

ЮЖНО-РОССИЙСКИЙ ¹⁶⁺ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ 2026'2 (63)

В НОМЕРЕ:

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
ЮГА РОССИИ

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ
XX–XXI ВЕКОВ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ
ИСКУССТВО

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ
КУЛЬТУРЫ

ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ
ФИЛОСОФИИ

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

РАКУРСЫ МАССОВОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

Подписной индекс
79315
в Объединенном каталоге
«Пресса России»

Оформить подписку
можно в любом
почтовом отделении России

Цена свободная

Научный журнал
Издается с 2004 года
С 2014 выходит четыре раза в год
ISSN 2076-4766

Учредитель и издатель:
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных технологий
и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)

Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-62392 от 14.07.2015

Руководитель проекта — Крылова Александра Владимировна,
доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор
Главный редактор — Андрущенко Елена Юрьевна,
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный секретарь — Затынайченко Павел Алексеевич

Технический редактор — Гончарова Алена Юрьевна

Редактор-корректор — Кравцова Татьяна Владимировна,
кандидат филологических наук, доцент

Редактор-переводчик — Дуда Наталья Викторовна,
кандидат искусствоведения, доцент

Переводчик — Колокольникова Александра Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент

Заведующий международным отделом — Комарова Анастасия Алексеевна,
кандидат искусствоведения, доцент

Члены редакционной коллегии:

И. П. Дабаева, д-р иск., проф. (Россия)

В. Н. Дёмина, д-р иск., проф. (Россия)

А. В. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)

Н. Г. Денисов, д-р иск., проф. (Россия)

Е. В. Кисеева, д-р иск., проф. (Россия)

Т. И. Науменко, д-р иск., проф. (Россия)

В. О. Пигулевский, д-р фил., проф. (Россия)

Е. Е. Полоцкая, д-р иск., проф. (Россия)

Л. В. Саввина, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Б. Сиднева, д-р культ., проф. (Россия)

И. А. Скворцова, д-р иск., проф. (Россия)

Е. В. Смагина, д-р иск., доц. (Россия)

С. И. Хватова, д-р иск., доц. (Россия)

А. М. Цукер, д-р иск., проф. (Россия)

Т. Ф. Шак, д-р иск., проф. (Россия)

Л. Атлас, д-р муз., проф. (Великобритания)

В. Гуменная, канд. иск., проф. (Колумбия)

Е. Мироненко, д-р иск., проф. (Молдова)

Е. Зинькевич, д-р иск., проф. (Украина)

Н. Шиманский, д-р иск., проф. (Беларусь)

Дизайн Н. В. Самоходкина. Обложка А. А. Селицкий. Верстка А. Ю. Гончарова

Адрес редакции и издательства: 344002, Ростов-на-Дону,
пр. Будёновский, 23, к. 103; e-mail: riocons@mail.ru

Подписано в печать 22.06.2026. Дата выхода 30.06.2026.

Формат 60х90/8. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 17,4. Тираж 100.

Отпечатано в типографии ООО «АРКОЛ»

344016, Ростовская область, г. Ростов-на-Дону, пер. 1-й Машиностроительный, д. 3 Г

Все архивные комплекты «Южно-Российского музыкального альманаха» также содержатся в Научной электронной библиотеке eLIBRARY.RU и включены в Российский Индекс Научного Цитирования (РИНЦ).

Издание зарегистрировано в библиографической международной базе данных World OCLC, входит в библиографический указатель Repertoire International de Litterature Musicale (RILM) и международную базу данных Ulrich's Periodicals Directory.

SOUTH-RUSSIAN MUSICAL ANTHOLOGY

2026'2 (63)

Academic journal
Founded in 2004

Since 2014 the journal has been published quarterly

ISSN 2076-4766

Founder and publisher:

Rachmaninov Rostov State Conservatory

The journal is registered with Federal Service for Supervision
of Communications, Information Technology
and Mass Media (Roskomnadzor)

Registration Certificate: СММ ПИИ № ФС77-62392 (14.07.2015)

Academic Supervisor of the project — Alexandra Krylova,

Dr. Sci. (Culturology), Ph. D. (Art)

Editor-in-chief — Elena Andrushchenko, Dr. Sci. (Art)

Executive Secretary — Pavel Zatynaychenko

Technical Editor — Alena Goncharova

Proofreader Editor — Tatiana Kravtsova, Ph. D. (Philology)

Editor and Translator — Natalya Duda, Ph. D. (Art)

Translator — Alexandra Kolokolnikova, Ph. D. (Art)

Head of the International Section — Anastasia Komarova, Ph. D. (Art)

Members of the Editorial Board:

Dr. Irina Dabayeva (Russia)

Dr. Vera Demina (Russia)

Dr. Andrey Denisov (Russia)

Dr. Nikolay Denisov (Russia)

Dr. Svetlana Khvatova (Russia)

Dr. Elena Kiseeva (Russia)

Dr. Tatyana Naumenko (Russia)

Dr. Victor Pigulevskiy (Russia)

Dr. Elena Polotskaya (Russia)

Dr. Lyudmila Savvina (Russia)

Dr. Tatyana Shak (Russia)

Dr. Tatyana Sidneva (Russia)

Dr. Irina Skvortsova (Russia)

Dr. Elena Smagina (Russia)

Dr. Anatoly Tsuker (Russia)

Dr. Lev Atlas (Great Britain)

Dr. Victoria Gumennaya (Columbia)

Dr. Elena Mironenko (Moldova)

Dr. Elena Zinkevich (Ukraine)

Dr. Nikolay Shimanskiy (Belarus)

Design by N. Samokhodkina. Cover design by A. Selitsky. Layout by A. Goncharova

The mailing address of the editorial board:

23 Budyonnovsky av.,

Rostov-on-Don, Russia, 344002

e-mail: riocons@mail.ru

All the archives of the journal are also presented in the Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU and included in the RSCI (Russian Science Citation Index). The journal is registered in the International Databases: WorldCat, Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) and Ulrich's Periodicals Directory.

IN THE ISSUE:

**MUSICAL CULTURE OF
THE SOUTH OF RUSSIA**

**ASPECTS OF MUSICAL
CULTURE OF THE TWENTIETH-
TWENTY-FIRST CENTURIES**

**TWENTIETH AND
TWENTY-FIRST CENTURY
COMPOSERS' CREATIVE WORK**

PERFORMING ART

**PROBLEMS OF
TRADITIONAL CULTURE**

**ART IN THE MIRROR
OF PHILOSOPHY**

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

**ASPECTS OF MASS
MUSICAL CULTURE**

PROBLEMS OF MUSICOLOGY

**Subscription number
in the Unified Catalogue
«Russian Press» 79315**

The subscription is available
at any post office of Russian Post

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

- Фуксман М. А., Бугаян С. М. Отражение названия и семантики произведения в его фактуре (на примере Первого фортепианного этюда «Движения Ци» М. Фуксмана) 5
- Fuksman M., Bugayan S. Reflection of the title and semantics of a work in its texture (on example of the First Piano Etude "Movements of Qi" by M. Fuksman)*

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

XX–XXI СТОЛЕТИЙ

ASPECTS OF MUSICAL CULTURE

OF THE TWENTIETH–TWENTY-FIRST CENTURIES

- Колокольникова А. В. Документальность в музыке: к проблеме теоретического осмысления 12
- Kolokolnikova A. Documentality in music: towards the problem of theoretical comprehension*

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY

COMPOSERS' CREATIVE WORK

- Короткиева Э. С. Особенности работы с жанром в хоровом цикле Кайи Саариахо *Reconnaissance* 18
- Korotkiyeva E. The features of working with the genre in Kaija Saariaho's choral cycle Reconnaissance*
- Гэ Гао. Поэтика графической партитуры в произведениях Дж. Кейджа, Т. Такэмицу, Т. Хосокавы и Тан Дуна: к проблеме нового исполнительства 25
- Ge Gao. The poetics of the graphic score in the works by J. Cage, T. Takemitsu, T. Hosokawa, and Tan Dun: towards the problem of new performing practice*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

- Леонов В. А., Палкина И. Д. Диминуции и каденции (из истории украшений в музыке) 37
- Leonov V., Palkina I. Diminutions and cadences (from the history of decorations in music)*
- Мэн Цзугуань, Дуда Н. В. Духовая музыка в Англии эпохи Стюартов 44
- Meng Juguang, Duda N. Wind music in Stuart England*
- Хананов И. Р. Мориц Мошковский – пианист 52
- Khananov E. Moritz Moszkowski as a pianist*
- Лантев В. С., Лантева О. Н. Соната-каприз «Иродиада» Г. Зайцева для малой домры: в поисках новых выразительных возможностей инструмента 61
- Laptev V., Lapteva O. Sonata-Caprice "Herodiade" by G. Zaitsev for the domra prima: in search of new expressive resources of the instrument*

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE

Крылова А. В., Чжан Чэнь. Песенная лирика Нюйшу	72
<i>Krylova A., Zhang Chen. Song lyrics of Nüshu</i>	
Чэнь Юйци, Бородин А. Б. Особенности функционирования национальных духовых инструментов в пекинской опере (на примере флейты ди)	80
<i>Chen Yuqi, Borodin A. Functional characteristics of national wind instruments in Peking opera (on example of the dizi flute)</i>	

ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ ART IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY

Мирская Л. А., Пигулевский В. О. Эстетика академического танца: от грации к гротеску	89
<i>Mirskaya L., Pigulevskiy V. Aesthetics of academic dance: from grace to grotesque</i>	

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

Комарова А. А. О некоторых выразительных возможностях тембра укулеле в кино	98
<i>Komarova A. On some expressive possibilities of ukulele timber in cinema</i>	

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE

Брейтбург В. В. Архитектоника мюзикла: от теории Джека Виртела к практике Кима Брейтбурга (статья 1)	105
<i>Breitburg V. The architectonics of musical: from Jack Viertel's theory to Kim Breitburg's practice (article 1)</i>	

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ PROBLEMS OF MUSICOLOGY

Цинь Чусюань. Концептуальный подход в исследованиях детской фортепианной музыки	118
<i>Qin Chuxuan. A conceptual approach to research children's piano music</i>	
Коротких Д. А. (иером. Павел), Денисов Н. Г. Стихиры Троицкого перевода: новые исследовательские материалы	125
<i>Korotkikh D. (hieromonk Paul), Denisov N. Stichera of the Trinity Version: new research materials</i>	

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



УДК 781.2

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_5

М. А. ФУКСМАН, С. М. БУГАЯН

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОТРАЖЕНИЕ НАЗВАНИЯ И СЕМАНТИКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ЕГО ФАКТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОГО ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА «ДВИЖЕНИЯ ЦИ» М. ФУКСМАНА)

В художественных произведениях ростовского музыканта и литератора Михаила Фуксмана слова и звуки вступают в сложную игру знаков. В ней своеобразная текучая материальная форма звучащего (означающее) соответствует подвижности концептов (означаемого). В данной статье указанное знаковое взаимодействие рассматривается на примере Первого фортепианного этюда «Движения Ци». Анализируется сторона материальной формы произведения, связанная с музыкальной фактурой. В последней выявляются некоторые объекты – пульсары. Дается определение пульсара как централизованного фактурного элемента, совершающего колебательные движения вокруг тона $C\#5$, или первичного пульсара. Рассматриваются виды пульсаров – тон-пульсары и синтон-пульсары. Для описания свойств как собственно пульсаров, так и процесса их колебаний вводятся различные параметры – как звуковысотные, так и ритмические характеристики пульсаров. Выявляется определенная логика в изменении значений некоторых параметров, например, отклонения звуковысот текущих тон-пульсаров от высоты первичного пульсара, распределения максимальной моментальной плотности в синтон-пульсарах. Колебания пульсаров интерпретируются содержательно как символизация начала Ци в его существенных свойствах: системных колебаниях различного рода, приближительной симметрии структур, гравитации к некоторому центральному состоянию. Такая интерпретация дает инструмент для понимания характерных для Фуксмана загадочных названий пьес, в частности данной. Эти названия, нередко выражающие определенные криптофонические тенденции в музыке, образуют в форме эрративов взаимодействие как означаемых смыслов, так и их означающих лексических структур. Так, эволюции пульсаров интерпретируются содержательно в соответствии со скрытой в названии пьесы подсказкой композитора относительно их означаемого («Движения Ци»).

Ключевые слова: Ци, фактура, пульсар, музыкальная семантика, свойства звукового объекта.

Для цитирования: Фуксман М. А., Бугаян С. М. Отражение названия и семантики произведения в его фактуре (на примере Первого фортепианного этюда «Движения Ци» М. Фуксмана) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 5–11.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_5

M. FUKSMAN, S. BUGAYAN

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

REFLECTION OF THE TITLE AND SEMANTICS OF A WORK IN ITS TEXTURE (ON EXAMPLE OF THE FIRST PIANO ETUDE “MOVEMENTS OF QI” BY M. FUKSMAN)

In the artistic works of the Rostov-based musician and writer Mikhail Fuksman, words and sounds engage in a complex interplay of signs. Within this interplay, the unique fluid material form of sound (the signifier) corresponds to the mobility of concepts (the signified). This article examines this semiotic

interaction through the example of the First Piano Etude, "Movements of Qi". The study focuses on the material dimension of the work associated with its musical texture. Within the latter, certain objects referred to as pulsars are identified. A pulsar is defined as a centralizing textural element oscillating around the tone C#5, designated as a primary pulsar. Different types of pulsars are examined, including tone-pulsars and synton-pulsars. To describe the properties of both the pulsars themselves and the process of their oscillation, a number of parameters are introduced, encompassing both pitch-related and rhythmic characteristics. A certain logic is revealed in the variation of certain parameters, such as the deviation of the pitches of current ton-pulsars from the pitch of the primary pulsar and the distribution of maximum instantaneous density within synton-pulsars. The oscillations of the pulsars are interpreted as a symbolic representation of the principle of Qi through its essential properties: systemic oscillations of various kinds, approximate structural symmetry, and gravitation toward a central state. This interpretation provides a tool for understanding the enigmatic titles characteristic of Fuksman's compositions, including the present work. Such titles, often expressing specific cryptophonic tendencies in the music, generate an interaction between signified meanings and the lexical structures that signify them in the form of erratives. Thus, the evolutions of the pulsars are interpreted semantically in accordance with the composer's clue, concealed within the title of the piece, regarding their signifier ("Movements of Qi").

Keywords: Qi, texture, pulsar, musical semantics, properties of a sound object.

For citation: Fuksman M., Bugayan S. Reflection of the title and semantics of a work in its texture (on example of the First Piano Etude "Movements of Qi" by M. Fuksman). In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 5–11.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_5

Взаимодействие музыкального и литературного начал в творчестве ростовского композитора Михаила Фуксмана проявляется разнообразно, например в названиях пьес, где автор сознательно зашифровывает сообщения о существенных содержательных и структурных свойствах своих произведений. Эта тенденция проступает и в названиях фортепианных этюдов: 1. «Движения Ци»; 2. «Мелодия, противящаяся соблазнам арпеджио»; 3. «Канонические вариации»; 4. «Кластерофония»; 5. «Schlagzeug» [нем. ударные].

В результате анализа названия Первого этюда обнаруживается тенденция, характерная в целом для названий произведений Фуксмана, – семантико-синтаксический полиморфизм (термин композитора), то есть использование эрративов (умышленного искажения норм русского языка), в которых авторская игра со словами отражает движение смыслов произведения. Например: «Интертанционал» («танец» + «Интернационал»), «Читалочки» (сходное со словом «считалочки»), «Мнимоза Дом» («мимоза» + «Мнемозина» + «мнимо» – намек на симметрию в композиции сочинения).

Другая тенденция в наименованиях произведений Фуксмана – использование аббревиатур-загадок, призывающих слушателя к их интерпретации. Таково название пьесы «Round about M.», где «M.» можно прочесть и как «Моцарт», чья музыка обильно цитируется в данном произведении, и как «Мастер» («Бог»), и как

«Михаил» (Фуксман), и как «midnight» [англ. полночь], что может служить отсылкой к названию известной баллады Телониуса Монка. Другие примеры названий подобного рода – «Каика», «Муха и Б.», «to re tu rN ? two rec ll... S».

В свете двух указанных тенденций интерпретируется и название Первого фортепианного этюда «Движения Ци». А. И. Кобзев дает следующее определение «Ци»: «...пневма, эфир, атмосфера, газ, воздух, дыхание, дух, нрав, темперамент, энергия, жизненная сила, материя» [1, с. 549]. В названии Первого этюда содержится неполная ономафония¹: *do-diez = cis* → Ци. Фактура этюда является своеобразной интерпретацией бытия Ци. Основной тон, своего рода центр симметрии фактуры – C#5 (по American Standard Pitch Notation). Вокруг этого тона в различных синтаксических масштабах разворачивается волнообразно пульсирующее движение. Вечно перемещающаяся, колеблющаяся субстанция Ци материализуется в звуковых объектах и порождает в этюде архитектурную симметрию в различных масштабах. В самом же слове «Ци», как бы пульсирующем с изменением размера, слушатель может распознать и универсальный «Ц» (центр всего), и собственно универсальную энергию «Ци», и название ноты «cis» (*do-diez*).

Этюд написан в вариационной форме (4 вариации). Первая вариация (V1) занимает такты 1–12, вторая – такты 13–24, третья – такты 25–36, четвертая – такты 37–49. Примем первую вариацию за первичную форму (P(T)), понимаемую

как «прима-форма темы». Материал остальных вариаций произведен от P(T), а именно: V2 – ракоходная инверсия V1 ($V2 = RI(V1)$), V2 – инверсия ($V3 = I(V1)$), V4 – ракоход ($V4 = R(V1)$).

Анализ фактурных явлений этюда ограничим пульсарами² (P). Этим термином мы называем циклически колеблющиеся централизирующие звуковые элементы фактуры, присутствующие в каждой вариации. В физике пульсар определяется следующим образом: «...космический источник радио- (радиопульсар), оптического (оптический пульсар), рентгеновского (рентгеновский пульсар) и / или гамма- (гамма-пульсар) излучений, приходящих на Землю в виде периодических всплесков (импульсов)» [3, с. 742]. Мы метафорически переносим данный термин в область музыки, основываясь на сходстве поведения именуемых объектов (периодические импульсы отчасти неизменного бытия на фоне континуального небытия). В музыкальном контексте речь идет об одновременных пульсациях двоякого рода. Пульсации первого рода происходят в фактурной горизонтали: пульсар изменяется и по длительности, образуя ритмический рисунок, и по высоте (отклоняется от центральной высоты), формируя линейный профиль. Пульсации второго рода происходят в фактурной вертикали, где изменяется как плотность созвучий, измеряемая количеством одновременно звучащих тонов, так и состав этих созвучий.

Генетически пульсар представляет собой звуковой объект произведения высоты C#5, длительности одна восьмая, вертикальная плотность которого один тон. Такого рода объект, называемый нами первичным пульсаром (PP), действует в рамках одной вариации. Изменения первичного пульсара в пьесе в целом представляют собой колебания высот PP относительно центральной высоты C ($C = C\#5$): C#5, C5, C#5, D5. В процессе своего горизонтального развития пульсар отклоняется от высотной позиции PP, превращаясь в тон-пульсар (TP), но при этом с течением времени получает видоизменения и вертикальной интервальной структуры: в результате добавления тонов образуются синтон-пульсары (SP). Таким образом, первичный пульсар действует как точка отсчета, задающая в композиции и фактуре реляционные знаковые отношения³ пьесы.

В теории фактуры В. Н. Холоповой выделены в вертикальном измерении такие характеристики фактурных голосов, как функции и рисунки (о последних см.: [5, с. 13]). В контексте этих представлений по фактурной функции тон-пульсар подобен ведущему голосу, синтон-пульсар – характеристическому пласту. Иногда к пульсару добавляется и контрапунктирующий голос.

Для характеристики гармонических и мелодических интервальных комплексов, появляющихся у пульсара, примем следующие обозначения. Величины интервалов между данным пульсаром (или его составляющей) и первичным пульсаром измеряются в полутонах; направление вверх считается положительным; разделитель между числами полутонов – точка. Вертикальное строение синтон-пульсара, именуемого *a*, обозначается как Ver (SPa), горизонтальное строение тон-пульсара, именуемого *b*, – как Hor (SPb).

Например, вертикальная эволюция синтон-пульсара в такте 5 может быть представлена следующим образом: [-1.0] [0] [0] [0.3.4] [0.4] [0] [-6.-5.0.1] [0.1] [0]. Обозначение «[0.3.4]» расшифровывается так: вертикальный комплекс синтон-пульсара является созвучием трех тонов, включающим в себя первичный пульсар (обозначен числом 0: C#5), тон, находящийся выше PP на 3 полутона (E5), и тон, находящийся выше PP на 4 полутона (F5).

Для характеристики гармонических и мелодических интервальных комплексов, появляющихся в пульсаре, требуется описать его параметры, то есть изменчивые во времени численные характеристики. Выделим звуковысотные и ритмические параметры.

Звуковысотные параметры, характеризующие явления в фактурной горизонтали, представлены двумя типами. Первый – это *h* (PPa), или высотная позиция тон-пульсара, обозначаемая номером ноты по стандарту MIDI: C4 = 60. Второй – *hd* (TP), или отклонение высоты текущего тон-пульсара от высоты первичного пульсара. Например, эволюция тон-пульсара в такте 3 обозначается следующим образом: (0.-1.1.-1.0.0), где числа указывают отклонение тон-пульсара от центральной позиции C#5 (*до-диез* второй октавы), причем направление движения вверх принимается за положительное.

Звуковысотный параметр, характеризующий явления в фактурной вертикали, – это *vs* (SP), или вертикальная структура синтон-пульсара. Высоты тонов обозначаются относительными числами, причем за 0 принимается текущая позиция первичного пульсара в том разделе, где действует этот пульсар. Пример вертикальной эволюции синтон-пульсара в такте 5: [-1.0] [0] [0] [0.3.4] [0.4] [0] [-6.-5.0.1] [0.1] [0]. Обозначение «[0.3.4]» расшифровывается следующим образом: вертикальный комплекс тон-пульсара представляет собой созвучие трех тонов, включающее в себя первичный пульсар (обозначен числом 0: C#5), тон, находящийся выше PP на 3 полутона (E5), и тон, находящийся выше первичного пульсара на 4 полутона (F5).

Опишем основные параметры пульсара в динамике при помощи анализа первой вариации этюда (прима-форма темы).

Горизонтальная позиция первичного пульсара в первой секции – $C\#5 = 73$. Отклонение высоты текущего тон-пульсара от высоты первичного пульсара – $hd(TP)$. Отклонение в такте 1 – $[0.0.0.0.0]$. Отклонение в такте 2 – $[0.0.0.0.0]$. Отклонение в такте 3 – $[0.-1.1.-1.0.0]$. Подобные значения отклонения звуковысот у текущих тон-пульсаров в первой секции приводятся в Таблице 1.

Приведенные в Таблице 1 тенденции во флуктуациях (случайных отклонениях) различных параметров интерпретируются следующим образом. Двенадцать тактов делятся на два блока, по шесть тактов каждый (такты 1–6 и 7–12 соответственно). В каждом блоке третьему члену присущи ненулевые значения отклонений, которые почти тождественны, но отличаются друг от друга в третьей цифре. Остальные такты характеризуются нулевыми значениями отклонений.

Следует принять во внимание число тон-пульсаров в такте ($N(TP)_a$, где a – номер такта) и соответствующие им значения отклонения ($\delta N(TP)_a$) текущего числа от некоторого «нулевого» числа-центра, встречающегося наиболее часто в группе тактов. Это нулевое число обозначается – $N0(TP)$.

Для первого блока характерен следующий ряд чисел тон-пульсаров: 5.5.6.4.5.5; для второго блока – 4.5.6.4.6.3. В данном случае обнаруживаются общие тенденции во флуктуациях чисел, а именно: число-центр равно пяти, таких чисел максимум (5). Наиболее частые флуктуации чисел тон-пульсаров представлены вариантами 4 (значение отклонения равно -1, всего 3 случая: №№ 4, 7, 10) и 6 (значение отклонения равно 1, всего 3 случая: №№ 3, 9, 11). Ряд чисел первой секции завершается числом тон-пульсаров, равным 3. Во флуктуациях как чисел тон-пульсаров ($N(TP)_a$), так и их отклонений ($\delta N(TP)_a$) прослеживается некоторый универсальный закон флуктуации параметров: количественно преобладает нулевое значение параметра, а положительные и отрицательные флуктуации, равные по модулю, представлены примерно одинаковым их числом.

Моментальные отклонения вертикальной структуры синтон-пульсара представлены величиной $vs(SP\{a:b:c\})$, где $SP\{a:b:c\}$ – синтон-пульсар, находящийся в такте с номером a в горизонтальной позиции b , внутри которой присутствует моментальная субпозиция c . Позиция указывает, каким по счету является данный синтон-пульсар в такте, а субпозиции внутри позиции выделяются с каждым изменением верти-

кальной структуры синтон-пульсара. В каждой субпозиции структура моментальной вертикали описывается выражением вида H : $[Q_1, Q_2, \dots, Q_s]$, где H – позиция первичного пульсара (PP); $[Q_1, Q_2, \dots, Q_s]$ – характеристика моментальной вертикальной структуры, построенной от высоты H ; числа вида Q_i указывают интервал, образуемый между H и очередным тоном вертикали $SP\{a:b:c\}$. Тоны нумеруются по порядку, начиная с нижней позиции и заканчивая верхней. Величины интервалов измеряются в полутонах, направление к верхней позиции принимается за положительное.

В качестве примера рассмотрим синтон-пульсар в такте 5 горизонтальной позиции 3: первая субпозиция – $\{C\#5, E5, F5\}$, вторая – $\{C\#5, F5\}$, третья – $\{C\#5\}$. В символической записи указанный процесс эволюции может быть представлен следующим образом:

$vs(SP\{5:3:1\}) = C\#5: [0.3.4]$; $vs(SP\{5:3:2\}) = C\#5: [0.4]$; $vs(SP\{5:3:3\}) = C\#5: [0]$.

В количественном соотношении число синтон-пульсаров значительно меньше числа тон-пульсаров, при этом последние можно понимать и как вырожденные синтон-пульсары с вертикальной плотностью 1.

В первой секции синтон-пульсары появляются в тактах 5, 6, 7, 9, 12. Примером могут служить моментальные отклонения вертикальной структуры синтон-пульсара для такта 5:

$vs(SP\{5:1:1\}) = C\#5: [0.1]$; $vs(SP\{5:1:2\}) = C\#5: [0]$; $vs(SP\{5:2:1\}) = C\#5: [0]$;

$vs(SP\{5:3:1\}) = C\#5: [0.3.4]$; $vs(SP\{5:3:2\}) = C\#5: [0.4]$; $vs(SP\{5:3:3\}) = C\#5: [0]$;

$vs(SP\{5:4:1\}) = C\#5: [0]$; $vs(SP\{5:5:1\}) = C\#5: [-6.-5.0.1]$;

$vs(SP\{5:5:2\}) = C\#5: [0.1]$; $vs(SP\{5:5:3\}) = C\#5: [0]$.

Развитие пульсаров в остальных тактах можно описать аналогичным образом.

Кроме того, выделяются следующие общие тенденции распределения моментальной вертикальной структуры синтон-пульсара в первой секции (вариации):

1) тенденция субпозиционной эволюции вертикальной структуры, когда внутри позиции плотность вертикали (количество тонов) всегда убывает, а последний оставшийся тон совпадает с первичным пульсаром;

2) тенденция позиционной эволюции вертикальной структуры, взятой в момент максимума; для данного случая характерно чередование структур плотности 1 и выше, при этом структуры максимальной плотности, отличные от 1, в горизонтальном развитии планомерно сменяются, образуя определенный ряд (Таблица 2).

Отметим, что структуры с плотностью выше 1 имеют флуктуацию этой плотности, макси-

мальную в середине ряда (7 и 2 тона соответственно) и меньшую по краям (в особенности в конце, 2 и 3 тона соответственно).

Еще один важный вопрос бытия пульсаров – их ритмическая организация в фактуре, при которой обнаруживается флуктуация длительностей тон-пульсаров и синтон-пульсаров. Условный центральный элемент – восьмая длительность, или $L_0(P) = 1/8$, с которой секция начинается и заканчивается и которая зачастую появляется внутри данной секции в качестве ритмического устоя. При этом нередко имеются отклонения от указанной длительности, что порождает неустойчивость. Примером служит следующая схема (длительности $L(SP\{a:b\})$ некоторых пульсаров $SP\{a:b\}$ из начала первой секции этюда выражены числами, за единицу измерения длительностей принята целая нота):

такт 1: $L(SP\{1:1\}) = 1/8$; $L(SP\{1:2\}) = 1/24$; $L(SP\{1:3\}) = 1/24 + 1/8 + 1/32 = 22/96$; $L(SP\{1:4\}) = 3/32$; $L(SP\{1:5\}) = 1/8$;

такт 2: $L(SP\{2:1\}) = 1/24$; $L(SP\{2:2\}) = 1/24 + 2/24 = 1/8$; $L(SP\{1:3\}) = 1/24 + 1/16 = 5/48$; $L(SP\{1:4\}) = 5/32$; $L(SP\{2:5\}) = 5/32$;

такт 3: $L(SP\{3:1\}) = 1/12$; $L(SP\{3:2\}) = 1/12$; $L(SP\{3:3\}) = 1/12$; $L(SP\{3:4\}) = 1/12$; $L(SP\{3:5\}) = 5/24$; $L(SP\{3:6\})$ (продолжение звучания в такте 4) = $1/8$.

Отрывки из приведенного анализа функционирования пульсаров в фактуре Первого этюда можно интерпретировать и в семантическом ключе. В. Н. Холопова [6, с. 55] переносит классификацию знаков, предложенную Чарльзом Пирсом (икон, индекс, символ), в область музыковедения. По аналогии В. Н. Холопова выделяет три рода музыкального содержания: музыкальная эмоция, музыкальная изобразительность, музыкальная символика. Приведем краткий анализ тех сторон музыкальной символики и изобразительности Первого этюда, которые проявляются в фактурном функционировании пульсаров.

Ключевое для этюда содержательное понятие «Ци» композитор изображает в фактурных процессах произведения в следующих качествах:

1) Ци – универсальная текущая субстанция, основным законом изменения которой являются флуктуации множественных параметров звуковых объектов, присутствующих в тексте произведения;

2) законы действия флуктуаций пульсаров в вертикальном и горизонтальном измерении фактуры подобны. Символически это указывает на то, что в хронотопе Универсума Время и Пространство взаимно превращаются, сохраняя универсальное единство Ци;

3) Ци проявляется и как случайные колебания (процесс), и как приблизительно симметричные конструкции (архитектоника);

4) Ци имеет некоторое символическое «центральное состояние», которое порождает своеобразную гравитацию, возвращающую Ци из иных состояний в центральное;

5) структурная единица текста этюда означает (в качестве изображения-индекса) концепт Ци – пульсар; он – циклическое колебание бытия на фоне небытия.

Вслушиваясь в звуковые пульсации Первого этюда, можно уловить нечто, сходное с псевдокриптофонической⁴ метафорой: предполагаемое сообщение звучит на языке, подобном азбуке Морзе, но искаженном «шумами Вселенной». Акустические миры азбуки и анализируемого этюда содержат сходные звуковые элементы – пульсирующие тоны, информативные в своих ритмических длительностях, и прочие звуки («шумы эфира»), воспринимаемые как информационные помехи. В этюде эти тоны словно размыты – изменяются по высоте и обрастают вертикальными созвучиями. Ритмически же они колеблются вокруг равномерности восьмых («тире»), эквиваленты которой в русском алфавите азбуки Морзе – буква «о» (– – –) и число «0» (– – – – –). Не случайно подобие их начертаний, символизирующих объект, замкнутый, равномерный, тайный, как если бы Ци могло «говорить» с человеком на неведомом языке, который вызывает к его познанию. Так Первый этюд попадает в контекст характерного для музыки Фуксмана своеобразного жанра «музыкальной загадки»⁵, относящегося к криптофонической музыке. Эти загадки проявляются и в других сочинениях Фуксмана: «Смеси! Питательные смеси!», «Сигубубаса», «Манфугус!» и «Загадка» для фортепиано, «to re tur N? two rec II...S» для камерного ансамбля и других.

Итак, в названии Первого этюда Фуксман намекает на то, что в качестве знаков-индексов и знаков-символов истолковывать следует не только отдельные звуковые объекты, но и всю среду, в которой они двигаются. Здесь вспоминаются описываемые К. В. Зенкиным «...характеристические портреты, переданные через специфику физического движения, через жест» [9, с. 34]. Другими словами, фактура произведения создает такой хронотоп (время – пространство), который в иконической форме приписывает Ци основную содержательную характеристику – бытие, вечно колеблющееся вокруг некоего Центра притяжения. Бытие за кажущейся случайностью своих множественных флуктуаций скрывает многоплановую симметрию, осуществленную с известной долей приближенности.

●═══════════ ПРИМЕЧАНИЯ ═══════════●

¹ Ономафония – «...“перевод”, транскрипция имени (как некоего вербального текста) в систему музыкальных знаков» [2, с. 286].

² Особенное построение фактуры в Первом этюде побуждает к исследованию, в котором используются как традиционная терминология, так и специально вводимые понятия («пульсар» и связанные с ним). Данные понятия необходимы для описания основных численно выражаемых характеристик движения звуковых объектов (параметры) и выделения их закономерностей.

³ Ссылаясь на идеи Ю. М. Лотмана, А. Ю. Кудряшов пишет о релятах и интерпретирует их как взаимосвязанные элементы художественного текста, означающие друг друга по сходству или контрасту [4, с. 18–19].

⁴ Под криптофонией И. И. Сниткова [7] понимает технику композиции, в которой на основании системы соответствий происходит перекодирование некоторого текста в музыкальный. Мы же говорим о метафоре, видимости криптофонии, поскольку подлинный словарь значений ритмических единиц, соответствующих пульсарам, отсутствует.

⁵ Подробнее об этом см.: [8].

●═══════════ ПРИЛОЖЕНИЕ ═══════════●

Таблица 1

Отклонения звуковысот текущих тон-пульсаров
от высоты первичного пульсара

Такт	1	2	3	4	5	6
Отклонение <i>hd</i> (TP)	0.0.0.0.0	0.0.0.0.0	0.-1.1.-1.0.0	0.0.0.0	0.0.0.0.0	0.0.0.0.0
Такт	7	8	9	10	11	12
Отклонение <i>hd</i> (TP)	0.0.0.0	0.0.0.0.0	0.-1.3.-1.0.0	0.0.0.0	0.0.0.0.0.0	0.0.0

Таблица 2

Распределение максимальной моментальной плотности
в синтон-пульсарах первой секции

Такт	5	6	7	9	12
Максимальная моментальная плотность SP	4	7	2	2	3

●═══════════ ЛИТЕРАТУРА ═══════════●

1. Кобзев А. И. Ци // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М. Л. Титаренко. М.: Восточная литература, 2006. Т. 1: Философия. С. 549–551.
2. Сурминова О. В. О некоторых философских концепциях имени в контексте проблемы музыкального символа // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 96. С. 284–293.
3. Малов И. Ф. Пульсар // Большая Российская энциклопедия: в 35 т. / гл. ред. Ю. С. Осипов. М.: Большая Российская энциклопедия, 2015. Т. 27. С. 742.
4. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие. СПб.: Лань, 2006. 432 с.
5. Холопова В. Н. Фактура: Очерк. М.: Музыка, 1979. 88 с.
6. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 55–75.
7. Сниткова И. И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века: Московский форум: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 98–109.
8. Фуксман М. А. Шифры в пьесе М. Фуксмана «Загадка»: композиция как скрытое музыковедение // Музыкознание современном мире: темы, проблемы и тенденции развития: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. [Вып. 1.] С. 149–163.
9. Зенкин К. В. Музыкальный смысл и исполнительский жест // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 31. С. 29–39.

REFERENCES

1. Kobzev A. Tsi [Qi]. In: Dukhovnaya kul'tura Kitaya [Spiritual Culture of China]: encyclopedia: in 5 vol. Ed.-in-chief M. Titarenko. Moscow: Vostochnaya literatura, 2006. Vol. 1: Philosophy. Pp. 549–551.
2. Surminova O. O nekotorykh filosofskikh kontseptsyakh imeni v kontekste problemy muzykal'nogo simvola [On some philosophical concepts of the name in context of the Musical Symbol problem]. In: Izvestiya RGPU im. A. I. Gertsena [Proceedings of A. Herzen Russian State Pedagogical University]. 2009. No. 96. Pp. 284–293.
3. Malov I. Pulsar [Pulsar]. In: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya [The Great Russian Encyclopedia]: in 35 vol. Ed.-in-chief Yu. Osipov. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya, 2015. Vol. 27. P. 742.
4. Kudryashov A. Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya: Khudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv. [Theory of musical content: Artistic ideas of European music in the 17th–20th centuries]: textbook. St. Petersburg: Lan', 2006. 432 p.
5. Kholopova V. Faktura [Musical Texture]: Essay. Moscow: Muzyka, 1979. 88 p.
6. Kholopova V. Tri storony muzykal'nogo soderzhaniya [Three aspects of the musical content]. In: Muzykal'noe soderzhanie: nauka i pedagogika [Musical content: Scholarship and Pedagogy]: materials of the All-Russian research-practical conference. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2002. Pp. 55–75.
7. Snitkova I. «Nemoe» slovo i «govoryashchaya» muzyka (oчерk idey moskovskikh kriptofonistov) [The “silent” word and “speaking” music (an essay on the ideas of Moscow crypto-phoners)]. In: Muzyka XX veka: Moskovskiy forum [Music of the 20th century: Moscow forum]: collected articles. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 1999. Pp. 98–109.
8. Fuksman M. Shifry v p'ese M. Fuksmana «Zagadka»: kompozitsiya kak skrytoe muzykovedenie [Ciphers in M. Fuksman's piece “Riddle”: Composition as hidden musicology]. In: Muzykoznanie v sovremennom mire: temy, problemy i tendentsii razvitiya [Musicology in the modern world: themes, problems, and development tendencies]: collected articles. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2018. [Issue 1.] Pp. 149–163.
9. Zenkin K. Muzykal'nyj smysl i ispolnitel'skiy zhest [Musical meaning and performing gesture]. In: Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoy konservatorii [Music in the System of Culture: Research Bulletin of the Ural Conservatory]. 2022. Issue 31. Pp. 29–39.

