

В. С. ЛАПТЕВ, О. Н. ЛАПТЕВА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***СОНАТА-КАПРИС «ИРОДИАДА» Г. ЗАЙЦЕВА ДЛЯ МАЛОЙ ДОМРЫ:
В ПОИСКАХ НОВЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ИНСТРУМЕНТА**

Статья посвящена изучению оригинального подхода композитора Григория Зайцева к трактовке тембрового облика домры в связи с программным содержанием его Сонаты-каприса «Иродиада» (2009). Это произведение отражает характерную для современной отечественной музыкальной культуры тенденцию расширения образно-содержательных и жанрово-стилевых границ музыки для народных инструментов, направленную на преодоление инерции их восприятия исключительно как фольклорных. Разработка проблемы осуществляется трехэтапно. На первом этапе выявляется характер программности, используемой композитором, а также специфика авторской трактовки библейских образов и событий в контексте сложившейся в искусстве традиции их интерпретации. В процессе анализа этого аспекта продемонстрировано, что Зайцева интересует не столько внешне-событийная канва сюжета, сколько развивающийся под давлением этих обстоятельств психологический конфликт Иродиады. Второй уровень анализа направлен на раскрытие жанровой специфики произведения, определяемой взаимодействием принципов сонатности и фантазийности, а также композиционно-драматургических параметров, в высокой степени обусловленных реализацией программного замысла. На третьем этапе внимание сконцентрировано на проблеме обновления темброво-колористических возможностей инструмента, поиска композитором оригинальных, часто не характерных для домры технологических идей, позволяющих в полной мере раскрыть ее выразительный потенциал и воплотить сложное художественно-образное содержание Сонаты. Помимо этого, затрагивается вопрос интерпретации произведения, поскольку звуковое воссоздание предлагаемых исполнительских приемов в высокой степени зависит не только от указаний автора, но и от воображения и мастерства исполнителя.

В результате установлено, что в Сонате-каприсе «Иродиада» Григория Зайцева тембр домры становится главным носителем смысла и важнейшим драматургическим элементом. С его помощью автор реализует сложную философско-психологическую программу через целостную систему новаторских исполнительских приемов. Выявлено, что авторский подход композитора знаменует важный этап эволюции домрового искусства, в котором преодолеваются границы традиционного амплуа инструмента и открывается его потенциал для воплощения высокоинтеллектуальных концепций современной музыки.

Ключевые слова: музыка для народных инструментов, Г. Зайцев, Соната-каприс «Иродиада», программность, композиция, исполнительская интерпретация.

Для цитирования: Лаптев В. С., Лаптева О. Н. Соната-каприс «Иродиада» Г. Зайцева для малой домры: в поисках новых выразительных возможностей инструмента // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 61–71.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_61

V. LAPTEV, O. LAPTEVA*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***SONATA-CAPRICE “HERODIADE” BY G. ZAITSEV FOR THE DOMRA PRIMA:
IN SEARCH OF NEW EXPRESSIVE RESOURCES OF THE INSTRUMENT**

The article examines composer Grigori Zaitsev’s original approach to interpreting the timbral identity of the domra in relation to the programmatic content of his Sonata-Caprice “Herodiade” (2009). The work reflects a characteristic tendency of contemporary Russian musical culture toward expanding the expressive, semantic, stylistic, and genre boundaries of music for folk instruments, thereby overcoming the perception of these instruments as exclusively associated with folklore. The research is conducted in three stages. The

first stage identifies the nature of the programmatic concept employed by the composer and examines the specific features of his interpretation of biblical characters and events within the broader artistic tradition of their representation. The analysis demonstrates that Zaitsev is concerned less with the external sequence of events than with the psychological conflict experienced by Herodias and developing under the pressure of these circumstances. The second stage reveals the work's genre specificity, determined by the interaction of sonata and fantasia principles, as well as by compositional and dramaturgical parameters that are largely shaped by the programmatic concept. The third stage concentrates on expanding the instrument's timbral and coloristic possibilities and the composer's search for innovative techniques and performance solutions, many of which are unconventional for the traditional domra repertoire. These techniques make it possible to reveal the instrument's expressive potential more fully and to convey the Sonata's complex artistic content. Particular attention is also paid to questions of performance interpretation, as the realization of these techniques depends not only on the composer's instructions but also on the performer's imagination and skill.

The study concludes that in Grigory Zaitsev's Sonata-Caprice "Herodias" the timbre of the domra becomes the principal carrier of meaning and one of the most important dramaturgical elements, realizing a complex philosophical and psychological programme through an integrated system of innovative performance techniques. The composer's approach is shown to represent an important stage in the evolution of domra art, transcending the traditional role of the instrument and revealing its potential for the embodiment of intellectually sophisticated concepts in contemporary music.

