно-развернутый сюжет, а в интуитивное следование за музыкальным движением образа.

Следующим этапом становился переход к доступным детям образцам классического репертуара, собранным в пособиях «Маленькие шедевры» (Р. Шуман, В.А. Моцарт, С. Майкапар, П.И. Чайковский и др.). Здесь словесная опора сводилась к минимуму и сохранялась лишь как общее обозначение – например, «Сказочка», «Андантино», «Менуэт», – уже не задающее готовый сюжет, а открывающее пространство музыкального воображе-

ния. Показательны в этом отношении пьесы, где содержание развивается почти исключительно в музыкальной ткани. Так, в пьесе А. Хачатуряна «Две смешные тетеньки поссорились» конфликт воспринимается не через словесное пояснение, а через само музыкальное движение. Таким образом, репертуар выступал не фоном педагогической работы, а ее конструктивным инструментом, задающим логику перехода от предметно-конкретного и игрового отклика к более обобщенному восприятию музыкального характера, а затем к пониманию музыки как самостоятельной художественной формы. Аналогичные принципы репертуарной организации разработаны автором и в других сборниках – «Бим-Бам-Бом! Сто секретов музыки для детей» (Тютюнникова Т., 2003) и «Под солнечным парусом, или Полет в другое измерение» (Тютюнникова Т., 2008).

Практическая реализация концепции семантического моста строилась как последовательность взаимосвязанных форм музыкального освоения и непосредственно опиралась на концепцию Орф-Шульверка, понимаемую как систему начального музыкального обучения, основанную на синкретизме, элементарном музицировании и творческом действии. Исходной точкой становилось речедвигательное проживание образа: стихотворный текст, ритмизованная речь, жест, движение, элементарная инструментальная импровизация. На ранних этапах тело, голос и движение выступали ведущими каналами музыкального познания.

Существенным принципом работы была вариативность одного и того же образа. Ребенку предлагался не единичный «дождик» или «зайчик», а целый ряд музыкальных воплощений одного образного ядра. Такая работа позволяла не закреплять за образом единственную схему, а постепенно раскрывать его как из-

менчивое поле музыкальных качеств, допускающее множество интонационных, темповых, регистровых и ритмических вариантов. Этот принцип последовательно разрабатывался автором и в отдельном методическом издании (Тютюнникова Т., 2015).

Важную роль на речедвигательном этапе играла импровизация как первичная и по существу единственно доступная ребенку форма музыкального творчества. Речь шла не о свободной самостоятельности вне педагогической цели, а об элементарной импровизации в рамках синкретического единства речи, движения и музыки. В русле Орф-Шульверка такая импровизация понималась как обучающая игра, направляемая педагогом и встроенная в образовательную задачу. Как подчеркивает В. Haselbach, импровизация является первичной творческой активностью и может выступать координирующим фактором, связывающим восприятие, эксперимент, внутренний опыт и внешнее выражение (1981). Именно через нее ребенок не только переживал музыкальный образ, но и начинал творчески действовать внутри него. Это могли быть простейшие формы: стих с инструментальным пояснением через импровизацию, образно-двигательная импровизация, сочетание стиха и движения, а также ситуации, в которых одни дети двигательно воплощали образ, а другие импровизационно создавали ему музыкальную среду. Благодаря этому импровизация становилась одним из главных механизмов перехода от синкретического переживания к интуитивному музыкальному восприятию.

Работа с образами выстраивалась как сквозная линия. После стихотворного и импровизационного освоения образа вводились короткие программные пьесы, а затем более сложные произведения, сохранявшие с ним смысловую связь. Так, образ дождя проходил путь от сюжет-

но-речевой формулы и детских инструментальных импровизациях к коротким пьесам для младших дошкольников, затем к более сложным образцам для старших и далее – к произведениям школьного репертуара.

Словесное сопровождение внутри этой репертуарной линии последовательно убывало – от развернутой сюжетно-речевой формы на речедвигательном этапе до минималистических реплик при слушании пьес. При переходе к слушанию программных пьес словесное сопровождение резко сокращалось и сохранялось лишь в минимальных формах – как краткое название, короткий вопрос или лаконичная реплика, слегка поддерживающая внимание ребенка к происходящему в музыке. Так, если в пьесе возникал характерный пассаж, педагог мог лишь спросить: «Куда делась птичка? Улетела?» – и затем повторить музыкальный фрагмент. На следующих этапах и эта опора постепенно исчезала, уступая место более самостоятельному восприятию музыкального характера. Тем самым путь ребенка выстраивался не от слова к анализу, а от сюжетно-речевого вхождения в образ – к интуитивному пониманию музыкальной семантики без словесного посредничества.