Фу́ксман Михаил Адо́льфович

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
mfuchsmann@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6125-8783

Mikhail A. Fuksman

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music Theory and Composition Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
mfuchsmann@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6125-8783

Бу́гаян Со́фья Миро́новна

доцент кафедры специального фортепиано
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
sofia_bug@mail.ru
ORCID: 0009-0006-9601-6921

Sofia M. Bugayan

Associate Professor at the Special Piano Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
sofia_bug@mail.ru
ORCID: 0009-0006-9601-6921

АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX–XXI СТОЛЕТИЙ ASPECTS OF MUSICAL CULTURE OF THE TWENTIETH–TWENTY-FIRST CENTURIES



УДК 78.071.1

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_12

А. В. КОЛОКОЛЬНИКОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ДОКУМЕНТАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ: К ПРОБЛЕМЕ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

Статья посвящена проблеме теоретического осмысления документальности в музыкальном искусстве. Автор отмечает, что, несмотря на широкое распространение документальных практик в современном искусстве, исследовательский интерес, как правило, сосредоточен на отдельных медиумах и формах, прежде всего на документальном кино и театре, тогда как документальность как междисциплинарный художественный феномен почти никогда не становится предметом обобщающего анализа. В результате целый ряд художественных практик, в том числе музыкальное искусство, оказывается на периферии теоретического поля. В настоящей работе высказывается предположение о том, что трудности теоретического осмысления документального начала в музыке связаны с принципиальной разнородностью соответствующих художественных практик: произведения, радикально различающиеся по своему устройству, эстетическим установкам и способам работы с источниками, не выделяются в отдельную видовую или жанровую категорию. В связи с этим, автор статьи предлагает рассматривать документальное начало в музыке как часть более широкого проблемного поля, связанного с формами присутствия реальности в музыкальном искусстве. На основе этого подхода предлагается классификация основных стратегий взаимодействия музыки с внехудожественной действительностью. На материале композиторских практик XX–XXI веков (Э. Зальцман, П. Шеффер, Б. Бирман, С. Райх и др.) выделены три основные стратегии: текстуальная документальность (включение вербальных документов в либретто), визуальная документальность (использование архивных изображений и видеопроекций), акустическая реальность. В связи с последним, анализируется различие между восприятием звука как нейтрального акустического материала и звука как носителя смысла. Делается вывод о необходимости дальнейшего междисциплинарного исследования документальности в музыке как самостоятельной теоретической проблемы.

Ключевые слова: документальность, музыкальное искусство, документальное искусство, документ в музыке, музыкальный театр, репрезентация реальности в искусстве.

Для цитирования: Колокольникова А. В. Документальность в музыке: к проблеме теоретического осмысления // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 12–17.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_12

A. KOLOKOLNIKOVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

DOCUMENTALITY IN MUSIC: TOWARDS THE PROBLEM OF THEORETICAL COMPREHENSION

The article is devoted to the problem of the theoretical conceptualization of documentary practices in musical art. The author notes that, despite the widespread use of documentary practices in contemporary

art, scholarly interest is generally focused on particular media and forms, primarily documentary cinema and theatre, whereas documentary art as an interdisciplinary artistic phenomenon rarely becomes the subject of comprehensive analysis. As a result, a number of artistic practices, including musical art, remain on the periphery of the theoretical field. The present study proceeds from the assumption that the difficulties involved in the theoretical understanding of documentary elements in music are connected with the fundamental heterogeneity of the corresponding artistic practices: works that differ radically in their structure, aesthetic principles, and methods of working with source materials do not constitute a distinct generic or genre category. In this regard, the author proposes considering documentary elements in music as part of a broader problematic field associated with the forms of reality's presence in musical art. On the basis of this approach, the article proposes a classification of the principal strategies through which music interacts with extra-artistic reality. Drawing on 20th- and 21st-century compositional practices (E. Salzman, P. Schaeffer, B. Beerman, S. Reich, among others), the author identifies three principal strategies: textual documentary practices (the inclusion of verbal documents in the libretto), visual documentary practices (the use of archival images and video projections), and the incorporation of acoustic reality into the structure of a musical work. In connection with the latter, the article analyses the distinction between the perception of sound as neutral acoustic material and sound as a carrier of meaning. The article concludes by emphasizing the necessity of further interdisciplinary research into documentary practices in music as an independent theoretical problem.

Keywords: documentality, musical art, documentary art, document in music, musical theatre, representation of reality in the art.

For citation: Kolokolnikova A. Documentality in music: towards the problem of theoretical comprehension. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 12–17.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_12

Документальность занимает все более заметное место в художественных практиках современности. Переставая быть исключительно источником информации, остающимся за скобками произведения, зафиксированная в той или иной форме реальность начинает встраиваться непосредственно в его структуру. Обращение к документу при этом происходит на самых разных основаниях – эстетических, этических, политических, технологических, – не образуя единой программы и не обнаруживая общего художественного метода. Цели и задачи, с которыми художники «приходят» к документу, различны, и именно это многообразие мотиваций позволяет говорить об общем сдвиге в художественном мышлении, что связано с пересмотром отношений между искусством и реальностью. Подтверждение этому мы находим в кинематографе, фотографии, пост-драматическом и музыкальном театре, перформативных практиках, инсталляциях и других междисциплинарных проектах, в которых используются архивы, интервью, протоколы, аудио- или видеозаписи.

Несмотря на широкую палитру подобных практик, теоретическое осмысление документального искусства остается фрагментарным. Исследовательский интерес, как правило, сосредоточен на отдельных медиумах и формах, прежде всего на документальном кино и театре, тогда как документальность как междисциплинарный художественный феномен почти никог-

да не становится предметом обобщающего анализа. В результате целый ряд художественных практик оказывается на периферии теоретического поля. Особенно показательно в этом отношении искусство музыкальное.

Композиторы на протяжении десятилетий обращаются к различным формам интеграции документа в структуру музыкального произведения – от текстовых свидетельств и архивных материалов до записей звуковой реальности, однако музыкальное искусство практически не представлено в исследованиях, посвященных данной проблематике. Соответствующие явления рассматриваются, как правило, в контексте отдельных направлений или анализа конкретных сочинений, но не как самостоятельная проблемная область.

Вероятнее всего, трудности теоретического осмысления документального начала в музыке связаны с принципиальной разнородностью соответствующих художественных практик. В отличие от театра или кино, где документальность институционально закреплена и функционирует как устойчивая разновидность театрального или киноискусства с собственной развитой жанровой системой, документальность в музыке не выделяется в отдельную видовую или жанровую категорию по причине обозначенной разнородности произведений, радикально различающихся по своему устройству, эстетическим установкам и способам работы с источниками.

Важного уточнения требует и само понятие документа применительно к музыкальному искусству, а также границы тех художественных практик, которые могут быть определены как документальные. Так, использование полевых записей, шумов окружающей среды или иных индексальных звуковых объектов не всегда предполагает их функционирование в качестве документа. В этой связи представляется целесообразным рассматривать документальное начало в музыке как часть еще более широкого проблемного поля, связанного с формами присутствия реальности в музыкальном искусстве. Такой подход позволяет наметить возможную классификацию различных стратегий взаимодействия музыки с внехудожественной действительностью. Предлагаемая классификация не претендует на исчерпывающее описание всех возможных форм интеграции реальности в ткань музыкального произведения, но призвана обозначить основные из них и тем самым заложить фундамент для дальнейших исследований.

I. Текстуальная документальность

Наиболее традиционной формой включения реальности в музыкальное произведение является его присутствие в виде текстового документа. Данная форма наиболее характерна для вокальных и музыкально-театральных жанров. Предпосылки подобного подхода можно обнаружить в композиторской практике до XX века. Так, в исторической опере авторы нередко обращаются к хроникам, письмам и другим источникам, однако используемый материал, как правило, подвергается художественной переработке и включается в произведение в преобразованном виде. Показательна в этом отношении опера «Хованщина» М. П. Мусоргского, либретто которой основывается на глубоком изучении не представляемых напрямую исторических документов.

В художественных практиках XX – начала XXI века прямое включение документа в текст произведения получает широкое распространение. В качестве яркого примера приведем оперу Эрика Зальцмана «Последние слова Голландца Шульца» («The True Last Words of Dutch Schulz», 2007), основанную на тексте стенографического допроса известного нью-йоркского гангстера эпохи сухого закона. Его показания, данные в последние часы жизни после вооруженной атаки, были положены в основу сюрреалистической гангстерской поэмы в стиле потока сознания. Текст оригинального документа как бы от лица самого Шульца зачитывается голосом писателя Уильяма Берроуза, в некотором смысле гангстера от литературы.

Из современного отечественного репертуара следует упомянуть спектакль «Мельников. Документальная опера», созданный композитором Кириллом Широковым, драматургом Наной Гринштейн и режиссером Анастасией Патлай. Либретто произведения складывается из писем, дневников, публикаций прессы и других материалов из личного архива советского архитектора Константина Мельникова, охватывающих период с 1907 по 1974 годы. Значительная часть этих текстов ранее не публиковалась и была впервые расшифрована драматургом при поддержке сотрудников Музея архитектуры имени А. В. Щусева.

II. Визуальная документальность

Иной формой включения документа в музыкальное произведение является его присутствие в визуальном слое. В данном случае документ вводится через видеопроекции, фотографии, архивные материалы, элементы сценического оформления и является частью авторского замысла. Подобные практики характерны не только для музыкального театра, но и для видеоарта, инсталляций и иных междисциплинарных форм, существующих на пересечении музыки и визуального искусства. Документ в данном случае сохраняет свою материальную и историческую конкретность, вступая во взаимодействие с музыкальным слоем и задавая особый режим восприятия.

Истоки включения документа в визуальное сценическое пространство восходят к театральным практикам 1920-х годов, прежде всего к деятельности Эрвина Пискатора. В его постановках, в частности в спектакле «Несмотря ни на что» («Trotz alledem!», 1925), сценическое действие строилось как синтетическое высказывание, объединяющее музыку, политическую карикатуру, фотографии и текстовые документы. Принципиально важным является то, что данные элементы не просто выполняли иллюстративную функцию, но формировали самостоятельный уровень сценического высказывания, предлагая своего рода альтернативную интерпретацию исторических событий по отношению к их репрезентации в официальном дискурсе.

Принципы, сформировавшиеся в документальном театре первой половины XX века, получают дальнейшее развитие в художественных практиках конца XX – начала XXI века. Показательным примером является мультимедийная оратория «Надежда» («Tikvah», 2013) Бертон Бирмана, основанная на воспоминаниях пережившего холокост Филиппа Марковича. Видеопроекции, содержащие документальные

изображения и архивные материалы, взаимодействуют с вокальными и инструментальными эпизодами.

III. Акустическая реальность в музыкальном произведении

Особое место среди различных форм взаимодействия музыкального искусства с реальностью занимает включение в структуру произведения непосредственно звучащего мира. Речь может идти как о зафиксированных звуковых объектах – записях голосов, бытовых и промышленных шумов, звуков природы и т. п., – так и о самой акустической среде, вовлекаемой в художественное пространство, примером чего может служить «4'33"» Джона Кейджа или «Вертолетный квартет» Карлхайнца Штокхаузена.

Развитие средств звукозаписи и технологий обработки звука способствует появлению целого спектра подобных художественных практик: конкретная музыка, акузматика, саундскейп, эмбиент, звуковые инсталляции и многое другое. Очевидно, что записанный звуковой объект может использоваться композитором по-разному – и как нейтральный акустический материал, и с сохранением связи с конкретной внехудожественной ситуацией. Существенно важным здесь оказывается и происхождение звука, и способ его художественного функционирования, что, следовательно, влияет на стратегию восприятия. В первом случае внимание слушателя концентрируется преимущественно на звуковых качествах – тембре, ритме, фактуре; на передний план выходит то, что в терминологии И. Канта определяется как «незаинтересованное» эстетическое суждение. Такой взгляд предполагает созерцание звукового объекта вне его непосредственной связи с утилитарной, этической или познавательной сферой. Как пишет философ, это «чисто созерцательное суждение, то есть такое, которое, будучи безразличным к бытию предмета, лишь связывает его свойство с чувством удовольствия и неудовольствия» [1, с. 165–167]. Слушатель оказывается в ситуации так называемого «редуцированного слушания» (термин Пьера Шеффера – см.: [2, р. 36]), при котором звук освобождается от своей причинно-следственной привязки к миру и незаинтересованность становится необходимым условием эстетического опыта.

В ином случае запись оказывается важной в качестве носителя определенного смысла, запускается то, что, по аналогии, можно назвать суждением «заинтересованным», где ключевую роль играет узнавание, интерпретация смысла, актуализируется моральная, культурная или историческая ценность звукового объекта. То же можно сказать и о введении текстового или ви-

зуального документа. В таком случае меняется сама модель коммуникации между автором и реципиентом. Пользуясь теоретическим аппаратом исследователей документального кино, ее можно назвать «интенционально-ответной», когда «реакция аудитории складывается из распознавания “смысловых знаков”, формирующих соответствующее “пропозициональное содержание”, посредством чего зритель считывает интенцию режиссера и занимает по отношению к фильму соответствующую позицию» (Н. Кэрролл; цит. по: [3, с. 91]). Однако в рамках данных эстетических категорий под вопросом оказывается сама возможность определения таких работ в качестве произведений искусства, что, в свою очередь, приводит к более глубокой проблеме, выходящей за рамки простой классификации. Интересный взгляд на нее можно обнаружить в статье Д. К. Жукова, посвященной документальному искусству в свете эстетической незаинтересованности Канта [Там же].

Вместе с тем, общеизвестно, что на протяжении всего XX века границы эстетического постоянно расширяются. Вслед за документом в пространство искусства входит этика, и в этой точке напряжения между незаинтересованной эстетикой и этически заряженным документом разворачивается полемика о соотношении объективного и субъективного в документальном искусстве, о границе между документом и художественной интерпретацией. Данный ракурс также представляет собой самостоятельную увлекательную исследовательскую проблему, требующую отдельного теоретического рассмотрения.

Возвращаясь к дихотомии между звуком-краской и звуком-документом, отметим, что композиторы конца XX – начала XXI века все чаще выбирают второе, ярчайшим примером чего могут служить документальные видеооперы Стива Райха и Берил Корот. Созданные ими «Пещера» («The Cave», 1993) и «Три истории» («Three Tales», 2002) до сих пор являются наиболее показательными с точки зрения музыкально-театральной документалистики. В «Пещере» композитор обращается к острой социальной теме арабо-израильского конфликта. Три акта оперы демонстрируют взгляд на героев ветхозаветной легенды об Аврааме из Книги Бытия со стороны представителей различных религиозных воззрений, традиций и национальностей. Записанные авторами видеоинтервью с иудеями, израильтянами, палестинскими мусульманами и американцами воспроизводятся на матрице из пяти экранов и представляют собой основное «действие» оперы. Партии камерного инструментального ансамбля и вокалистов при этом также «извлекаются» из документального

источника. Подобно технике *вербатим*, характерной для документального театра, Райх нотирует мелодические контуры речи интервьюеров. Сходный метод работы с материалом демонстрирует и вторая видеоопера Райха и Корот «Три истории»¹. Примечательно, что в обоих сочинениях авторы обращаются к темам, сохраняющим особую значимость для современного общества. Их документальная основа призвана акцентировать достоверность происходящего, стремление авторов продемонстрировать факты и свидетельства реальных людей, не транслируя собственную позицию относительно освещаемых проблем. Используя особые методы работы с материалом, авторы подталкивают зрителей к переосмыслению знакомых им исторических фактов, побуждая провести параллели между разрозненными историческими ситуациями и прийти к самостоятельным выводам. Не предлагая подсказок или «путеводителя», они ставят зрителей перед необходимостью сопоставлять, сравнивать, искать ответы на сложные вопросы бытия, жизни

и смерти, меры ответственности перед собой и человечеством через «проживание» трагического опыта прошлого в настоящем.

Подобный интерес к осмыслению исторической памяти, коллективных травм, социальных и политических конфликтов сегодня обнаруживается в творчестве самых разных авторов в рамках различных художественных практик. Возможной причиной этому выступает сама специфика современного культурного опыта, изменившего представления о допустимости эстетической дистанции. Несмотря на десятилетия, прошедшие со времен заявления Теодора Адорно², современная культура – отчасти – продолжает существовать в состоянии исторической тревоги и ожидания новых потрясений. Стрелка часов Судного дня остается на отметке 85 секунд до полуночи, а, как говорит философ, «реальность, в которой постоянно существует угроза надвигающейся катастрофы, допускает единственный подход к искусству – неумолимую серьезность, характерную для сегодняшнего мира в целом» (цит. по: [5, с. 122]).

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Подробный анализ музыкально-театральных сочинений С. Райха и Б. Корот представлен в современном исследовании [4, с. 110–132].

² Речь идет об известном, обошедшем страницы множества культурологических и искусствоведческих изданий, высказывании из эссе «Культурная критика и общество» («Kulturkritik und Gesellschaft», 1949) о том, что писать стихи после Освенцима – это варварство.

• ЛИТЕРАТУРА •

1. Кант И. Сочинения = Werke: в 4 т. / отв. ред. Н. В. Мотрошилова, Б. Тушлинг. М.: Наука, 2001. Т. 4: Критика способности суждения; Первое введение в «Критику способности суждения». 1119 с.
2. Schaeffer P. La musique concrète. Paris: Presses Universitaires de France, 1967. 128 p.
3. Жуков Д. К. Документальное искусство в свете эстетической незаинтересованности И. Канта: между жанровым своеобразием и феноменальной спецификой // Вестник Московского университета. Серия 7: Философия. 2025. Т. 49. № 5. С. 87–102.
4. Шорникова А. В. Документальность в американском и западноевропейском оперном театре конца XX – начала XXI века: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2022. 188 с.
5. Энвезор О. Документальный жанр / реализм: биополитика, права человека и фигура истины в современном искусстве // Логос. 2015. Т. 25. № 5. С. 122–167.

• REFERENCES •

1. Kant I. Sochineniya = Werke [Works]: in 4 vol. Ed. by N. Motroshilova, B. Tushling. Moscow: Nauka, 2001. Vol. 4: Kritika sposobnosti suzhdeniya; Pervoe vvedenie v «Kritiku sposobnosti suzhdeniya» [Criticism of Judgment Ability; The First Preface to “Criticism of Judgment Ability”]. 1119 p.
2. Schaeffer P. La musique concrète. Paris: Presses Universitaires de France, 1967. 128 p.
3. Zhukov D. Dokumental'noe iskusstvo v svete esteticheskoy nezainteresovannosti I. Kanta: mezhdzhanrovym svoebrazhiem i fenomenal'noy spetsifikoy [Documental Art in the light of aesthetic non-interest by I. Kant: between genre originality and phenomenal specificity]. In: Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7: Filosofiya [Bulletin of Moscow University. Series 7: Philosophy]. 2025. Vol. 49. No. 5. Pp. 89–102.
4. Shornikova A. Dokumental'nost' v amerikanskom i zapadnoevropeyskom opernom teatre kontsa XX – nachala XXI veka [Documentality in American and West European opera theatre: the end of the

20th and beginning of the 21st centuries]: monograph. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2022. 188 p.

5. *Enwezor O.* Dokumental'nyj zhanr / realism: biopolitika, prava cheloveka i figura istiny v sovremennom iskusstve [Documentary / Vérité: Bio-Politics, Human Rights, and the Figure of "Truth" in Contemporary Art]. In: Logos [Logos]. 2015. Vol. 25. No. 5. Pp. 122–167.

Колокольникова Александра Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий кафедрой продюсерства исполнительских искусств
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
344002, Ростов-на-Дону, Россия
dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

Alexandra V. Kolokolnikova

Ph. D. (Art), Associate Professor, Head of the Department of Performing Arts Production
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
344002, Rostov-on-Don, Russia
dartalexandra@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2000-1735

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK



УДК 784.5

DOI: 10.52469/20764766_2026_2_18

Э. С. КОРОТКИЕВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ЖАНРОМ В ХОРОВОМ ЦИКЛЕ КАЙИ СААРИАХО *RECONNAISSANCE*

В статье рассматриваются особенности преломления жанра хорового цикла в сочинении Кайи Саариахо *Reconnaissance*. Определив в качестве основы произведения хоровой цикл, автор статьи отмечает влияние ряда других жанров, что приводит к необычному жанровому сплаву. Так, в либретто Алекси Баррьера при общем стиле, тяготеющем к абстрактности изложения, ярко выражена опора на научную фантастику. Сюжет повествует о колонизации Марса землянами. Вместе с тем, выявлены характерные черты, присущие мадригалу, – возвышенный поэтический стиль эпохи Возрождения с узнаваемым стихотворным ритмом и художественными приемами. В цикле также присутствует намек на назидательность, а при более детальном рассмотрении обнаруживаются черты, присущие литературному жанру притчи. В музыкальном отношении выявляются признаки мадригала, шансон, траурного марша и реквиема.

В результате исследования автор приходит к выводу о том, что в анализируемом произведении композитор и либреттист создают масштабный жанровый сплав, который оказывается необходимым для выстраивания концепции цикла. В ее основе лежат философские рассуждения о прошлом и будущем человечества. Подзаголовок сочинения «*Rusty mirror madrigal*» буквально транслирует идею «ржавого зеркала», упоминание об этом также встречается в тексте либретто. Более того, данный образ определяет концепцию произведения, становится ключевым для понимания главной идеи о разрушительном характере технологического прогресса и тщетности создания лучшего мира без исправления ошибок прошлого.

Благодаря специфическому соединению современных научно-фантастических идей о космосе, утонченной старинной формы мадригала эпохи Возрождения, поучительной притчи, а также музыкальных аллюзий на шансон, реквием и траурный марш создается особая художественная атмосфера. Слушатели погружаются в пространство, насыщенное намеками и ассоциациями, что способствует формированию индивидуального понимания, обусловленного личностным опытом.

Ключевые слова: современная музыка, вокальное творчество Кайи Саариахо, жанровый синтез, хоровой цикл, *Reconnaissance*.

Для цитирования: Короткиева Э. С. Особенности работы с жанром в хоровом цикле Кайи Саариахо *Reconnaissance* // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 18–24.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_18

E. KOROTKIYEVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

THE FEATURES OF WORKING WITH THE GENRE IN KAIJA SAARIAHO'S CHORAL CYCLE *RECONNAISSANCE*

The article examines the peculiarities of the refraction of the genre of the choral cycle in the work *Reconnaissance* by Kaija Saariaho. Having defined the choral cycle as the basis of the work, the author notes

the influence of a number of other genres in it, which leads to an unusual genre fusion. Thus, in the libretto by Alexi Barriere, with a general style tending towards abstractness of presentation, there is a pronounced reliance on science fiction. The plot tells on the colonization of Mars by earthlings. At the same time, the characteristic features of the madrigal are revealed – a sublime poetic style of the Renaissance with a recognizable poetic rhythm and artistic techniques. There is also a hint of edification in the cycle, and upon closer examination, the features inherent in the literary genre of the parable are revealed. Musically, there are features of madrigal, chanson, funeral march and requiem.

As a result of the research, the author comes to the conclusion that in the work under consideration, the composer and the librettist create a large-scale genre fusion, which turns out to be necessary for building the concept of the cycle. It is based on philosophical considerations about the past and the future of mankind. The subtitle of the composition, “Rusty mirror madrigal”, literally conveys the idea of a “rusty mirror”, which is also mentioned in the libretto. Moreover, this image defines the concept of the work and becomes crucial for understanding the main idea of the destructive nature of technological progress and the futility of creating a better world without addressing the mistakes of the past.

Thanks to the specific combination of modern science fiction ideas about space, the refined ancient form of the Renaissance madrigal, an instructive parable, as well as musical allusions to chanson, requiem and funeral march, a special artistic atmosphere is created. Listeners are immersed in a space full of hints and associations, which contributes to the formation of an individual understanding based on personal experience.

Keywords: contemporary music, vocal works by Kaija Saariaho, genre synthesis, choral cycle, *Reconnaissance*.

For citation: Korotkiyeva E. The features of working with the genre in Kaija Saariaho's choral cycle *Reconnaissance*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 18–24.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_18



Кайя Саариахо (1952–2023) внесла существенный вклад в развитие музыкального театра начала XXI века. Признание ее заслуг профессиональным сообществом подтвердилось множеством премий, среди которых *Leone d'oro di Venezia*, *Biennale della Musica Contemporanea* (2021), *BBVA Foundation Frontiers of Knowledge Award in Contemporary Music* (2017), *Grammy Award for Best Opera* (2011), *Musician of the Year* (2008), *Grawemeyer Award* (2003), *Kranichsteiner Prize* (1986). Сочинения композитора звучат на прославленных сценах: *Metropolitan Opera*, *Theatre Royal Covent Garden*, *Théâtre du Châtelet*, *De Nationale Opera*, *Suomen Kansallisooppera*, *Salzburger Festspiele*.

Наибольший интерес для данного исследования представляют закономерности вокального цикла «Истинный огонь», обозначенные в работе Н. Н. Саамишвили [1]. Кроме того, для обоснования жанровых микстов в исследуемом произведении было необходимым обратиться к классическим источникам о музыкальном мадригале [2, с. 129–148; 3], а также к исследованию К. А. Ноговицыной, в котором прослеживаются закономерности поэтического текста и музыки в мадригале [4].

Reconnaissance Кайи Саариахо – сочинение для смешанного хора, ударных и контрабаса, которое было написано в 2020 году и носит подзаголовок *Rusty Mirror Madrigal* («Мадригал Ржавого Зеркала»). Само слово «*Reconnaissance*» имеет

несколько значений. С одной стороны, оно переводится с английского языка как «исследование», тогда как с другой стороны во французском имеет значение «узнавание». Автор текста Алексис Баррьер пояснял название следующим образом: «Слово *Reconnaissance* содержит в себе две противоречивые идеи: в английском оно означает исследование неизвестного, что немедленно опровергается французским – повторное открытие того, что мы уже знали, возможно, нашего собственного жуткого зеркального отражения» [5].

Поэтический текст *Reconnaissance* состоит из пяти частей и интерлюдии, каждая с собственным заголовком: 1. «Первый марсианин за долгое время» (*The First Martian In A Long Time*); 2. «Обратный отсчет» (*Count down*); Интерлюдия «Перехваченная радиопередача (Солярис)» (*Interlude: Intercepted Radio Transmission [Solaris]*); 3. «Зеленый Дом» (*Green House*); 4. «Жители пустыни» (*Desert People*); 5. «Реквием» (*Requiem*). Драматургия произведения, при всей ее сложности и неоднозначности, может быть определена как эпическая с чертами драмы и характерными для нее этапами (экспозиция, развитие, кульминация, итог).

Сюжет представляет собой историю о колонизации Марса. За счет краткости эпизодов, их обрывочности и абстрактности многое складывается из домысливания и ассоциаций. В первой части рассказывается о прибытии и удачной

высадке первого космонавта на поверхность Марса – безжизненной планеты, на которой, возможно, когда-то были реки и вода.

В тексте второй части дается обратный отсчет от десяти до одного, ассоциирующийся с запуском ракеты с Земли, параллельно которому возникают слова и фразы, наталкивающие на мысли о переселении народов, связанном с неравномерным распределением благ. Эта и дальнейшие части представляют собой развитие сюжета. Интерлюдия, текст которой является цитатой из фильма Андрея Тарковского «Солярис» (1972), несет в себе главное смысловое зерно произведения. Избранная либреттистом фраза «Нам не нужно других миров. Нам нужно зеркало» в контексте сочинения имеет коннотацию: человечество стремится не к созданию новых миров, а к преобразованию Марса в зеркальное отображение Земли.

В третьей части рассказывается об освоении и колонизации Марса. Красная планета становится пригодной для жизни благодаря находящимся на ней природным ресурсам, парниковому эффекту и дешевой рабочей силе с Земли. В поэтическом тексте дается ложная надежда на лучшее новое будущее, которое оказывается невозможным. Проект по колонизации Марса обернулся потерей ресурсов Земли и ее разрушением.

Четвертая часть является кульминацией цикла и рассказывает о народе Хопи, который, пережив засуху, вынужден был покинуть свои земли. Исходя из сюжетной линии, мы понимаем, что эта же проблема охватила Землю, и миргировать вынуждено уже все человечество.

Пятая часть представляет собой итог всего цикла – то, к чему привели попытки человечества преобразовать планету: разрушение и опустошение обоих миров. Марс и Земля превратились в «два ржавых зеркала, расположенных лицом к лицу»¹.

Другими словами, в исследуемом хоровом цикле обнаруживается сюжетная линия с опорой на жанр научной фантастики. В то же время в подзаголовке исследуемого хорового цикла – *Rusty Mirror Madrigal* («Мадригал Ржавого Зеркала») – присутствует определение, отсылающее к жанру эпохи Возрождения – мадригалу. Для того, чтобы понять, насколько сильно данное сочинение соотносится с типичными для мадригала паттернами, обратимся к анализу поэтического текста в сопоставлении с характерными для него закономерностями. Так, в XVI веке мадригал опирался на лирический поэтический текст с четкой структурой и рифмой. В *Reconnaissance* наиболее «каноничной» оказывается первая часть за счет включения в

нее присущих классическим мадригалам семи- и одиннадцатисложников, которые создают ритмическую регулярность и единство стиха. Похожие структурные закономерности обнаруживаются в пятой части сочинения. Количество строк и их организация, представленные в третьей и четвертой частях, совпадают со структурой сонета и секстины, являющихся разновидностями мадригальной поэзии.

В свою очередь, вторая часть и Интерлюдия представляются наиболее противоречащими традиции вышеназванного жанра. Вторая часть написана белым стихом со сложным для восприятия содержанием, которое создается из наполненных символизмом мультиязычных конструкций. Два содержательных пласта – обратный отсчет и словно вырванные из контекста слова и словосочетания – создают контрапункт текстов и смыслов. В Интерлюдии текст изложен прозаически и является цитатой из упомянутого фильма Тарковского.

Назидательное завершение последней части наталкивает на мысль о наличии черт притчи. В поэтическом тексте обнаруживается характерное для этого жанра эпическое повествование с отсутствием явно выраженного конфликта, а внимание сосредоточено на картинности и описательности происходящих событий [6, с. 305]. В тексте либретто имеются присущие притче лаконизм и сжатые описательные характеристики, неопределенность времени и места действия. Кроме того, персонажи либретто представлены обобщенно: народ Хопи, человечество в целом. О присутствии конкретного действующего лица свидетельствуют лишь некоторые упоминания: последняя строка первой части («Я заглядываю из каньона в открытую дверь») и несколько строк из последней части («Мое сердце в пепле... Я иду по руинам... Стою на холодной звезде среди холодных звезд и чувствую тепло...») намекают на присутствие рассказчика, от лица которого ведется повествование. К характерным признакам притчи относится также аллегоричность, выраженная с помощью образа ржавого зеркала. Наличие черт притчи подтверждается и тем, что цикл в целом носит назидательный характер, предостерегая человечество от возможной катастрофы, вызванной ошибками прошлого и чрезмерными амбициями по отношению к будущему.

Музыкальная композиция *Reconnaissance* представляет собой цикл хоровых миниатюр, чередующихся по принципу контрастного сопоставления. Объединяющими факторами служат интонационная общность музыкального материала, тематические арки, наличие повторяющихся аккордовых вертикалей и вокальных

приемов. Так, в основе музыкального тематизма лежит многократно повторяющийся в различных комбинациях мотив тритонов, сочетающихся с секундой. Регулярными можно назвать и аккордовые вертикали, складывающиеся в хроматический ряд без отнесения к конкретной ладотональности. Первая и финальная части образуют тематическую арку. В начале цикла происходит погружение зрителя в атмосферу произведения – картину безжизненного Марса, обдуваемого песчаными ветрами. В заключении данный тематизм звучит в зеркальном отображении, благодаря чему складывается понимание того, что опустошенная и безжизненная планета – это итог, который теперь постиг и Землю. Объединяющим приемом для вокальной партии служат *Sprechstimme* и *Sprechgesang* в первой, второй, четвертой частях и интерлюдии, а также звуковой эффект, обозначенный композитором как «громкий вдох и выдох»², встречающийся в первой, третьей и пятой частях. Отметим также организующую функцию органного пункта у контрабаса. На протяжении первой и последней частей инструмент выдерживает длительный тон на звуке *e* большой октавы, во второй – *gis* и *e*, в интерлюдии – *d*, *h* и *gis*, в четвертой – *d* и *g*.

Следует отметить, что музыкальная драматургия не совпадает с этапами либретто в связи с наличием в партитуре двух образных сфер – эпико-драматической и лирико-экспрессивной. Эпико-драматическая, представленная в первой, пятой частях и Интерлюдии, определяется характером развертывания музыкального материала, которому присущи масштабность и протяженность построений, преобладание умеренных и медленных темпов. Мелодическая линия здесь строится на соединении кратких оборотов, включающих в себя сцепление кварто-квинтовых, тритоновых и секундовых интонаций. Кроме того, изложение пронизывают декламационные обороты, основанные на повторении одного или двух звуков, а также длительно выдерживаемые созвучия и тоны в партии контрабаса.

Лирико-экспрессивная сфера представлена во второй, третьей и четвертой частях. Лирическая составляющая образа передана при помощи плавных протяженных интонаций, секундовых ходов и обособленных фраз у солирующего голоса, которые «высвечиваются» благодаря разряженной плотности звучания. Экспрессивная сфера воплощена при помощи резких, кратких фраз с акцентами и скачками, активного ритмического движения, наложения музыкальных фраз. Благодаря плотной фактуре с одновременным звучанием от восьми до шестнадцати голосов звучание здесь становится более насыщенным.

Рассмотрим подробнее особенности музыкальной драматургии. Экспозиция эпико-драматической образной сферы представлена в первой части «Первый марсианин за долгое время». Используя различные музыкальные средства – громкие вдохи и выдохи, сходные с дуновениями ветра и шелестом песка в бескрайней пустыне, Саариахо добивается звукоизобразительности, обрисовывая картину безжизненной планеты, на которую прибыл первый человек. На протяжении всей части композитор сохраняет у контрабаса звук *e* в большой октаве, на который наслаиваются фразы вокальной партии в высоком регистре, за счет чего создается эффект пространственности, напоминающий о бескрайности не изведанного человечеством космоса. Масштабность создается и благодаря тембровой глубине и объемности звучания, что достигается дублированием одного и того же звука несколькими инструментами и голосами. Краткие мелодические фразы хора охватывают небольшой диапазон, повторяются с незначительными вариативными изменениями, что напоминает манеру исполнения эпических сказаний.

В экспозиции эпико-драматического образа подчеркивается его первая составляющая. Лишь при развитии данного образа можно обнаружить драматические элементы, которые проявляются за счет уплотнения музыкальной ткани и присоединения большего количества голосов с каждой новой фразой. Предпоследняя фраза – своеобразная кульминация внутри части, о чем можно говорить исходя из включения всех голосов и использования экспрессивного приема *Sprechstimme* вокалистами (Пример 1), при этом динамика меняется от *pp* до *mf*.

Развитие обозначенной выше сферы происходит в Интерлюдии – самой короткой части всего цикла, которая состоит из четырех фраз, произносимых солирующим баритоном нараспев. Сохранение органного пункта и аналогичного принципа уплотнения хоровой вертикали (с каждой фразой включается все больше голосов, а последняя фраза является своеобразной кульминацией) способствует сохранению принципа драматизации. Динамический спектр остается практически в том же диапазоне: от *ppp* до *mf*. Драматизация происходит также за счет акцентирования голосом ключевых слов и словосочетаний в каждой фразе: «завоевывать», «расширить землю», «что делать», «зеркало».

Кульминацией в развитии эпико-драматических образов является пятая часть цикла «Реквием». Музыкальные средства заметно меняются: от кратких мелодических фраз, которые накладываются друг на друга, композитор переходит к многозвучным аккордам, близким к хо-

ральному типу. Возникающие при этом аккордовые вертикали создают большое количество диссонансов, что усиливает пространственный эффект. Пиком драматизации является самая плотная по количеству вокальных партий во всех частях цикла фраза, включающая в себя восемнадцать контрапунктических голосов, которые сливаются в микрополифоническом движении с шагом вступления голосов в одну восьмую и шестнадцатую длительности на текст «Миллионы, миллионы и миллиарды лет». Кроме того, композитор динамически выделяет строки «два ржавых зеркала лицом друг к другу» и «финальная революция», а также указывает для этих фраз динамику *forte*.

Экспозиция лирико-экспрессивных образов представлена во второй части «Обратный отсчет». В наибольшей степени здесь проявляется экспрессивное начало, которое характеризуется рядом музыкально-выразительных средств. Это интонации, включающие в себя резкие скачки, тритоновые и диссонирующие созвучия: хоровые вертикали, построенные на хроматических соотношениях и подчеркнутые акцентами и динамикой *forte*, проговаривание отдельных слов при помощи *Sprechstimme* без указания высоты звучания, наложение и контрапункт нескольких различных пластов текста и мелодии; быстрый темп (в два раза быстрее, чем в первой части), активный пунктирный ритм с использованием триолей и синкоп.