Keywords: music for folk instruments, Grigory Zaitsev, Sonata-Caprice "Herodiade", program music, composition, performance interpretation.

For citation: Laptev V., Lapteva O. Sonata-Caprice "Herodiade" by G. Zaitsev for the domra prima: in search of new expressive resources of the instrument. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 2. Pp. 61–71.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_61

Отличительной чертой стиля композиторов современной генерации является поиск новых подходов к реализации тембровых возможностей различных инструментов. Художественно-колористические свойства народного инструментария в целом и домры в частности во многом в силу свежести, неизведанности, свободы от стереотипов использования в композиторской и исполнительской практике предоставляют богатую палитру возможностей для реализации самых смелых и оригинальных замыслов. Благодаря этому все чаще авторы при написании своих сочинений – больших и малых масштабов, различных жанров, транслирующих актуальные идеи и сложные смысловые подтексты, в том числе и религиозно-философского характера, – обращаются к народным инструментам. Одним из ярких современных отечественных композиторов, активно осваивающих и обновляющих тембровый, стилистический и технический профиль домры, является Григорий Зайцев¹. Для этого инструмента им создан ряд произведений – как оркестровых («Musica trista», 2007; «Concerto lirico», 2008 – 1-я ред., 2010 – 2-я ред.; «Concerto drammatico», 2012; Концерт-симфония «Pardes rimonim», 2013), ансамблевых («Русский контрапункт» для квинтета русских народных инструментов, 2006; Соната «Посвящение Паулю Хиндемиту» для домры и фортепиано, 2006 – 1-я ред., 2012 – 2-я ред.; цикл пьес

«Ритуалы» для домры и фортепиано, 2018), так и сольных. Среди последних наибольшее внимание в связи с проблемой поиска новых темброво-выразительных свойств инструмента привлекает Соната-каприз для малой домры соло «Иродиада», созданная в 2009 году. Она является ярким примером того, как композитор, внедряя новые технические и выразительные приемы в области домрового исполнительства, существенно преобразует звуковой характер инструмента в контексте программного содержания, «направляющего» автора в выборе художественных средств. В связи с этим анализ темброво-колористических возможностей домры, которые являются в названном сочинении одним из центральных драматургических элементов, позволяющим реализовать его сложный программный замысел, представляется актуальным и значимым с научной точки зрения.

Стоит отметить, что на сегодняшний день проблема тембра в современной музыке является особенно насущной. Автор диссертационного исследования М. Манафова называет тембр одним «из самых существенных компонентов музыкальной системы XX века», который, становясь «по значимости в один ряд с такими элементами, как гармония, ритмика», «выступает не только мощным формообразующим, но зачастую и темообразующим, а нередко и стилиобразующим фактором» [2, с. 3]. Особенно продуктив-

ным этот аспект оказывается в академической народно-инструментальной музыке, активно впитывающей и отражающей многие передовые тембровые инновации, о чем свидетельствует не только музыкальная практика, но и научная мысль, в значительной степени отрефлексировавшая эту тенденцию. Работы Д. Варламова [3], Т. Вольской и И. Гареевой [4], М. Имханицкого [5], А. Желтировой [6], В. Махан [7], Е. Мочаловой [8], А. Семишовой [9], Е. Скрыбиной [10] объединяет идея о значимости тембровой выразительности в обогащении художественного содержания новых сочинений для домры, а имя Григория Зайцева часто упоминается в одном ряду с теми композиторами, в творчестве которых поиски новой тематики и новых путей ее реализации в звуке оказываются направленными на выявление колоссального потенциала домры в воплощении высокоинтеллектуальных, насыщенных философскими смыслами концепций.

Одним из маршрутов, традиционно используемых Григорием Зайцевым в процессе расширения привычной домровой образности, является *программность*. Как справедливо замечает И. Копосова, этот параметр является одним из «стилеобразующих признаков сочинений композитора», в ее трактовке автор «уходит от однозначности, благодаря чему в восприятии каждого его произведения задается установка на активную исполнительскую, слушательскую, исследовательскую интерпретацию» [11, с. 19]. Не последнюю роль в отмеченной вариативности трактовки смыслового поля произведения играет многоуровневость программы, которая может быть зафиксирована и в названии, и в словесном комментарии или эпиграфе (вербальном или изобразительном), и в авторских ремарках. В «Иродиаде» программные компоненты, которые привлекаются композитором для конкретизации содержания сочинения, выполняют разную функцию. Так, название непосредственно отсылает к библейскому сюжету и сразу вовлекает исполнителя и слушателя в определенное ассоциативное поле известных событий и персонажей. В качестве сюжетной первоосновы композитор избирает легендарную историю об усекновении главы Иоанна Крестителя, где, как известно, ведущую роль играют две героини: Иродиада, жаждущая смерти пророка, и ее дочь Саломея, соблазнившая Ирода Антипу и тем самым сделавшая его оружием в руках своей матери. Образ первой из них интерпретирован в отечественной и западноевропейской культуре в значительно меньшей степени, чем второй, однако именно Иродиада является подлинно роковым персонажем – той самой *femme fatale*, которая замышляет убийство и коварно реали-