Особое место в методике занимал сквозной игровой прием «Сундучок с бирюльками». После слушания произведений их названия помещались в условный «сундучок» в виде карточек. На начальном уровне ребенок извлекал карточку, педагог зачитывал название, а дети узнавали соответствующую пьесу. Далее в задание вводились намеренные смысловые смещения: при сохранении названия изменялись регистр, темп, ритмический рисунок или общий характер исполнения; в других случаях назывался один персонаж, а звучал другой. Например, знакомый детям образ птички при переносе в нижний регистр, замедлении темпа

и введении пунктирного ритма переставал восприниматься как «птичка» и приобретал характер чудища. Такие игровые пробы переводили ребенка от буквально-го узнавания названия к интуитивному улавливанию музыкального характера образа и его изменчивости.

Методический смысл такой работы состоял в управляемом нарушении прямой связи между словом и звучанием. Ребенок сначала узнавал образ, затем удивлялся его изменению, далее начинал интуитивно сравнивать варианты и, наконец, слышать, как изменение звучания меняет сам характер образа. На более поздних этапах это подготавливало возможность восприятия музыки без обязательной словесной или образной подсказки.

В работе со слушанием музыки использовались и формы так называемого активного слушания, также восходящие к практике Орф-Шульверка: соисполнение с использованием телесных инструментов, шумового оркестра, включение сюжетной творческой игры, свободного рисования и других форм вовлеченного переживания музыкального материала. Однако во всех случаях их функция состояла не в иллюстрировании музыки, а в углублении музыкального отклика и подготовке к более самостоятельному слушанию.

В данной работе продвижение ребенка понималось не как количественно измеряемый результат, а как совокупность качественных изменений в характере музыкального отклика, наблюдаемых в специально организованных игровых и творческих ситуациях. Именно в таких ситуациях становилось различным движение ребенка от предметно-образного реагирования к более обобщенному восприятию музыкальной выразительности.

На ранних этапах о продвижении свидетельствовало то, что ребенок начинал узнавать не только конкретного персонажа или сюжет, но и характер музыкаль-

ного движения, связанный с ним. Если вначале ответ исчерпывался названием образа, то постепенно в восприятии появлялась чувствительность к его музыкальным качествам: тяжести или легкости, плавности или скачкообразности, громкости или тихости, регистровой окраске, темповому характеру. Важным показателем становилась и способность воспринимать и принимать вариативность одного и того же образа.

Следующим значимым признаком было уменьшение зависимости от словесного названия. Это особенно отчетливо проявлялось в игровых ситуациях типа «Сундучок с бирюльками», когда при сохранении названия изменялись отдельные музыкальные параметры либо, напротив, назывался один персонаж, а звучал другой. Сначала такие преобразования вызывали у детей удивление, затем – попытку угадать по привычке, а позднее – способность замечать несоответствие между привычным образом и новым звучанием. Педагогически важным становился момент, когда ребенок начинал слышать, что это уже «какой-то другой» медведь, дождик или птичка. При более сложном изменении параметров связь с первичным образом могла утрачиваться; в таких случаях педагог мягко возвращал ребенка к исходному звучанию, помогая вновь собрать образ в восприятии. Речь шла не об анализе выразительных средств, а об интуитивном различении и принятии вариативности одного и того же музыкального образа.

О переходе к более сложному восприятию свидетельствовала также способность узнавать сходное музыкальное качество в разных образных ситуациях. Например, ребенок начинал чувствовать, что краткость, легкость, отрывистость или, напротив, тяжесть и медлительность не принадлежат какому-то одному персонажу, а могут проявляться в разных музыкальных контекстах. Тем самым про-

исходил постепенный выход за пределы буквального узнавания и складывалась основа для более свободного восприятия музыкального характера.

На более поздних этапах менялся сам способ слушания. Ребенок меньше нуждался во внешней словесной опоре, не стремился немедленно назвать персонажа, становился более сосредоточенным в восприятии музыкального материала. Его отклик приобретал менее буквальный и более внутренне организованный характер: он мог удерживать музыкальное впечатление, интуитивно сравнивать варианты, реагировать на смену состояния, воспринимать вариативность одного и того же образа, а иногда – оставаться в паузе после звучания, не заполняя ее сразу словом. В таких случаях можно было говорить о начале перехода к восприятию музыки как самостоятельной художественной формы.