Активный, наполненный энергией и движением образ наполняется лирической окраской в небольшом эпизоде в середине части (Пример 2). Данный эпизод характеризуется плавной мелодической линией с «закругленными» оборотами, длительными фразами, а также резкой сменой характера от *Con fuoco* («с огнем») к *Subito dolce, calmo* («внезапно нежно, спокойно») и с возвращением к *Passionate* («страстно»). Отметим также заключительные четыре такта, в которых движение замедляется и замирает на генеральной паузе, завершающей часть.

Развитие лирико-экспрессивных образов с акцентированием второй составляющей происходит в третьей части «Зеленый Дом». Экспрессивные интонации усиливаются акцентами, фразы звучат кратко и резко за счет дробления паузами и скачков в мелодии, добавляются повторяющиеся плотные диссонантные аккордовые вертикали с участием всех голосов хора. Звуковые эффекты, использовавшиеся в первой части – громкие вдохи и выдохи хора, – обретают здесь иной смысл, а именно указывают на крайнюю степень загрязнения воздуха и затрудненность дыхания. Об этом можно судить, исходя из указания композитора перед частью: «Как

будто не хватает воздуха. Всегда вполголоса». Дополнительный комментарий «Эта часть требует гротескного акцента, иронии и сатиры» усиливает негативное значение слова «парник». В свою очередь, развитие лирической составляющей происходит в среднем разделе, где в изложение музыкального материала включаются все голоса хора, воссоздающие плавные, длительные мелодические линии.

Кульминацией лирико-экспрессивной сферы является четвертая часть «Люди пустыни». В ее начале на лирические, закругленные фразы с плавными интонациями у сопрано и альты накладываются акцентные, диссонантные хоровые вертикали, произносимые посредством *Sprechstimme* с прихотливым ритмическим рисунком из пунктиров, триолей и синкоп. Динамический план охватывает всю широту спектра от *pp* до *f*.

Рассматривая музыкальную композицию *Reconnaissance*, основанную на хоровом цикле, можно обнаружить ассоциации с закономерностями ряда других музыкальных жанров – мадригала, шансон, реквиема и траурного марша, что говорит о наличии жанрового сплава.

В связи с воплощением черт мадригала эпохи Возрождения отметим следующие закономерности. Во-первых, обращает на себя внимание погруженность в атмосферу страдания, которая создается при помощи характерных интонаций *lamento*, пронизывающих музыкальную ткань, длинных фраз, дробящихся паузами на краткие мотивы, а также вокальных приемов. Об отсылке к жанру свидетельствует и фактурное выделение верхнего голоса в качестве солирующего, украшенного *quasi*-импровизационной мелизматикой. Во-вторых, важной особенностью музыкальной композиции Саариано является использование музыкально-риторических фигур мадригализмов, в которых закрепляется соответствие определенных слов и мелодических оборотов. Например, в третьей части «Зеленый Дом» трижды повторяется слово «Марс», при этом каждый раз композитор использует один и тот же прием – озвучивает его аккордовыми вертикалями, структура которых базируется на хроматическом ряде. После аккорда композитор выписывает такт пауз, который также неизменно повторяется при каждом употреблении слова «Марс». В-третьих, несмотря на преобладающий тип восьмиголосного изложения (за исключением кульминационных разделов), зачастую две вокальные партии дублируются либо заменяются паузами, что приближает музыкальное полотно к традиционному для мадригалов пяти-, шестиголосному типу.

В музыке второй части благодаря явной отсылке к композиции Клемана Жанекена «Крики Парижа» возникает ассоциация с шансон эпохи Возрождения. Музыкальная ткань здесь представляет собой набор разрозненных, выкрикиваемых одновременно фраз, наслаивающихся друг на друга. Характерным является использование светского текста, а именно либретто, созданного Алекси Баррьером. Стоит отметить также многоголосие и использование имитаций, которые создают многомерность и вызывают ассоциацию с полифоническими приемами обозначенной эпохи.

Наконец, пятая часть «Реквием» создает аллюзию на заупокойную песнь. Здесь присутствуют вступительная молитва – первые четыре строки, классический для реквиема состав в виде хора, солистов и сопровождения, а также хоральный склад с опорой на элементы полифонического письма, спокойное и сдержанное движение. Кроме того, такой неспешный темп в сочетании с выдержанным басом и пунктирным синкопированным ритмом у вокалистов создает аллюзию на траурный марш.

В произведении Саариахо представлены столь необычные сплавы, что жанровая основа оказывается «размытой». Композитор сохраняет лишь некоторые внешние атрибуты хорового цикла: чередование хоровых миниатюр по принципу контрастного сопоставления, интонационную общность музыкального материала, тематические арки, наличие повторяющихся аккордовых вертикалей и вокальных приемов. Второй жанровой основой является мадригал, на что

указывает подзаголовок произведения («Мадригал ржавого зеркала»), а также характерные для жанра черты: погружение в атмосферу страдания, использование музыкально-риторических фигур – мадригализмов, изложение голосов, близкое к пяти-, шестиголосному типу. Помимо этого, композитор насыщает произведение рядом других жанровых аллюзий, включающих в себя шансон (светский текст, имитационная полифония), реквием (заупокойная молитва, хоральный склад) и траурный марш (ритмический рисунок, выдержанная басовая линия).

Таким образом, композитор и либреттист создают масштабный жанровый сплав, который оказывается необходимым для выстраивания концепции цикла. В ее основе лежат философские рассуждения о прошлом и будущем человечества. Образ ржавого зеркала, вынесенный в подзаголовок сочинения и определяющий содержание произведения, становится ключевым для понимания главной идеи о разрушительном характере технологического прогресса и тщетности создания лучшего мира без учета исправления ошибок прошлого. Благодаря специфическому соединению современных научно-фантастических идей о космосе, утонченной старинной формы мадригала эпохи Возрождения, поучительной притчи, а также музыкальных аллюзий на шансон, реквием и траурный марш создается особая художественная атмосфера. Слушатели погружаются в пространство, насыщенное намеками и ассоциациями, которое способствует формированию индивидуального понимания, обусловленного личностным опытом.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Электронная версия партитуры размещена на сайте Wise Music Classical. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/61165/Reconnaissance--Kaija-Saariaho/> (дата обращения 14.06.2026)

² Партитура, условные обозначения (Там же, с. 2).

• ЛИТЕРАТУРА •

1. Саамишвили Н. Н. «Истинный огонь» Кайи Саариахо: поэтика композиции // Художественная культура. 2021. № 2. С. 198–229.
2. Симакова Н. А. Мадригал // Симакова Н. А. Вокальные жанры эпохи Возрождения. Изд. 2-е, доп. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. С. 129–148.
3. Дубравская Т. Н. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 55–97.
4. Ноговицына К. А. Madrigale Concertato: Новые поэтические формы в музыке североитальянских композиторов раннего барокко // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 2. С. 36–73.
5. Barrière A. Kaija Saariaho. Reconnaissance. URL: <https://saariaho.org/works/reconnaissance> (дата обращения: 16.01.2026).
6. Аверинцев С. С. Притча // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаевой. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 305.

REFERENCES

1. *Saamishvili N.* "Istinnyj ogon" Kayi Saariaho: poetika kompozitsii ["The True Fire" by Kaija Saariaho: the poetics of composition]. In: *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art Culture]. 2021. No. 2. Pp. 198–229.
2. *Simakova N.* Madrigal. In: *Simakova N. Vokal'nye zhanry epokhi Vozrozhdeniya* [Vocal genres of the Renaissance Age]. The 2nd suppl. ed. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2002. Pp. 129–148.
3. *Dubravskaya T.* Ital'yanskiy madrigal XVI veka [Italian madrigal of the 16th century]. In: *Voprosy muzykal'noy formy* [Problems of musical form]. Moscow: Muzyka, 1972. Issue 2. Pp. 55–97.
4. *Nogovitsyna K.* Madrigale Concertato: Novye poeticheskie formy v muzyke severoital'yanskikh kompozitorov rannego barokko [Madrigale Concertato: New poetic forms in the music by Northern Italian composers of the early Baroque]. In: *Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii* [Research Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2015. No. 2. Pp. 36–73.
5. *Barrière A.* Kaija Saariaho. Reconnaissance. URL: <https://saariaho.org/works/reconnaissance> (date of application: 16.01.2026).
6. *Averintsev S.* Pritcha [The Parable]. In: *Literaturnyj entsiklopedicheskiy slovar'* [Literary encyclopedic dictionary]. Ed. by V. Kozhevnikov, P. Nikolaeva. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1987. P. 305.

Короткиева Эмма Сергеевна

аспирант кафедры истории музыки

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

ekorotkieva@gmail.com

ORCID: 0009-0005-7314-9150

Emma S. Korotkiyeva

Postgraduate student at the Music History Department

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

ekorotkieva@gmail.com

ORCID: 0009-0005-7314-9150

ГЭ ГАО*Академия русского балета им. А. Я. Вагановой***ПОЭТИКА ГРАФИЧЕСКОЙ ПАРТИТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ДЖ. КЕЙДЖА, Т. ТАКЭМИЦУ, Т. ХОСОКАВЫ И ТАН ДУНА:
К ПРОБЛЕМЕ НОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

Статья посвящена исследованию феномена графической нотации и поэтики соответствующих партитур в музыке второй половины XX – начала XXI века, а также воздействию указанного явления на исполнительское искусство, вплоть до формирования новой интерпретационной парадигмы. Автором представлен анализ основных художественных функций графической нотации на примере произведений Джона Кейджа («Concert for Piano and Orchestra», 1957–1958; «Fontana Mix», 1958), Тору Такэмицу («Кольцо для флейты, гитары и лютни», 1961; «Корона для пианистов», «Корона II» для струнного оркестра, 1962; «Дуга для струнных», «Пересечение» для фортепиано, 1963; «Arc», 1963–1966; «Времена года» и «Мунари от Мунари», первая половина 1970-х гг.), Тошио Хосокавы («Landscape V», редакция для *шо* и оркестра, 1993) и Тан Дуна («Water Passion after St. Matthew», 2000; «Paper Concerto», 2003). В качестве дополнительного материала фигурируют сочинения Карлхайнца Штокхаузена («Aus den sieben Tagen», 1968). В композициях Кейджа графическая партитура формирует пространство открытой интерпретации и алеаторной организации музыкального процесса. У Такэмицу визуальная структура партитуры, связанная с эстетикой тишины (принцип *ма*), приобретает поэтический характер. В произведениях Хосокавы графическая нотация отражает медитативную концепцию звука как природного процесса, тогда как у Тан Дуна она соединяется с перформативной и ритуальной природой звукового действия. Исследователь приходит к следующему выводу: в подобных случаях графическая партитура выступает не только альтернативной системой записи, но и формой художественного мышления, в которой визуальная структура, исполнительское действие и звуковой результат образуют единое музыкальное событие.

Ключевые слова: графическая партитура, новое исполнительство, Джон Кейдж, Тору Такэмицу, Тошио Хосокава, Тан Дун, алеаторика, перформанс.

Для цитирования: Гэ Гао. Поэтика графической партитуры в произведениях Дж. Кейджа, Т. Такэмицу, Т. Хосокавы и Тан Дуна: к проблеме нового исполнительства // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 25–36.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_25

GE GAO*A. Vaganova Russian Ballet Academy***THE POETICS OF THE GRAPHIC SCORE IN THE WORKS
BY J. CAGE, T. TAKEMITSU, T. HOSOKAWA, AND TAN DUN:
TOWARDS THE PROBLEM OF NEW PERFORMING PRACTICE**

This article examines the phenomenon of graphic notation and the poetics of graphic scores in the music of the second half of the twentieth and the early twenty-first centuries, as well as the impact of this phenomenon on performance practice, including its role in the formation of a new interpretative paradigm. The author explores the principal artistic functions of graphic notation through selected works by John Cage (*Concert for Piano and Orchestra*, 1957–1958; *Fontana Mix*, 1958), Toru Takemitsu (*Ring for Flute, Guitar and Lute*, 1961; *Corona for Pianists* and *Corona II* for String Orchestra, 1962; *Arc*, 1963–1966; *Seasons* and *Munari by Munari*, first half of the 1970s), Toshio Hosokawa (*Landscape V*, version for *shō* and orchestra), and Tan Dun (*Water Passion after St. Matthew*, *Paper Concerto*). Additional material is drawn from works by Karlheinz Stockhausen (*Aus den sieben Tagen*, 1968). In Cage's compositions, the graphic score creates a space for open interpretation and the aleatoric organization of the musical process.

In Takemitsu's works, the visual structure of the score acquires a poetic dimension and is associated with the aesthetics of silence, embodied in the principle of "ma". In Hosokawa's music, graphic notation reflects a meditative conception of sound as a natural process, whereas in Tan Dun's works it is integrated with the performative and ritual nature of sonic action. The study concludes that, in such cases, the graphic score functions not merely as an alternative system of notation but as a form of artistic thinking in which visual structure, performative action, and sonic result constitute a unified musical event.

Keywords: graphic score, new performing practice, John Cage, Toru Takemitsu, Toshio Hosokawa, Tan Dun, aleatoric music, performance action.

For citation: Ge Gao. The poetics of the graphic score in the works by J. Cage, T. Takemitsu, T. Hosokawa, and Tan Dun: towards the problem of new performing practice. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 2. Pp. 25–36.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_25



Во второй половине XX века музыкальное искусство переживает глубокую трансформацию, затрагивающую не только звуковую организацию произведения, но и способы его фиксации и интерпретации. Одним из наиболее значимых проявлений этих процессов становится развитие графической нотации – системы записи, в которой визуальная структура партитуры выступает не только средством фиксации звуковых параметров, но и самостоятельным элементом художественного высказывания.

Графические партитуры существенно изменяют традиционную модель взаимодействия композитора и исполнителя. Если в классической системе нотации исполнитель выступает прежде всего интерпретатором зафиксированного авторского текста, то в графических системах записи возрастает степень исполнительской свободы: партитура задает лишь поле возможных интерпретаций, превращая музыкальное произведение в процесс, реализуемый в момент исполнения. Как пишет А. Мешкова, «графическая нотация, как правило, представляет собой изображение, близкое к абстрактной живописи, предназначенное вдохновить исполнителя на импровизацию...» [1, с. 207].

Особое значение эта тенденция приобретает в творчестве композиторов, работающих на пересечении различных культурных традиций. В произведениях Джона Кейджа, Тору Такэмицу, Тошио Хосокавы и Тан Дуна графическая партитура становится не только экспериментальной формой записи музыки, но и средством выражения особой философии звука, связанной с категориями тишины, случайности, пустоты и ритуала. Эти категории во многом восходят к восточным философским традициям, прежде всего к дзен-буддизму и даосской эстетике, где звук рассматривается как часть более широкого акустического пространства мира.

Историко-эстетический контекст

Музыкальная нотация как система графической фиксации звука претерпела множество трансформаций – от невменной записи григорианского хора, в которой фиксировалась лишь приблизительная направленность мелодического движения, до выверенных мелодико-гармонических структур и строгой ритмической сетки венской классики. Нотный текст постепенно развивался в направлении все большей точности и регламентации исполнительских параметров. К началу XX века сложилась устойчивая традиция: композитор фиксирует произведение в письменной форме, исполнитель стремится максимально точно реализовать заданный текст.

Однако уже в первой половине XX века ситуация начинает меняться. Новые эстетические установки, влияние философии и расширение понятийного поля искусства приводят к пересмотру функций нотной записи. Музыкальное произведение постепенно перестает восприниматься как полностью заверченный, фиксированный объект и начинает рассматриваться как процесс, реализующийся в момент исполнения.

Графическая нотация, возникшая в середине XX века, представляет собой качественно иной способ фиксации музыкальной идеи. В отличие от традиционной партитуры, в которой высота звука, длительности, динамика и артикуляция строго определены, графическая нотация часто оперирует символами, рисунками, цветами, схемами, пространственными структурами, оставляя большую часть решений на усмотрение исполнителя. Другими словами, графическая нотация не столько «предписывает», сколько «вдохновляет» и «провоцирует» интерпретацию. О. Литвинова так пишет о причинах, которые повлекли за собой процесс трансформации записи музыкального материала: «Нотация – это окончательный результат творческого замысла и его воплощения композитором. Постоянное

изменение и расширение возможностей инструментария и исполнительского мастерства влечет за собой и расширение всего арсенала средств как одного из наиболее ключевых звеньев в цепочке композитор – исполнитель – слушатель. <...> Графическая нотация – искусство, фиксирующее в партитуре линии и штрихи, рисунки, объекты, знаки и символы. Она представляет собой индивидуальное творческое решение композитора, независимо от его национальной принадлежности и стилистической направленности письма» [2, с. 54–55].

Одним из композиторов, наиболее последовательно преобразующих традиционную модель музыкального текста, стал Джон Кейдж, чей интерес к случайности, тишине и восточной философии (прежде всего к дзен-буддизму) стал отправной точкой в переосмыслении функций нотации. Композитор стремился отказаться от полного контроля над звуковым результатом и предоставить исполнителю пространство для интуитивных и спонтанных решений. По мнению М. Переверзевой, «на основе парадигмы изменчивости реального мира с его неопределенной формой и представления о человеческой причастности к динамическому состоянию Бытия у Кейджа сформировался принцип творческой ненамеренности, концепция индетерминизма, а эстетической константой стала случайность как нейтрально-объективный фактор, преодолевающий субъективность личностно-авторского начала, которой следует избегать» [3, с. 90]. Как отмечает Е. Дубинец, «одной из важнейших новаций Кейджа было преобразование нотной записи, в которой он предпочитал собственные изобретения принятым нормативам» [4, с. 143].

Параллельно с поисками Джона Кейджа в европейской музыкальной культуре формируются новые представления о структуре музыкального времени и способах фиксации музыкального материала. Значительную роль в этом процессе сыграли идеи Карлхайнца Штокхаузена, который переосмыслил традиционные представления о музыкальной форме, разработав концепцию момент-формы (Momentform). В отличие от линейной драматургии классико-романтической традиции, момент-форма предполагает организацию композиции из самодостаточных временных отрезков – «моментов», не находящихся в причинно-следственной связи друг с другом. Каждый момент существует как автономная звуковая единица, обладающая собственной структурой и внутренней логикой.

Радикальное воплощение подобных идей можно наблюдать в цикле «Aus den sieben Tagen» («Из семи дней», 1968), где традиционная нотация заменена вербальными инструкциями.

Партитура состоит из кратких текстов, описывающих определенное внутреннее состояние, которое должно возникать у исполнителя и передаваться им с помощью музыкальных звуков (Пример 1). Нотация в подобных случаях превращается в средство организации исполнительского процесса.

Особый интерес в контексте развития графической нотации представляет инструментальная музыка Штокхаузена: в его произведениях визуальный облик партитуры приобретает самостоятельное художественное значение и тем самым формирует исполнительскую интерпретацию. Так, в пьесе «Zyklus» для мультиперкуссии партитура организована в виде круговой структуры, что позволяет начинать исполнение с различных точек нотного текста. Подобная организация записи разрушает традиционную линейную модель музыкального времени и формирует иной принцип восприятия композиции – как непрерывного звукового процесса.

Исследователи отмечают, что графические обозначения в партитуре «Zyklus» нередко обладают иконическими свойствами: знаки, обозначающие ударные инструменты и исполнительские техники, визуально соотносятся с характером звукоизвлечения и акустическими особенностями инструментов. В этом случае партитура начинает функционировать не только как система условных обозначений, но и как своеобразная визуальная модель звучания [5, с. 66–75].

При подобном подходе происходит существенная смена роли исполнителя, поскольку интерпретатор графической музыки выступает теперь не только посредником в передаче композиторского замысла, но и активным участником творческого процесса. Понимание принципов графической нотации становится необходимым условием для создания индивидуальной исполнительской версии произведения.

Джон Кейдж: графическая партитура как пространство интерпретации

В творчестве Джона Кейджа происходит радикальное переосмысление роли нотной записи: партитура перестает быть точной фиксацией звукового результата и начинает функционировать как система ориентиров, определяющих лишь общие параметры музыкального процесса.

Характерным примером является «Concert for Piano and Orchestra» («Концерт для фортепиано с оркестром», 1957–1958), партитура которого представляет собой совокупность графических элементов – линий, точек, кривых и различных знаков, не имеющих однозначной трактовки. Каждому исполнителю адресован собственный набор графических структур,

интерпретация которых остается открытой. Исходя из этого, музыкальный материал не задается в традиционном смысле заранее, а формируется в процессе исполнения, вследствие чего сам исполнитель становится активным участником творческого процесса, а не выступает интерпретатором фиксированного текста, что характерно для классической системы нотации. Таким образом, у Кейджа исполнение превращается в уникальное событие, возникающее в результате взаимодействия композитора, исполнителя и конкретной акустической ситуации (Пример 2).

Как было сказано выше, особенность партитуры «Concert for Piano and Orchestra» заключается в том, что линии могут трактоваться как контуры мелодического движения или динамических изменений, точки – как отдельные звуковые события, а пространственное расположение элементов влияет на временную организацию материала. Иными словами, звуковой результат полностью зависит от визуального восприятия партитуры исполнителем.

Аналогичный принцип используется и в произведении «Fontana Mix» (1958). Партитура выстраивается при наложении друг на друга прозрачных листов с графическими элементами, случайное сочетание которых образует различные варианты звукового материала. Таким образом, структура композиции формируется непосредственно в процессе работы с партитурой, что еще раз подчеркивает открытый характер сочинения.

Графическая структура данного произведения также существенно отличается от принципов традиционной музыкальной записи и представляет собой систему визуальных координат, организующих процесс возникновения звукового материала. В связи с тем, что музыкальная форма здесь возникает непосредственно в момент исполнения и зависит от конкретного способа взаимодействия исполнителя с графическим материалом партитуры, организация сочинения исключает возможность его анализа с использованием категорий классического формообразования, гармонии или тематического развития, ведь алеаторический метод предполагает вариативность структуры и отсутствие устойчивого звукового результата. Следовательно, каждое исполнение представляет собой самостоятельную версию произведения, возникающую в результате сочетания графической модели, случайности и исполнительского выбора. В этих условиях формирование композиционной структуры произведения осуществляется с участием интерпретатора, тогда как основным объектом анализа становится система организации неопределенности, связанная с особенностями

ми графической нотации и принципами открытой интерпретации.

В подобных условиях система пространственных координат становится основным организационным фактором композиции, фактически замещая традиционные тонально-гармонические и метроритмические взаимосвязи между звуковыми элементами. Пересечения линий в партитуре носят случайный характер и могут восприниматься как аналог непредсказуемых пересечений событий, движений и состояний в реальном мире. Звук, утратив функцию элемента иерархически организованной музыкальной системы, переходит в категорию самостоятельного акустического события, существующего независимо от необходимости гармонического согласования с окружающим материалом. Каждая тембровая линия сохраняет автономность, вследствие чего восприятие музыкальной ткани приобретает индивидуализированный и субъективный характер. В произведении отсутствует традиционное разделение на рельеф и фон, мелодию и сопровождение; иными словами, любой звуковой элемент способен стать центром слушательского внимания, тогда как совокупность всех линий образует непрерывное акустическое пространство. Подобное понимание звука во многом соотносится с эстетикой дзен-буддизма, для которой характерно восприятие мира как изменчивого потока взаимосвязанных, но не подчиненных жесткой иерархии явлений.

В сочинениях Кейджа графическая партитура становится инструментом деконструкции традиционного музыкального текста, формируя тем самым новую модель взаимодействия композитора и исполнителя.

Тору Такэмицу: поэтика визуального звукового пространства

В творчестве японского композитора Тору Такэмицу графическая нотация приобретает иное художественное значение. Если у Кейджа она служит прежде всего эмансипации исполнительских прочтений, то у Такэмицу относится к области поэтического и визуально-образного «комментирования» авторского замысла.

Интересно мнение П. Гриффитса о связи Такэмицу с новым европейским искусством: «Если на первый взгляд может показаться, что любовь Такэмицу к ускользающим, кажущимся произвольными звукам – японская черта, то при более глубоком рассмотрении можно обнаружить, что она роднит его по крайней мере с Фельдманом, в то время как его оркестровая музыка гораздо больше опирается на Дебюсси и Булеза, чем на местные традиции» (цит. по: [6, р. 178]). Ярким примером в данном отноше-

нии можно назвать «November Steps» (1967) для бива, сякухати и оркестра: здесь европейская оркестровка соединяется с импровизационными элементами японских инструментов, создавая пространство диалога культур. О новом подходе к восприятию национальных культур и их интеграции в современный музыкальный язык пишет и Дж. Корбетт: «Стремление отделить “аутентичную” этническую музыку от ее гибридных форм в новой музыке можно рассматривать как подтверждение особого влияния Запада на определение (и сохранение) “чистых” проявлений культурной этничности в противовес их “искаженным” аналогам» [6, p. 163].

В начале творческого пути Такэмицу создавал графические партитуры самостоятельно. Первое сочинение такого рода, «Кольцо для флейты, гитары и лютни» (1961), тяготеет к сочетанию стандартной музыкальной нотации с импровизационными интерлюдиями на основе колец, которые – по одному для каждого исполнителя – представляют собой абстрактные полярные проекции с углами, линиями и точками, соединяющими внутренние меридианы. В графической партитуре «Корона для пианистов» (первой из созданных совместно с К. Сутиурой) Такэмицу на отдельных листах изобразил кольца для пяти этюдов: «Артикуляция», «Разговор», «Выразительность», «Интонация» и «Вибрация» (Пример 3). Каждое графическое изображение имеет узкую полосу для круга и отличительный орнамент как внутри, так и снаружи. Кроме того, каждый лист напечатан разными цветами и обрезан от середины одного края до центра круга, так что листы можно накладывать друг на друга, создавая уникальные конфигурации при каждом исполнении. Листы снабжены инструкциями по технике игры внутри фортепиано и по клавиатуре (исключением является «Разговор», в котором отсутствуют инструкции и аннотации). Таким образом, партитура представляет собой круговую графическую структуру, внутри которой размещены отдельные звуковые элементы; исполнитель может начинать движение по партитуре с любой точки, самостоятельно определяя последовательность музыкальных событий. Данная форма разрушает линейную модель музыкального времени и создает ощущение пространственной организации звучания. Отметим, что партитура «Короны для пианистов» как вершина алеаторической музыки японского композитора выставлялась в музеях.

После «Короны для пианистов» Такэмицу также создал «Корону II» для струнного оркестра (1962; Пример 4) и «Дугу для струнных» (1963), которые впоследствии были включены в оркестровые произведения – «Коралловый остров»

для сопрано с оркестром и «Дуга» для фортепиано и оркестра соответственно. После фортепианного сочинения «Пересечение», созданного в 1962 году с участием Сутиуры и также включенного затем в «Дугу», итоговыми экспериментами Такэмицу с графическими партитурами в начале 1970-х годов стали произведения для ударных инструментов «Времена года» и «Мунари от Мунари», в которых уже не использовался мотив круга. Создавая остальные сочинения, Такэмицу применял стандартную нотацию. Тем не менее, даже несмотря на то, что музыкальный язык японского композитора стал более традиционным и выразительным, в этих произведениях сохранялось влияние многих идей Кейджа о соотношении звука и тишины, а также о множественности подходов к исполнению и воплощению пространственности музыки.

Описанные выше принципы обнаруживаются и в сочинении «Аргс» (1963–1966): графические структуры формируют своеобразную звуковую топографию, при этом партитура не диктует точную последовательность событий, а задает определенное поле звуковых возможностей.

Важную роль в эстетике Такэмицу играет категория тишины. Под влиянием японской традиции *ма* музыкальное пространство воспринимается не как непрерывный поток звука, а как чередование звучания и паузы. В графической партитуре это проявляется в особой организации визуального пространства, где пустота становится равноправным элементом композиции.

Значимым аспектом графических партитур Такэмицу является их визуальная выразительность. Пространственное расположение элементов на странице формирует своеобразный звуковой ландшафт, в котором исполнитель ориентируется интуитивно. Результатом становится то, что партитура функционирует не только как система знаков, но и как визуальная модель звукового пространства.

Тошио Хосокава: медитативная модель звукового времени

В музыке Тошио Хосокавы идеи графической нотации соединяются с эстетикой созерцания и медитативного слушания. Композитор рассматривает звук как часть природного процесса, а музыкальное произведение – как форму взаимодействия человека и окружающего пространства.

В ряде сочинений Хосокавы визуальная структура партитуры отражает представление о звуке как о постепенно разворачивающемся энергетическом процессе. В произведении «Landscape V» (редакция для *шо* и оркестра) графическая организация записи помогает передать идею звукового дыхания, возникающего из тишины и вновь растворяющегося в ней.

Подобная модель музыкального времени тесно связана с эстетикой дзен-буддизма. Музыка не воспроизводит последовательность событий, а создает пространство созерцания, в котором исполнитель и слушатель становятся участниками единого акустического процесса.

В партитурах Хосокавы графические элементы часто отражают процессы постепенного возникновения и угасания звука. Графическая структура записи помогает передать этот процессуальный характер звучания.

Тан Дун: перформативная партитура и ритуальная модель звучания

В творчестве китайского композитора Тан Дуна принципы графической нотации получают новое развитие и соединяются с перформативной природой музыкального действия. Композитор активно использует нетрадиционные способы фиксации звука, включая графические знаки, визуальные схемы и вербальные инструкции. Особенность подхода Тан Дуна заключается в том, что композитор часто фиксирует в партитуре не только звуковой результат, но и сам процесс звукоизвлечения. Музыкальное действие приобретает ритуальный характер и включает в себя телесные жесты исполнителей, взаимодействие с предметами и пространством.

Творческая стратегия Тан Дуна строится как интегративная композиционная модель, создающая диалог между восточной философской традицией и западными экспериментальными методами. Графические партитуры композитора формируют пространство органической нотации, где звук связан с материальным действием, телесностью, средой и природными процессами. При этом, как отмечает С. Петрунина, «Тан Дун занимает значительно более консервативную позицию, пытаясь приспособить линейную нотацию к записи партий органических инструментов. Они, как правило, не выделяются в партитуре среди обычных музыкальных инструментов, для которых порой также используются аналогичные графические символы» [7, с. 62].

Ярким примером такого рода произведений является композиция «Water Passion after St. Matthew» («Водные страсти по Матфею»), при исполнении которой музыканты работают с водой как с традиционным инструментом: звуки плеска, движения и ударов по воде становятся частью музыкальной ткани, при этом в партитуре фиксируются не только высотные параметры, но и характер физических действий, благодаря которым возникает звук (Пример 5).

Как видно на примере партитуры данного произведения, Тан Дун не отказывается от традиционной нотной записи, но последовательно трансформирует ее, расширяя возможности

фиксации звукового и перформативного процесса. Уже в первых тактах пассиона появляется элемент круговой организации музыкального материала: в замкнутой графической структуре выделяется самостоятельный пласт звучания, в котором формируется цикличность непрерывного возвращения. Подобный принцип связан с ритуальной моделью времени, основанной на повторяемости и процессуальности. Существенную роль в организации партитуры играет принцип формульности: отдельные музыкальные фрагменты представлены как замкнутые построения, сопутствующие стрелки указывают продолжительность или характер их воспроизведения. Благодаря этому повторяющийся материал не дублируется графически, а выносится за пределы основного нотного пространства, позволяя сосредоточить внимание исполнителя на возникающих изменениях и новых элементах музыкальной ткани. Подобная система придает партитуре визуальную ясность и существенно упрощает запись, сохраняя при этом необходимую точность указаний для исполнителя.

Особенно показательной оказывается работа композитора с интонационным жестом. Уже в начале I части (т. 2) заметна предельная детализация интонирования: внутритактовое дробление, мелизматика и резкие динамические изменения формируют гибкую речевую пластику музыкального высказывания, пронизанного ритуальной экстазией. В дальнейшем традиционная нотация постепенно начинает обогащаться графическими элементами. Так, в т. 43 партия сопрано представляет собой волнообразную каллиграфическую линию, определяющую общее направление движения голоса. Нотный стан здесь функционирует как система координат: вертикаль сохраняет связь со звуковысотностью, при этом горизонтальная протяженность, характер изгибов и острота вершин фиксируют временные и интонационные особенности исполнения. Вокальная линия возникает из одного звука и возвращается к нему же, формируя непрерывный процесс мягкого глиссандирования, близкого к внеладовому интонированию. Аналогичный принцип используется во II части произведения (т. 96 и далее), где каллиграфические волновые линии появляются в партиях скрипок и виолончелей. При общей параллельности графики композитор сохраняет тонкую десинхронизацию движения: в тт. 97 и 100 направления подъема и спада волн у разных инструментов не совпадают, вследствие чего возникает ощущение живого и нестабильного звукового потока.

Особый интерес представляет постепенная трансформация традиционной нотации в

свободный графический жест. В III части (т. 40) звуковысотные опоры сначала фиксируются отдельными нотами, соединенными линиями глиссандо, однако постепенно значение линии начинает преобладать над дискретной фиксацией звука: ноты превращаются в точки, а затем растворяются в единой волнообразной структуре. Кульминации этот процесс достигает в VII части (тт. 42–48), где разрастающиеся каллиграфические волны практически заполняют все пространство партитуры, превращая запись в визуализацию непрерывной звуковой пульсации. В результате графическая линия начинает восприниматься как непосредственный эквивалент энергетического движения звука.

Подобный подход особенно важен в контексте активно используемых Тан Дуном органических инструментов – воды, бумаги, камня и других природных материалов. Традиционная система нотации оказывается недостаточной для фиксации тончайших тембровых и артикуляционных нюансов подобных звучаний, тогда как графические элементы позволяют визуально и интуитивно передать характер интонирования, тип движения и специфику исполнительского жеста. Благодаря этому графическая нотация в партитурах Тан Дуна не противопоставляется традиционной записи, а становится средством ее гибкой адаптации к новым акустическим и перформативным условиям.

Подобный принцип проявляется и в «Paper Concerto», где источником звучания становится бумага. Шорох, треск и различные типы прикосновения превращаются в элементы музыкальной драматургии. Таким образом, партитура фиксирует целостный перформативный процесс.

В отличие от многих западных композиторов, использующих графическую нотацию преимущественно как средство расширения исполнительской свободы, Тан Дун связывает ее с перформативной природой музыкальной композиции. В партитуре фиксируются не только звуковые параметры, но и телесные жесты исполнителей, взаимодействие с предметами и пространством. В результате музыкальное произведение приобретает черты ритуального действия, в котором звук возникает из физического взаимодействия человека и материала.

Таким образом, в произведениях Тан Дуна графическая и вербальная нотация служит инструментом объединения традиционных культурных практик и современной композиторской техники.

Трансформация функций графической партитуры особенно наглядно проявляется при сопоставлении композиторских стратегий второй половины XX – начала XXI века. Несмотря на об-

щую тенденцию к расширению возможностей нотной записи, у различных авторов графическая нотация приобретает различные художественные функции. Сравнение этих подходов позволяет выделить несколько моделей графической партитуры, отражающих эволюцию представлений о роли исполнителя и природе музыкального произведения (Таблица 1).

Согласно данной таблице, графическая нотация в современной музыке развивается от моделей открытой интерпретации к более сложным формам перформативной организации музыкального действия. Если у Кейджа она служит инструментом проявления исполнительской свободы, то в музыке восточноазиатских композиторов графическая партитура постепенно приобретает философское и ритуальное измерение, отражая специфические представления о звуке, тишине и пространстве.

В заключение следует обратить внимание на противоречие процессов культурной глобализации, о которых пишет К. Утц: «Тенденция к глобальной стандартизации композиционных приемов, основанных на моделях “исторического авангарда”, узаконенных западной музыкальной историей, в конечном счете противоречит этой эстетической реальности, как и повсеместная коммерциализация и банализация традиционных музыкальных жанров» [8, р. 12].

Развитие графической нотации во второй половине XX – начале XXI века отражает глубокие изменения в понимании музыкального произведения и исполнительской практики. Если в традиционной европейской культуре партитура служила прежде всего точным средством фиксации звукового текста, то в творчестве композиторов авангардного и поставангардного направлений она постепенно превращается в инструмент организации исполнительского процесса.