зует его руками дочери и Ирода Антипы². Как свидетельствуют слова самого композитора³, именно Иродиада как персонаж, находящийся в определенной кризисной ситуации, а не религиозно-философская составляющая знаменитого сюжета вдохновили его на создание Сонаты-каприза. Не столько внешнесобытийная канва, сколько развивающийся под давлением обстоятельств психологический конфликт героини находится в центре создаваемой им интерпретации; ее чувства, терзания, жажда власти и мести становятся основным двигателем драматургии.

Иные элементы паратекста – поэтический эпиграф (отрывок из сонета С. Малларме «Дар поэмы» в переводе И. Анненского) и живописная «преамбула» (помещенная композитором на титуле нотного издания картина С. Дали) – дополняют формируемое программным заголовком смысловое поле «Иродиады». Пугающий, фантазмагорический образ, создаваемый используемыми композитором поэтическими строками («На ней клеймом горит таинственная ночь! / Крыло ее в крови, а волосы как змеи...»), а также сложно интерпретируемый, пропитанный символикой художественный мир гения сюрреализма скорее выполняют иную функцию, чем название: они не конкретизируют сюжет, а задают определенное эмоциональное состояние для интерпретации и восприятия сочинения. И страстно-чувственные стихотворные строки, и сюрреалистично-тревожная, направляющая на поиски зашифрованного смысла картина призваны погрузить в мир стихийно-иррационального начала, поиск скрытых подсознательных мотивов совершенного Иродиадой убийства. Таким образом, в этом взаимодополнении конкретно-изобразительного и обобщенно-эмоционального формируется концепция Сонаты-каприза, с одной стороны, испытывающая влияние ветхозаветного сюжета, с другой – в значительной степени свободная от его детального, иллюстративного воплощения.

Реализация описанного программного замысла вписана Григорием Зайцевым в жанровые «рамки» сонаты-каприза, синтетическая природа которой определяет взаимодействие интеллектуального, структурного (соната) и свободного, импровизационного начал (каприз). Такой подход автора, с одной стороны, указывает на последовательность драматургической эволюции образов, сквозной характер развития конфликта в условиях свободно трактованной одночастной сонаты, с другой, – на яркое проявление капричного начала, нерегламентированной динамики смысловых и структурных переключений. Именно вторая жанровая парадигма не только открывает широкие

возможности для углубления образной сферы, но и создает пространство для демонстрации палитры оригинальных технических приемов. Присутствие в художественной ткани фантазийного, импровизационного начала предоставляет исполнителю возможность стать со-творцом звучащего образа, оставляет в форме тот «воздух», который он должен наполнить своим видением концепции, «закодированной» в тексте.

Процесс интерпретации такого насыщенного в художественно-образном отношении сочинения, как Соната-каприс «Иродиада», обусловлен необходимостью глубокого проникновения в его *композиционно-драматургический план*, чья специфика формируется процессом трансформации образа героини. Облик экспозиции определяется двумя основными темами. Первая из них – главная партия, связанная с образом Иродиады, – характеризуется большим количеством динамических контрастов, «ползучих» интонаций, тритонов и других выразительных средств, используемых для показа этого сложного, внутренне конфликтного образа. Тема берет свое начало от решительного октавного интервала с удвоением верхнего голоса, из которого вырастает мотив волны, в своем восхождении охватывающий звуки консонантного ре-минорного трезвучия, а в нисходящем движении – сначала цепь диссонирующих этому трезвучию кварт, а затем малых и увеличенных секунд (Пример 1). Эта внутренняя дуальность образа, заключающая в себе и «требование», и «прошение», становится основой дальнейшего развития образа. Так, в среднем разделе главной партии «ползущий» мотив значительно сужается в диапазоне и звучит уже не после громогласного «требующего» акцентированного аккорда, взятого на *f*, а после интервала на *pizzicato* в динамике *p*, что выявляет новую грань Иродиады. Однако наступающая реприза главной партии рассеивает мнимое смягчение ее «интонации»: динамический план возрастает до *ff*, к интервалу добавляется широкий форшлаг, а мотив, представлявший до этого момента лирическую грань Иродиады, получает развитие в пассаже шестнадцатых. В этом длинном виртуозном интервальном пассаже, первые ноты которого исполняются акцентно, выявляется демоничность характера героини, требующей совершения убийства и готовой ради своей цели на все. Противостоящая главной побочная партия, которую И. Копосова связывает со сферой Иоанна Крестителя [11, с. 15], резко контрастирует сфере Иродиады всей суммой выразительных средств (Пример 2). Она диатонична (преимущественно в начальной фазе), внутренне цельна, ее изложение в интервал квинты вызывает ассоциации с жанром средневекового параллельного ор-