Таким образом, в качестве признаков продвижения рассматривались не формальные ответы ребенка и не объем усвоенных терминов, а изменения в качестве его музыкального переживания: способность воспринимать вариативность образа, замечать несоответствие между словом и звучанием, интуитивно различать изменение музыкального характера, узнавать сходное музыкальное качество в разных образных ситуациях и постепенно удерживать музыку без обязательной внешней опоры.

Практика показала, что затруднения в формировании музыкального восприятия чаще всего возникают вследствие педагогических ошибок, нарушающих логику поэтапного перехода. Одной из наиболее распространенных является форсированный переход к более сложному классическому репертуару, минуя стадию речедвигательного и программно-образного освоения. В этом случае ребенок сталкивается с музыкальным материалом, для внутреннего понимания

которого у него еще не сформированы необходимые смысловые опоры.

Существенной ошибкой является подмена музыкального восприятия говорением о музыке. Когда ребенок заранее ориентирован на словесный ответ, внимание его направляется не на процесс слушания, а на поиск формулировки. В результате музыка воспринимается не непосредственно, а через ожидание того, что о ней нужно будет сказать. В этом смысле показательно замечание Р. Шумана: «Лучший способ говорить о музыке – молчать о ней». Для дошкольного возраста эта мысль имеет методический смысл: задача педагога состоит не в том, чтобы побуждать ребенка как можно скорее словесно описывать музыку, а в том, чтобы сохранить и углубить само слушание как внутреннее переживание звучащего смысла.

К числу типичных ошибок относится также жесткое закрепление за музыкальным фрагментом одного-единственного образа. В этом случае ребенок перестает воспринимать образ как изменчивое поле музыкальных качеств и начинает связывать звучание с единственной привычной ассоциацией. Между тем именно вариативность одного и того же образного ядра делает возможным переход от буквального узнавания к более свободному восприятию музыкального характера.

Не менее важны недооценка телесного и игрового каналов музыкального освоения и отсутствие вариативности в работе с одним и тем же материалом. В русле Орф-Шульверка движение, речь, элементарное музицирование и творческое действие выступают исходными формами вхождения ребенка в музыкальный смысл. Их устранение так же, как и предъявление образа в одном-единственном варианте, обедняет восприятие и препятствует переходу к более сложному музыкальному восприятию. Более подробно вопросы профессионального мастерства

педагога в контексте творческого музицирования рассмотрены автором отдельно (Тютюнникова Т., 2019).

Предлагаемая модель не ограничивается рамками дошкольного возраста, а задает основание для последующего музыкального развития ребенка. Сформированные на ранних этапах способы различения музыкального характера, интонационного жеста, темброво-регистровых и динамических признаков создают предпосылки для дальнейшего восприятия более сложного репертуара в системе общего и дополнительного музыкального образования. В этом смысле семантический мост следует понимать не как завершенную схему для детского сада, а как начальную стадию более длительного процесса, в котором музыкальное восприятие продолжает углубляться и художественно дифференцироваться.

Концепция семантического моста предлагает модель перехода от синкретического детского мышления к абстрактному музыкальному языку. Ее новизна состоит не только в описании поэтапного формирования музыкального восприятия, но и в опоре на многолетнюю практику, где данный переход наблюдался, проверялся и педагогически организовывался.

Пятиступенчатая модель, репертуарная логика, система музыкально-педагогических взаимодействий и наблюдаемые признаки перехода образуют целостную структуру, позволяющую рассматривать развитие музыкального восприятия как внутренне закономерный процесс. Семантический мост становится пространством, где синкретический опыт ребенка постепенно преобразуется в музыкальное мышление.

ЛИТЕРАТУРА

- Выготский Л.С. Мышление и речь. М.: Лабиринт, 1996. 416 с.
- Лурия А.Р. Язык и сознание. М.: МГУ, 1979. 320 с.
- Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 253 с.
- Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. М.: Музыка, 1993. 265 с.
- Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
- Орф К. Шульверк. Итоги и задачи // Элементарное музыкальное воспитание по системе К. Орфа. М.: Сов. композитор, 1978. С. 51–64.
- Тютюнникова Т.Э. Бим-Бам-Бом! Сто секретов музыки для детей. Вып. 1: Игры звуками. СПб.: Музыкальная палитра, 2003. 96 с.
- Тютюнникова Т.Э. Под солнечным парусом, или Полет в другое измерение. СПб.: Музыкальная палитра, 2008. 76 с.
- Тютюнникова Т.Э. Вариации на темы Шульверка. СПб.: Музыкальная палитра, 2015. 96 с.
- Тютюнникова Т.Э. Музыка детства. Ремесло и искусство педагога. Концептуально-ме-