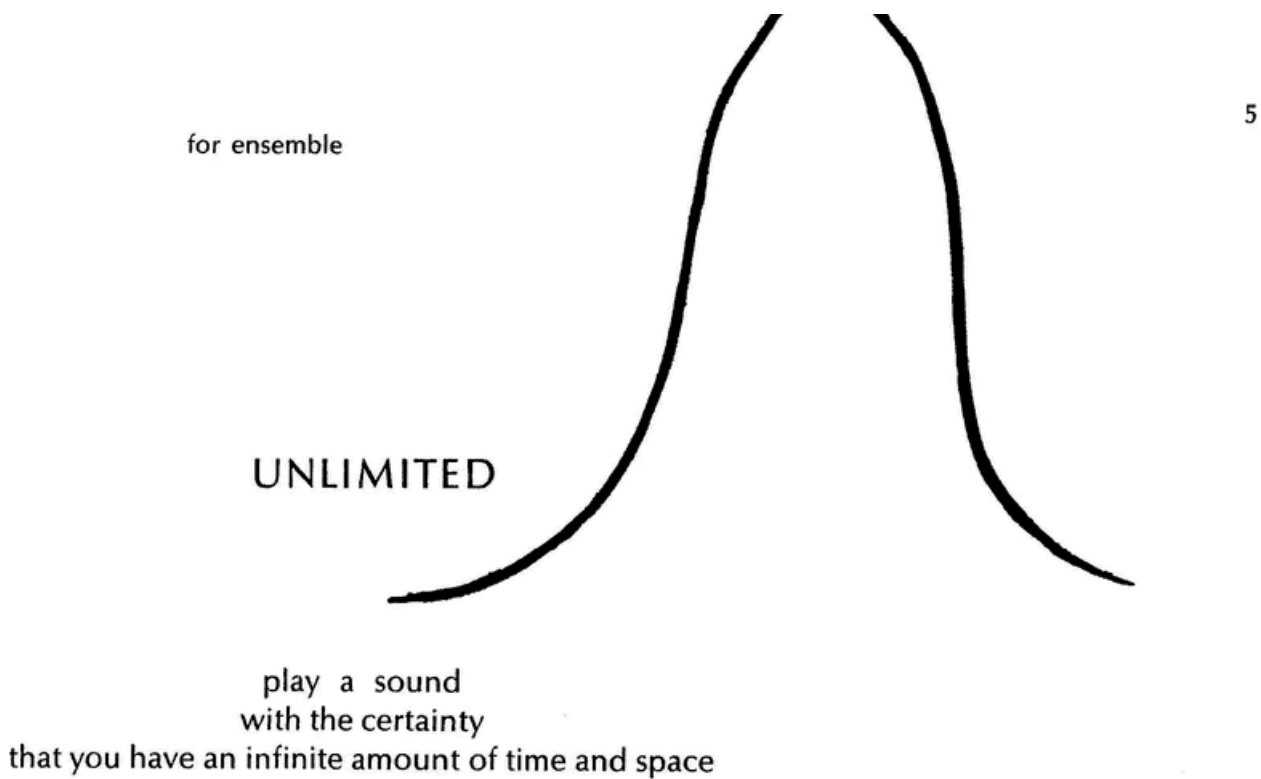
Анализ произведений Джона Кейджа, Тору Такэмицу, Тошио Хосокавы и Тан Дуна показывает, что графическая партитура может выполнять различные художественные функции. Она выступает не только как альтернативная система записи, но и как особая форма художественного мышления, в которой визуальная структура, исполнительское действие и звуковой результат образуют единое художественное событие. Подобный подход позволяет рассматривать музыкальное произведение не как фиксированный объект, а как процесс, реализующийся посредством исполнения и воспринимаемый как уникальный акустический опыт. В произведениях Кейджа партитура формирует пространство интерпретации, у Такэмицу – поэтическую модель звукового пространства, у Хосокавы отражает медитативную концепцию

звука, у Тан Дуна соединяется с перформативной и ритуальной природой музыкального действия. Подобная эволюция позволяет говорить

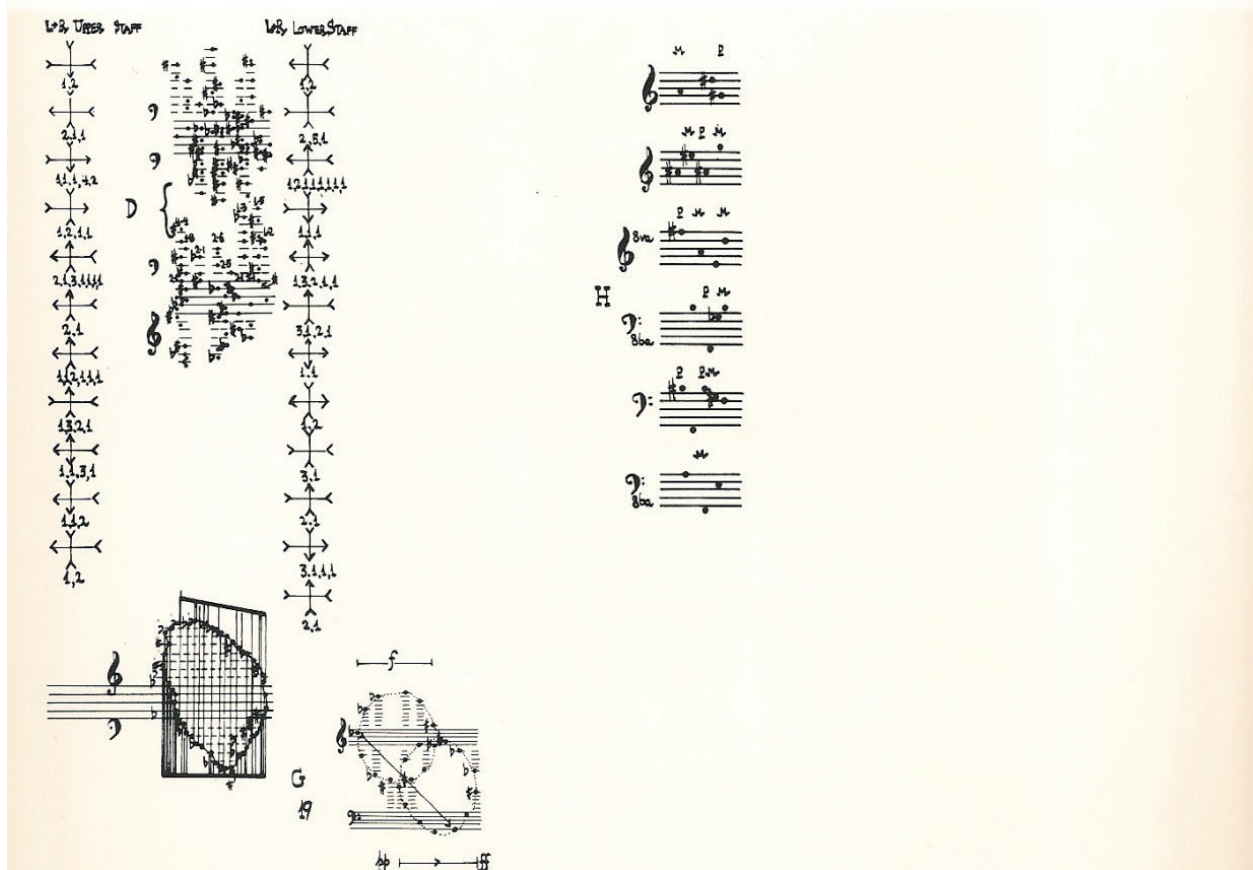
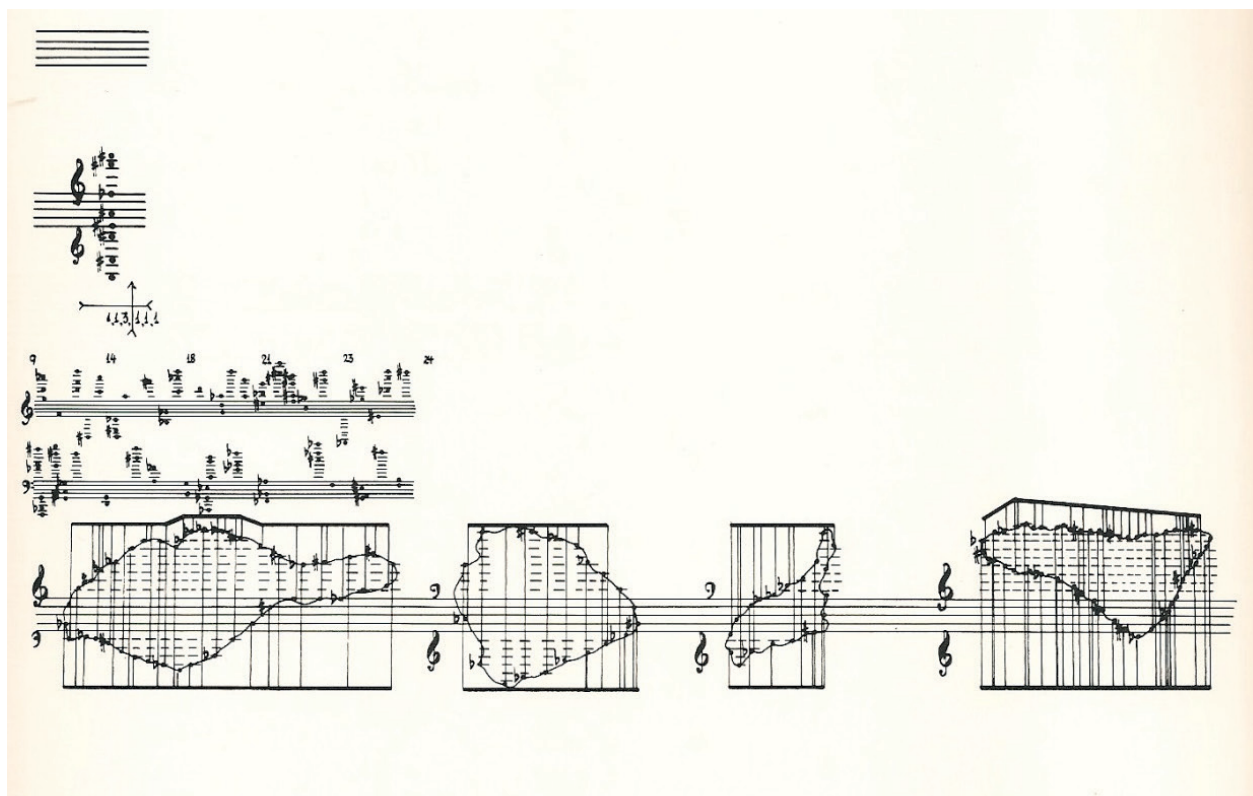
о графической нотации как о важном инструменте формирования новой исполнительской парадигмы современной музыки.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

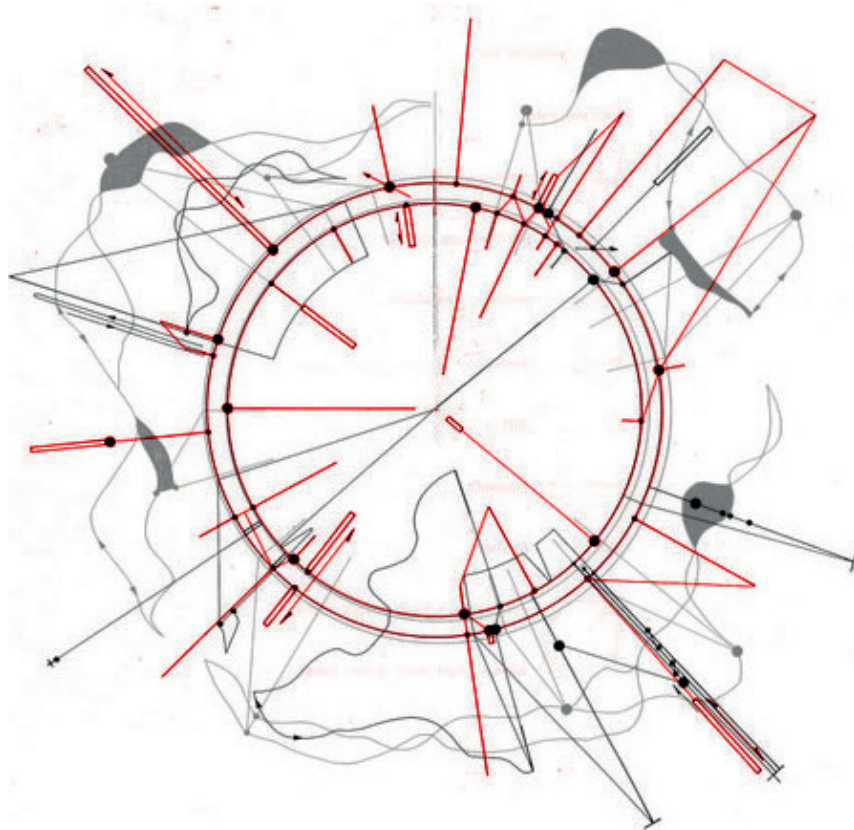
Пример 1
Штокхаузен К. Из семи дней



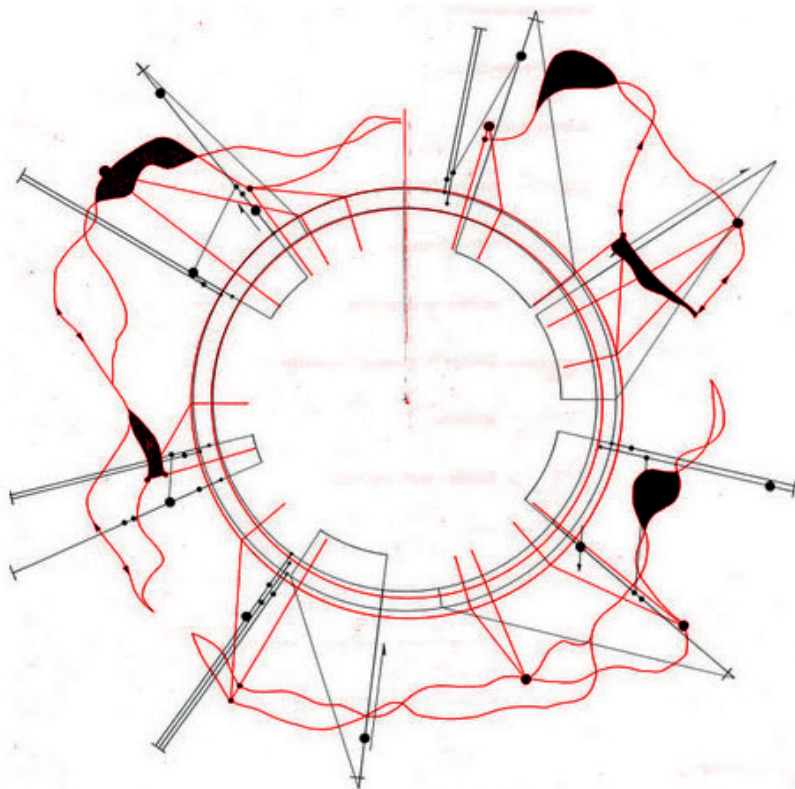
Пример 2
Кейдж Дж. Концерт для фортепиано с оркестром



Пример 3
Такэмицу Т. Корона для пианистов



Пример 4
Такэмицу Т. Корона II для оркестра



Пример 5
Тан Дун. Водные страсти по Матфею

WATER PASSION AFTER ST. MATTHEW

Senza misura

1. Baptism

Tan Dun

Quietly ♩ = 60

Waterphone (walking and playing from audience to stage)

①

1 Percussion 2

Waterphone (on stage)

Waterphone (walking and playing from audience to stage)

3

Solo Soprano

Solo Bass

⑥ (There is no beginning, no ending, only continuing: fade in one by one on any note and for any phrasing.)

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Digital Sampler

Senza misura

Quietly ♩ = 60

⑤ non-vib. improvise on any octave with harmonics, poticello ↔ tasto, ricochet, col legno, glizz. and pizz.

④ non-vib. improvise on any octave with harmonics, poticello ↔ tasto, ricochet, col legno, glizz. and pizz.

Non-overtone ↔ overtone
m - ü - wu - ø - ɔ - wu - ü - m

please see the chanting on bar 62-66 as a reference.

PPP

entrance order: 1. Perc. I, 2. Perc. III, 3. Perc. II, 4. Cello, 5. Vn., 6. Man's Chorus

Copyright © G. Schirmer, Inc., and Tan Dun

Property of
G. Schirmer Rare Library
Dist. by: T. Chace, NY 10018
SUPPLIED ON LOAN ONLY

ЛИТЕРАТУРА

1. Мешкова А. С. К проблеме «произведения» в алеаторике // Омский научный вестник: Искусствоведение. 2007. № 2. С. 204–208.
2. Литвинова О. А. Графическая нотация: к теории и истории явления // *Philharmonica: International Music Journal*. 2019. № 1. С. 53–60.
3. Переверзева М. В. «Алеаторный» путь Кейджа: от неопределенности к хаосу // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 86–107.
4. Дубинец Е. А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации: Очерки. Киев: Гамаюн, 1999. 314 с.
5. Ключко С. И., Зубенко Е. Е. Графическая нотация в композициях для мультиперкуссии (на примере «Zyklus» Карлхайнца Штокхаузена) // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад: Материалы XXVI Международной науч. конф. Владивосток: ДВГИИ, 2021. С. 66–75.
6. Corbett J. *Experimental Oriental: New Music and Other Others: monograph*. Berkeley: California University Press, 2015. 180 p.
7. Петрунина С. Ю. Тань Дунь и Джон Кейдж: творческие параллели // Журнал Общества теории музыки. 2025. № 1. С. 54–67.
8. Utz C. *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2021. 528 p.

REFERENCES

1. Meshkova A. K probleme “proizvedeniya” v aleatorike [On the Problem of the “Work” in Aleatoric Music]. In: *Omskiy nauchnyy vestnik: Iskuststvovedenie* [Omsk Research Bulletin: Art Studies]. 2007. No. 2. Pp. 204–208.
2. Litvinova O. Graficheskaya notatsiya: k teorii i istorii yavleniya [Graphic Notation: On the Theory and History of the Phenomenon]. In: *Philharmonica: International Music Journal*. 2019. No. 1. Pp. 53–60.
3. Pereverzeva M. “Aleatornyj” put’ Keydzh: ot neopredelennosti k khaosu [J. Cage’s “Aleatoric” Path: From Indeterminacy to Chaos]. In: *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Research Bulletin of Moscow Conservatory]. 2014. No. 1. Pp. 86–107.
4. Dubinets E. Znaki zvukov: O sovremennoy muzykal’noy notatsii [Signs of Sounds: On Contemporary Musical Notation]. Kiev: Gamayun, 1999. 314 p.
5. Klyuchko S., Zubenko E. Graficheskaya notatsiya v kompozitsiyakh dlya mul’tiperkussii (na primere “Zyklus” Karlkhayntsa Shtokkhauzena) [Graphic Notation in Compositions for Multi-Percussion (on the Example of “Zyklus” by Karlheinz Stockhausen)]. In: *Kul’tura Dal’nego Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok – Zapad* [Culture of the Russian Far East and Asia-Pacific Countries: East – West]: materials of the 26th International research conference. Vladivostok: Far-Eastern State Institute of Arts, 2021. Pp. 66–75.
6. Corbett J. *Experimental Oriental: New Music and Other Others: monograph*. Berkeley: California University Press, 2015. 180 p.
7. Petrunina S. Tan’ Dun’ i Dzhon Keydzh: tvorcheskije paralleli [Tan Dun and John Cage: Creative Parallels]. In: *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki* [Journal of the Society for Music Theory]. 2025. No. 1. Pp. 54–67.
8. Utz C. *Musical Composition in the Context of Globalization: New Perspectives on Music History in the 20th and 21st Century*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2021. 528 p.

Гэ Гао

соискатель кафедры музыкального искусства
Академия русского балета им. А. Я. Вагановой
Россия, 191023, Санкт-Петербург
qinzhishang1115@gmail.com
ORCID: 0009-0002-1558-9228

Gao Ge

Applicant at the Department of Musical Art
A. Vaganova Russian Ballet Academy
Russia, 191023, Saint Petersburg
qinzhishang1115@gmail.com
ORCID: 0009-0002-1558-9228

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 78.071;78.08

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_37

В. А. ЛЕОНОВ, И. Д. ПАЛКИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ДИМИНУЦИИ И КАДЕНЦИИ (ИЗ ИСТОРИИ УКРАШЕНИЙ В МУЗЫКЕ)

Диминуции и каденции являются родственными украшениями в музыке благодаря тому, что и первые, и вторые имеют импровизационное происхождение, а также основываются на варьировании заданной темы. Отсюда происходит некоторое смешение понятий в исполнительской практике, что вызывает необходимость обращения к истории формирования и эволюции указанных украшений в музыке с опорой на письменные источники, главным образом, прошлых веков. Данная публикация адресуется музыкантам-исполнителям и педагогам-инструменталистам.

Обычно диминуции связывают с традицией барочного басса континуо. Однако тысячи образцов такого рода варьирования музыкального материала, которые содержатся в работе С. Ганасси, созданной в 1535 году, служат свидетельством того, что украшения цифрованного баса опирались на более обширную практику, сформированную в музыкальном искусстве ранее. Диминуции Ганасси являлись своеобразным строительным материалом для импровизаций или создания вариаций.

В статье освещены воззрения английского композитора и виолиста К. Симпсона, разработавшего теоретическую основу для диминуций басового и солирующего голосов в музыке барокко. Указано, что в XVIII веке цифрованный бас постепенно утрачивал свои позиции в музыке, а диминуции, которым посвящены многие страницы в основательном труде И. И. Кванца, превратились в одно из средств украшения мелодии.

Понятие каденции, существующее уже многие века, утвердилось в фундаментальной теории музыки на протяжении XVIII столетия. В прикладной форме данное украшение возникло в конце XVII века и представляло собой трель, группетто или пассаж. Позднее возникла каденция *ad libitum*, размеры которой постепенно увеличивались.

В статье также освещены причины множественности существующих каденций к произведениям и отмечена оптимизация в области сочинения каденций, осуществленная Ж. Б. Арбаном.

Ключевые слова: диминуция, музыкальное исполнительство XVII–XVIII веков, каденция, С. Ганасси, К. Симпсон, И. И. Кванц, Ж. Б. Арбан.

Для цитирования: Леонов В. А., Палкина И. Д. Диминуции и каденции (из истории украшений в музыке) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 37–43.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_37

V. LEONOV, I. PALKINA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

DIMINUTIONS AND CADENCES (FROM THE HISTORY OF DECORATIONS IN MUSIC)

Diminutions and cadences are related embellishments in music, due to their improvisational origin. Both are based on the variation of a given theme. Hence, there is some confusion of their concepts in performance practice, which necessitates turning to the history of the formation and evolution of these embellishments in music, relying mainly on written sources of past centuries. The work is addressed to musicians-performers and teachers-instrumentalists.

Usually, diminutions are associated with the tradition of baroque basso continuo. However, thousands of examples of this kind of variation of musical material contained in the work of S. Ganassi, created in 1535, serve as evidence that the ornaments of basso continuo were based on the foundation laid in the musical art earlier. Ganassi's diminutions were a kind of building material for improvisations or the creation of variations.

The article highlights the views of the English composer and violist Ch. Simpson, who created a theoretical basis for the diminutions of the bass and solo voices in Baroque music. It is indicated that in the 18th century basso continuo gradually lost its position in music and diminutions turned into one of the means of decorating the melody, to which many pages are devoted in the fundamental work of J. J. Quantz.

The concept of cadence has existed for many centuries, having become established in the fundamental theory of music in the 18th century. In an applied form, it arose only at the end of the 17th century in the form of a trill, gruppetto or passage. And in the sequel the cadence ad libitum appeared, gradually increasing in size.

The reasons for the multiplicity of existing cadences to works are highlighted. The optimization in the field of making cadences, carried out by J. B. Arban, is noted.

Keywords: diminution, performing art of the 17th–18th centuries, cadence, S. Ganassi, Ch. Simpson, J. J. Quantz, J. B. Arban.

For citation: Leonov V., Palkina I. Diminutions and cadences (from the history of decorations in music). In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 2. Pp. 37–43.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_37

Для оживления музыки, преодоления инерции ее восприятия слушателем существуют различные средства, включая и весьма необычные. К примеру, Й. Гайдн ввел неожиданные удары по литавре в одной из своих симфоний для того, чтобы, по его словам, слушатели не засыпали. Такова была шутка великого композитора. Несомненно, разнообразие в музыке достигается средствами мелодии, гармонии, ритма и пр. И особое место среди них занимают украшения, включающие в себя целый ряд приемов – от сравнительно коротких орнаментов до диминуций и пространных исполнительских каденций. Два последних средства музыкальной выразительности нередко смешиваются в сознании педагогов и музыкантов-исполнителей, приводя к погрешностям в интерпретации музыки позднего Возрождения и барокко. Данное обстоятельство стало побудительным мотивом к экскурсу в историю диминуций и каденций, который адресуется музыкантам-исполнителям.

Рассмотрим указанные украшения в порядке их появления в музыкальном искусстве.

Диминуции занимали важное место в музыке XVII–XVIII веков. Термин подразумевает «дробление» или разделение продолжительных звуков на более короткие с целью развития мелодии. Принято считать, что данное украшение связано с традицией басса континуо (цифрованного баса) и, следовательно, с музыкальным стилем барокко, период которого простирается от конца XVI века до середины XVIII столетия. Кроме того, считается, что диминуции первоначально использовались, главным образом,

для варьирования басового голоса. На самом же деле, представление об этом виде украшений существовало еще до появления барокко на музыкальном Олимпе.

Наиболее раннее сохранившееся свидетельство о сути диминуций и самом названии относится к первой половине XVI века. В 1535 году итальянский блокфлейтист и скрипач С. Ганаси (1492 – после 1543) опубликовал практическое руководство [1], содержащее тысячи орнаментальных построений такого рода в различных метрах. Все эти построения развивали мелодию, состоящую из продолжительных звуков, и были написаны, в подавляющем большинстве, в сопрановом ключе (часть – в меццо-сопрановом), т. е. адресовались не басовому голосу. Диминуциям отводилась роль своеобразного строительного материала для импровизаций или создания музыкальных произведений. В качестве образца приведем небольшой фрагмент из труда Ганаси [1, р. 54] (Пример 1).

В начале нотного стана – меццо-сопрановый ключ (в то время он имел несколько иное начертание), что свидетельствует о предназначении диминуций для сравнительно высокого инструментального голоса. Затем, в такте 1, дан исходный материал (основа в размере 12/4), подлежащий разделению (варьированию, украшению). Далее следуют три варианта диминуирования указанной основы. В последнем такте восемь звуков перед целой нотой выписаны шестнадцатыми длительностями, которые обозначены двумя хвостами на штиле последней ноты из этой отдельной структуры, являющейся трелью

с нахшлагом. Ноты еще начертаны в готическом стиле, но уже имеют деление на такты, хотя метр при этом не указывается.

Следует отметить, что количество вариантов диминуций у Ганасси на каждый исходный материал обычно превышает десять или даже двадцать, из чего можно сделать вывод: музыкант был умелым и опытным импровизатором. По сути, диминуции Ганасси – это начальная форма жанра, который впоследствии получил наименование вариаций.

Определение термина «диминуция» в середине XVII века предложил английский виолист и композитор К. Симпсон (ок. 1602/06–1669), указав, что она представляет собой деление длительности на более короткие ноты [2, р. 21]. Пять способов этого деления, названные Симпсоном, являются первыми известными правилами варьирования басового голоса в музыке бассо континуо. Ниже приведены начальные фрагменты разнообразных диминуций, выполненных согласно одному из пяти способов К. Симпсона (Пример 2).

Разумеется, указанное варьирование баса возможно только в ансамбле при условии, что басовый голос поручен лишь одному исполнителю. В дальнейшем композиторы стали выписывать основу так, что диминуции уже не требовались. Подобные образцы можно встретить, например, в Концерте g-moll А. Вивальди (1678–1741) для флейты, гобоя и фагота (Пример 3).

Однако К. Симпсон подчеркивал, что его правила касаются не только баса, но и более высоких партий в многоголосии. Образец диминуций, основанных на заполнении интервалов, приведен ниже (Пример 4).

Следует заметить, что диминуции осуществлялись в басу или солирующем голосе при исполнении произведения в определенном темпе, однако не предполагались во время звучащих фермат даже в виде арпеджированного аккорда клавесина (что можно иногда услышать на концертах старинной музыки) и – тем более – при исполнении солирующей партии на фоне других самостоятельных голосов.

В XVIII веке варьирование баса постепенно исчерпало себя по мере утраты позиций бассо континуо в музыкальном искусстве. При этом диминуции в сольном исполнении стали частью обширного арсенала украшений мелодии, особенно при ее изложении в медленных темпах, что нашло отражение на десятках страниц в известном труде И. И. Кванца [3]. Однако к середине XIX века композиторы стали выписывать нотным текстом почти все орнаментальные дополнения. Кроме того, переменчивая музыкальная мода способствовала охлаждению испол-

нителей и публики к обильному применению украшений. В итоге подавляющее большинство орнаментальных «формул», снабженных специальными обозначениями, и диминуций, не имевших подобных обозначений, стали историей исполнительства.

Иная судьба ожидала каденции, которые на протяжении некоторого времени сосуществовали с диминуциями. Термин «каденция» (итал. «падение», «окончание» и т. д.) имеет в музыке определенный диапазон толкований. В музыке он первоначально обозначал гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение и приводящий к «падению» вводного тона или аккорда на последний тон или созвучие в намеченной композиционной структуре. В указанном значении термин «каденция» впервые появился в Италии конца XV века.

По мере развития музыкального искусства совершенствовались и теоретические представления о его сути. Данное утверждение относится, в частности, к уточнению толкований термина «каденция», в которые – для ясности – вносились дополнения. В итоге сложилась классификация типов каденций, восходящая к Ж. Ф. Рамо (1737 г.), а также принятая в рамках представлений о классической и романтической гармонии. Исходя из особенностей завершения и согласно представлениям фундаментальной теории музыки о сути данной структуры, каденция бывает полной, половинной, совершенной и т. д., а также плагальной, автентической и пр. Однако наряду с ними существовала и живая музыкальная практика, где слово «каденция» обозначало нечто совершенно иное. Например, во Франции XVII века так называли трель, группетто и другие украшения, а И. С. Бах даже в XVIII столетии именовал каденциями ряд орнаментальных построений, обычно составных, чаще всего – группетто с разного рода трелями. Помимо этого, на протяжении XVIII века применялись каденции, которые принято называть исполнительскими. Несмотря на бытование огромного количества музыки данного рода, она рассматривается в музыковедении лишь вскользь. Видимым следствием отмеченного невнимания «...оказалось то, что в широкой исполнительской, музыковедческой, педагогической, композиторской, музыкально-критической среде укоренились весьма ограниченные и нередко далекие от реальности представления о бытовании указанного жанра в эпоху барокко и венского классицизма. Недостаточная осведомленность по данной проблеме, являющаяся следствием пробела в учебном процессе, характерна не только для российских музыкантов» [4, с. 6]. Причин такого невнимания к изучению истории исполнительской каденции

обнаруживается несколько. Первая заключается в импровизационном происхождении каденции; это роднит ее с диминуцией. Отсюда проистекает неприятие многими исполнителями теоретических наставлений. Ведь отношения между теоретиками и практиками в XVIII веке были несколько напряженными, о чем писал немецкий композитор и теоретик музыки Ф. В. Марпург [5, р. II]. Другой немецкий композитор, клавесинист, скрипач и известный педагог Г. С. Лелейн в «Клавирной школе...» весьма внятно высказался о роли теории и дарования (Глава 20 «О фантазиях или импровизации»): «Я признаюсь добросердечно, что страшусь почти давать на сие правила. Ибо как через учение разума не много можно вложить самого разума другому, так и через правила не много можно научить изобретательному искусству музыки. <...> Однако не можно и того отрицать, что понятным головам правила всегда много помощи делают, и самое малое показание не бывает без пользы для них. Ибо хорошее понятие без правил подобно кораблю, плывущему с распущенными парусами без правителя. Головам слабого ума путь к Парнасу всегда запертым останется. <...> Известно, что одни голые правила не делают ни хорошего оратора, ни стихотворца, ни живописца, ни же музыканта; и наилучшие теоретики по большей части суть весьма посредственные практики. Однако похвально для оратора, когда периоды его исправны <...> также прилично музыканту наблюдать правильное содержание музыкальных периодов... и исправное положение гармонии» [6, с. 177–178].

При весьма негативном отношении многих высококвалифицированных исполнителей к фундаментальной теории, воззрения выдающихся музыкантов пользовались уважением и оказывали большое влияние на обучение игре на тех или иных инструментах. К числу таких творческих личностей принадлежал И. И. Кванц – немецкий флейтист, гобоист, композитор, педагог, создатель фундаментального труда «Опыт наставления в игре на поперечной флейте». В данной работе, помимо прочего, освещались происхождение, роль и правила составления исполнительских каденций, а также уместность их включения в различные произведения.

В главе XV (§ 2) И. И. Кванц пишет: «Возможно, менее полувека назад эти каденции стали модными среди итальянцев, и впоследствии их начали копировать немцы и другие <...>. Французы, однако, всегда воздерживались от их использования. Вероятно, каденции все еще не были модой, когда Люлли покинул Италию; в противном случае он мог бы также ввести это украшение у французов. Более вероятно, что

каденции впервые вошли в употребление после того, как Корелли опубликовал свои двенадцать соло для скрипки <...> Возможно, самым достоверным ответом, который можно дать о происхождении каденций, является то, что за несколько лет до конца предыдущего столетия и в первые десять лет текущего [любая] часть концерта завершалась небольшим пассажем на движущемся басу; между 1710 и 1716 годами или около того каденции, принятые в настоящее время, в которых бас должен был выдержать паузу, стали обычным делом» [3, с. 176]. К этому комментарию Кванца о происхождении и строении первых каденций (в виде небольшого пассажа) можно добавить орнаментальные построения (трель, группетто), служившие той же цели.

12 сонат А. Корелли (1653–1713) для скрипки и басса континуо, упомянутые И. И. Кванцем, были сочинены в 1681 году. Вскоре после первого издания их опубликовали снова, при этом первые шесть сонат дополнились вариациями соло. Но каденций *ad libitum* все еще не было; в музыке Корелли сохранялись определенные размеры и темпы.

Существовали ли первоначально какие-либо правила сочинения каденций? По-видимому, нет. Те, кто имел склонность к импровизации, включали в игру пассаж, фигурационный оборот – этим ограничивалась каденция. Позднее, в XVIII веке, указанные дополнения стали продумывать заранее, добавляя эффектные приемы исполнения. Соответственно желанию произвести впечатление на слушателей, увеличивались и объемы каденций. В итоге началось «перепроизводство» орнаментики, особенно у оперных певцов, и возникли своеобразные штампы такого рода украшений.

В создании каденций активно участвовали и композиторы. Поэтому со временем появились рекомендации по сочинению таких дополнений, в частности, представленные в упомянутом выше труде И. И. Кванца. Каденции стали публиковаться вместе с произведениями и отдельно от них. Нередко поражает их количество для одного и того же сочинения. Так, в Париже были изданы сборники каденций (2004) к двум концертам В. А. Моцарта для флейты; в Петербурге – опубликованы каденции В. Буяновского к аналогичным опусам Моцарта, Гайдна, Розетти для валторны (1996). Существует множество каденций к концертам Моцарта для фагота, Гайдна – для трубы и т. д.

Оригинальную оптимизацию в области каденций предложил Ж. Б. Арбан. В своей «Школе...» для трубы (1862) музыкант представил четырнадцать коротких и весьма виртуозных соло в форме прелюдий собственного сочинения, ко-

торые должны были продемонстрировать учащемуся возможные завершения исполняемого произведения [7, S. 142]. Кроме того, Арабан считал отличным упражнением транспонирование этих каденций в различные тональности. Указанным путем можно было подобрать нужное завершение для того или иного концертного сочинения и, транспонировав каденционный текст в нужную тональность, блеснуть виртуозностью исполнения.

Как правило, исполнительская каденция, сочиненная композитором, или место для ее возможного внедрения, осуществляемого интерпретатором, находится ближе к концу произведения, чтобы музыкант имел возможность удивить публику чем-то особенным при завершении своей игры. Именно отсюда берет начало множественность такого рода дополнений к одному и тому же сочинению. В наши дни исполнитель выбирает имеющуюся каденцию, которая близка его стилю игры, сочиняет подобное дополнение сам или заказывает композитору.

Способен ли любой музыкант самостоятельно создать каденцию? Безусловно, да. Помочь такому творческому начинанию могут не только рекомендации И. И. Кванца, но и книга современного российского автора А. Меркулова [4], в которой освещены все виды и свойства каденций, а также приведены методические рекоменда-

ции для их создания. Что может получиться из такого начинания? В любом случае, надо помнить цитируемые выше слова Г. С. Лелейна о значении теории для музыкального дарования исполнителя и – наоборот, разумеется, применительно к созданию каденций.

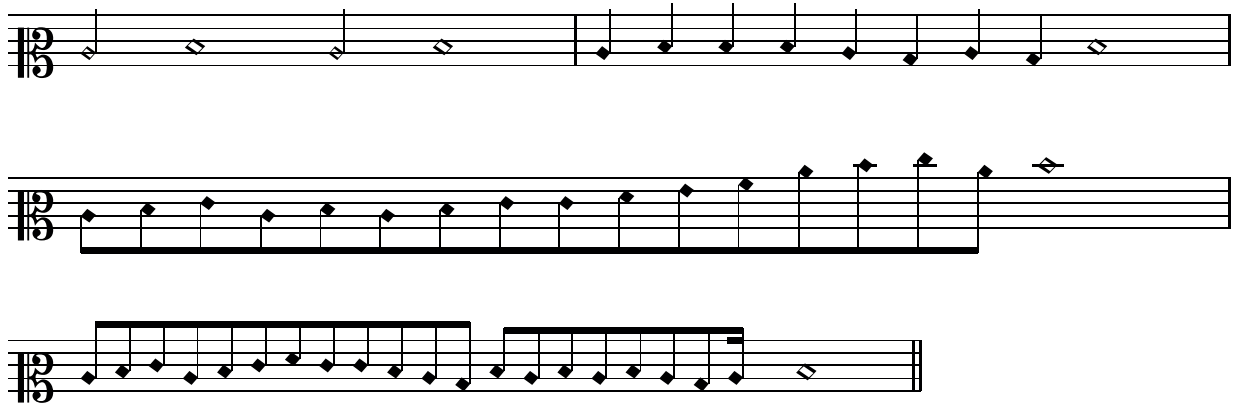
Диминуции и каденции – два средства украшения музыки, которые, несмотря на их функциональное различие, имеют одну общую черту – творческое начало. Наличие основательных рекомендаций к их применению, теоретические познания являются необходимыми условиями для создания высокохудожественного образца лишь в союзе с природным даром и высоким исполнительским мастерством.