ганума, а ремарка автора «*religioso*» недвусмысленно отсылает к конкретной смысловой сфере.

Разработка характеризуется активным взаимодействием двух конфликтных образных линий, в ней можно выделить несколько этапов. На первом тема Крестителя, в целом сохраняя мелодический контур, утрачивает хоральность и «размывается» движением восьмыми нотами (Пример 3). На втором звучит этический спор двух героев: воспаряющей в третьей октаве мелодической линии, изложенной крупными длительностями, противостоят «змеиные» волнообразные мотивы (Пример 4). Это полюсное регистрово-фактурное разведение «верха» и «низа» музыкальной ткани композитор закрепляет звучащей в верхнем голосе фигурой креста. Третий этап – драматическая кульминация, в реализации которой ранее звучавший материал двух сфер не принимает участие: это образ во многом inferнальный, чрезвычайно экспрессивно насыщенный, однако лишенный «человеческой» вокальной интонации, которую замещают тематически нейтральные фоновые элементы (Пример 5). Нагнетание, достигаемое композитором с помощью ритмического учащения, динамического усиления, регистрового расширения и ускорения, подводит к звучанию главной партии – темы Иродиады – в репризе. Здесь она уже абсолютно лишена интонаций «прошения», которые были для нее характерны в экспозиции: тема полностью изложена в аккордовой фактуре и динамике *fff*, демонстрируя торжествующую жестокость этого образа. Закономерно отсутствующая в репризе побочная партия (сфера Иоанна) замещена заключительным эпизодом, музыкальная реализация которого во многом возвращает к inferнальному эпизоду разработки. Поначалу в нем прослеживаются интонации главной партии, скрытые в движении шестнадцатых, однако постепенно все узнаваемые мотивы исчезают. То же динамическое усиление и темповое ускорение, те же пассажи шестнадцатыми со сменой фактурных рисунков, что и в разработке, формируют последнюю драматически-экспрессивную волну, завершающуюся двумя фатальными финальными аккордами произведения на *fffff*, которые могут символизировать момент усекновения главы Крестителя.

Выявив содержательно-смысловую и композиционно-драматургическую специфику «Иродиады», перейдем к рассмотрению тех оригинальных *технических и темброво-выразительных приемов*, благодаря которым реализуется сложная философская программа сочинения. Используемые Григорием Зайцевым способы нотной фиксации замысла свидетельствуют о включенности авторского подхода в ту актуаль-

ную для современной музыки тенденцию, которую Е. Дубинец описывает следующим образом: «Многие современные композиторы, ищущие свой путь в нотации, ставят себе целью не только сохранить замысел и установить коммуникации с исполнителем и слушателем, но и создать визуальный образ, имеющий не только информационный, но и эстетический смысл» [13, с. 76]. Степень детерминированности нотации в этом произведении очень высока, музыкальный текст изобилует авторскими комментариями, – Григорий Зайцев как композитор, имеющий непосредственное отношение к исполнительству на струнных инструментах⁴, оставляет четкие указания домристу о характере и способах исполнения тех или иных фрагментов. Зачастую текст произведения представляет собой своеобразную исполнительскую «карту», где зафиксированы не только музыкальные параметры, но и конкретные физические действия для их достижения. В этом проявляется системность подхода Григория Зайцева: обновление образа требует нового звука, новый звук – новых приемов, новые приемы – новой, точной системы их записи.