REFERENCES

- Haselbach, B. (1981), *Improvisation, Dance, Movement*, Magnamusic-Baton, Saint Louis, MO, 125 p. (in Eng.)
- Luriya, A.R. (1979), *Yazyk i soznanie* [Language and consciousness], MGU, Moscow, 320 p. (in Russ.)
- Medushevskii, V.V. (1976), *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviya muzyki* [On the regularities and means of the artistic impact of music], Muzyka, Moscow, 253 p. (in Russ.)
- Medushevskii, V.V. (1993), *Intonatsionnaya forma muzyki* [The intonational form of music], Muzyka, Moscow, 265 p. (in Russ.)
- Nazaykinskii, E.V. (1972), *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the psychology of musical perception], Muzyka, Moscow, 383 p. (in Russ.)
- Orf, K. (1978), "Shul'verk. Itogi i zadachi", *Elementarnoe muzykal'noe vospitanie po sisteme K. Orfa* [Elementary musical education according to the Carl Orff system], Sovetskii kompozitor, Moscow, pp. 51–64. (in Russ.)
- Orff, C., Keetman, G. (1950), *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder, vol. 1: Im Fünftenraum*, Schott, Mainz, 164 S. (in Germ.)

тодические основы музыкального воспитания. М.: Бином, 2019. 80 с.

Тютюнникова Т.Э. Видеть музыку и танцевать стихи. Творческое музицирование, импровизация и законы бытия. 6-е изд. М.: URSS, 2024. 264 с.

Haselbach B. Improvisation, Dance, Movement. Saint Louis, MO: Magnamusic-Baton, 1981. 125 p.

Orff C., Keetman G. Orff-Schulwerk. Musik für Kinder. Bd. 1: Im Fünftenraum. Mainz: Schott, 1950. 164 p.

Warner B. Orff-Schulwerk: Applications for the Classroom. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1991. 320 S.

Tyutyunnikova, T.E. (2003), *Bim-Bam-Bom! Sto sekretov muzyki dlya detei* [Bim-Bam-Bom! A hundred secrets of music for children], Muzykal'naya palitra, Saint Petersburg, 96 p. (in Russ.)

Tyutyunnikova, T.E. (2008), *Pod solnechnym parusom, ili Polyot v drugoe izmerenie* [Under the solar sail, or flight into another dimension], Muzykal'naya palitra, Saint Petersburg, 76 p. (in Russ.)

Tyutyunnikova, T.E. (2015), *Variatsii na temy Shul'verka* [Variations on Orff-Schulwerk themes], Muzykal'naya palitra, Saint Petersburg, 96 p. (in Russ.)

Tyutyunnikova, T.E. (2019), *Muzyka detstva. Remeslo i iskusstvo pedagoga* [Music of childhood. The craft and art of the pedagogue], Binom, Moscow, 80 p. (in Russ.)

Tyutyunnikova, T.E. (2024), *Videt' muzyku i tantsevat' stikhi* [To see music and dance poetry], 6th ed., URSS, Moscow, 264 p. (in Russ.)

Vygotskii, L.S. (1996), *Myshlenie i rech'* [Thinking and speech], Labirint, Moscow, 416 p. (in Russ.)

Warner, B. (1991), *Orff-Schulwerk: Applications for the Classroom*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, NJ, 320 p. (in Eng.)

Сведения об авторе

Тютюнникова Татьяна Эдуардовна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь (Москва)

E-mail: tyutyunnikova05@mail.ru

Author Information

Tatiana E. Tyutyunnikova, Cand. Sc. (Art Criticism), independent researcher (Moscow)

E-mail: tyutyunnikova05@mail.ru

Поступила в редакцию 16.04.2026

После доработки 07.08.2026

Принята к публикации 10.08.2026

Received 16.04.2026

Revised 07.08.2026

Accepted for publication 10.08.2026

ВЕСТНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

2026, Т. 14, № 3

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 15.09.2026. Дата выхода в свет 30.09.2026

Формат 70x108/16. Усл. печ. л. 14. Уч.-изд. л. 17.33

Тираж 300 экз. Заказ № 124. 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
630073, Новосибирск, пр. К. Маркса, 20