Заметим, что диминуции служили средством варьирования музыкального материала и не могли быть представлены в качестве каденций в связи с отсутствием подобной традиции, но являлись строительными элементами для импровизаций.

Каденции *ad libitum* не бытовали в XVII веке, поэтому их включение в произведения, созданные в указанном столетии, является неприемлемым. Кроме того, следует учитывать и продолжительность каденций в сочинениях композиторов XVIII века, принимая за образец музыкальные построения такого рода, сочиненные авторами музыки соответствующего периода.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Пример 1



Пример 2

нотный текст (основа)

исполнение

CONCERTO in Sol minore

F. XII № 4

per Flauto, Oboe e Fagotto

Allegro ma cantabile

Пример 4

ЛИТЕРАТУРА

1. Ganassi S. di. Opera Intitulata Fontegara. Venetia: S. Ganassi, 1535. 162 p.
2. Simpson Chr. The Division-Viol, or The art of playing ex tempore upon a ground. London: William Godbid, 1659. 67 p.
3. Кванц И. И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: EARLYMUSIC, 2013. 392 с.
4. Меркулов А. М. История исполнительского искусства: Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учебное пособие. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Юрайт, 2020. 184 с.
5. Marpurg F. W. Traité de la Fuge et du Contrepoint: en 2 parties. Berlin: Haude et Spener, 1756. XXVI+164 p.
6. Лелейн Г. С. Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии, практическими примерами изъясненное: [в 2 ч.]. М.: Московский университет, 1774. Ч. 2. 188 с.
7. Arban J. B. Vollständige Schule für Trompete. Leipzig: F. Hofmeister Musikverlag, 1987. 248 S.

REFERENCES

1. Ganassi S. di. Opera Intitulata Fontegara. Venetia: S. Ganassi, 1535. 162 p.
2. Simpson Ch. The Division-Viol, or The art of playing ex tempore upon a ground. London: William Godbid, 1659. 67 p.
3. Kvants I. I. Opyt nastavleniy v igre na fleyte traverso [A trial of instruction in playing the traverso flute]. St. Petersburg: EARLYMUSIC, 2013. 392 p.
4. Merkulov A. Istoriya ispolnitel'skogo iskusstva: Kadentsiya solista v epokhu barokko i venskogo klassitsizma [History of the Performing Art: The Soloist's Cadenza in the Baroque and Viennese Classical Era]: textbook. The 2nd rev. and suppl. ed. Moscow: Yurayt, 2020. 184 p.

5. Marpurg W. F. Traité de la Fuge et du Contrepoint: en 2 parties. Berlin: Haude et Spener, 1756. XXVI+164 p.
6. Leleyn G. S. Klavikordnaya shkola, ili Kratkoe i osnovatel'noe pokazanie k soglasiyu i melodii, prakticheskimi primerami iz'yasnennoe [Clavichord School, or Brief and thorough manual for harmony and melody explained by practical examples]: in 2 vol. Moscow: Moscow University, 1774. Vol. 2. 188 p.
7. Arban J. B. Vollständige Schule für Trompete. Leipzig: F. Hofmeister Musikverlag, 1987. 248 S.

Леонов Василий Анатольевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Vasiliy A. Leonov

Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
professorleonov@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-1500-1252

Палкина Ирина Дмитриевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
irinapalkina1@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241

Irina D. Palkina

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
irinapalkina@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-4115-3241

МЭН ЦЗУГУАНЬ, Н. В. ДУДА*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***ДУХОВАЯ МУЗЫКА В АНГЛИИ ЭПОХИ СТЮАРТОВ**

Статья посвящена малоизученной области отечественного музыкознания – английской духовой музыке эпохи Стюартов (1603–1714). Актуальность темы обусловлена всевозрастающим интересом к музыке Англии XVII века со стороны видных дирижеров и исполнителей, чье увлечение аутентичными инструментами барокко явилось сильным мотиватором к поиску и исследованию партитур каролинской эпохи и периода Реставрации. В работе прослеживаются тенденции смены музыкального инструментария, начиная с дворцовых масок до появления в нотах композиторов конца XVII века партий натуральных труб и родственных им инструментов. Особое место в статье отводится корнетам и сакбутам, с чьей популярностью не мог соперничать ни один другой духовой инструмент. Внимание читателя акцентируется на деятельности городских уэйтс, благодаря которым сохранялась и активно развивалась традиция духового искусства в больших и малых городах островного государства. Описание специфики условий их службы дает понимание того, как воспитывались музыканты в среде уэйтс, какие профессиональные обязанности являлись для них ключевыми, какую деятельность они охотно совмещали, какими музыкальными инструментами преимущественно пользовались и т. д. В статье уделяется внимание анализу сохранившихся рукописей, на материале которых делается вывод об особенностях английской духовой музыки, большей частью танцевальной, с исконно английскими мелодическими оборотами, с узнаваемым гармоническим своеобразием и прихотливостью фактуры. Представлен вывод о том, что в английской духовой музыке эпохи Стюартов уже в первой четверти XVII столетия сложилась культура профессионального духового ансамблевого музицирования, развитию которой в эпоху Реставрации не помешала ни гражданская война середины века, ни запреты Республики.

Ключевые слова: английская духовая музыка, эпоха Стюартов, корнет, сакбут, уэйтс, Мэтью Локк, Генри Перселл.

Для цитирования: Мэн Цзугуань, Дуда Н. В. Духовая музыка в Англии эпохи Стюартов // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 44–51.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_44

MENG JUGUANG, N. DUDA*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***WIND MUSIC IN STUART ENGLAND**

This article is devoted to a little-studied area of Russian musicology: English wind music of the Stuart era (1603–1714). The growing interest in the 17th-century English music among prominent conductors and performers, whose fascination with authentic Baroque instruments strongly motivated the search and study of Caroline and Restoration scores, is noted in the text. The tendencies in musical instrumentation, from court masques to the appearance of natural trumpets and related instruments in composers' scores of the late 17th century, are traced in the study. The article devotes special attention to cornets and sackbuts, which popularity was unrivaled by any other wind instrument. The reader's attention is focused on the activities of the Town Waits, who preserved and actively developed the wind music tradition in the island nation's cities and towns. A description of the specific conditions of their service provides insight into how musicians were raised among waits, their key professional duties, the activities they readily combined, musical instruments they predominantly used, and so on. The article focuses on the analysis of surviving manuscripts, based on which a conclusion about the characteristics of English wind music, mostly dance, with real English melodic motives, with a recognizable harmonic originality and fancy texture is drawn. The conclusion that in English wind music of the Stuart era, a culture of professional wind ensemble music-making had already emerged in the first quarter of the 17th century, the development of which during the

Restoration era was not hindered by either the mid-century English Civil Wars or the prohibitions of the English Republic, is presented in the study.

Keywords: English wind music, Stuart era, cornett, sackbut, the Town Waits, Matthew Locke, Henry Purcell.

For citation: Meng Juguang, Duda N. Wind music in Stuart England. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 44–51.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_44

Начиная со второй половины XX века, интенсивная деятельность ряда выдающихся дирижеров и исполнителей по продвижению барочной музыки для духовых инструментов вызывает активный резонанс в сообществе современных ученых. Подтверждением тому является значительное число англоязычных научных публикаций, монографий, диссертаций, посвященных изучению западноевропейской духовой музыки, а также учебных пособий и школ игры на аутентичных инструментах. В этой связи музыка для духовых в Англии эпохи Стюартов (1603–1714) остается интригующей областью исследования как для зарубежных, так и для отечественных музыковедов.

Ограниченность российских исследований по духовой музыке Туманного Альбиона XVII – начала XVIII веков явилась объективным следствием труднодоступности партитур английской музыки, а также зарубежных научных источников, часто являющихся собственностью иностранных библиотек. До сих пор самыми всеобъемлющими отечественными трудами по истории музыкальных инструментов, в том числе духовых, остаются книги И. Барсовой [1], С. Левина [2], Ю. Усова [3; 4]. Целью авторов этих трудов было представить читателю широкую панораму разнообразного музыкального инструментария, дошедшего до наших дней, в исторической ретроспективе. Подобные монографии, незаменимые для понимания корней происхождения, процесса совершенствования устройства и общей картины развития академических музыкальных инструментов, объективно не ставят своей задачей подробное рассмотрение специфики развития отдельных представителей групп деревянных и медных духовых или становления национальных духовых школ. Эту задачу весьма успешно решают диссертационные исследования. Так, за последние четверть века отечественная наука обогатилась работами по истории развития флейты [5; 6], валторны [7], трубы [8], тромбона [9] в рамках общеевропейской барочной музыкальной культуры. Однако, несмотря на активную работу российских ученых, вопрос об особенностях музыки для духовых инструментов композиторов

Англии эпохи Стюартов по-прежнему остается открытым.

Коллекция сохранившейся музыки для духовых в Англии XVII века не очень обширна. Тем не менее, дошедшие до наших дней произведения отличаются высоким уровнем композиторского мастерства, национальным своеобразием, а лучшие из них можно причислить к высокохудожественным образцам западноевропейского музыкального искусства.

Первостепенное значение в формировании духового музыкального наследия имела культурная среда королевского двора, где поощрялись таланты композиторов и исполнителей. В этом убеждают и сохранившиеся казначейские записи о высоких зарплатах королевских музыкантов вплоть до начала гражданской войны (1642). Интересно, что большая часть фамилий в этих реестрах – английские, в отличие от елизаветинских времен, когда ко двору часто приглашались иностранцы. Из того же источника можно узнать, что, наряду с исполнителями на корнете и сакбута, вплоть до 1640 года при дворе постоянно служили трубачи. При этом, однако, нет ничего, что бы указывало на стиль их исполнения. В XVII веке первые упоминания об участии трубачей в церемониальном мероприятии приходятся лишь на 1661 год, когда они играли различные армейские сигналы, передавая эстафету друг другу по ходу шествия в честь коронации Карла II.

Обрывочные сведения, касающиеся составов королевских духовых ансамблей, количества инструментов, зарплат и описания обязанностей придворных и приглашенных музыкантов, представляются существенным препятствием на пути составления полноценной картины функционирования духовых в первой половине XVII века. Тем не менее, можно с уверенностью говорить о том, что английский духовой ансамбль сформировался как коллектив уже в первой четверти столетия.

Одним из ценных источников информации о музыке для духовых XVII века является сборник, ныне известный как Fitzwilliam Mus. MSS 24. E. 13-17. Рукопись содержит семьдесят два сочинения композиторов, популярных

в Англии при Якове I и в каролинскую эпоху. Среди них: отец и сын Альфонсо Феррабоско, Лука Маренцио, Орландо ди Лассо, Феличе Анерио, Франческо Ровиго, Орацио Векки, Джованни Кроче, Джованни Бассано, Джон Копрарио, Мэтью Локк, Чарльз Коулман, Николас Ланье и др. Установлено, что сборник первоначально содержал шесть партитур, отдельных для каждого голоса (впоследствии партитура тенора была утрачена), и первым владельцем его был Яков I (1603–1625), о чем свидетельствует выгравированный золотом на обеих сторонах переплета каждого тома королевский герб.

Происхождение этой рукописи до конца не установлено. Несомненно одно: ряд композиторов, представленных в данном источнике, были активными участниками музыкального окружения трех монархов (Якова I, Карла I и Карла II). Характер почерков составителей говорит, что их было четверо. Последний зафиксировал партитуры пьес, исполняемых во время торжественной процессии короля Карла II через Лондон в 1661 году в честь восстановления монархии. Столь широкий исторический диапазон попавших в манускрипт сочинений говорит о том, что сборник перешел по наследству – от деда к внуку – и пополнялся в течение более чем полувека.

Британский музыковед, педагог и дирижер Терстон Дарт, много лет отдавший исследованию музыки XVII века, полагал, что главной подсказкой в определении исполнительского состава сборника может служить пометка, сделанная к последним страницам рукописи, – «партитуры для корнетов». При этом одна из пьес Мэтью Локка встречается в другой рукописи (B.M. Add. MS 17801), где она озаглавлена: «для сакбутов и корнетов Его Величества» [10, р. 70]. Кроме того, ряд вышеназванных итальянских композиторов служили в Королевском духовом оркестре или имели статус личных музыкантов короля.

Тем не менее, ни ценная пометка, ни биографические сведения о композиторах не дают понимания того, каким именно духовым инструментам предназначались партитуры. Жанр и характер пьес позволяет отнести их к придворной музыке, которая вполне могла звучать во время увеселительных мероприятий или масок. Большую часть этих сочинений отличают танцевальность, исконно английские мелодические обороты, узнаваемое гармоническое своеобразие, прихотливость фактуры с уменьшением удельного веса контрапунктических элементов и неизменная привлекательность сюитных форм. Сложность ансамблевых партитур исключает участие в них труб и допускает традиционно упоминаемые шалмеи, блокфлейты, корнеты и сакбуты.

Однако аргументов против предназначения пьес духовым оказалось тоже немало. Так, австралийский специалист по музыке Ренессанса и барокко Ричард Чартериз высказался в пользу струнных инструментов, диапазон которых в данном случае использовать так же легко, как и духовых. Одновременно исследователь обращает внимание на то, что все пьесы, скопированные переписчиками из других источников (за исключением «партитур для корнетов»), предназначались струнным, поскольку представляли собой инструментальные транскрипции вокальных произведений. И наконец, наиболее существенно то, что партии, скопированные четвертым переписчиком, распределены иначе, чем партии, скопированные другими писцами [11, pp. 3–4].

Учитывая, что пьесы и состав инструментов, для которых они были написаны, не считались неприкосновенными для музыкантов Якобинской эпохи, можно предположить, что состав музыкантов подбирался в соответствии с возможностями и потребностями. Однако распространенная традиция переключать вокальные многоголосные мадригалы для виол подтверждает, что высказанное Р. Чартеризом предположение не беспочвенно. Тем не менее, версия эта не была безоговорочно принята научным сообществом, и утверждение о том, что сборник пьес, расписанных на шесть партий, предназначался для ансамбля духовых, поддерживают ведущие музыковеды XX–XXI вв., в том числе Питер Холман и Дэвид Ласоцки.

Произведения, собранные в рукописи, представляют особый интерес для историка музыки, желающего проследить если не эволюцию, то значительные изменения музыкального стиля со времен Якова I до Реставрации Стюартов в 1660 году. Как уже говорилось выше, партитуры вносились в сборник четырьмя переписчиками. Первые три выполнили подборку из мадригалов и мотетов итальянских композиторов XVI века без текстов, полтора десятков аллеманд и паван, а также обработок популярных мелодий. Подборка завершалась безымянным произведением довольно известного композитора первой половины XVII столетия Джона Адсона. Четвертый переписчик по каким-то причинам перевернул книги низом вверх и на обратной стороне каждой из них добавил партии произведений Мэтью Локка, Николаса Ланье и Чарльза Коулмана.

По стилю и характеру музыки переложения мадригалов относятся к елизаветинской эпохе и полностью зависят от вокальных оригиналов с их полифоническим складом и ритмической соразмерностью. Танцы, напротив, веселы, подвижны, обладают ритмическим разнообразием

и по всем параметрам вполне совпадают с музыкой масок первой четверти столетия. Они очаровательны в своей простоте и в полной мере отражают настроение праздничного мира, искусно создаваемого творцами изящных придворных представлений.

Среди пьес четвертой группы, добавленных в рукопись значительно позже, выделяется музыка Мэтью Локка¹.

Пространство жизни придворной духовой музыки не было замкнутым. Немалое влияние на ее развитие оказала деятельность музыкантов за пределами дворца, а именно уэйтов, обладавших высоким мастерством игры на духовых инструментах. Начав свой путь с простой службы стражниками города, в функции которых входило подавать сигналы рога с крепостных стен, уэйты за несколько столетий перешли в разряд муниципальных музыкантов с высоким статусом. Они сопровождали городские процессии в честь визитов членов королевской семьи, выступали на свадьбах, участвовали в маскарадах и других светских мероприятиях, охотно нанимались в театр и даже, согласно приказу олддерменов, давали концерты по выходным. Преимущество уэитов как музыкантов перед любителями выражалось в обязательной профессиональной подготовке, поскольку, как пишет Уолтер Л. Вудфил, уэйты находились какое-то время в ученичестве у своих старших коллег [13, р. 33]. Востребованность этих музыкантов была весьма велика. На протяжении всего XVII века их главная функция неизменно заключалась в том, чтобы прославлять город и развлекать его жителей.

Работа уэитов напрямую требовала от музыкантов исполнительской универсальности, и большинство из них, как правило, играли на нескольких духовых инструментах. Безусловно, в XVII веке музыкальный инструментарий уэитов значительным образом меняется по сравнению с эпохой Тюдоров. Во второй четверти столетия уходит из практики большинство инструментов елизаветинских времен, к духовым и ударным инструментам присоединяются струнные, но вплоть до эпохи Реставрации и даже некоторое время после нее прочные позиции по-прежнему сохраняют духовые, а именно корнеты и сакбуты. И те, и другие были представлены весьма разнообразным семейством.

После 1650 года в музыкальных произведениях английских композиторов можно найти записи с конкретными требованиями исполнять музыку на альтовом, теноровом или басовом сакбуте; это говорит о распространении всех трех разновидностей. Что касается корнетов, то их основными разновидностями были сопрановый, альтовый и теноровый. Обычно корнет

имел тонкий деревянный корпус с шестью пальцевыми отверстиями и одним для большого пальца на задней части трубки, позволяющим извлекать звуки второй октавы. Трубку охватывал кожаный чехол, а в металлическое гнездо на конце инструмента вставлялся тонкий чашеобразный мундштук, изготовленный из слоновой кости или рога.

Сочетание мягких тембров корнетов и сакбутов в ансамбле считалось весьма органичным. Кроме того, объединение этих инструментов обеспечивало полный охват звукового диапазона того или иного произведения. «Диапазон сопранового корнета, – пишет Дональд ван Эсс, – простирался от ля малой до ля второй октавы, в то время как диапазон одинарного сакбута простирался от нижнего регистра корнета вниз до ми большой октавы» [14, р. 110]. Помимо мягкого тембра, корнет имел преимущества в конструкции и строе. «Его [корнета] звучание, – читаем в отечественном исследовании, – обнаруживало сходство с натуральной трубой, однако не было столь резким и “громогласным”, а сам инструмент являлся хроматическим» [15, с. 55].

Изогнутые модели корнетов с сурдиной с короткой конической и относительно широкой трубкой были в ходу в церковной музыке. С позиций акустики их неяркий приглушенный тембр органично поддерживал человеческий голос, а часто и заменял его при отсутствии необходимого числа хористов. Несмотря на то, что трубы как самостоятельные мелодические инструменты будут включены в ансамблевые и оркестровые составы лишь в последней четверти XVII столетия, их появлению способствовало именно широкое использование хорошо согласующихся с голосом сакбутов и корнетов в духовной музыке.

По мере развития самого инструментария на протяжении столетий расширялся и сам репертуар уэитов. Со сменой сигнальных рогов и горнов на шалмеи музыканты получили возможность исполнять более протяженные и гибкие мелодии. Еще большему развитию исполнительского стиля и совершенствованию репертуара способствовали блокфлейты, корнеты и сакбуты. О высоком исполнительском уровне уэитов XVII века говорит и то, что среди них были известные композиторы, а некоторые служили одновременно в Королевском духовом оркестре.

Можно предположить, что опубликованные Джоном Адсоном в 1621 году произведения входили в репертуарный список уэитов, поскольку он сам служил городским уэйтом с 1614 по 1640 гг.² В 1633 году Джон Адсон (1587–1640) – уже известный к тому времени композитор, исполнитель на духовых инструментах – получил

должность штатного музыканта короля. Но еще будучи уэйтом, Адсон издал прославивший его сборник арий для дворцовых масок («Courtly Masquing Ayres»). Эти сочинения не только обнажают его интерес к дворцовым представлениям, но и подтверждают высказанную ранее мысль о том, что уэйты были высококвалифицированными музыкантами и не упускали случая поработать в театре.

Другим свидетельством ценности уэитов является упоминание о них в «Первой книге уроков консорта» Томаса Морли («The First Booke of Consort Lessons»). Морли посвятил книгу лорду-мэру города Лондона, отозвавшись об уэйтах как о «превосходных и опытных музыкантах города... Вашей Светлости» и рекомендовав произведения для их «...тщательного и умелого исполнения: чтобы недостаток изысканной гармонии, очевидный [в произведениях], мог бы быть компенсирован их мелодическими украшениями...» (цит. по: [13 р. 45]).

«Книга...» Морли предназначалась для смешанного консорта («broken consort») – исполнительского состава с участием струнных смычковых, щипковых и духовых инструментов: лютни, бандоры, басовой виолы, цистры, дискантовой виолы и флейты. Несмотря на внешнюю разнородность, «подобный тип инструментального ансамбля, – пишет исследователь, – по сложившейся в музыковедении традиции, восходящей, возможно, к М. Преториусу, называют “английским”. Он характеризуется устойчивой комбинацией шести музыкальных инструментов... и вполне определенными функциональными контекстами» [16, с. 499].

Морли включил в сборник как собственные сочинения, так и известные произведения композиторов того времени, таких как Джон Доуленд (1563–1626), Уильям Берд (1543/1544–1623), Питер Филипс (ок. 1560–1628), Ричард Аллисон (ок. 1560–1610) и др. Паваны, гальярды, вольты и куранты соседствовали в «Книге...» с вариациями на народные мелодии. Аранжировки, сделанные Морли, отличались обилием орнаментики, особенно в партиях лютни. Нет сомнений, что подобный репертуар требовал профессиональных исполнительских навыков и мог бы стать украшением любого ансамбля.

Несмотря на указания Морли по поводу состава инструментов, строгих стандартов в ансамблевой сфере не было и еще не будет до конца XVII века. Выбор инструментария определялся ситуацией и ресурсами. Однородный консорт («whole consort») включал в себя группу инструментов одного типа. Если таковых не оказывалось, выбирали любой другой с аналогичным диапазоном. Так, например, однородный духо-

вой консорт мог состоять из шести блокфлейт или трех видов сакбутов – альтов, теноров, басов. В смешанных консортах появлялись сочетания духовых и струнных, и т. п.

С началом гражданской войны в жизни духовых оркестров многое меняется. Политические реалии объективно раскололи XVII век на две половины, четко обозначив нижнюю границу «нового времени» – 1660 год, начало эпохи Реставрации Стюартов. Период Английской Республики (1649–1660), ставший черной полосой для духовной полифонической музыки, в меньшей мере оказал негативное влияние на музыку светскую, в некоторой степени даже способствуя расширению ниши домашнего музицирования. Добавим, что при дворе Кромвеля допускались приличные танцы, а приезжим послам и высокопоставленным гостям Лорда-протектора устраивали царственные приемы, великолепие которых поддерживалось соответствующим временем и месту музыкальным сопровождением. Это помогло ряду бывших членов Королевской капеллы удержаться в профессии и не покинуть Лондон в поисках средств к существованию. Однако прежний климат художественной жизни с любовью Карла I к высокой живописи, театру и пышным придворным маскарадам определенно рассеялся. Политика и теология стали царить в государстве, заставив замолчать уникальное музыкальное искусство.

С Реставрацией монархии корнетам и сакбутам возвращают статус элитарных королевских инструментов, но ненадолго. Их триумф в «Музыке...» Мэтью Локка для шествия Карла II в 1661 году сменяется постепенным уходом в тень. На смену корнетам скоро придут трубы, а сакбут в XVIII веке станет столь редким в Англии инструментом, что Гендель будет вынужден искать на континенте сакбутистов для исполнения своих ораторий.

К началу XVIII века в Англии от прежде почитаемых духовых инструментов отказались даже в церквях. Еще в 1682 году капитул Кентерберийского собора в ответ на запрос архиепископа написал следующее: «В церкви есть четыре свободных места, которые раньше занимали два сакбута и корнета» (цит. по: [17, р. 612]).

В 1695 году в «Погребальной музыке для королевы Марии» («Music for the Funeral of Queen Mary», Z. 860) Перселл использовал так называемые кулисные, или «бемольные», трубы (slide/flatt trumpets), которые представляли собой некий переходный инструмент между сакбутом и трубой, что дало повод одним исследователям отнести их к сакбутам, а другим – к трубам.

Инструментальная часть перселловской «Погребальной музыки...» включала «Марш»

и «Канцону». Пока процессия шла по улицам Лондона, марш исполняли кулисные трубы, теноровые и басовые сакбуты. «Канцона» звучала под сводами Вестминстерского аббатства, но также в исполнении сакбутов. В отличие от го-мофонного «Марша», строгий и безыскусный стиль которого был продиктован, с одной стороны, печальным величием траурного события, а с другой – акустическими условиями открытого уличного пространства, основу фактуры «Канцоны» составляла имитационная полифония с элементами фугато. По-видимому, трубачи, исполнявшие эту музыку, должны были обладать определенным уровнем технического мастерства, чтобы выдержать размеренность и непрерывность мелодических линий.

Уход из жизни Генри Перселла и Джона Блоу в определенной степени предвосхитил завершение эпохи элитарного духового искусства XVII века. Молодому поколению композиторов, сменивших Британского Орфея и его знаменитого учителя на постах в соборе, театре и личных покоях короля, трудно было соперничать с выдающимися предшественниками. Тем не менее, история хранит имена Джереми Кларка, Баттиста Драги, Дэниела Перселла, Джона Экклза и ряда других композиторов, чьи сочинения также вошли в золотой фонд английской духовой музыки XVII – начала XVIII веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробному анализу этого сочинения посвящена специальная статья (см.: [12]).

² Эти даты указывает У. Вудфил в книге «Musicians in English Society» [13, p. 45].

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Книга об оркестре. М.: Музыка, 1969. 232 с.
2. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: в 2 кн. Л.: Музыка, 1973. Кн. 1. 264 с.
3. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1989. 208 с.
4. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие. М.: Музыка, 1975. 200 с.
5. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития: дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб., 2008. 247 с.
6. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Саратов, 2008. 244 с.
7. Фурукин А. В. Натуральная валторна: история, теория, исполнительская практика: дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2015. 241 с.
8. Проскурин С. Г. Труба в эпоху барокко: инструментарий, репертуар, исполнительские традиции: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2006. 210 с.
9. Лаптев Р. Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне: дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб., 2005. 247 с.
10. Dart Th. The Repertory of the Royal Wind Music // The Galpin Society Journal. 1958. Vol. 11. Pp. 70–77.
11. Charteris R. A rediscovered source of English Consort Music // Chelys: A Journal of the Viola da Gamba Society. Vol. 5: 1973/1974. Pp. 3–6.
12. Мэн Цзугуань. Мэтью Локк. «Музыка для корнетов и сакбутов Его Величества» (1661) // Дом Бурганова: Пространство культуры. 2024. № 1. С. 17–26.
13. Woodfill W. L. Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I. Princeton: Princeton University Press, 1953. 372 p.
14. Van Ess D. H. The stylistic evolution of the English brass ensemble: Ph. D. Thesis (Art): in 2 vol. (Boston University). Boston, 1963. Vol. 1. 522 p. URL: <https://hdl.handle.net/2144/31422> (дата обращения: 10.05.2026).
15. Леонов В. А., Палкина И. Д. Корнетт (цинк) и критерии звуковысотного строя в XVI–XVIII веках // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 1. С. 52–59.
16. Смирнова Т. В. К вопросу об истории ранних ансамблей: инструментальные консорты в Англии на рубеже XVI–XVII веков // Обсерватория культуры. 2019. Т. 16. № 5. С. 494–503.
17. Trevor H. The Sackbut in England in the 17th and 18th Centuries // Early Music. 1990. Vol. 18. № 4. Pp. 609–616.

REFERENCES

1. Barsova I. Kniga ob orkestre [Book about the Orchestra]. Moscow: Muzyka, 1969. 232 p.
2. Levin S. Dukhovye instrumenty v istorii muzykal'noy kul'tury [Wind instruments in the history of musical culture]: in 2 books. Leningrad: Muzyka, 1973. Book 1. 264 p.
3. Usov Yu. Istoriya zarubezhnogo ispolnitel'stva na dukhovyykh instrumentakh [History of Foreign Wind instruments performing art]: textbook. The 2nd suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1989. 208 p.
4. Usov Yu. Istoriya otechestvennogo ispolnitel'stva na dukhovyykh instrumentakh [History of Russian Wind instruments performing art]: textbook. Moscow: Muzyka, 1975. 200 p.
5. Zakharova V. Fleytovaya kul'tura Frantsii: genesis, puti i zakonomernosti razvitiya [Flute culture of France: genesis, paths, and patterns of development]: Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2008. 247 p.
6. Sheludyakova Yu. Natsional'nye stili i ispolnitel'skie traditsii fleytovoy muzyki epokhi barokko [National styles and performing traditions of Baroque Flute Music]: Ph. D. Thesis (Art). Saratov, 2008. 244 p.
7. Furukin A. Natural'naya valtorna: istoriya, teoriya, ispolnitel'skaya praktika [Natural French Horn: history, theory, performing practice]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2015. 241 p.
8. Proskurin S. Truba v epokhu barokko: Instrumentariy, repertuar, ispolnitel'skie traditsii [Trumpet in the Baroque Era: instrumentation, repertoire, performing traditions]: Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2006. 210 p.
9. Laptev R. Iskustvo orkestrovo-ansamblevoy igry na trombone [The art of orchestral-ensemble Trombone playing]: Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2005. 247 p.
10. Dart Th. The Repertory of the Royal Wind Music. In: The Galpin Society Journal. 1958. Vol. 11. Pp. 70–77.
11. Charteris R. A Rediscovered Source of English Consort Music. In: Chelys: A Journal of the Viola da Gamba Society. Vol. 5: 1973/1974. Pp. 3–6.
12. Meng Juguang. Matthew Locke. "Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts" (1661). In: Dom Burganova: Prostranstvo kul'tury [Burganov House: The Space of Culture]. Vol. 20. No. 1. Pp. 17–26.
13. Woodfill W. L. Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I. Princeton: Princeton University Press, 1953. 372 p.
14. Van Ess D. H. The stylistic evolution of the English brass ensemble: Ph. D. Thesis (Art): in 2 vol. (Boston University). Boston, 1963. Vol. 1. 522 p. URL: <https://hdl.handle.net/2144/31422> (date of application: 10.05.2026).
15. Leonov V., Palkina I. Kornett (tsink) i kriterii zvukovysotnogo stroya v XVI–XVIII vekakh [Cornett (zinc) and criteria of pitch structure in the 16th–18th centuries]. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 1. Pp. 52–59.
16. Smirnova T. K voprosu ob istorii rannikh ansambley: instrumental'nye konsorty v Anglii na rubezhe XVI–XVII vekov [On the problem of early ensembles history: Instrumental consorts in England at the turn of the 16th and 17th centuries]. In: Observatoriya kul'tury [Observatory of Culture]. 2019. Vol. 16. No. 5. Pp. 494–503.
17. Trevor H. The Sackbut in England in the 17th and 18th Centuries. In: Early Music. 1990. Vol. 18. No. 4. Pp. 609–616.

Мэн Цзугуань

аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
china-aspirant@mail.ru
ORCID: 0009-0009-6846-5131

Juguang Meng

Postgraduate student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
china-aspirant@mail.ru
ORCID: 0009-0009-6846-5131

Дуда Наталья Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
hp1659@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8576-7774

Natalia V. Duda

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
hp1659@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8576-7774

И. Р. ХАНАНОВ*Российская академия музыки им. Гнесиных***МОРИЦ МОШКОВСКИЙ – ПИАНИСТ**

Предлагаемая статья впервые на русском языке обращается к важному аспекту творческой биографии польско-немецкого композитора Морица Мошковского (1854–1925) – фортепианной исполнительской карьере. На основании анализа ряда зарубежных источников и данных периодической печати приводятся сведения, проливающие свет на события, среду и круг влияний, которые оказали влияние на формирование Мошковского-пианиста. Никогда ранее не освещавшаяся в отечественном музыкознании тема позволяет более полно представить творческий облик Мошковского и осмыслить роль исполнительской деятельности композитора, в том числе применительно к его этюдам для фортепиано. Исходя из скоротечности карьеры Мошковского-пианиста (продлилась лишь 8 лет, с 1872 по 1880 гг., и остановилась ввиду развития целого ряда профессиональных заболеваний) и присущей ему боязни сцены, автор делает вывод о неправомерности распространенного мнения о том, что Мошковский – один из странствующих пианистов-виртуозов, таких как Ф. Калькбреннер и И. Н. Гуммель. Корреляция с композиторским творчеством Мошковского, прежде всего фактом написания подавляющей части этюдных сочинений уже после вынужденного ухода со сцены, в свою очередь, не позволяет рассматривать его этюды только лишь как средство демонстрации внешней виртуозности. В публикуемой статье делается вывод о своеобразном и в некоторой степени трагичном альтруизме фортепианного творчества композитора, при котором блестящая виртуозность этюдов Мошковского была порождена не самолюбованием, но задумывалась в первую очередь для использования другими музыкантами – как собственными учениками, так и пианистами последующих поколений.

Ключевые слова: М. Мошковский, фортепианный этюд, пианизм, виртуозность, исполнительская деятельность, романтизм.

Для цитирования: Хананов И. Р. Мориц Мошковский – пианист // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 52–60.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_52

E. KHANANOV*Gnesins Russian Academy of Music***MORITZ MOSZKOWSKI AS A PIANIST**

The present article, for the first time in Russian, addresses an important aspect of the creative biography of the Polish-German composer Moritz Moszkowski (1854–1925) – his career as a pianist. Based on an analysis of a number of foreign sources, it presents information that sheds light on the events, environment, and circle of influences that shaped Moszkowski as a pianist. Previously unexplored in Russian musicology, this topic allows for a more complete understanding of Moszkowski's artistic profile and a reconsideration of the role of his performing career in relation to his piano études.

Given the brevity of Moszkowski's career as a pianist (lasting only eight years, from 1872 to 1880, and ending due to the development of several occupational illnesses), as well as his stage fright, the article challenges the widespread view that places him among the ranks of virtuoso pianists such as Friedrich Kalkbrenner or Johann Nepomuk Hummel. Correlation with Moszkowski's compositional output, particularly the fact that the majority of his études were written after his forced retirement from the concert stage, likewise suggests that his études should not be regarded merely as a means of demonstrating external virtuosity.

The article concludes that Moszkowski's piano work was characterized by a distinctive and, in some respects, tragic form of artistic altruism. The brilliant virtuosity of his études arose not from self-display but was conceived primarily for the benefit of other musicians – both his own students and pianists of subsequent generations.

Keywords: M. Moszkowski, piano étude, pianism, virtuosity, performing activity, Romanticism.

For citation: Khananov E. Moritz Moszkowski as a pianist. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 52–60.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_52

Жизнь и творчество Морица Мошковского (1854–1925) – немецкого композитора польского происхождения, оставившего след в истории музыки и пианизма прежде всего своими фортепианными этюдами, – практически неизвестны отечественному читателю. Сведения о композиторе, представленные в справочных изданиях, а также предваряющие сборники его сочинений, носят повсеместно краткий, обрывочный характер, и создание целостной картины творчества Мошковского представляется важной задачей современного отечественного музыковедения. Происходит это, прежде всего, ввиду несоответствия между популярностью, репертуарной востребованностью сочинений композитора и неполнотой наших представлений о нем.

Предлагаемая статья представляет собой очерк пианистической карьеры Мошковского и предполагает постановку нескольких вопросов. Принадлежал ли композитор, подобно Гуммелю или Калькбреннеру в первой половине XIX века, к числу странствующих виртуозов, обласканных славой при жизни, но вскоре забытых? Были ли виртуозные этюды Мошковского отражением его сценических успехов, и – шире – стояло ли фортепианное творчество композитора на службе у показной виртуозности? В настоящей статье мы попытаемся ответить на эти вопросы.

Литература о Мошковском как на русском, так и на иностранных языках весьма немногочисленна. Так, в отечественном музыковедческом пространстве творчество композитора, равно как и детали его биографии, практически не представлены: доступная информация о жизни Мошковского ограничивается упомянутыми краткими «резюме», предваряющими издания избранных этюдов и пьес (например: [1]). Творчеству же композитора отведены лишь эпизодические упоминания в фортепианной методической литературе, большая часть которой датируется серединой прошлого столетия [2, с. 262–264; 3, с. 133–134]. В описанных обстоятельствах задача реконструкции хотя бы отдельных аспектов творческого пути Мошковского видится назревшей необходимостью.

При этом в зарубежном музыковедении, хотя и наблюдается несколько иная картина, но посвященные Мошковскому труды исчисляются единицами. Основными источниками информации о жизни и творчестве композитора выступа-

ют книга Вилларда Людке «Notes, Thoughts and Fragments about Moritz Moszkowski» (1975), названная самим автором «неформальной» («свободной») монографией [4], а также два академических исследования: диссертация (DMA) Гили Ходос, посвященная транскрипциям и парафразам Мошковского [5] и содержащая ценный биографический материал, а также диссертация (PhD) Бояна Асенова, в которой автором была проведена скрупулезная работа по систематизации архивных документов (дневников и писем) Мошковского [6]. Последнюю из названных работ можно на этом основании рассматривать как опубликованный архив композитора, и все цитаты из эпистолярного наследия Мошковского в настоящей статье приводятся по этому изданию. В то же время исследование Асенова, выступая ценнейшим собранием фактологических данных, не ставит задачей полномасштабное осмысление творчества Мошковского или поиск корреляции обстоятельств жизненного пути композитора с его фортепианным творчеством (включая этюды).

Сведение присутствующих в перечисленных трудах фактов, касающихся жизни и творчества Мошковского, позволяет увидеть сочетание в его личности нескольких аспектов (концертный пианист, композитор, фортепианный педагог), представляющих академический интерес как в целом, так и по отдельности. В рамках настоящей статьи мы предлагаем очерк его исполнительской карьеры.