В то же время в Сонате-капризе встречаются эпизоды, в которых применяется так называемая зонная нотация, характерная для алеаторической музыки и предоставляющая исполнителю определенную свободу при исполнении в заданных автором рамках. В основном это проявляется в интерпретации временного параметра: так, в каденционном разделе главной партии автор дает домристу возможность самостоятельно выбрать количество повторений фрагмента пассажа, сопровождая его изложение комментарием «Повторять неограниченное количество раз (пока возможно ускорение и *crescendo*)» (Пример 6). В этой связи определяющими в процессе выбора оказываются два параметра: виртуозные возможности исполнителя, а также его видение процесса развития художественного образа Иродиады, здесь достигающего первого пика своей экзатичности. О предлагаемом автором гибком подходе к временной и, в частности, метроритмической организации музыкального материала свидетельствует отсутствие размера и традиционной тактовой системы, которая заменяется короткими штрихами вверх и вниз, демонстрирующими условность разбивки на такты. С другой стороны, это многочисленные указания на отклонения от равномерного темпа с целью достижения большей выразительности (*rubato*, *accelerando*, *poco lentando* и т. п.) – ими сопровождаются две трети текста всей Сонаты-каприза.

Степень свободы, предоставляемой исполнителю, проявляется и в эпизоде, где домрист

самостоятельно должен решить проблему ритмического оформления, а также выбора исполнительского приема: вместо зафиксированных в нотах репетиций 64-ми, как пишет композитор, «возможно и более мелкое ритмическое дробление верхних голосов (*tremolo*)» (Пример 7). Как представляется, та широкая палитра возможностей, что дается исполнителю автором в отношении трактовки временного параметра, обусловлена спецификой центрального образа Иродиады, развитие которого доминирует в Сонате-капризе. Его изменчивость, импульсивность, внутренняя конфликтность, высокий градус переживаемых эмоций, порой на грани истеричности, лучшим образом раскрывается через гибкость агогики, а также импровизационность. Таким образом, в вопросе нотной фиксации авторского замысла Григорий Зайцев демонстрирует синтетический подход: он проводит четкую грань между тем, что должно быть неизменным, и тем, что может оставаться гибким. С абсолютной точностью фиксируя ряд параметров, в том числе тех, что касаются звукоизвлечения, в сферах, отвечающих за психологическую достоверность и органику высказывания, они предоставляют исполнителю пространство для проявления собственного «я».

Помимо достаточно вариативного подхода к трактовке динамического и временного параметров, оказывающихся своеобразной «зоной свободы» для домриста, композитор использует целый ряд оригинальных для домрового исполнительства приемов, с помощью которых «проговаривается» коллизия Иродиады. Как правило, эти приемы являются заимствованными у других инструментов (струнно-смычковых, гитары) и возникают здесь как прямой отклик на потребность в новом звуковом словаре, способном передать психологическую глубину и драматическую остроту заявленной программы. Характерным примером служит один из эпизодов разработки Сонаты-каприза, где композитор противопоставляет два разнородных тембровых пласта. Верхний голос, изложенный при помощи традиционных для домры октавных флажолетов, сочетается с нижним голосом, исполняемым приемом *pizzicato con vibrato* – техникой, более характерной для балалаечной традиции. Подобное заимствование приводит к созданию напряженного тембрового диссонанса: эфирная, «кристальная» статика чистых флажолетов, звучащих на две октавы выше, контрастирует с тревожным вибрирующим басом (Пример 8), что в полной мере реализует образно-смысловое размежевание позитивной и негативной сфер концепции произведения и символического «нивелирования», растворения образа Иоанна под

давлением расширяющейся сферы Иродиады. Знаковая для героя хоральная фактура при такой трактовке теряет свою устойчивость, словно распадаясь в звуковом пространстве.

Инновационным для домры можно назвать и прием игры *taping*, нередко использующийся в гитарных произведениях: здесь источником рождения звука является не плектр или палец правой руки (*pizz.*), а палец левой руки, который со скоростью и усилием ударяет по струне на определенном ладу, вызывая относительно тихий и очень необычный звук, который, однако, не должен создавать ощущения динамического «провала», исходя из комментария самого композитора в нотах. Звуковой эффект, достигаемый использованием такого приема, весьма органичен с точки зрения драматургии целого – с его помощью автор достигает почти сценически-театральной презентации усекновения главы Крестителя (Пример 9). Данный эффект должен служить не только тембровому разнообразию, но и очень плавному динамическому переходу к завершающим аккордам произведения, что является сложной исполнительской задачей.

Особое значение приобретает прием *tremolo*, параметры которого композитор регламентирует с максимальной детализацией: в ремарках указывается не только динамика, тембр и общий характер, но и частота колебаний, различные градации которой в домровом исполнительстве функционально сопоставимы с нюансировкой вибрато на струнных смычковых инструментах. Перед исполнителем ставится задача воплотить в этом приеме предельно широкий спектр интенсивности звука – от прозрачного, «акварельного» звучания к плотному, насыщенному и, наконец, до пронзительного, «кричащего» в экстремально высоком регистре. Композитор сознательно актуализирует и доводит до предела естественные выразительные свойства домры: яркий, звенящий, «металлический» тембр, который традиционно исполнители стремятся смягчить, Зайцев делает главным выразительным средством для передачи состояний предельного нервного возбуждения, аффективного иступления и неистовства.

