

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 про-
странственно-временной репрезентации.
Это бесконечно простирающаяся монодия,

исполняемая общеквартетным унисоном
и «сотканная» из череды переменных ме-
тров 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-по-
певочное развертывание на мелодиче-
ской основе, переменность ладовых опор,
метроритмическая свобода – отсылают
к прообразу средневековой монодии.
И хотя перед нами чисто инструмен-
тальная версия последней, текстовый са-

кральный остов незримо присутствует
и в «силлабике» ее мерного движения,
и в «мелизматике» распевов, устремлен-
ных к очередному «финалису», и строч-
ный принцип организации с более долги-
ми (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 бо-
лее обнаруживает скрытый в ней потен-
циал: обозначается доминирующая роль
инициальной попевки (см. пример 1)
в поле ее бесконечных вариантных об-
новлений и прорастаний, расширяется
диапазон, захватывая в кульминацион-
ной зоне звуки третьей (далеко не «пев-
ческой»!) октавы, нарастает количество
скачков, «расцепляющих» монолит мело-
дического движения, включаются повто-
ры 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 хоро-
шо продуманных приемов, обнажающих
ее потенциал к дальнейшему движению.
Логика «крупного мазка», использо-
ванная при изложении темы, опреде-
ляет и логику последующего процесса
развития, который также имеет скорее
зонно-стадиальный, нежели детально
прописанный сценарий. Композитор на-
рочито избегает таких риторически чет-
ко означенных функций музыкальной
формы, как вступление, связи, перехо-
ды, а сочленяет ее блоки непосредствен-
но, 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 глissан-

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