Мориц Мошковский родился в Бреслау 23 августа 1854 года, и первые девять лет жизни будущего композитора семья жила в этом городе. Воспоминания брата Мошковского, Александра, содержат сведения о том, что первые музыкальные впечатления Морица были связаны с матерью Саломией, которая была весьма одаренной пианисткой и ученицей известного органиста Адольфа Фридриха Хессе (1809–1863). Александр Мошковский сообщает, что в детстве их с братом любимым времяпрепровождением было «улычась на полу под роялем и слушать ее [матери] игру» (цит. по: [5, р. 8]). Отец семейства Исаак Мошковский также способствовал интересу Морица к фортепиано: время от времени он проводил с сыновьями у инструмента счастливые часы, которые они между собой именовали «деланием симфоний» [Там же].

Ранние музыкальные впечатления Мошковского были связаны непосредственно с Бреслау. Так, семья регулярно посещала концерты в зале городского собрания (Bürger-ressource), в которых юный Мориц имел возможность слышать игру К. Таузига и Ф. Бенделя, а также оркестра под управлением Л. Дамроша, исполнявшего, в частности, фортепианные концерты Бетховена [6, S. 15]¹. На формирование Мошковского-музыканта, несомненно, оказали влияние и десятки дорогостоящих визитов в различные цирки Бреслау: музыкальная эстетика таких пьес, как «Жонглер» op. 52 № 4 или этюд F-dur op. 72 № 6, вероятнее всего, отражает как врожденное чувство юмора композитора, так и эти детские впечатления.

Формальный старт фортепианной карьеры Мошковского также произошел в Бреслау, в 1863 году, когда ему было девять лет. В дневниковой записи, датированной примерно 1875 годом, композитор сообщает: «В Бреслау <...> я получил первые уроки фортепиано, когда мне было примерно 9 лет. Хотя я довольно быстро развивался в этой области, мое музыкальное образование было прервано в 11 лет, поскольку я обладал очень хрупкой конституцией, и родители мои опасались, что фортепианная игра, будучи сопряженной с учебными нагрузками, негативно скажется на мне» (цит. по: [6, S. 17]).

В 1865 году семья переехала в Дрезден, и в течение некоторого времени – почти два года, согласно воспоминаниям Мошковского, – музыкальное и фортепианное развитие было «приостановлено». Интересно, что до относительно недавнего времени основной причиной переезда семьи Мошковых в Дрезден считалось как раз продолжение музыкального образования 11-летнего Морица [5, p. 9]. Приводимый Б. Асеновым фрагмент дневника Мошковского, однако, опровергает это мнение. По всей видимости, занятия музыкой возобновились уже в Дрездене, причем произошло это, вероятнее всего, вынужденно: в будущем композиторе развилась «такая страсть к игре на фортепиано» [6, S. 17], что родители отдали его в консерваторию, где он стал заниматься под руководством профессора Ю. Леонхардта². Говорить о важности либо продуктивности этого периода для Мошковского-пианиста проблематично, как ввиду отсутствия данных, так и вследствие краткости занятий в консерватории Дрездена: примерно в 1868 или 1869 году Александр Мошковский окончил школу, и семья переехала в Берлин³. Становление Мошковского-пианиста произошло именно в столице.

В дневниковых записях Мошковский умышленно не указывает годы, оставляя на их месте прочерки, но сообщает о том, что поступил в

консерваторию Штерна в 14 лет, где присоединился к фортепианному классу Эдуарда Франка⁴, из чего можно сделать вывод, что это произошло также в 1869 году, после переезда в Берлин. По всей вероятности, Мошковский, который, по его собственным словам, «был единогласно признан лучшим студентом этого заведения» (цит. по: [6, S. 19]) после первого же публичного выступления, не встретил должного уровня конкуренции в консерватории Штерна, поскольку уже в 1870 году стал студентом Теодора Куллака в Новой академии музыки (Neue Akademie der Tonkunst)⁵, основанной последним пятнадцатью годами ранее.

Новая академия музыки Куллака в начале и середине 70-х гг. XIX века была на пике популярности: ее учениками, помимо Мошковского, были такие выдающиеся музыканты своего времени, как Эмиль Либлинг, Константин фон Штернберг (Мошковский позже посвятит ему «Три музыкальных момента» op. 7), Ханс Бишофф, а непосредственными друзьями Мошковского стали Филипп и Ксавер Шарвенки⁶. По воспоминаниям фон Штернберга, когда в начале 80-х гг. он «...посетил дорогого учителя <...> тот с точкой сказал, что ни до, ни после не было у него такого созвездия талантов» (цит. по: [5, p. 11]).

В том же 1870 году Куллак организовал встречу юного Мошковского с Листом в Веймаре⁷. Мориц исполнил для мэтра одну из его «Венгерских рапсодий» и получил от Листа фотокарточку с подписью «Морицу Мошковскому» (Иллюстрация 1). В дальнейшем композиторское дарование Мошковского снискало горячую поддержку мастера: в 1875 году Лист даже организовал приватный вечер, на котором исполнил вместе с Мошковским на двух роялях его Фортепианный концерт op. 3.

Соревновательный дух, присущий Мошковскому, отражают слова самого композитора, которые можно прочесть в его дневнике: «Здесь (в Академии Куллака. – И. Х.) я встретил среди студентов соперников посильнее. Спустя всего ____ лет, газеты вновь единодушно признали меня лучшим исполнителем после академического концерта в Певческой академии» (цит. по: [6, S. 20]). Эта соревновательность подкреплялась недюжинными пианистическими данными и быстрым развитием Мошковского как пианиста, что подтверждают, в том числе, комментарии его ближайших товарищей. Так, согласно Э. Либлингу⁸, Мошковский как пианист был «hors de concours» (вне конкуренции), а Э. Фей⁹ называет его «законченным артистом» (цит. по: [5, p. 12]).

При этом Мошковский, судя по всему, был весьма далек от гордого самолюбования. Дневниковая запись за октябрь 1875 года демонстри-

рует самокритику, граничащую с помешательством: «Старик Исаак Мошковский вновь очень доволен моей игрой, но я совсем не удовлетворен. Я убежден, что если бы я хотел заниматься с утра до ночи, то мог бы достичь весьма неплохой техники; но я об этом и не помышляю. Каждый день у меня похмелье, и тогда я заниматься не могу. Что же, если я опозорюсь? Я даже смотреть не хочу. Боже... Заниматься, заниматься, я должен заниматься! Ты уяснил, Мориц? (Я уже занимаюсь)» (цит. по: [6, S. 21]).

В свете сказанного неудивительно, что уже спустя два года после поступления в Академию Куллака, в 1872 году, то есть в возрасте шестнадцати лет, Мошковский стал ее преподавателем; он сам позже описывал этот опыт как «...комический <...> поскольку каждый ученик в моем классе был старше меня самого» [8, p. 74].

В этот период началось стремительное развитие карьеры Мошковского-пианиста. Так, сам композитор рассказывал, что «часто выступал в Берлине и в других городах» (цит. по: [6, S. 21]). Г. Ходос относит к началу 1870-х гг. дебют Мошковского в Берлине¹⁰ и последовавшее за ним европейское турне [5, p. 12].

Важной датой в фортепианной и композиторской карьере Мошковского стало 27 марта 1875 года, когда он вместе с Филипом Шарвенкой организовал концерт из собственных сочинений¹¹, в котором, помимо прочего, единственный раз публично прозвучал Первый фортепианный концерт¹². Мероприятие, на котором присутствовал Антон Рубинштейн¹³, прошло с большим успехом и ознаменовало начало крайне насыщенного периода в исполнительской деятельности Мошковского. Это явствует из дневниковой записи, сделанной в 1891 году. Композитор отмечает, что в описываемый период «... выступал в Берлине и нескольких других немецких городах, а также в Варшаве и Париже» (цит. по: [6, S. 31]), а также упоминает Женеву, где снискал «исключительный прием» [Там же]. В цитируемой записи Мошковский намекает на довольно значительное количество выступлений, отмечая, что «растерял большую часть рецензий» [Там же].

Об активной концертной деятельности Мошковского, продолжавшейся в течение примерно шести лет с этого момента, можно сделать некоторые выводы, основываясь на высказываниях современников. В них Мошковский предстает ярким пианистом с безупречной техникой, в то же время не лишенным бравурности и свойственной виртуозу холодности в игре. Так, К. Шарвенка, близкий друг композитора, в 1879 году описал его как «непрерывно развивающегося пианиста» (цит. по: [6, S. 31]), рецензируя

камерный концерт, в котором Мошковский аккомпанировал скрипачу Э. Соре¹⁴. Рецензент в *Deutsche Musiker-Zeitung*, откликаясь на концерт, состоявшийся в феврале 1880 года (Мошковский исполнил Четвертый концерт Бетховена с каденцией Антона Рубинштейна), назвал исполнителя «...вне всякого сомнения, первым среди наших молодых пианистов» (цит. по: [5, p. 19]). В той же рецензии было отмечено, что, «несмотря на виртуозную бравурность, все до последней детали в его игре безупречно отделано» [Там же, p. 19–20]. Заметка в *Dwight's Journal of Music* от 9 апреля 1881 года сообщала о том, что «игра Мошковского по-настоящему мастерская, и в ней недостает только немного теплоты, чтобы сделать ее практически идеальной» [11, p. 61]. В. Людтке приводит несколько более трезвый отзыв об игре Мошковского, опубликованный в той же *Deutsche Musiker-Zeitung*, где его игра и сценическое поведение охарактеризованы как «...зажатые... которым недостает уверенности» [4, p. 35].

Последняя ремарка проливает свет на противоречивость исполнительского облика Мошковского-пианиста, сочетающего в себе великолепную техническую оснащенность с почти болезненным страхом сцены. Этот недостаток, выстраивающийся в один ряд с приведенной выше дневниковой записью молодого музыканта, рассматривается исследователями творчества Мошковского как один из важнейших факторов, приведших к столь раннему завершению его исполнительской карьеры¹⁵.

В то же время не подлежит сомнению тот факт, что основной причиной прекращения сценических выступлений послужили различные аспекты здоровья Мошковского. Уже в 1875 году музыканта беспокоили его руки: заниматься для обеспечения успешной карьеры пианиста необходимо так много, сколько возможно, но делать это приходилось в холодной квартире¹⁶. Как следствие, у композитора развилось «нервное заболевание рук» [13, S. 541]. К 1886 году положение усугубилось настолько, что в письме к М. Абрахаму¹⁷ Мошковский упоминал о «невыносимой боли в руках», на которую влияла, помимо прочего, и жаркая погода (цит. по: [6, S. 32]). В. Людтке без ссылки на источник указывает, что помочь композитору оказался в силах только некий врач в Париже, что, по-видимому, произошло уже после 1900 года [4, p. 37], поскольку отъезд Мошковского из Берлина в Париж состоялся в 1898 году.

Названный автор, также без указания источника, приводит сведения о том, что в начале 80-х гг. XIX века Мошковский прекратил концертную деятельность с целью радикальной

трансформации техники, для чего стал проводить за фортепиано по десять часов в день [4, р. 37]. Это свидетельство, цитируемое всеми последующими исследователями творчества Мошковского¹⁸, на наш взгляд, несколько противоречит вышеприведенным сведениям об ограниченной выносливости при занятиях на фортепиано. В то же время, ввиду соревновательного максимализма, присущего Мошковскому, десятичасовая практика вполне могла иметь место. К такому выводу подталкивает тот факт, что нервный недуг, поразивший руки композитора, при внимательном рассмотрении выглядит как типичное профессиональное заболевание по типу тендовагинита, который развивается именно вследствие неумеренных и физиологически неверных нагрузок на игровой аппарат¹⁹.

Еще одним недугом, мешавшим регулярной пианистической практике, стало некое «нервное заболевание в плечах», о котором Мошковский написал в дневнике в том же 1875 году (цит. по: [6, S. 32]). Тогда же Мошковский отметил симптомы значительного улучшения и надежду на полное выздоровление, однако данные, подтверждающие отсутствие этих проблем в дальнейшей жизни композитора, отсутствуют. В некоторой степени символично в этой связи выглядит приводимая Б. Поллаком²⁰ история о том, как в один концертный вечер мышцы рук Мошковского «будто парализовало посреди исполнения ориентальной фантазии Балакирева “Исламей”» [15, р. 2]²¹. Последняя, как известно, сыграла значительную роль в развитии профессионального заболевания у Скрябина. Представляется вероятным, что оба заболевания Мошковского могли иметь один и тот же источник, коренившийся в чрезмерной одержимости молодого композитора достижением идеальной техники игры на фортепиано.

Другое предположение, высказанное в *Deutsche Musiker-Zeitung* 21 февраля 1880 года по свежим следам – после заключительного большого публичного выступления Мошковского, подразумевает в качестве причины прерывания концерта «старую болезнь сердца» (цит. по: [5, р. 20; 6, S. 33]). Это заставляет вспомнить цитированные выше дневники композитора и переживания его родителей по поводу слабой конституции.

Как бы то ни было, тем февральским вечером 1880 года карьера Мошковского-пианиста, в сущности, закончилась. Лишь спустя 17 лет²², то есть около 1898 года, Мошковский ненадолго вернулся к концертной деятельности после написания Второго фортепианного концерта ор. 59²³. Б. Ассенов сообщает, что в 1900 году композитор отменил концертный тур по причинам, связанным со здоровьем [6, S. 33]. По-

следнее упоминание о выступлении Мошковского-пианиста, по-видимому, следует относить к 1914 году, когда в *Vussische Zeitung* был напечатан анонс сольного фортепианного вечера: Мошковскому предстояло исполнить «Аппассионату» Бетховена, «Карнавал» Шумана, несколько пьес Шопена и «Плач по Розенталю» Борткевича [16, S. 10], однако его собственные сочинения при этом не упоминались.

Корреляция изложенных сведений с процессом композиторского творчества Мошковского, в свою очередь, обозначает интересную особенность: в то время как сочинения в жанре фортепианной миниатюры, несомненно, сопровождали сценический успех Мошковского-пианиста, в числе этих сочинений практически отсутствовали этюды. Так, краткая аннотация, сопровождавшая публикацию Вальса ор. 15 № 5 в журнале *The Etude* в 1893 году, гласила: «Немало привлекающих внимание вещей написано Мошковским, но первые лавры музыкального гения он снискал благодаря ранним небольшим пьесам для фортепиано» [17, р. 12].

В поисках конкретных названий этих «небольших пьес» вновь обратимся к дневнику композитора, где Мошковский приводит перечень своих сочинений, снискавших широкую популярность. Здесь, помимо четырехручных циклов («Испанские танцы» ор. 12, «Из всех уголков мира» [«Aus aller Herren Länder»] ор. 23 и «Немецкие танцы» [«Deutsche Reigen»] ор. 25)²⁴, «Испанского каприза» ор. 37 и «Серенады» ор. 15, единственный раз упоминается этюдный опус²⁵ (3 концертных этюда ор. 24)²⁶. Тот факт, что следующий этюдный опус (2 концертных этюда ор. 48) появился значительно позже, в 1890 году, в период работы над единственной оперой Мошковского «Боабдил, последний король мавров», позволяет предположить, что сочинение этюдов до вынужденного завершения концертной карьеры пианиста не было приоритетным направлением композиторской деятельности Мошковского и, как минимум, не носило сколько-нибудь системного характера.

Вышесказанное входит в примечательное противоречие с обликом Мошковского, каким он остался в истории – в первую очередь как автор популярных инструктивных этюдов. Все подобные сочинения («Школа двойных нот» ор. 64, «15 виртуозных этюдов» ор. 72, «20 маленьких этюдов» ор. 91 и др.) были написаны уже в XX веке, то есть после переезда в Париж, когда активная исполнительская карьера композитора уже давно завершилась. Таким образом, Мошковский как автор этюдов едва ли может рассматриваться в одном ряду с композиторами-виртуозами начала XIX века (Калькбрэн-

нером, Мошелесом, даже Листом), поскольку представленные данные опровергают саму возможность того, что он сочинял этюды с целью демонстрации собственной виртуозности. Более того, если принимать во внимание неоднозначное отношение Мошковского к сцене, описанное выше, то идею о показной салонной виртуозности его этюдов можно в принципе отвергнуть как ложную.

Таким образом, активная фортепианная карьера Морица Мошковского, продлившаяся всего 8 лет, пришлась на период 1872–1880 годов. Это обстоятельство оказывается очень важным для понимания его творчества, в том числе для определения в нем роли этюдов. «Виртуозные» этюды Мошковского, большая часть из которых была создана в период после окончания концертной деятельности²⁷, едва ли возможно рассматривать как пьесы, написанные с целью демонстрации собственной блестящей техники. Эти сочинения, вероятнее всего, представляют

собой реакцию на ошибки, приведшие к преждевременному завершению карьеры концертного пианиста. Кроме того, из представленных сведений явствует, что ярлык композитора-виртуоза, поражающего публику бравурностью и блеском, может быть применим к Мошковскому только с очень значительными ограничениями. Яркость и скоротечность карьеры Мошковского-пианиста, сравнимая с эффектом падающей звезды, заставляет задуматься о своеобразном и в некоторой степени трагичном альтруизме его фортепианного творчества: виртуозность этюдов Мошковского не порождалась самолюбованием, но задумывалась в первую очередь для использования другими музыкантами – его собственными учениками, а также пианистами последующих поколений. Таким образом, открывающиеся обстоятельства жизни и личности композитора позволяют нам взглянуть на творчество Мошковского более объективно.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Б. Ассенов также приводит сведения о силезском пианисте по фамилии Гелднер [Там же]. Имеется в виду, вероятно, Вильгельм Гелднер (1839–1907).

² Юлиус Эмиль Леонхардт (1810–1883) работал в консерватории Дрездена в период с 1859 по 1873 годы (см.: [7]).

³ Г. Ходос, в свою очередь, связывает и этот переезд с «продолжением поисков музыкального образования, которое бы удовлетворило потребности начинающего композитора-пианиста» [5, р. 10], цитируя высказывания Дж. К. Хэддоу и М. Истика, согласно которым, в Берлин поехал только Мориц (оба автора не приводят документальных обоснований этого утверждения).

⁴ Эдуард Франк (1817–1893) был учеником Ф. Мендельсона.

⁵ Согласно Б. Ассенову, Мошковский перешел в Новую академию музыки «в поисках более значимых вызовов», то есть профессиональной конкуренции [6, S. 19].

⁶ Б. Ассенов предполагает, что Т. Куллак, уроженец Познани, отдавал особое предпочтение студентам польского происхождения, зачисляя их в свой класс [6, S. 19].

⁷ О первой встрече Мошковского с Листом упоминает В. Людтке. В свою очередь, Г. Ходос отмечает, что подтверждения этому факту нет, поскольку Людтке не приводит источника [5, р. 14].

⁸ Эмиль Либлинг (1851–1914) – немецкий и американский пианист, ученик Листа и Куллака.

⁹ Эми Фей (1844–1928) – американская пианистка, обучавшаяся у Листа и Куллака.

¹⁰ Согласно Дж. К. Хэддоу, это случилось зимой 1872 года, в то время как М. Истик в «New Grove's Dictionary» называет 1873 год. Б. Ассенов придерживается второго варианта [6, S. 28]. Очерк С. Грю в журнале *The Gramophone*, написанный в июле 1925 года, относит начало карьеры Мошковского-пианиста к 1873 году [9, р. 58]; тот же 1873 год как начало пианистической карьеры и композиторский дебют Мошковского называет А. К. Калишер [10, S. 26–27]. Точную дату, как и место концерта, установить не представляется возможным.

¹¹ Подробнее об этом концерте см.: [6, S. 29–30].

¹² Мошковский в дневнике отмечает также, что Концерт был исполнен им весной того же года на двух фортепиано совместно с Листом в рамках уже упомянутого частного вечера. Г. Ходос приводит фрагмент статьи из *The Musician* (апрель 1901 года), в которой описывается данное исполнение [5, р. 13–14]. В этой связи стоит упомянуть, что Концерт был посвящен автором Листу. В рамках настоящей статьи, однако, даже краткое освещение истории создания и исполнений этого сочинения не представляется возможным.

¹³ Рубинштейн дал собственный *Klavierabend* в Певческой академии 12 февраля. Мошковский, присутствовавший как на самом вечере, так и на генеральной репетиции, сообщает в дневнике, что «бравурность и тон игры Рубинштейна в большой степени впечатлили его» (цит. по: [6, S. 365]).

¹⁴ Эмилю Соре (1852–1920), часто выступавшему с Мошковским, был посвящен скрипичный концерт ор. 30.

¹⁵ Так, Б. Ассенов, без ссылок на источники, называет в числе причин, повлекших за собой прекращение карьеры Мошковского-пианиста, «нервозность, страх сцены и неуверенность в себе» [6, S. 32]. Косвенным подтверждением этой мысли, помимо дневниковых записей молодого Мошковского, может служить интервью «Moszkowski as teacher and man» («Мошковский как учитель и человек»), опубликованное

в журнале *Harper's Bazaar* 20 апреля 1901 года: репортер сообщал о том, что Мошковский с большим сочувствием и пониманием относился к состоянию, в котором пианисты, по его собственным словам, «не отличают клавиш от педалей» [12, р. 1051].

¹⁶ «Остаток утра я провел, работая над Концертом (ор. 3. – И. Х.) руками, дрожащими от холода» (дневниковая запись от 18 декабря 1874 года; цит. по: [6, S. 36]).

¹⁷ Макс Абрахам (1831–1900) – главный редактор издательства «Peters», отличавшийся видимой благосклонностью к Мошковскому в немецкий период его композиторской карьеры и ставший близким другом композитора.

¹⁸ См. об этом: [5, р. 20; 6, S. 32].

¹⁹ Неверное распределение нагрузки в качестве причины профессиональных заболеваний пианистов упоминается А. Шмидт-Шкловской [14, с. 13].

²⁰ Бернард Поллак (1888–1929), офтальмолог по профессии, был учеником Мошковского по классу фортепиано.

²¹ Б. Поллак, учитывая особенности жанра газетного некролога, не приводит документальных свидетельств или даже даты этого «одного вечера».

²² Цифра приводится Людтке без указания источника [4, р. 37]. С. Грю, по-видимому, придерживавшийся этого же мнения, указывает, что карьера Мошковского как «странствующего пианиста» продолжалась «без малого четверть века» [9, р. 58].

²³ Б. Поллак сообщает: «...лишь однажды он вновь вышел к огням рампы в Берлине, мастерски исполнив свой Фортепианный концерт под управлением Никиша, после того как восстановил физические силы» [15, S. 3]. Нужно полагать, что описываемый концерт проходил между 1898 и 1900 годами, поскольку Поллак вновь не приводит даты.

²⁴ Период 1875–1880 гг. можно именовать этапом доминирования четырехручных пьес в творчестве Мошковского: на волне популярности «Испанских танцев» он был отчасти вынужден продолжать публикации сочинений в жанре, полюбившемся издателям и публике.

²⁵ Мошковский упоминает только успешные сочинения, в то время как этюдам ор. 24 предшествовал этюд ор. 18 № 3 («Con agilita»), являющийся первым опусным сочинением композитора в этом жанре.

²⁶ Здесь следовало бы упомянуть также «Музыкальные моменты» ор. 7, выпущенные в 1875 году и ставшие первым сочинением композитора, снискавшим довольно широкую известность.

²⁷ По всей видимости, в концертном репертуаре самого Мошковского присутствовали только Три концертных этюда ор. 24 и этюд «Con agilita» ор. 18 № 3. Остальные этюдные сочинения композитора, включая знаменитые Пятнадцать виртуозных этюдов ор. 72, были созданы после 1880 года.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Иллюстрация 1. Фотография Ф. Листа, подаренная М. Мошковскому (дарственная надпись едва различима в нижнем левом углу)



ЛИТЕРАТУРА

1. Мильштейн Я. И. М. Мошковский // Мошковский М. Избранные этюды для фортепиано. М.: Музгиз, 1960. С. 4.
2. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1978. 288 с.
3. Николаев А. А. Работа над этюдами и упражнениями // Очерки по методике обучения игре на фортепиано: в 2 вып. М.–Л.: Музгиз, 1950. Вып. 1. С. 115–176.
4. Luedtke W. Notes, Thoughts, and Fragments about Moritz Moszkowski and Some of His Music. New York: City University of New York, 1975. 492 p.
5. Hodos G. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski: DMA Dissertation (City University of New York). New York, 2004. 314 p.
6. Assenov B. Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie: PhD Dissertation (Technical University of Berlin). Berlin, 2009. 525 S.
7. Юлиус Эмиль Леонхардт. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (дата обращения: 21.03.2026).
8. Moszkowski M. Music Lessons: A Chat // Music. 1893. Vol. 4. Pp. 73–77.
9. Grew S. Persons and Personalities: Moszkowski // The Gramophone. 1925. July. Pp. 58–59.
10. Kalisher A. Ch. Moritz Moszkowski als Operncomponist // Nord und Sued. 1892. Bd. 62. S. 26–43.
11. Musical Correspondence // Dwight's Journal of Music. 1881. April 9. P. 61.
12. Johnson S. O. Moszkowski as teacher and man // Harper's Bazaar. 1901. Issue 34. № 16. Pp. 1049–1051.
13. Kolb F. Moszkowski, Moritz // Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopaedie der Musik: in 26 Bde. 2te neubearb. Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Personenteil. Kassel–Basel: Baerenreiter, 2004. Bd. 12. Sp. 541–543.
14. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. Л.: Музыка, 1985. 70 с.
15. Pollack B. Erinnerungen an Moritz Moszkowski // Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung (Ausgabe für Berlin). 1925. Jg. 54. № 124 (14. März). S. 2–3.
16. [Annonce] // Vossische Zeitung. 1914. Vol. 1. № 1. S. 10.
17. [Annotation] // The Etude. 1893. Vol. 11. № 11. P. 12.

REFERENCES

1. Mil'shtein Ya. M. Moshkovskiy [M. Moszkowski]. In: Moshkovskiy M. Izbrannye etyudy dlya fortepiano [Selected Studies for the Piano]. Moscow: Muzgiz, 1960. P. 4.
2. Alekseev A. Metodika obucheniya igre na fortepiano [Methodes of Teaching Piano Playing]. Moscow: Muzyka, 1978. 288 p.
3. Nikolaev A. Rabota nad etyudami i uprazhneniyami [Work on Etudes and Exercises]. In: Ocherki po metodike obucheniya igre na fortepiano [Thoughts on the Methodology of Teaching Piano Playing]: in 2 issues. Moscow–Leningrad: Muzgiz, 1950. Issue 1. Pp. 115–176.
4. Luedtke W. Notes, Thoughts, and Fragments about Moritz Moszkowski and Some of His Music. New York: City University of New York, 1975. 492 p.
5. Hodos G. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski: DMA Dissertation (City University of New York). New York, 2004. 314 p.
6. Assenov B. Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie: PhD Dissertation (Technical University of Berlin). Berlin, 2009. 525 S.
7. Yulius Emil' Leonkhardt [Julius Emil Leonhardt]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (date of application: 21.03.2026).
8. Moszkowski M. Music Lessons: A Chat. In: Music. 1893. Vol. 4. Pp. 73–77.
9. Grew S. Persons and Personalities: Moszkowski. In: The Gramophone. 1925. July. Pp. 58–59.
10. Kalisher A. Ch. Moritz Moszkowski als Operncomponist. In: Nord und Sued. 1892. Bd. 62. S. 26–43.
11. Musical Correspondence. In: Dwight's Journal of Music. 1881. April 9. P. 61.
12. Johnson S. O. Moszkowski as teacher and man. In: Harper's Bazaar. 1901. Issue 34. No. 16. Pp. 1049–1051.
13. Kolb F. Moszkowski, Moritz. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopaedie der Musik: in 26 Bde. 2te neubearb. Ausgabe / hrsg. von L. Finscher. Personenteil. Kassel–Basel: Baerenreiter, 2004. Bd. 12. Sp. 541–543.
14. Shmidt-Shklovskaya A. O vospitanii pianisticheskikh navykov [On Piano Skills Development]. Leningrad: Muzyka, 1985. 70 p.

15. *Pollack B.* Erinnerungen an Moritz Moszkowski. In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung (Ausgabe für Berlin). 1925. Jg. 54. Nr. 124 (14. März). S. 2–3.
16. [Annonce]. In: Vossische Zeitung. 1914. Januar. Volume 1. Nr. 1. S. 10.
17. [Annotation]. In: The Etude. 1893. Vol. 11. No. 11. P. 12.

Хананов Ильяс Рашидович

аспирант кафедры теории музыки
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
auditore96@list.ru
ORCID: 0000-0002-1027-9303

Elias R. Khananov

Postgraduate student at Music Theory Department
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
auditore96@list.ru
ORCID: 0000-0002-1027-9303

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. Скрябиной [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



Пример 3



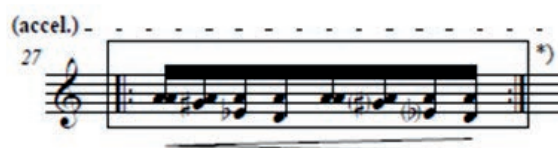
Пример 4



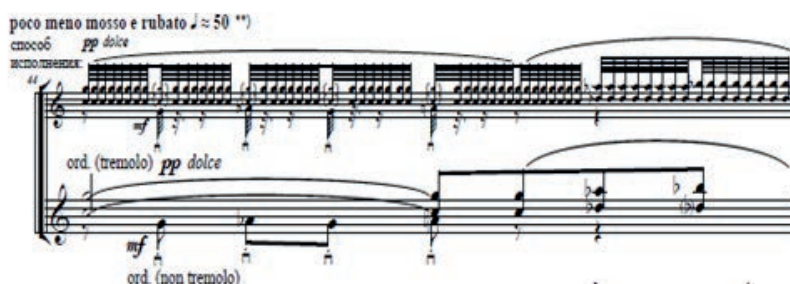
Пример 5



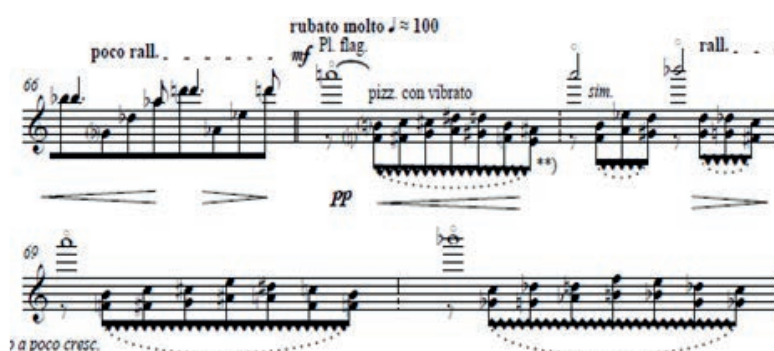
Пример 6



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 orkestrovoy 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 stilevye 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 domrovoe ispolnitel'skoe 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 tembroy-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

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ PROBLEMS OF TRADITIONAIAL CULTURE



УДК 784

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_72

А. В. КРЫЛОВА, ЧЖАН ЧЭНЬ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ПЕСЕННАЯ ЛИРИКА НЮЙШУ

Статья посвящена исследованию песенной лирики в контексте уникальной женской письменной культуры *Нюйшу*, возникшей в древнем Китае. Данные песни рассматриваются как ключевой компонент культурной практики, обеспечивавший эмоциональную поддержку, самовыражение и сохранение коллективной идентичности женщин в условиях патриархального общества. В работе выявляются и анализируются социокультурные функции, тематика и поэтико-музыкальные особенности песенного творчества *Нюйшу* как формы вербально-музыкальной коммуникации. Основное внимание уделяется типологии песен и связанным с ними ритуалам. Показано, как автобиографические и повествовательные песни фиксировали личный опыт и интерпретировали классические сюжеты с женской точки зрения, в то время как ритуальные практики структурировали важные жизненные переходы и создавали коллективный эмоциональный резонанс. Доказывается, что песни *Нюйшу* не были лишь бытовым фольклором, а являлись целенаправленным инструментом создания альтернативного культурного пространства и системы символов. Это подтверждается анализом песенных форм: семисложные стихи служили для импровизации и развернутых повествований в рамках ритуалов, а пятисложные – для лаконичного выражения дружбы и благопожеланий на материальных носителях. Песенный феномен *Нюйшу* помещен в широкий контекст – от социальных условий, породивших женскую письменность и обычай приношения «клятвы верности» (*лаотун*), до современных государственных и медийных проектов по сохранению этого наследия. Обращение к документальному фильму «Тайные послания» (“Hidden Letters”, 2022) выявляет непреходящую актуальность тем *Нюйшу* – поиска эмоциональной поддержки и женской солидарности – в современном мире. Основным выводом статьи заключается в том, что песенная лирика *Нюйшу* выполняла многоплановую коммуникативную и психотерапевтическую функции, выступая неотъемлемой частью целостной женской культуры, жизнестойкость которой обусловлена ее глубинным гуманистическим содержанием.

Ключевые слова: лирика *Нюйшу*, женская письменность, песенный фольклор, китайская культура, гендерные исследования, ритуал *лаотун*, культурное наследие.

Для цитирования: Крылова А. В., Чжан Чэнь. Песенная лирика *Нюйшу* // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 72–79.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_72

A. KRYLOVA, ZHANG CHEN

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

SONG LYRICS OF NÜSHU

The article is devoted to the study of lyric songs within the context of the unique women's script and cultural tradition of *Nüshu*, which originated in ancient China. These songs are considered a key component of a cultural practice that provided emotional support, opportunities for self-expression, and the preservation of a collective identity for women within patriarchal society. The study identifies and analyzes the sociocultural functions, thematic content, and poetic and musical characteristics of *Nüshu* song traditions as a form of verbal-musical communication. Particular attention is paid to the typology of songs and the rituals associated with them. The article demonstrates how autobiographical and narrative songs recorded personal experiences and reinterpreted classical stories from a female perspective, while ritual

practices structured important life transitions and fostered a sense of collective emotional resonance. It is argued that *Nüshu* songs were not merely a form of everyday folklore but rather a deliberate instrument for creating an alternative cultural space and symbolic system. This conclusion is supported by an analysis of song forms: seven-character verses were used for improvisation and extended narratives within rituals, while five-character verses served to express friendship and good wishes in a concise form on material carriers. The phenomenon of *Nüshu* song culture is situated within a broader context, ranging from the social conditions that gave rise to women's script and the practice of *laotong* ("sworn sisterhood") to contemporary governmental and media initiatives aimed at preserving this cultural heritage. Reference to the documentary film "Hidden Letters" (2022) reveals the enduring relevance of *Nüshu*'s themes – the search for emotional support and female solidarity – in the modern world. The article concludes that *Nüshu* lyric songs performed a multifaceted communicative and therapeutic functions, constituting an integral part of a holistic female culture whose resilience is rooted in its profound humanistic content.

Keywords: *Nüshu*, women's script, song folklore, Chinese culture, gender studies, *laotong* ritual, cultural heritage.

For citation: Krylova A., Zhang Chen. Song lyrics of *Nüshu*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 72–79.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_72

Нюйшу – уникальная женская культура, возникшая в уезде Цзяньюн провинции Хунань. Ее основу составила система письма, созданная женщинами Китая и передаваемая ими из поколения в поколение. Причиной появления и развития письменности *Нюйшу*¹ были сложные условия жизни женщин в традиционном обществе, требовавшие больших ресурсных затрат как для выживания, так и для сохранения и защиты ценностей своего духовного мира. При обсуждении вопроса об исторических границах этой уникальной традиции высказываются разные гипотезы. Одна из них связывает генезис данной культуры с царством Цинь (период до объединения Китая, 771–221 гг. до н. э.) и даже с еще более ранним периодом, восходящим к эпохе письменности на гадательных (оракульных) костях династии Шан (1600–1046 гг. до н. э.). Другая, более обоснованная, свидетельствует, что письменность *Нюйшу* возникла не ранее конца династии Мин или начала династии Цин (примерно в XVI и XVII веках) [1]. Несмотря на эти существенные разночтения, очевидно, что *Нюйшу* является продуктом патриархального уклада со свойственным ему главенством мужского начала, абсолютным женским бесправием и тяжелым физическим трудом.

В то далекое от нас время местные женщины провинции Хунань, лишённые возможности получать образование и неспособные в силу этого общаться с помощью традиционных китайских иероглифов, создали свою тайную систему письма. Она была основана на местном диалекте и предназначалась для общения в повседневной жизни, для выражения эмоциональных переживаний, передачи опыта и взаимной поддержки, что позволяло женщинам преодолевать гендер-

ные барьеры. Так, Ван Цзю, исследуя эту уникальную письменную культуру, пишет: «*Нюйшу*, обладая своей ценностью и социальной востребованностью, передавалась из поколения в поколение на протяжении сотен лет. В то же время мы видим и ограничения *Нюйшу*: она не представляла принципиальной угрозы старой системе мужского превосходства и женского подчинения, а ее функция ограничивалась сферой культуры и духовности» [2].