Целый ряд других используемых приемов направлен на детальную психологическую конкретизацию образов, отражение их метаморфоз и драматургического взаимодействия. Так, в экспозиционном проведении темы Иродиады Григорий Зайцев предписывает исполнение *tremolo* с использованием штриха *tenuto* над каждой восьмой нотой. Такая артикуляция придает звучанию декламационную четкость и жесткую ритмическую пульсацию, тем самым акценти-

руя властную, императивную природу героини уже на стадии ее представления. Интенсивное, наполненное экспрессией тремолирование каждого звука позволяет выразить пиковое эмоциональное состояние гнева и решительности. В среднем разделе разработки при изложении темы композитор отказывается от *tenuto*, заменяя его объединяющими лигами. Эта трансформация, усиленная динамическим угасанием и сменной фактуры (резкие акцентированные аккорды замещаются тихим и мягким *pizzicato*), раскрывает иную, лирическую и женственную грань ее характера. Интерпретация этого фрагмента предполагает достижение исполнителем другого характера туше по сравнению с предыдущим разделом, создание иной эмоциональной атмосферы исполнения, отличающейся большей теплотой и выразительностью интонации.

Для характеристики образа Крестителя автор использует иные средства. В теме побочной партии указание *sul tasto* придает звучанию приглушенный, тембрально «смягченный» оттенок, ассоциирующийся с благородством и молитвенной созерцательностью. Во втором проведении этой темы возникает остигатный подголосок на повторяющейся ноте *d*, чья мерная пульсация вызывает ассоциации с траурным шествием и звучит как предвестие грядущей трагедии. Эволюция его звучания – от *pizzicato* левой рукой к обычной атаке с помощью медиатора и далее к акцентированному изложению – служит средством постепенного драматургического нагнетания.

Композитор активно задействует фактурные возможности домры для раскрытия многомерности образов, в том числе прибегая к приемам подголосочной полифонии и скрытого многоголосия. Показателен в этом отношении эпизод начального проведения темы Крестителя в разработке. Здесь ее изначально хоральная, строгая и возвышенная природа подвергается деформации, обретая надломленный, тоскливый характер. Фактурное решение этого момента строится через расслоение на два горизонтальных пласта – тематический голос и фоновое движение восьмыми. Такое разделение подчеркивает образную дисгармонию, моделируя состояние внутреннего диалога, напряженной рефлексии героя. Эффект внутреннего конфликта усиливается за счет дифференциации исполнительских приемов для каждого пласта: нижний, фоновый голос помечен ремаркой *con sord.* (играть по приглушенным струнам); верхний, тематический голос, напротив, сопровождается указанием *senza sord.*, что предписывает его ясное, «высветленное» интонирование на общем фоне. Важно отметить, что композитор дублирует это смысловое проти-

вопоставление не только вербальными ремарками, но и визуально – через разнонаправленность штилей, что предоставляет исполнителю дополнительный ориентир для самостоятельного выбора адекватных средств звукового воплощения данной драматургической антитезы.

Другой важный прием, работающий на развитие разных сфер, – использование широких интервалов как в мелодическом виде, так и в виде созвучий. Их звучание часто опирается на открытые бурдонные струны, что придает фактуре объемность и пространственность. Таким образом, перед исполнителем стоит комплексная интерпретационная задача – осмыслить и технически реализовать принцип фактурной и тембровой дифференциации. Это требует нахождения разнохарактерных тембральных и динамических красок для каждого голоса, четкого их артикуляционного разделения, а также сохранения гибкости в ведении линий для передачи полифонической сложности музыкальной мысли. Подводя итог анализу использованных автором исполнительских приемов, необходимо отметить, что композитор, определяя домру как инструмент достаточно богатый на выразительные возможности, способный передать глубокие и сложные сюжеты и темы, реализует ее

потенциал через использование как целого ряда традиционных приемов, так и не столь характерных. Первое демонстрирует понимание композитором специфики инструмента, его идентичности, второе – творческий подход к поиску новых темброво-выразительных свойств, расширяющих возможности в плане реализации художественного содержания.

Таким образом, специфика авторского подхода Григория Зайцева заключается в создании целостной системы, где философско-психологическая концепция, композиционная драматургия, нотная графика и исполнительская технология находятся в неразрывном единстве. Оригинальные приемы звукоизвлечения предстают не как самоцель, а как действенное средство трансляции художественного содержания: тембр в «Иродиаде» становится главным носителем смысла, выполняя темо- и формообразующую функцию. Выполненный анализ подтверждает, что творчество композитора, в частности Соната-каприс «Иродиада», знаменует важный этап в эволюции домрового исполнительства. Инструмент преодолевает границы сложившегося амплуа, обретая способность быть полноценным выразителем сложнейших концепций современного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Григорий Сергеевич Зайцев (род. 1983 г.) – композитор, искусствовед, культуролог, кандидат искусствоведения, член правления Союза московских композиторов (2012–2017), член Союза композиторов России, доцент кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки им. А. Г. Шнитке (2007–2017), доцент Белгородского государственного института искусств и культуры, Института журналистики и литературного творчества (Москва), руководитель Лаборатории актуального искусства «Шнитке-центра» (2016–2017), руководитель ансамбля современной музыки «Свобода звука», лауреат более двадцати всероссийских и международных композиторских конкурсов (проходивших как в России, так и за рубежом), инициатор и руководитель просветительского интеллектуального проекта «Булес–Ликбез», автор более ста музыкальных произведений практически во всех жанрах, а также четырех книг по проблемам культурологии [1].

² Такой типаж воплощается в многочисленных литературных интерпретациях, например повести Г. Флобера и пятиактной трагедии С. Пеллико, одноактной трагедии «Саломея» О. Уайльда, поэме Г. Гейне «Атта Троль»; живописных – картинах И. Крамского, В. Худякова, П. Рубенса, С. Дали; музыкальных – операх «Иродиада» Ж. Бизе и Ж. Массне, «Саломея» Р. Штрауса и др.

³ Более подробно см. об этом: [12].

⁴ Григорий Зайцев является выпускником Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки по классу альта.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1



Пример 2

tranquillo ♩ ≈ 60-65
sul dl, al (sul tasto molto)

30

pp religioso

Пример 3

45

poco a poco accel. rit.

Пример 4

molto agitato e poco a poco accel. ♩ ≈ 70

49

ord. (tremolo) poco a poco cresc. *f* *mf* *mp* poco a poco piu cresc. *ff*

52

rit.

Пример 5

4 poco agitato ♩ ≈ 70-80

77

p poco a poco cresc. *mf* poco a poco cresc. poco ritando molto accel.

80

83

marcato *poco* poco a poco piu cresc.

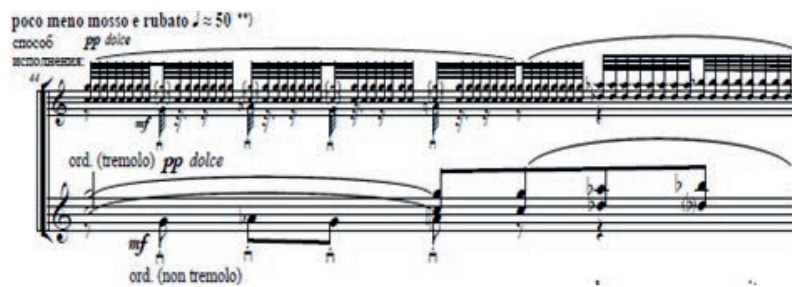
Пример 6

(accel.) -

27

*)

Пример 7



Пример 8



Пример 9



ЛИТЕРАТУРА

1. Московская композиторская организация Союза композиторов России: Официальный сайт. URL: <https://www.unioncomposers.ru/composer/view/?id=445> (дата обращения: 15.12.2025).
2. Манафова М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб., 2011. 22 с.
3. Варламов Д. И. Метаморфозы музыкального инструментария: Неофилософия народно-инструментального искусства XXI века. Саратов: Аквариус, 2000. 144 с.
4. Вольская Т. И., Гареева И. В. Технология исполнения красочных приемов игры на домре: методическое пособие. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2018. 51 с.
5. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.
6. Желтирова А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Магнитогорск, 2009. 28 с.
7. Махан В. В. Домра в России: истоки и возрождение: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2017. 290 с.
8. Мочалова Е. Н. Мандолинное и домровое исполнительское искусство: пути развития и взаимодействия: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2018. 149 с.
9. Семишова А. М. Новейшие приемы игры и темброво-кolorистические средства звучания домры XXI века // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: материалы XVIII Международной науч.-практ. конф. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2022. С. 77–82.