Итак, главные ценности *Нюйшу*, для передачи которых была создана особая система письма, – взаимная поддержка и эмоциональный резонанс между женщинами. Говоря о социальном запросе, в ответ на который возникла культура *Нюйшу*, следует указать на еще одну традицию, именуемую *лаотун*²: в возрасте 5–6 лет родители искали своей дочери подругу, и взаимоотношения между ними оформлялись символическим договором (кит. *цзецзяо шу* / 结交书 – «запись о завязавшейся дружбе»). Девочки должны были поклясться перед Буддой и свидетелями в том, что будут неразлучны до конца жизни. Зачем оформлялось это условное сестринство? По традиции, после замужества женщины члены ее семьи не могли видеться с ней, а названная сестра имела такую возможность, и общались они на тайном языке *Нюйшу*, поверяя друг другу свои секреты, делясь переживаниями. Эта взаимопомощь носила, прежде всего, духовный, передаваемый в письменной форме словесно-утешительный характер. В исследовании традиционной культуры Китая Дэн Синлинь и др. отмечают, что «благодаря таким текстам, как "Саньчжаошу (Книга третьего дня)" (поздравления со свадьбой) и "Автобиографическая песня", женщины поддерживали друг друга на

важных этапах жизни, связанных с замужеством или рождением детей» [3, с. 20]. Сохранившиеся письменные артефакты запечатлевают жизнь женщин далекого прошлого, рассказывают об их судьбах, трудностях, горестях и радостях, надеждах получить сочувствие и поддержку.

Самое раннее на сегодняшний день документальное упоминание о знаковой системе *Нюйшу* встречается на монете, выпущенной Тайпинским Небесным царством в период правления Сяньфэна династии Цин (1850-е годы). На оборотной стороне монеты имеются надписи, выполненные посредством письменности *Нюйшу*, – «женщины под небесами» и «сестры как одна семья» [1].



Иллюстрация 1. Монета правления Сяньфэна династии Цин (1850-е годы)³

Что же представляла собой эта письменность? Как уже было сказано, данная система письма является одной из немногих в мире, разработанных исключительно для женщин. Характерной ее особенностью является уникальная ромбовидная форма знаков – тонкие штрихи и общий элегантный их стиль, похожий на китайские иероглифы, [4, с. 5].



Иллюстрация 2.
Иероглифы письменности *Нюйшу*⁴

Материальные носители этих письменных памятников различны. Часто они записывались

на тканевых платках, бумаге, веерах или одеялах, что обеспечивало удобство их передачи [4, с. 7].

Нюйшу – уникальное явление в китайской лингвистике, это фонетическая, слоговая письменность (в отличие от традиционной китайской логографической системы письма), что обеспечивает ее простоту. Она основана на цзяньюнском тухуа (местном наречии уезда Цзяньюн)⁵: каждый знак *Нюйшу* обозначает слог этого говора. Чжао Лимин выполнил статистический анализ, сравнив число знаков в традиционной китайской письменности и в письменности *Нюйшу*. Исследователь пишет: «“Большой словарь китайских иероглифов” включает в себя 54678 знаков, из которых несколько тысяч являются общеупотребительными. Однако все значения, транслируемые этими иероглифами, в *Нюйшу* можно выразить всего 2000 знаками, из которых лишь около 700 являются общеупотребительными» [5].

Нюйшу содержит небольшое количество пиктографических элементов, а также заимствованных китайских иероглифов, которые являются важным дополнением к системе письма. Например, одна из пиктограмм (см. Иллюстрацию 3) напоминает форму птицы. Голова поднята, клюв направлен вверх, средняя часть напоминает туловище птицы, левая часть – хохолок, а точки по обеим сторонам туловища подобны птичьим перьям [6, с. 126].



Иллюстрация 3. Пиктограмма (птица)

Очевидно, что культура *Нюйшу* носила замкнутый характер, поскольку передавалась от человека к человеку. Чжоу Фейжан пишет: «Трансляторами знаний *Нюйшу* были люди. Принцип “книга исчезает со смертью человека” является ключевой особенностью передачи *Нюйшу*» [7]. Исчезновение носителей культурного знания означало утрату не только «человека», но и «книги» – источник передачи традиций *Нюйшу* прерывался. Данная письменность распространялась в рамках сестринства – традиции *лаотун*, то есть исключительно между женщинами, поэто-

му круг носителей ее был ограничен. Этим объясняется то, что письменность *Нюйшу* находится сегодня на грани исчезновения. Озабоченность государства сохранением *Нюйшу* как части нематериального культурного наследия связана с тем, что речь идет не только о системе письма, но и о древней гендерной культуре, включающей в себя прикладные искусства, ритуальные практики и музыкально-поэтическое творчество. Значимая ее часть – песни *Нюйшу*. Их содержание тесно связано с повседневной жизнью женщин – свадебными обрядами, сельскохозяйственными работами, личностными переживаниями – тоской по семье и друзьям. Язык песен разговорный и ритмичный, исполняют их сольно или хором. Большая часть посвящена описаниям внутренних переживаний женщин, есть песни, в которых отражены важные исторические события. Отдельного упоминания заслуживает «Саньчжаошу» («Книга третьего дня») – рукописная книга на тканевой основе, которую дарили невесте; отмечается, что тексты из нее могли распеваться во время церемоний. Ряд песен посвящен описаниям женских несчастий и трагических поворотов судьбы, например «Плач сироты», «Песнь вдовы» и «Нет родителей, только свояченица». Содержание этих текстов сосредоточено на выражении обид. Примером могут служить такие тексты, как «Чье-то самовыражение в беде» и «Чье-то письмо, выражающее беду» [2]. Приведем текст стихотворения «Сама пишу письмо о своей горести»: «В пустой комнате сижу в раздумье одиоком, / Сама пишу письмо о своей горести глубокой. / Раньше цветы цвели – ценили их красу, / А ныне я не лучше ль в горький мой час? / Нас родила семерых мать с отцом в отчем доме, / Но пяти братьев теперь нет, / Рядом со мной нет ни одного брата. / Тысячи горестей – душа стеснена тоской, / Всю ночь не сплю – как будто нож вонзается мне в сердце» [8].

Так, в «Песне о *Нюйшу*» говорится: «Девушки Синьхуа читают письма женские – / Не ради чинов, не ради народа, / Лишь потому, что женщины страдали безмерно, / Хотят в женском письме пожаловаться на свою горечь» [4, с. 6]. Песни – не только инструмент выражения эмоций, это средство сохранения культуры *Нюйшу* [2]. Их поэтическая основа представлена двумя типами стихов – семисложным и пятисложным. Семисложные поэмы на языке *Нюйшу* рождались в процессе ритуальных мероприятий – вечерних («Сидя в песенном зале») или свадебных («Горькие любовные песни»). Это главные народно-песенные артефакты культуры *Нюйшу*. Характерные черты семисложных стихотворений заключаются в том, что длинные их строки могут быть не только пропетыми, но и импровизированными. Тексты

этих песен метафоричны и различны по содержанию: одни выражают чувства разлуки, другие передают информацию о способах ведения домашнего хозяйства. Объем стихотворений может быть разным – от нескольких десятков символов (например: «Десять пальцев соединены с сердцем, а сердце соединено с плотью, женщина прожила в родительском доме двадцать осеней») до четырех-пяти тысяч [2].

Пятисложные поэмы *Нюйшу* более лаконичны, в основном это тексты, нанесенные на веера, носовые платки и т. д., посвященные выражению дружбы и кратким благословениям. Для таких стихотворений при сжатости языковых форм характерен напряженный ритм, а также акцент на прямом выражении эмоций (например, восхваление друзей или тоска по дружбе). К сожалению, подобных стихотворений сохранилось очень мало. Например, рифмованный текст в веерной картине⁶ *Нюйшу* «Создание хорошей дружбы» в основном выражает похвалу друзьям и надежду на развитие дружбы: «Настоящая дружба – это как путешествие вдаль друг от друга, но кто знает, не ложная ли это привязанность. Жаль, что мы потеряли веру друг в друга, и мое сердце всегда беспокойно» [9]. Здесь рифмовка тесно связана с тонами местного наречия *цзянь-юн* [2], а певческая практика *Нюйшу* позволяет именовать его «текучим текстом», поскольку, по словам композитора Тан Дуна, «в мелодии много синкоп и терций, она очень древняя, не типичная для пентатоники. Она пришла от *яо* (этнической группы, проживающей в этом регионе)» [10].

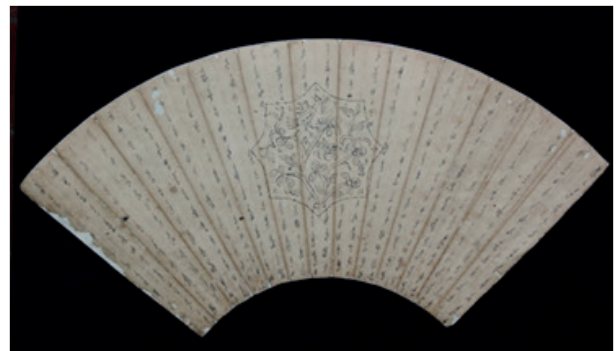


Иллюстрация 4. Веерная картина с надписями *Нюйшу*

Рассмотрим подробнее ритуальные практики. К особо значимым относится «Сидение в песенном зале» – традиционная церемония в культуре *Нюйшу*, проводимая перед свадьбой и предназначенная исключительно для женщин [2]. За полмесяца до свадьбы невеста приглашала своих подруг и родственниц погостить у себя, чтобы вместе заняться рукоделием, изучить женскую письменность и спеть женские

песни. За три дня до свадьбы в доме устраивали «певческий зал», для которого готовили местные лакомства. Родственницы разжигали угольный камин, садились вокруг него и пели песни. Это было своеобразное антифонное пение: невеста и ее подружки сидели с одной стороны, а старейшины – с другой. Они импровизировали семисложные тексты на местном диалекте, используя метафоры и каламбуры для передачи своих чувств. Коллективная мудрость, воплощенная в этой церемонии, выражалась в спонтанной импровизации текстов песен в зависимости от ситуации, формируя творческую модель: «сочинение музыки сейчас, пение сейчас и запись сейчас» [11, с. 155–156].

Большинство песен носило нравоучительный характер: старейшины пели о межличностных отношениях и ведении домашнего хозяйства, а невеста отвечала. Например, старейшина могла спеть: «Десять пальцев соединены с сердцем, сердце соединено с плотью; дочь провела двадцать осеней в родительском доме, теперь вышла замуж в семью мужа, уважение к старшим и любовь к молодым всегда в ее сердце». Ответ невесты звучал так: «Перед дверью семьи мужа – ров, соединяющийся с текущей водой родительского дома; покидая дом, не забуду наставлений матери, каждая мелочь запечатлена в моем сердце» [2]. Свадебная песня «Передо мной гибискус» доводит чувство разлуки до кульминации такими словами: «Золотые слезы текут во все стороны, две двери давят друг на друга»; такой эмоционально насыщенный, можно сказать, трагический текст формирует коллективный эмоциональный резонанс [12, с. 2495]. Заключительная песня – иная по характеру: она опирается на юмор, загадки, благословения и призвана развеять печаль невесты, облегчив ей вступление в новую жизнь (см.: [2]).

В условиях ограничений феодальной этики песенная лирика *Нюйшу* стала для женщин важным способом выражения их страданий. Горькая песня «Мытье рук и мойка белого риса в первую стражу» натуралистично описывает тяжелую жизнь в голодные годы. Благодаря простым текстам, таким как: «В доме нет жирного масла (лярда)» или «Замачивание холодного риса на ночь в горячем чае», – песни сублимируют индивидуальные страдания в коллективную память [12, с. 2495–2496].

Особый интерес представляют песни о дружбе. Музыка *Нюйшу*, проповедующая обычаи сестринства, способствует становлению женской культурной идентичности. На традиционном празднике «Доу ню цзе» («Борьба быков») параллельно с мужскими состязаниями женщины проводили собственные встречи, устанавливая

отношения «сестринства» при помощи исполнения «Песни дружбы». Это создавало эмоциональную общность, выходящую за рамки кровных уз посредством совместного пения [2]. Данная культурная практика не только противостояла маргинализации патриархального общества, но и формировала систему женских символов, независимую от господствующей культуры.

Рассматривая разные в содержательном плане типы песен, нельзя не сказать и о «повествовательных песнях» [12, с. 2493]. Это произведения, интерпретирующие классические ханьские китайские истории – повествования с женщиной в главной роли. Например, классическая китайская история «Лян Шаньбо и Чжу Интай»: во времена династии Восточная Цзинь (317–420 гг. н. э.) Чжу Интай выдавала себя за мужчину, чтобы ходить в школу. Они с Лян Шаньбо стали побратимами у Травяного моста и близкими друзьями, а также три года были одноклассниками. Родители заставили Чжу Интай выйти замуж за Ма Вэньцая. Лян Шаньбо, узнав об истинной природе Чжу Интай и ее принудительном браке, умер от тоски. Перед свадьбой Чжу Интай плакала у могилы Лян Шаньбо. Могила разверзлась, и Чжу Интай прыгнула в нее. Их души превратились в бабочек и улетели вместе.

Исследование песенной культуры *Нюйшу* – значимая область современной китайской этнографии и музыковедения, которые только начинают приоткрывать глубинные мотивы этой древней женской традиции. Кроме того, возрождение культуры *Нюйшу* как целостного явления находится под патронажем государства и реализуется как многовекторный социокультурный проект. Однако возникает вопрос: в чем актуальность столь обширной, требующей финансовых затрат деятельности? Ведь в современном Китае реализуется политика гендерного равенства, доступ к образованию для женщин открыт, много позитивных изменений и реформ гендерного плана обусловлены политикой открытости в Китайской Народной Республике [10]. Есть ли сегодня в контексте этих изменений запрос на социально-психологические практики *Нюйшу*?

Размышления на эту тему легли в основу документального фильма «Тайные послания» («Hidden Letters») – первого в Китае фильма, посвященного теме *Нюйшу*. Режиссерами фильма выступили Фэн Ду и Чжао Цин, а в главных ролях снялись Ху Синь, У Симу и Хэ Яньсинь. Премьера фильма состоялась на кинофестивале *Tribeca* в США 16 апреля 2022 года. Фильм, в котором показана жизнестойкость культуры *Нюйшу*, повествует о том, что современные женщины черпают силы в произведениях *Нюйшу* (женской

письменности), чтобы справиться с двойным давлением карьеры и семьи [13, с. 686–695]. Документальный фильм рассказывает истории наследниц *Нюйшу* – современных женщин, в нем исследуются глубокие вопросы гендерного равенства, идентичности и культурного наследия посредством диалога с *Нюйшу* – уникальной письменностью, созданной женщинами. Представляется важной мысль Ван Цинъю, исследующего гендерную коммуникацию в современном Китае. Ученый, как и авторы названного фильма, подчеркивает значимость текстов, зафиксиро-

вавших опыт женщин прошлого для живущих в наши дни (см.: [11, с. 158]).

Итак, культура *Нюйшу* имеет глубокие исторические корни. Однако ее социальное предназначение – облегчить участь женщин, дать им возможность излить свои мысли, переживания и чувства друг другу и миру – оказывается востребованным и в наши дни. Этим определяются жизнестойкость данной культурной традиции, интерес к ней и стремление возродить и воссоздать во всех деталях, сделав достоянием современности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Существуют разные версии написания слова при переводе с китайского языка на русский, в настоящей статье принято следующее – *Нюйшу*.

² О традиции *лаотун* подробно написано в романе американской писательницы китайского происхождения Лизы Си «Снежный цветок и заветный веер», который был экранизирован в 2011 году.

³ См. подробнее: URL: <http://coin007.com/bbs/read.php?tid=40258> (дата обращения: 15.05.2026).

⁴ См.: URL: https://news.gmw.cn/2020-08/23/content_34110876.htm (дата обращения: 14.05.2026).

⁵ Географическая локация – уезд Цзяньюнь, городской округ Юнчжоу, провинция Хунань, на границе с провинцией Гуанси.

⁶ Веерная живопись в Китае – самобытный и глубоко символический пласт традиционного искусства. В отличие от европейского декоративного аксессуара, китайский расписной веер был прежде всего объектом высокой культуры и философии.

ЛИТЕРАТУРА

1. 《千古之谜——女书》 – 江永县人民政府网, 江永县人民政府, 26.08.2025 / Тайна веков – *Нюйшу* // Народное правительство уезда Цзяньюнь (Официальный сайт). URL: http://www.jiangyong.gov.cn/jiangyong/sqwh/201511/7199cc776bfb438e84345f82d7601e7a.shtml?webview_progress_bar=1&show_loading=0&push_animated=1&theme=light (дата обращения: 26.08.2025).
2. 《女书习俗：世界上惟一存在的性别文字》 – 中国非物质文化遗产网, 望秋, 13.11.2025 / Ван Цю. Обычай *Нюйшу*: единственная в мире система письма, учитывающая гендерные различия // Нематериальное культурное наследие Китая. URL: https://www.ihchina.cn/project_details/11280?flow_ext=eyJkb2NfaWQiOiI5MGYwNDdmYzZhYzdlODFILTU2OTk5YjlyZDM4Yjg5ZmZlLjIjCjpbmxpbmVfZGlzcGxheV9wb3NpdGlvbil6MCwiZG9jX3Bvc2l0aW9uIjoyfQ==&webview_progress_bar=1&show_loading=0&push_animated=1&theme=light (дата обращения: 13.11.2025).
3. 《中国神秘女书》 – 长沙:湖南人民出版社, 邓兴林, 2008, 234页 / Дэн Синлинь. Загадочная китайская письменность *Нюйшу*. Чанша: Народное издательство провинции Хунань, 2008. 234 с.
4. 《女书:文化深山里的野玫瑰》 – 纵横期刊, 叶绪民、李庆福, 2002 (12), 1–15页 / Е Сюйминь, Ли Цинфу. *Нюйшу*: дикая роза в горах культуры // Журнал Цзунхэн. 2002. № 12. С. 1–15.
5. 《女书文化》 – 永州人民政府网, 永州市文化旅游广电体育局, 04.11.2025 / Культура *Нюйшу* // Народное правительство города Юнчжоу (Официальный сайт). URL: https://www.yzcity.gov.cn/cnyz/nsw/202111/96d9eeef3842451db02b4edf1521437a.shtml?webview_progress_bar=1&show_loading=0&push_animated=1&theme=light (дата обращения: 04.11.2025).
6. 《稻作文化背景下的女书造型研究》 – 艺术教育期刊, 周飞战, 2008 (4), 126–127页 / Чжоу Фейжан. Исследование форм *Нюйшу* в контексте культуры рисоводства // Художественное образование. 2008. № 14. С. 126–127.
7. 《江永女书文化的保护与传承》 – 中国民俗学网, 光明日报. 周飞战, 19.05.2026 / Чжоу Фейжан. Сохранение и сохранение культуры *Нюйшу* в Цзяньюне // Гуанмин Дайди: Национальный фольклорный сайт Китая. URL: <https://www.chinesefolklore.org.cn/web/index.php?NewsID=8697> (дата обращения: 19.05.2026).
8. 《论瑶族女书歌的歌词特征》 – 中国娱乐在线, 王蓉芳、黄璐佳, 2017 (12) / Ван Жунфан, Хуан Луцзя. О лирических особенностях песен женщин народа Яо // Китайские онлайн-развлечения. 2017. № 12. URL: <http://www.oxiang.com/music/20171207/82575.html> (дата обращения: 10.12.2025).

9. 《湖南江永女书姐妹结交书《结下好情义》扇面》，湖南省博物馆网，余斌霞 / Юй Бинься. «Хунань Цзяньюн Нюйшу»: веерная картина о дружбе и связях сестер // Музей провинции Хунань (Официальный сайт). URL: https://www.hnmuseum.com/zh-hans/zuixintuijie/%E6%B9%96%E5%8D%97%E6%B1%9F%E6%B0%B8%E5%A5%B3%E4%B9%A6%E5%A7%90%E5%A6%B9%E7%BB%93%E4%BA%A4%E4%B9%A6%E3%80%8A%E7%BB%93%E4%B8%8B%E5%A5%BD%E6%83%85%E4%B9%89%E3%80%8B%E6%89%87%E9%9D%A2?flow_extra=eyJpbmxbpVfZGlzcGxheV9wb3NpdGlvbil6MCwiZG9jX3Bvc2l0aW9uIjoxLCJkb2NfaWQiOiIifQ%3D%3D&show_loading=0&push_animated=1&webview_progress_bar=1&theme=light (дата обращения: 14.12.2025).
10. Tan Dun. Nu Shu: The Secret Songs of Women. URL: <https://www.epressi.com/media/userfiles/37567/1474273036/tandun.pdf> (дата обращения: 06.02.2026).
11. 《制造性别：现代中国的性别传播》 - 北京:社会科学文献出版社, 王青亦, 2016, 152–180页 / Ван Цинъи. Производство гендера // Гендерная коммуникация в современном Китае. Пекин: Академическое издательство социальных наук, 2016. С. 152–180.
12. 《从民歌的异地趋同性看女书的地域区分》，湖南科技学院学报, 杨仁里, 2006(10). 2488–2501页 / Ян Ренли. Региональная дифференциация Нюйшу с точки зрения конвергенции народных песен разных регионов // Журнал Хунаньского университета науки и технологий. 2006. № 10. С. 2488–2501.
13. 《吾心可鉴：跨文化沟通, 澎湃的福流》 - 北京:清华大学出版社, 彭凯平, 2020, 686–695 / Пэн Кайпин. «Мое сердце подобно зеркалу» // Межкультурная коммуникация – неисчерпаемый источник счастья. Пекин: Издательство Университета Синьхуа, 2020. С. 686–695.

REFERENCES

1. 《千古之谜——女书》 - 江永县人民政府网, 江永县人民政府, 26.08.2024 / The Eternal Mystery – Nüshu // Jiangyong County People's Government (Official Website). URL: http://www.jiangyong.gov.cn/jiangyong/sqwh/201511/7199cc776bfb438e84345f82d7601e7a.shtml?webview_progress_bar=1&show_loading=0&push_animated=1&theme=light (date of application: 26.08.2024).
2. 《女书习俗：世界上惟一存在的性别文字》，中国非物质文化遗产网, 望秋, 13.11.2025 / Wang Qiu. Nüshu Custom: The Only Gender-Specific Script in the World. In: China Intangible Cultural Heritage Network. URL: https://www.ihchina.cn/project_details/11280?flow_extra=eyJkb2NfaWQiOiI5MGYwNDdmYzZhYzdlODFILTU2OTk5YjlyZDM4Yjg5ZmQiLCJpbmxbpVfZGlzcGxheV9wb3NpdGlvbil6MCwiZG9jX3Bvc2l0aW9uIjoyfQ==&webview_progress_bar=1&show_loading=0&push_animated=1&theme=light (date of application: 13.11.2025).
3. 《中国神秘女书》 - 长沙:湖南人民出版社, 邓兴林, 2008, 234页 / Deng Xinglin. The Mysterious Chinese Script Nüshu. Changsha: Hunan People's Publishing House, 2008. 234 p.
4. 《女书:文化深山里的野玫瑰》 - 纵横期刊, 叶绪民、李庆福, 2002(12), 1–15页 / Ye Xumin, Li Qingfu. Nüshu: Wild Rose in the Mountains of Culture. In: Zongheng Journal. 2002. No.12. Pp. 1–15.
5. 《女书文化》 - 永州人民政府网, 永州市文化旅游广电体育局, 04.11.2025 / Nüshu Culture. In: Yongzhou People's Government (Official Website). URL: https://www.yzcity.gov.cn/cnyz/nsw/202111/96d9eeef3842451db02b4edf1521437a.shtml?webview_progress_bar=1&show_loading=0&push_animated=1&theme=light (date of application: 04.11.2025).
6. 《稻作文化背景下的女书造型研究》 - 艺术教育期刊, 周飞战, 2008 (4), 126–127页 / Zhou Feizhan. A Study of Nüshu Forms in the Context of Rice Cultivation Culture. In: Art Education. 2008. No. 4. Pp. 126–127.
7. 《江永女书文化的保护与传承》 - 中国民俗学网, 光明日报. 周飞战, 19.05.2026 / Zhou Feizhan. Preservation and Inheritance of Jiangyong Nüshu Culture. In: Guangming Daily: China Folklore Network. URL: <https://www.chinesefolklore.org.cn/web/index.php?NewsID=8697> (date of application: 19.05.2026).
8. 《论瑶族女书歌的歌词特征》， - 中国娱乐在线, 王蓉芳、黄璐佳, 2017 (12) / Wang Rongfang, Huang Lujia. On the Lyrical Characteristics of Yao Women's Nüshu Songs. In: China Entertainment Online. 2017. No. 12. URL: <http://www.oxiang.com/music/20171207/82575.html> (date of application: 10.12.2025).
9. 《湖南江永女书姐妹结交书《结下好情义》扇面》，湖南省博物馆网, 余斌霞 / Yu Binxia. "Hunan Jiangyong Nüshu" – Sisterhood Book Forming Deep Friendship Fan Painting. In: Hunan Provincial Museum (Official Website). URL: https://www.hnmuseum.com/zh-hans/zuixintuijie/%E6%B9%96%E5%8D%97%E6%B1%9F%E6%B0%B8%E5%A5%B3%E4%B9%A6%E5%A7%90%E5%A6%B9%E7%BB%93%E4%BA%A4%E4%B9%A6%E3%80%8A%E7%BB%93%E4%B8%8B%E5%A5%BD%E6%83%85%E4%B9%89%E3%80%8B%E6%89%87%E9%9D%A2?flow_extra=eyJpbmxbpVfZGlzcGxheV9wb3NpdGlvbil6MCwiZG9jX3Bvc2l0aW9uIjoxLCJkb2NfaWQiOiIifQ%3D%3D&show_loading=0&push_animated=1&webview_progress_bar=1&theme=light

NpdGlvbiI6MCwiZG9jX3Bvc2l0aW9uIjoxLCJkb2NfaWQiOiIifQ%3D%3D&show_loading=0&push_animated=1&webview_progress_bar=1&theme=light (date of application: 14.12.2025).

10. *Tan Dun*. Nu Shu: The Secret Songs of Women. URL: <https://www.epressi.com/media/userfiles/37567/1474273036/tandun.pdf> (date of application: 06.02.2026).

11. 《制造性别：现代中国的性别传播》 – 北京:社会科学文献出版社, 王青亦, 2016, 152–180页 / *Wang Qingyi*. Manufacturing Gender. In: Gender Communication in Modern China. Beijing: Social Sciences Academic Press, 2016. Pp. 152–180.

12. 《从民歌的异地趋同性看女书的地域区分》, 湖南科技学院学报, 杨仁里, 2006 (10), 2488–2501页 / *Yang Renli*. Regional Differentiation of *Nüshu* from the Perspective of Cross-Regional Convergence of Folk Songs. In: Journal of Hunan University of Science and Technology. 2006. No.10. Pp. 2488–2501.

13. 《吾心可鉴：跨文化沟通, 澎湃的福流》 – 北京:清华大学出版社, 彭凯平, 2020, 686–695 / *Peng Kaiping*. “My Heart as a Mirror”. In: Intercultural Communication, Surging Flow of Happiness. Beijing: Tsinghua University Press, 2020. Pp. 686–695.

Крылова Александра Владимировна

доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор,
проректор по научной работе
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

Alexandra V. Krylova

Dr. Sci. (Cultural Studies), Ph. D. (Art), Professor, Vice-rector for Research Work
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
a.v.krilova@rambler.ru
ORCID: 0000-0003-3718-0810

Чжан Чэнь

магистрант кафедры продюсерства исполнительских искусств
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
arsantique@outlook.com
ORCID: 0009-0006-8636-4893.

Chen Zhang

Masters Student at the Performing Arts Production Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
arsantique@outlook.com
ORCID: 0009-0006-8636-4893

ЧЭНЬ ЮЙЦИ, А. Б. БОРОДИН

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЕ (НА ПРИМЕРЕ ФЛЕЙТЫ ДИ)

В статье последовательно рассматриваются функциональные особенности традиционных духовых инструментов в пекинской опере, которая считается «национальной драмой» Китая. Анализ основных источников в этой области показывает, что существующие исследования ограничиваются простой классификацией сценариев использования и исполнительских приемов духовых инструментов без дифференциации их функций. Предпринимаемые изыскания опираются на сборники *цуйпай* для китайских национальных духовых инструментов (эти сборники представляют собой не просто напевы, но основу китайской музыки, своего рода древние паттерны, на базе которых создаются целые музыкальные произведения), а также на видеоматериалы ряда классических пекинских опер. С опорой на три функциональных аспекта, указанные Е. Назайкинским: коммуникационный, тектонический и семантический, – определяются функции одного из основных духовых инструментов пекинской оперы – флейты *ди*, анализируются предназначаемые для нее партии. Результаты изысканий показывают, что применение национальных духовых инструментов в пекинской опере имеет существенное значение не только для развития сюжета и поддержания повествовательной динамики, но и для выражения душевных переживаний персонажей, раскрытия их характерных черт, усиления сценической выразительности. Флейта *ди*, как правило, не выполняет коммуникативной функции. В рамках тектонической функции она аккомпанирует вокальной партии в трех специфических случаях: в жанрах куншаньской оперы, фрагментах в стиле *чуйцян* и фольклорных эпизодах *цзяцян сяодяо*. Ее семантическое значение в основном проявляется в танцевальных, пиршественных, церемониальных, божественных, комических, бытовых и лирических сценах. Кроме того, в работе приведены примеры пересечения различных функций, которые в определенных случаях образуют неразрывное единство.

Ключевые слова: пекинская опера, национальные духовые инструменты, флейта *ди*, коммуникативная функция, тектоническая функция, семантическая функция, *цуйпай*.

Для цитирования: Чэнь Юйци, Бородин А. Б. Особенности функционирования национальных духовых инструментов в пекинской опере (на примере флейты *ди*) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 80–88.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_80

CHEN YUQI, A. BORODIN

M. Mussorgsky Ural State Conservatory

FUNCTIONAL CHARACTERISTICS OF NATIONAL WIND INSTRUMENTS IN PEKING OPERA (ON EXAMPLE OF THE DIZI FLUTE)

The article sequentially examines the functional characteristics of traditional wind instruments in Peking opera, regarded as China's "national drama." An analysis of the principal studies in this field demonstrates that existing research has largely been limited to classifying performance contexts and playing techniques of wind instruments without distinguishing their specific musical functions. The present study draws upon collections of *qipai* for Chinese traditional wind instruments (these collections represent not simply tunes, but the foundation of Chinese music, a kind of ancient patterns, on the basis of which entire musical works are created), as well as on video materials of a number of classic Peking operas. Building upon the three functional dimensions of music identified by E. Nazaikinsky – communicative, tectonic, and semantic – the article defines the functions of one of the principal wind instruments of Peking opera, the *dizi* flute, and analyzes the musical parts written for it. The findings demonstrate that traditional wind instruments in Peking opera play a significant role not only in advancing the dramatic narrative and maintaining its

dynamic development, but also in expressing the emotional states of characters, revealing their distinctive traits, and enhancing the expressive impact of the stage performance. The study shows that the *dizi* generally does not perform a communicative function. Within its tectonic function, it accompanies the vocal line in three specific contexts: in passages derived from Kunshan opera, in sections written in the *chuqiang* style, and in folk episodes belonging to the *zaqiang xiaodiao* tradition. Its semantic function is manifested primarily in dance, banquet, ceremonial, divine, comic, everyday-life, and lyrical scenes. In addition, the article presents examples illustrating the interaction and overlap of different functions, which in certain contexts form an inseparable whole.

Keywords: Peking opera, traditional Chinese wind instruments, *dizi* flute, communicative function, tectonic function, semantic function, *qupai*.

For citation: Chen Yuqi, Borodin A. Functional characteristics of national wind instruments in Peking opera (on example of the *dizi* flute). In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 2. Pp. 80–88.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_80

Пекинская опера является заметным явлением в мировой культуре. В связи с немногочисленным составом оркестра каждый участник занимает важное место в формировании звукового образа спектакля. Одна из ключевых секций в традиционном оркестре пекинской оперы – духовая, которая состоит всего из двух инструментов, резко отличающихся по своим акустическим характеристикам. Поэтому выяснение функциональных особенностей одного из них, флейты *ди*¹, становится интересной задачей.

Некоторые китайские ученые провели следующие исследования функций духовых инструментов в пекинской опере. Лю Цзидянь в книге «Введение в музыку пекинской оперы» полностью опубликовал ноты трех *цуйтай*² для флейты и пояснил их применение в сценах пира, танца и переодевания [1, с. 103–107]. Ян Сяохуэй, Хэ Цюнь и Ци Хуань в четвертой главе работы «Базовый курс по музыке пекинской оперы» представили ноты 19 напевов для *ди* и кратко описали их назначение [2, с. 211–225]. У Чунли и Чжан Юйцы представили анализ эпизодов с духовыми инструментами в книге «Краткий сборник *цуйтай* пекинской оперы», где отвели две главы подборке напевов для *сонь*³ и *ди*, а также перечислили условия их включения в музыкальную ткань спектакля в четырех основных категориях: торжественные церемонии, большие массовые сцены, пластические эпизоды (для выражения содержания драмы актеры используют только движения), инструментальные фрагменты (звучит музыка без пения и монологов) [3, с. 10–11, 18–116].

Поскольку пекинская опера вобрала в себя лучшие черты традиционных оперных жанров Китая, необходимо рассматривать ее в общем контексте китайского традиционного театра. Как отмечают вышеупомянутые авторы, явления, описанные в следующих трех источниках, относятся также и к пекинской опере. В статье

«Применение *ди* и техника игры на ней в оперном исполнительстве» Сун Юнь определяет роль данного инструмента как аккомпанирующую, поддерживающую певческий голос, помогающую раскрытию драматургии спектакля, создающую необходимую атмосферу [4, с. 145–146]. У Лижун выявила два подхода к трактовке флейты: лирическую – с акцентом на тембр и выразительность (в Южном Китае), и техническую – с упором на артикуляцию языка и виртуозность (в северной части страны) [5, с. 71]. В статье «Анализ исполнительских особенностей *цуйди* (один из видов флейты *ди*) в аккомпанементе куньшаньской оперы» Чэнь Юэ описывает четыре наиболее часто используемые техники исполнения на флейте в куньшаньской опере: вибрато, *дзинь*⁴, *даинь*⁵ и *цзэнбинь*⁶ [6, с. 176–182].

Таким образом, современные исследования в основном сосредоточены на первоначальной систематизации применения духовых напевов, кратком описании сценариев их использования и технических аспектах исполнения, при этом системная функциональная классификация до сих пор не введена в научный оборот.

Как отмечает Е. Назайкинский, «из всего множества систем, в которые входят разделы композиции и сама композиция в целом, наиболее важны три: коммуникативная, тектоническая и семантическая. Они соответствуют рассмотренной в связи со строением музыкального произведения триаде “контекст – текст – подтекст”» [7, с. 102]. Коммуникативная функция, по идее автора, означает способ развертывания художественного содержания во времени для слушателей, ее суть заключается в организации процесса восприятия. Тектоническая функция относится к временной организации и структурированию самого музыкального материала и направлена на создание дифференцированной целостности и художественного единства произведения, обеспечивая стройность

и соразмерность музыкальной формы. Семантическая функция подразумевает внутреннюю логику и выразительное значение, которое несет в себе музыка, воплощая определенные эмоции, сцены, характеры персонажей и т. д. [7, с. 103–105]. Данная триада функций представляется основой для системного теоретического подхода применительно к анализу многогранной роли музыки в драматическом искусстве. Указанная типология Е. Назайкинского перенесена авторами настоящей статьи из области формообразования в исполнительскую сферу, поскольку в пекинской опере партия духового инструмента функционирует как полноценный компонент драматургии, активно участвующий в управлении вниманием слушателя (коммуникация), организации сценического времени (тектоника) и воплощении образно-смыслового содержания (семантика).

Таким образом, в данном исследовании на примере флейты последовательно в рамках трех функциональных аспектов (коммуникативного, тектонического и семантического), проводится детальная классификация и описание роли духовых инструментов в пекинской опере. Все нотные примеры без указания источников заимствованы из работы «Базовый курс по музыке пекинской оперы» [2, с. 211–222]. Они переведены в европейскую нотолинейную систему одним из авторов данной публикации (Чэнь Юйци).

Пекинская опера как жанр не имеет конкретного авторства, поэтому все примеры в предлагаемой статье не сопровождаются подобными указаниями. Кроме того, названия отдельных спектаклей не соответствуют смыслу, выраженному в мелодиях, поскольку их первоначальная суть в силу давности возникновения не поддается однозначному определению.

Бамбуковая флейта занимает важное место в музыке пекинской оперы. В основном репертуаре *пихуанцянь*⁷ она привлекается для исполнения напевов, хотя и гораздо реже, чем *сона*. Однако в некоторых спектаклях, заимствованных из куньшаньской оперы, пьесах жанра *чуйцянь*⁸ и эпизодах *цзацянь сяодяо*⁹ она служит ведущим инструментом, формируя музыкальную основу для соответствующих вокальных стилей, не относящихся к *пихуанцянь*.

Флейта обычно не наделяется **коммуникативной функцией**. Это явление не случайно – оно обусловлено фундаментальными различиями в физических свойствах инструмента и тембровой семантике. Как отмечалось ранее, коммуникативная функция подразумевает способ развертывания художественного содержания во времени для слушателей, и ее суть заключается в организации процесса восприятия. В пекинской

опере духовым инструментом, выполняющим коммуникативную функцию, является *сона*. Тембр китайского гобоя – пронзительный, резкий, с чрезвычайно сильной проникающей способностью – способен формировать четкий слуховой сигнал даже в шумной театральной обстановке и на открытом пространстве сцены. Громкость гобоя достаточна, чтобы охватить всю протяженность зала, поэтому *сона* естественным образом принимает на себя обязанности по передаче сигналов и церемониальному оповещению в рамках коммуникативной функции. Напротив, тембр флейты – чистый и певучий, хотя и богат выразительностью, но громкость и резонансный потенциал значительно уступают *соне*. Из-за этого в масштабных сценах или в шумной обстановке *ди* с трудом может самостоятельно выполнять функции, требующие целенаправленного привлечения слухового внимания, и не может быть включена в коммуникативную систему.