10. Скрыбина Е. Г. О роли тембровой выразительности в обогащении художественного содержания новых сочинений для домры // Вестник МаГК. 2009. № 2. С. 30–34.
11. Копосова И. В. Программа и ее функции в сочинениях для домры Григория Зайцева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 13–24.
12. Погружение в классику. URL: <https://intoclassics.net/news/2010-09-10-18461> (дата обращения: 18.12.2025).
13. Дубинец Е. А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации: Очерки. Киев: Гамаюн, 1999. 314 с.

REFERENCES

1. Moskovskaya kompozitorskaya organizatsiya Soyuza kompozitorov Rossii: Ofitsial'nyj sayt [The official website of the Moscow Composer's Organization of the Union of Composers of Russia]. URL: <https://www.unioncomposers.ru/composer/view/?id=445> (date of application: 15.12.2025).
2. Manafova M. Tembrokoloristicheskie svoystva orkestrvoy tkani v muzyke vtoroy poloviny XX veka (na primere tvorchestva E. Denisova) [Timbre-coloristic properties of the orchestral material in the music of the second half of the 20th century (on example of E. Denisov's work)]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2011. 22 p.
3. Varlamov D. Metamorfozy muzykal'nogo instrumentariya: Neofilosofiya narodno-instrumental'nogo iskusstva XXI veka [Metamorphoses of musical instrumentation: The Neo-philosophy of Folk instrumental art in the 21st century]. Saratov: Akvarius, 2000. 144 p.
4. Vol'skaya T., Gareeva I. Tekhnologiya ispolneniya krasochnykh priemov igry na domre [The technique of performing coloristic playing Domra methods]: methodological manual. Yekaterinburg: M. Mussorgsky Ural State Conservatory, 2018. 51 p.
5. Imkhanitskiy M. Novoe ob artikulyatsii i shtrikhakh v muzykal'nom intonirovanii [New insights into articulation and bowing in musical intoning]. Moscow: Gnesins Russian Academy of Music, 2014. 232 p.
6. Zheltirova A. Muzyka dlya russkoy domry: stadii evolyutsii i stilevyie tendentsii [Music for the Russian domra: Evolutionary Stages and Stylistic Tendencies.]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Magnitogorsk, 2009. 28 p.
7. Makhan V. Domra v Rossii: istoki i vrozozhdenie [Domra in Russia: Origins and Revival]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2017. 290 p.
8. Mochalova E. Mandolinnoe i domrovoye ispolnitel'skoye iskusstvo: puti razvitiya i vzaimodeystviya [Mandolin and Domra performing arts: ways of development and interaction]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2018. 149 p.
9. Semishova A. Noveyshie priemy igry i tembrovo-koloristicheskiye sredstva zvuchaniya domry XXI veka [The latest playing techniques and timbre-coloristic means of sounding Domra of the 21st century]. In: Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo [Music in the modern world: knowledge, pedagogy, performing art]: materials of the 18th International research-practical conference. Tambov: S. Rachmaninov Tambov State Musical-Pedagogical Institute, 2022. Pp. 77–82.
10. Skryabina E. O roli tembrovoy vyrazitel'nosti v obogashchenii khudozhestvennogo soderzhaniya novykh sochineniy dlya domry [On the role of timbre expressiveness in enriching the artistic content of new compositions for Domra]. In: Vestnik MaGK [Bulletin of M. Glinka Magnitogorsk State Conservatory]. 2009. No. 2. Pp. 30–34.
11. Kopusova I. Programma i ee funktsii v sochineniyakh dlya domry Grigoriya Zaytseva [The program and its functions in the works for domra by Grigori Zaitsev]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2022. No. 4. Pp. 13–24.
12. Pogruzhenie v klassiku [Submersion into the classics: website]. URL: <https://intoclassics.net/news/2010-09-10-18461> (date of application: 12.12.2025).
13. Dubinets E. Znaki zvukov: O sovremennoy muzykal'noy notatsii [Signs of sounds: On the contemporary notation of music]: essays. Kiev: Gamayun, 1999. 314 p.

Лаптев Василий Сергеевич

преподаватель отдела струнных народных инструментов
Детской музыкальной школы № 1 им. П. И. Чайковского
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
rakyshanagibusha@yandex.ru
ORCID: 0009-0007-0762-7972

Vasiliy S. Laptev

Teacher of the Folk String Instruments Department
P. Tchaikovsky Children's Music School No. 1
Russia, 344002, Rostov-on-Don
rakyshanagibusha@yandex.ru
ORCID: 0009-0007-0762-7972

Лаптева Ольга Николаевна

доцент кафедры струнных народных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
domradon@mail.ru
ORCID: 0009-0005-6012-9046

Olga N. Lapteva

Associate Professor at the Folk String Instruments Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
domradon@mail.ru
ORCID: 0009-0005-6012-9046