В системе **тектонических функций** основная роль флейты состоит в аккомпанементе вокальной партии. Данная функциональная позиция обусловлена привлечением и интеграцией различных интонационных систем *шэньцян*¹⁰ в процессе развития пекинской оперы. Собственно *аккомпанирующая функция* флейты проявляется в трех случаях (в Примерах 1, 2 и 3 объединены *ди* и вокальная партия, где инструмент исполняет всю мелодию, а голос – фрагменты, обозначенные иероглифами и знаком «—»).

1. Репертуар, перенесенный из куньшаньской оперы. Наиболее известной является пекинская опера «Сунь Укун: Переполюх в Небесных чертогах» (大闹天宫), в которой сохраняется художественная особенность использования флейты в качестве ведущего инструмента. Здесь классический напев «Розовая бабочка» (粉蝶儿) представлен в хоре, исполняемом божествами, а флейта следует за мелодией вокальной партии (Пример 1).

Данный напев обычно сопровождается аккомпанементом китайского гобоя для передачи образа власти и могущества военачальников. Однако использование флейты является в этом случае особой стратегией, основанной на полном соответствии особенностей звучания инструмента драматическим персонажам и атмосфере сцены. Тембр *ди* – чистый, прозрачный, изысканный и одухотворенный. Он способен создавать иллюзорную и запредельную сказочную атмосферу небесного мира, формируя образ божеств – отрешенный, величавый, но при этом исполненный изящества. Подчеркнем, что выбор флейты в данном случае также является наглядной демонстрацией того, как взаимодействуют различные функции.

2. Репертуар жанра *чуйцян*, изначально являющегося одним из вокальных стилей *хойси* (徽戏, букв. «музыкальная драма *хойси*») – предшественника пекинской оперы. В книге «История пекинской оперы Китая», составленной Пекинским и Шанхайским институтами искусств, он определяется следующим образом: «В период Цяньлун династии Цин (1736–1796 гг.) *чуйцян* представлял собой один из напевов в интонационных системах *шэньцян хойси*, в котором основными аккомпанирующими инструментами были *ди* и *сона*» [8, с. 43]. Однако сегодня благодаря видеозаписям театральных постановок можно убедиться, что в репертуаре жанра *чуйцян* пекинской оперы в качестве ведущего инструмента используется только флейта. Например, в спектакле «Неожиданное воссоединение Лици с его сыном и дочерью» (奇双会) дочь Лици (Ли Гуйчжи) поет напев *чуйцян* [1, с. 477], жалуясь на несправедливость своему мужу, который не в силах спасти ее отца (Пример 2).

Здесь флейта своим чистым и мелодичным тембром обеспечивает поддержку утонченной партии Ли Гуйчжи и сохранение исходного эмоционального модуса, создавая трогательную и печальную атмосферу. В паузах между вокальными фразами сольные фрагменты, исполняемые флейтой, выполняют структурную функцию соединения фраз и стабилизации ритма, а также развивают и углубляют эмоциональную характеристику персонажа, словно являясь музыкальным выражением его невысказанных переживаний, тем самым достигая идеального слияния аккомпанемента и пения. В этом случае *ди* не только полностью выполняет основную функцию сопровождения вокальной партии, но и благодаря уникальной семантике своего тембра участвует в процессе раскрытия эмоций конкретного персонажа и создания драматического напряжения.

3. Репертуар *цзаян сяодяо*. Данная группа напевов была заимствована пекинской оперой в процессе ее эволюции из народных песен и танцев, сказительских искусств и различных региональных театральных жанров. Подобные пьесы имеют короткую продолжительность и нередко именуются «малыми операми» – например, постановка «Наставление сватов» (探亲家) длится около 30 минут. В упомянутом спектакле, когда мать мужчины приходит навестить мать его жены, она исполняет напев «Серебряный узел из нити» [1, с. 507] (银纽丝), чтобы пожаловаться на свою невестку, при этом флейта здесь служит ведущим инструментом (Пример 3).

Ди своим прозрачным и живым тембром точно согласовывается с повествовательным характером мелодической линии, когда мать вы-

сказывает недовольство поведением невестки. Ритмичная, «упругая» мелодия подчеркивает сложные эмоции персонажа – сочетание видимого негодования и скрытого юмора, позволяя достигнуть музыкального единства аккомпанемента и вокальной партии героини.

Изучение большого количества видеозаписей пекинской оперы показало, что **семантическая функция** флейты обычно проявляется в различных сценах.

Танцевальные сцены. В дуэтном танце мальчика-пастуха и деревенской девушки в опере «Маленький пастух» (小放牛) флейта исполняет напев «Лаобабан» (老八板 – название специфического ритма – активного и «упругого»). Подвижная мелодия с характерным сочетанием распевных оборотов и скачков хорошо сочетается с танцевальными движениями (Пример 4).

С помощью этого напева флейта передает господствующую атмосферу радостной оживленности. Ее мелодическая структура соответствует ритмике движений актеров, а светлый и звонкий тембр несет в себе жизненную энергию сельских просторов. Плавное и, вместе с тем, динамичное разворачивание напева в партии флейты подчеркивает характер эпизода, запечатлевая свойственное для народного танца праздничное настроение.

Застольные сцены. На протяжении соответствующей сцены в опере «Проводы невесты с демонстрацией обрядов» (送亲演礼) на флейте исполняется напев «Маленькая открытая дверь» (小开门 – подразумевает ситуацию, в которой цель достигается с помощью искусно применяемых средств; Пример 5).

Флейта, исполняющая этот напев с подвижной мелодией и строго выдержанным ритмом, ярко воссоздает праздничную семантику, сочетающую оживленность и некую официальность. Ее чистый тембр создает подобающую радостную атмосферу пиршества, тогда как сдержанный, утонченный характер мелодической линии соотносится с ритуальной упорядоченностью. Примечательно, что названная песня также фигурирует в комических и бытовых сценах, что демонстрирует адаптивность флейты в трансформации заданного типа семантики при исполнении одной и той же мелодии в разных контекстах.

В опере «Сунь Укун: Переполох в Небесных чертогах», когда феи готовятся к пиршеству бессмертных, на флейте также исполняется напев «Маленькая открытая дверь». Указанное совпадение представляется не случайным – оно демонстрирует традицию использования песни в сходных сюжетах и аналогичном инструментальном обрамлении.

Еще один пример рассматриваемого типа семантики обнаруживается в опере «Отмена пира» (罢宴), где во время подготовки к застолью по случаю дня рождения канцлера Коу Чжуна флейта исполняет «Песню о дне рождения» (上寿曲, Пример 6).

Флейта, представляя данную песню, посредством плавных и изящных мелодических линий выразительно передает атмосферу всеобщей радости и гармонии, связанную с торжественным застольем по случаю появления на свет Коу Чжуна. Прозрачный и мягкий тембр *ди* не только формирует подобающую праздничную атмосферу, но и благодаря своей уникальной природной выразительности утверждает возвышенное настроение, достигая органичного соответствия между музыкальной интонацией и подчеркнуто официальным характером сценического эпизода.

Церемониальные сцены. Проявление данной семантики можно увидеть в опере «Чжэньэ закалывает тигра» (贞娥刺虎): сцена свадьбы Фэй Чжэньэ и Ли Чао сопровождается исполнением на флейте традиционного напева «Горы к востоку от династии Хань» (汉东山; Пример 7). Этот же напев в спектакле «Легенда о белой змее» (白蛇传) сопровождает и момент объединения судеб Сюй Сянь и Бай Сучжэнь.

Мелодия данной песни – живая и веселая, с характерными интервальными ходами, хорошо соответствует праздничной, счастливой и радостной атмосфере свадьбы. В аналогичных сценах указанный напев также часто исполняется на *соне*. В данном случае выбор инструмента соответствует общей направленности сюжетного развития.

Божественные сцены. К обозначенной семантической категории можно отнести исполнение на флейте напева «Десять тысяч лет счастья» (万年欢; Пример 8) в опере «Сон в саду» (游园惊梦), когда Ду Линьян и бог цветов Лю Мэнмэй встречаются во сне. Другим примером служит напев из спектакля «Сунь Укун: Переполюх в Небесных чертогах», исполняемый в момент кражи великим мудрецом Ци Тянем эликсира и персика бессмертия.

Флейта посредством указанного напева органично передает завораживающую семантику божественной сферы. Мелодическая основа представляет собой преимущественно протяженную волнообразную линию, которая в сочетании с чистым и отрешенным тембром флейты запечатлевает возвышенный и таинственный образ. Рассматриваемая песня весьма характерна для сцен с участием бессмертных персонажей, поскольку интонационный материал в данном случае идеально соответствует эстетическим харак-

теристикам «горного мира». В упомянутых выше сценах из двух спектаклей используемый напев подвергается утонченному варьированию в процессе исполнения, что соотносится с изображаемой непредсказуемостью и непознаваемостью волшебного мира.

Комические сцены. Как уже упоминалось выше, в танцевальной сцене, где пастушок и деревенская девушка исполняют полный детской непосредственности парный танец, на флейте звучит напев «Лаобабань»; в божественной сцене, когда Сунь Укун озорничает и крадет персики, исполняется мелодия «Десять тысяч лет счастья»; в застольной сцене оперы «Проводы невесты с демонстрацией обрядов», где Чэнь из-за незнания свадебных обычаев становится виновницей ряда курьезных ситуаций, звучит песня «Маленькая открытая дверь». Все эти сцены относятся к числу комических: несмотря на использование разных песен, их легкий, подвижный музыкальный язык неизменно переключается с юмористической игрой персонажей, что свидетельствует о свободном взаимодействии и взаимопроникновении различных семантических функций.

Бытовые сцены. Показательным примером здесь является опера «Встреча в древнем городе» (古城会), где в сцене переодевания Гуань Юй на флейте исполняется напев «Маленькая открытая дверь» (Пример 5). Указанный напев живо передает музыкальный образ бытового эпизода. Плавная и размеренная мелодическая линия флейты в сочетании с прозрачным и чистым тембром не только соответствует ритму неторопливых и упорядоченных движений персонажа в момент переодевания, но и тонко обрисовывает естественную и спокойную повседневную атмосферу.

Лирические сцены. Флейта *ди* выступает в качестве ведущего музыкального инструмента в опере «Храм Золотой горы» (金山寺). Показателен эпизод появления Бай Сучжэнь с арией, основанной на традиционном напеве «Пьяный в цветочной тени»¹¹ (醉花阴), в которой она выражает тоску по мужу (Пример 9).

Мягкий тембр и пластичная, непрерывно развертываемая мелодия флейты передает печаль героини. Инструментальное звучание, переплетаясь с вокальной партией, уподобляется то изменчивому потоку мыслей, то безмолвному вздоху благодаря тонкому распределению дыхания и колористическим нюансам; томительная нежность внутренних переживаний персонажа воплощается в трогательном музыкальном образе. Уникальные фони́ческие достоинства *ди* идеально соответствуют ласковой меланхолии женских персонажей, позволяя рассматривать

флейту как идеальное средство для выражения подобных тонких эмоциональных градаций.

Таким образом, применение национальных духовых инструментов в пекинской опере имеет существенное значение не только для развития сюжета и поддержания повествовательной динамики, но и для выражения душевных переживаний персонажей, раскрытия их характерных черт, а также усиления сценической выразительности. Функции флейты можно обобщить следующим образом:

1) коммуникативная функция отсутствует по причине особенностей тембра;

2) в рамках тектонической функции инструмент выполняет аккомпанирующую роль;

3) семантическая функция проявляется в танцевальных, застольных, церемониальных, божественных, комических, бытовых и лирических сценах.

В определенных случаях три функциональных аспекта тяготеют к взаимопроникновению и пересечению, образуя неразрывное единство.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Ди или дицзы (笛 или 笛子) – китайская бамбуковая флейта.

² Цюйпай (曲牌) – букв. «типовой напев», в китайской театральной музыке подразумевающий «...инструментальную или вокальную мелодию, наделенную статусом формулы-клише, которая используется в различных спектаклях и видах музыкальных драм» [9, с. 230]. При этом цюйпай – не просто «напевы», а фактически основа китайской традиционной музыки, своего рода древние паттерны. Благодаря их разнообразному сочетанию и комбинированию создаются целые музыкальные произведения.

³ Сона или суона (唢呐) – китайская зурна, которую на Западе иногда называют китайским гобоем.

⁴ Диеинь (叠音) – исполнительский прием, связанный с удвоенными звуками. При воспроизведении определенной ноты пальцы очень быстро открывают и закрывают отверстие секундой выше указанного тона [10, с. 50]. Фиксируется знаком «又» (Пример 10).

⁵ Даинь (打音) – прием исполнения, который подразумевает звук, извлекаемый ударом. При воспроизведении определенной ноты пальцы быстро ударяют по отверстию секундой ниже основного звука [10, с. 51]. В нотной записи фиксируется знаком «𠂔» (Пример 11).

⁶ Цзэнбинь (赠音) – украшение, при котором непосредственно перед окончанием основного звука вводится короткая вспомогательная нота. В отличие от форшлага, цзэнбинь является орнаментальным элементом, добавляемым в заключительной фазе звучания ноты [10, с. 51] (Пример 12).

⁷ Пихуанцян (皮黄腔) – «интонационная система ряда китайских традиционных опер, которая объединяет в себе интонационно-ритмические комплексы напевов *сипи* и *эрхуан*. Наряду с *банцзыцян*, *кунцян*, *гаоцян*, сформировала мелодическую основу пекинской оперы, заняв в ней лидирующее положение» [9, с. 220].

⁸ Чуйцян (吹腔) – многовековой певческий стиль одной из провинций Китая, который путем смешения с другими стилями явился основой театрального жанра *чуйцян* (пекинская опера сформировалась значительно позднее).

⁹ Цзацян сяодяо (杂腔小调) – «различные напевы и короткие мелодии», обобщающий термин для мелодий народных песен и танцев, сказительских жанров и региональных разновидностей музыкального театра, ассимилируемых пекинской оперой в процессе исторического развития.

¹⁰ Шэнцян (声腔) – «шэн это “звук”, цян от цяндяо – “мотив”, “мелодия” – интонационная система, присущая той или иной музыкальной драме *сицью*. Включает в себя ведущие напевы (напев) конкретного вида *сицью* (опера)» [9, с. 233].

¹¹ Мелодия была переведена одним из авторов данной публикации в пятилинейную систему и записана октавой ниже (цит. по: Сборник нот Пекинской оперы. Выпуск 5. Шанхай: Шанхайское издательство литературы и искусства, 1992. С. 265).

• ПРИЛОЖЕНИЕ •

Пример 1. Напев «Розовая бабочка»



Пример 2. Напев чуйцян



Пример 3. Напев «Серебряный узел из нити»



Пример 4. Напев «Лаобабан»



Пример 5. Напев «Маленькая открытая дверь»



Пример 6. Напев «Песня о дне рождения»



Пример 7. Напев «Горы к востоку от династии Хань»



Пример 8. Напев «Десять тысяч лет счастья»



Пример 9. Напев «Пьяный в цветочной тени»



Пример 10. Прием *диеинь*



Пример 11. Прием *даинь*



Пример 12. Прием *цзэнгинь*



ЛИТЕРАТУРА

1. 刘吉典.京剧音乐概论.北京:人民音乐出版社,1981. 581页. / Лю Цзидянь. Введение в музыку пекинской оперы. Пекин: Издательство народной музыки, 1981. 581 с.
2. 杨晓辉,何群,齐欢.京剧音乐基础教程.北京:文化艺术出版社,2018. 260页. / Ян Сяохуэй, Хэ Цюнь, Ци Хуань. Базовый курс по музыке пекинской оперы. Пекин: Издательство культуры и искусства, 2018. 260 с.
3. 吴春礼,张宇慈.京剧曲牌简编.北京:中国戏剧出版社,1983. 140页. / У Чуньли, Чжан Юйци. Краткий сборник цюйтай пекинской оперы. Пекин: Издательство китайского театра, 1983. 140 с.
4. 宋云.笛子在戏曲演奏中的应用及技巧[J].黄河之声, 2023(15):144-147. / Сун Юнь. Применение и техника игры на дицзы в оперном исполнительстве // Голос Хуанхэ. 2023. № 15. С. 144-147.
5. 吴丽蓉.竹笛在戏曲音乐中的运用[J].北方音乐,2016,36(04):71. / У Лижун. Применение бамбуковой флейты в оперной музыке // Северная музыка. 2016. Т. 36. № 4. С. 71.
6. 陈悦.当代昆曲伴奏中曲笛演奏特征分析[J].中国音乐,2018(01):176-182. / Чэнь Юэ. Анализ исполнительских особенностей цюйди в аккомпанементе куншаньской оперы // Китайская музыка. 2018. № 1. С. 176-182.
7. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
8. 中国京剧史 上.北京市艺术研究所,上海艺术研究所.北京:中国戏剧出版社,1990. 677页. / История пекинской оперы Китая: в 2 т. Пекин: Издательство китайского театра, 1990. Т. 1. 677 с.
9. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (пекинская опера): дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2011. 253 с.
10. 吴华,彦平.笛子基础教程.北京:中国戏剧出版社,2000. 168页. / У Хуа, Янь Пин. Базовый курс игры на дицзы. Пекин: Издательство китайского театра, 2000. 168 с.

REFERENCES

1. 刘吉典.京剧音乐概论.北京:人民音乐出版社, 1981. 581页. / *Lyu Tszidyan'*. Vvedenie v muzyku Pekinskoy opery [Introduction to the Music of Peking Opera]. Beijing: People's Music Publishing House, 1981. 581 p.
2. 杨晓辉,何群,齐欢.京剧音乐基础教程.北京:文化艺术出版社, 2018. 260页. / *Yan Syaokhuey, Khe Tsyun, Tsi Khuan*. Bazovyy kurs po muzyke pekinskoy opery [Basic Course on Peking Opera Music]. Beijing: Culture and Art Publishing House, 2018. 260 p.
3. 吴春礼,张宇慈.京剧曲牌简编.北京:中国戏剧出版社, 1983. 140页. / *U Chunli, Chzhan Yuitsy*. Kratkiz sbornik *tsyupay* Pekinskoy opery [Brief Collection of Beijing Opera Qupai]. Beijing: Chinese Theatre Publishing House, 1983. 140 p.
4. 宋云.笛子在戏曲演奏中的应用及技巧[J].黄河之声, 2023(15):144-147. / *Sung Yun*. Primenenie i tekhnika igry na *ditszy* v opernom ispolnitel'stve [Application and Playing Techniques of *Dizi* in Opera Performing Art]. In: *Golos Khuankhe* [Voice of the Yellow River]. 2023. No. 15. Pp. 144-147.
5. 吴丽蓉.竹笛在戏曲音乐中的运用[J].北方音乐, 2016,36(04):71. / *U Lizhun*. Primenenie bambukovoy fleyty v opernoy muzyke [Application of the Bamboo Flute in Opera Music]. In: *Severnaya muzyka* [Northern Music]. 2016. Vol. 36. No. 4. P. 71.
6. 陈悦.当代昆曲伴奏中曲笛演奏特征分析[J].中国音乐, 2018(01):176-182. / *Chen' Yue*. Analiz ispolnitel'skikh osobennostey *tsyuydi* v akkompanemente Kun'shan'skoy opery [Analysis of *Qudi* Performance Characteristics in Kunqu Opera Accompaniment]. In: *Kitayskaya muzyka* [Chinese Music]. 2018. No. 1. Pp. 176-182.
7. *Nazaykinskiy E.* Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 320 p.
8. 中国京剧史 上.北京市艺术研究所,上海艺术研究所.北京:中国戏剧出版社, 1990. 677页. / *Istoriya Pekinskoy opery Kitaya* [History of Chinese Peking Opera]: in 2 vol. Beijing: Chinese Theatre Publishing House, 1990. Vol. 1. 677 p.
9. *Budaeva T.* Muzyka traditsionnogo kitayskogo teatra *tszyntszyuy* (pekinskaya opera) [Music of the Traditional Chinese Theatre *Jingju* (Peking Opera)]: Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2011. 253 p.
10. 吴华,彦平.笛子基础教程.北京:中国戏剧出版社, 2000.12. 168页. / *U Khua, Yan' Pin*. Bazovyy kurs igry na *ditszy* [Basic Course for Playing *Dizi*]. Beijing: Chinese Theatre Publishing House, 2000. 168 p.

Юйци Чэнь

аспирант кафедры истории и теории исполнительского искусства
Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
Россия, 620014, Екатеринбург
chenyuqi0727@gmail.com
ORCID: 0009-0009-4078-1511

Chen Yuqi

Graduate student at the Department of History and Theory of Performing Arts
M. Mussorgsky Ural State Conservatory
Russia, 620014, Yekaterinburg
chenyuqi0727@gmail.com
ORCID: 0009-0009-4078-1511

Бородин Антон Борисович

кандидат педагогических наук, профессор
кафедры истории и теории исполнительского искусства
Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского
Россия, 620014, Екатеринбург
abborodin@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1321-6279

Anton B. Borodin

Ph. D. (Pedagogical Sciences), Professor
at the Department of History and Theory of Performing Arts
M. Mussorgsky Ural State Conservatory
Russia, 620014, Yekaterinburg
abborodin@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1321-6279

ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ ART IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY



УДК 792.82

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_89

Л. А. МИРСКАЯ

Южно-Российский гуманитарный институт

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЭСТЕТИКА АКАДЕМИЧЕСКОГО ТАНЦА: ОТ ГРАЦИИ К ГРОТЕСКУ

Вопрос сопряжения дискурса и эстетики танца ставится в зависимости от особенностей культуры и стиля хореографии. Исторически грация танца имеет регистр исполнения от грации до дионисийского исступления. Танцор вовлекается в ритм музыки и, используя язык жестов, нечто рассказывает: «что» и «как» в балете, танце модерн и современных стилях. Эстетика меняется от грации к импровизации и гротеску, дискурс дрейфует от мифопоэтического начала к рассказу о чувствах танцора и телесности. Грация в балете подчинена правилам, искусственность которых скрыта за легкостью исполнения. Реакцией на дисциплинарные тренировки и правила становится танец модерн, в котором главное внимание уделяется выражению эмоций, обновлению и «театру тела». Поворот от интеллектуализма к телесности в ситуации постмодерна приводит к радикальному плюрализму идей, способов исполнения, интерпретаций, экспериментов, пластической импровизации под смесь музыкальных стилей, в сочетании с текстом, видео, актерской игрой и перформативной практикой. Сущность *contemporary dance* усматривается в толерантности и синтезе, в смешении всего со всем, гиперболизации деталей, в создании гибрида, эстетической характеристикой которого становится гротеск. Танец трансформируется в перформанс с концептуальными крайностями хаоса и «*post-dance*». Техника, отточенная в балете, подчиненная ритму музыки и большим нарративам, становится классикой. Отказ от эстетических поз, свойственных балету, приводит к переходу грации в гротеск, свободный поток импровизаций танца модерн доходит в современных стилях до антропологического предела.

Ключевые слова: искусство танца, грация, гротеск, жест, балет, танец модерн, контемп.

Для цитирования: Мирская Л. А., Пигулевский В. О. Эстетика академического танца: от грации к гротеску // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 89–97.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_89

L. MIRSKAYA

South-Russian Humanitarian Institute

V. PIGULEVSKIY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

AESTHETICS OF ACADEMIC DANCE: FROM GRACE TO GROTESQUE

The article examines the relationship between discourse and the aesthetics of dance in connection with the distinctive features of culture and choreographic style. Historically, the aesthetics of dance performance has encompassed a broad expressive spectrum, ranging from grace to Dionysian ecstasy. Immersed in the rhythm of music and employing the language of gesture, the dancer conveys meaning, while both the content and the mode of expression vary across classical ballet, modern dance, and contemporary dance styles. Accordingly, the aesthetics of dance evolve from grace to improvisation and the grotesque, whereas discourse shifts from mythopoetic foundations toward the expression of the dancer's emotions

and corporeality. In classical ballet, grace is governed by strict conventions whose artificiality is concealed beneath the apparent ease of performance. Modern dance emerged as a response to these disciplinary techniques and formalized rules, placing primary emphasis on emotional expression, artistic renewal, and the "theatre of the body." In the postmodern condition, the shift from intellectualism to corporeality has given rise to a radical pluralism of ideas, performance practices, interpretations, experimentation, and choreographic improvisation, accompanied by combinations of diverse musical styles with spoken text, video, acting, and performative practices. The essence of contemporary dance is seen in its openness to synthesis and plurality, in the unrestricted combination of heterogeneous elements, the hyperbolization of detail, and the creation of hybrid forms whose defining aesthetic characteristic is the grotesque. Dance is thereby transformed into performance, embracing the conceptual extremes of chaos and non-dance. The highly refined technique of classical ballet, subordinated to musical rhythm and grand narratives, has itself become a classical tradition. The rejection of the aesthetic conventions characteristic of ballet results in a transformation from grace to the grotesque, while the free flow of improvisation initiated by modern dance reaches its anthropological limit in contemporary dance practices.

Keywords: art of dance, grace, grotesque, gesture, ballet, modern dance, contemporary dance.

For citation: Mirskaya L., Pigulevskiy V. *Aesthetics of academic dance: from grace to grotesque. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 2. Pp. 89–97.*

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_89



Двух вещей от меня не дождетесь –
эротического тела и совершенного.

Жером Бель

Телесное «Я» человека эстетически реализуется в танце, спорте, игре актера, перформансах, флешмобах, пантомиме, ритуальных действиях, празднествах и пр. В отвлеченном движении сливаются рефлекс, действие и рефлексия. Движение обладает когнитивностью и пластичностью, представляя собой стремление расширить диапазон самовыражения личности. Совершенство движения воплощается в танце и спорте. Если в спорте акцент делается на усилие, скорость, бросок и красивым движением считается исполнение, практически недоступное рядовому человеку, то в танце внимание уделяется грации. Грация означает такую плавность и легкость движений, которая не контролируется сознанием, абстрагируется от интенций, так как имеет «душу в суставах» [1, с. 112–113]. В танце демоническое или игровое начало выражает потребность безграничного саморазвития личности. Танцуя, человек выходит из пространства стереотипных движений и повседневных отношений, танец становится идеальным воплощением грации. Танцуя, личность вовлекается в ритм музыки и культурный контекст, поскольку драматургия танца становится тем дискурсом, который отсылает к мифам, верованиям, литературным шедеврам или историческим событиям [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8].

Все движения танцора рождаются в воображении хореографа и реализуются в музыкальных ритмах как зрелище. Тело исполнителя «погружается» в музыкальную драматургию и

выполняет ряд символических движений [9; 10; 11; 12; 13]. Разумеется, пластика танца не поддается адекватной лингвистической характеристике: «Так, танцуя, мы понимаем смысл и правильность движения или позы перцептивно, через ощущения в нашем позвоночнике и мускулах, без всякого перевода в лингвистически выраженные понятия. Мы не можем ни заучить, ни должным образом понять танцевальное движение, если нам просто расскажут о нем» [14, с. 198].

В строгом понимании танец — это вид творческой деятельности, в котором обязательно используются «па», то есть ритмические сочетания поз, обладающие функциональным и эстетическим единством [15, с. 247]. Танец невозможен без музыки, которая «усиливает выразительность танцевальной пластики и дает ей эмоциональную и ритмическую основу» [16, с. 334], определяет длительность эпизодов действия, их границы и смены, темпоритма движения. Танцевальная музыка представляет собой своеобразную «программу, которая усиливает и предопределяет движения и игру каждого танцовщика» [17, с. 61]. Соотношение музыкального и танцевального ритма может быть различным: они могут происходить то в унисон, то образовывать гетерофонию, то сочетаться в виде полифонии и контрапункта [16, с. 348]. Танец представляет собой также зрелище отточенных движений под музыку. Высшей формой хореографии становится балет.

Наиболее характерное соотношение практики и дискурса танца можно проследить на примере балета, танца модерн и современных стилей. Балетный спектакль всегда рассказывает историю, которой подчинен танец. Современ-

ный танец — попытка выхода за пределы истории к стихии «самой жизни» [18, с. 10–11].

Грация в балете. В ходе исторического развития складывается система красивых движений, искусственность которых скрыта за легкостью, искусностью исполнения. Движения выразительного тела как зрелище под музыку становятся грацией.

В античной мифологии грацию демонстрируют прислужницы Афродиты, богини радости и веселья — хариты (др.-греч. *Χαρίτες*, от *χάρις* — изящество, прелесть), впоследствии — римские грации. Три грации — Аглая (красота), Ефросина (чистота), Талия (любовь) — становятся демонстрацией идеального тела с плавными движениями, что подразумевается в живописи и скульптуре на протяжении веков. Другой полюс танца — дионисийские мистерии и вакхические оргии [19]. Вакханки, опьяненные и вдохновленные Дионисом, входили в состояние экстатического безумия. Особенностью вакханалий было присутствие на них неистовых женщин, которые впадали во «вдохновенное богом неистовство» и ударялись в дикие пляски, участвовали в экстатических оргиях; этих женщин называли менадами, бассаридами, вакханками, фиадами, ленами, клодонами и мималлонами. Во время танца менады кружились, качали головами и входили в состояние отрешенности и душевного подъема [20, с. 87]. *Ekstasis* — это состояние «сумасшествия» и «смятения», при котором человек выходит за рамки привычного поведения, мышления, восприятия и подвергается мании или иступлению, что позднее будет обозначено как «выход души из тела, мистический или пророческий транс». Дионис и сегодня остается богом «вдохновения и освобождения» [20, с. 124]. С дионисийским танцем связывают рождение драмы.

Грация танца, воплощенная в визуальных искусствах, является зрелищем движений идеализированного тела, вдохновленного и освобожденного.

Отстаивая идеалы Просвещения, Ф. Шиллер полагает, что грация свойственна далеко не всем видам движения, она есть лишь красота тела, движимого свободой. Жесты и движения, следующие за душевным порывом, являются естественными и грациозными. Напротив, заученные, возникающие по моральной или социальной необходимости движения, в которых проглядывает принужденность, напоминают накладные волосы и грим своей нелепостью [21, с. 115]. Поэтому искусственные театральные приемы требуют легкости, безупречного исполнения. Что касается «естественных» движений, то к ним стремятся танец модерн и контемпорари [22].

Поскольку условности балета требуют легкости исполнения, постольку тело исполнителя подвержено постоянному ежедневному тренингу, репетициям, дисциплинарным практикам для развития танцевальных техник, принятых в культуре. Классический танец опирается на эстетику «дистилляции» движений, жестов, прыжков, доводя их до универсального знака, общезначимого образа. Грация в балете — это подчинение определенным правилам выполнения движений: преобладание вертикали, прыжки, шаг и пробежки, повороты корпуса и переборы ног с требованием их «выворотности», пластика рук и подчинение отдельных *pas* выявлению этой пластики, специфический диапазон ракурсов и перемещения тела в пространстве сцены [23, с. 66].

В культуре Европы, начиная с XIV в., складывается балльная регламентация утонченных движений и этикет аристократа в противовес грубости, неотесанности натуры простонародья, присущих карнавальной культуре. В Галантный век танец демонстрирует социальный статус, тело становится объектом власти и умением звучать в унисон с общепризнанными устоями высшего света. Демонстрацией хороших манер и грации аристократа становится французский менуэт, включающий разнообразные поклоны, придворные позы, мягкость и непринужденность рук, горделивую осанку и величавое несение головы, словом, стиль умения держать позу — *aplomb* [24, с. 268]. Балльный танец становится благородным, *dance noble*, являясь необходимым элементом дворянского этикета. Эти требования размеренности, изящества, позиции ног, особой манеры держать руки становятся основой балета. Тело танцовщика должно быть вымуштровано, выразительно, что достигается жестами рук, мимикой, имитацией жизни.

В эпоху романтизма дисциплинарные методики танца достигают вершины в стремлении воспарить над бременем повседневности. Выражением романтического идеала, мира мечты становится танец Марии Тальони, который представляет на сцене «образ бесплотной, словно парящей в невесомости, Сильфиды» (1832) [23, с. 69]. Танец создает иллюзию легкости в исполнении *adagio*: удерживаясь на полупальцах одной ноги, балерина принимает сложные позы, требующие медленного разворачивания. Это демонстрирует преодоление земного начала: «Классический танец ищет не естества, а *belle nature*, он ориентирован на идеал... В нем торжествует вертикаль как тяготение ввысь, преодоление приземленности... Прямой корпус и вытянутая как стрела нога балерины говорят об этом стремлении преобразить человеческое тело,

дать ему ту легкость, которая свидетельствует о свободе духовной. Сам пуант – логический итог развития классического канона – окончательно устанавливает эту прямую линию...» [25, с. 49]. Почерк танца проявляется в гармоничной пластике и выразительности рук, в гибкости корпуса, в стальном апломбе, благородных позах [26, с. 7]. Грация танцора подчинена темпоритму музыкальной драматургии – *adagio, allegro, vivo* и пр.

Итак, грация классического танца предполагает легкость исполнения пируэтов, *pas, battement, arabesque, jeté, grand jeté, sauté glissade, cambré, plié, fouetté, pirouette, balancé, révérence*, пластику тела и выразительность рук, интенсивность движения с подчинением композиции танца ритму музыки. Являясь непрерывным и постоянно обновляющимся, ритм связывает отдельные фазы движения в непрерывную кантилену и, одновременно ритм вводит в непрерывный поток движения и музыки расчленение и остановку [18, с. 29, 66]. Ритм осуществляется в движении тела, а тело неизбежно мужское или женское, постольку содержание ритм и грация определяются отношением мужчины и женщины. Жест или движения тела никогда не бывают нейтральными, бесполовыми. Танец в самой пластике ритмических движений обнаруживает стихию женственности как вызов, бросаемый мужскому началу. Отсюда существенной чертой грации становится два вида ликования, постоянно чередующееся в классическом танце, «женское и мужское – шелестящее, изгибисто-переливчатое, вакхически-томное, со смеющимися глазами, с одной стороны, и энергически-волевое, воинственно-агрессивное и завоевательное, с другой стороны» [27, с. 46–47].

Язык танца. Исторически складываются основные фигуры и жесты танца: хоровод – как выражение циклов природы, культ Луны и Солнца, защита и ограждение общества; волна – культ плодородия, любовные игры и двойственность жизни, ритмические движения, вводящие в транс; спирали – раскручивание как оплодотворяющая энергия, закручивание как концентрация и накопление сил; вращение вокруг оси символизирует круговращение космоса; жесты адорации: воздетые к небу руки – жест, просящий благости у богов, или опускание рук вниз – эманация силы солнца на землю. В той или иной степени жесты у народов могут различаться, но мимика остается аналогичной [28, с. 15].

В современной культуре суть телесной семиотики составляет выражение движений души посредством мимики, пантомимы, жестов: «Движение рук в ширину – заявление. Движение от тела – отвращение. Движение к телу – притяжение. Вытянутая вперед правая рука – проекция, приглашение, угроза, упрек; поднятая вверх –

выражение радости и триумфа. Руки, сложенные на груди, – концентрация, покорность, безволие. Руки, вытянутые в полную длину на уровне плеч, – волнение, эмоциональный взрыв» [29, с. 36]. Грация классического танца является результатом виртуозного исполнения на языке жестов. Грация гендерно поляризована, это красота движения и пластики мужского и женского тела, встроенная в дискурс, в рассказанную историю.

Надо сказать, что балет не только невозможен без музыки, но и «маловыразителен без художественного оформления, беден без литературного первоисточника» [16, с. 36]. Складываются постановки, нарративы которых относительно стабильны на протяжении всей истории танца, но хореография подвергается исторической интерпретации. Таковы произведения «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Щелкунчик». Балет «Щелкунчик» ставится на протяжении столетий. Особенность балета в том, что в классическую форму включены народные танцы – испанский, арабский, китайский и русский [30, с. 241–262, 324–325]. Пастиш стилей открывает возможности для оммажа, юмора, даже пародии, но все танцы исполняются в соответствии с идеалами классического балета: «они уравновешенны, полны грации, изящества и хорошего вкуса» [30, с. 251]. Словом, грация балета, встроенная в нарратив, вполне сочетается с исполнением народных танцев.

Экспрессия *modern dance*. Реакцией на традиционные балетные формы становится танец модерн (свободный танец, ритмопластический танец, выразительный, экспрессивный), в котором главное внимание уделяется не техникам, а выражению эмоций, постоянному обновлению и «театру тела». Новый танец находится в постоянном обогащении телесными практиками, воспринятыми из смежных областей культуры, – так формируются этника, социальные танцы, боевые искусства, акробатика, танц-терапия и пр. [23, с. 62–63]. Практика «выразительного движения», которая становится эмблематической в раннем модерне Айседоры Дункан, развивается Мартой Грэхем, Дорис Хамфри, Чарльзом Вейдманом, в системах Рудольфа фон Лабана и Мерса Каннингема.

Начало выразительного танца было положено Лои Фуллер, которая выступала с хореографическими импровизациями на классическую музыку. Ее танец «Серпантин» строился на эффектном сочетании свободных телодвижений, стихийно порождаемых музыкой, с использованием световых и воздушных эффектов, в облачении развевающихся покрывал. Танец, созданный Лои Фуллер, получил развитие у Айседоры Дункан как «Танец серпантин», «Танец огня» и

др. Свободный танец Айседоры Дункан явился раскованным выражением душевных настроений, ибо он опирался на вдохновение, порыв, на музыкальный производ, воплощая эротическое напряжение жизни вне изысканных форм классического балета [31, с. 114–116]. От нее исходила «пьянящая, вульгарная женственность, влекущая и отвращающая одновременно» [32, с. 256]. Хореография ее была чрезвычайно бедна, порой неэстетична, когда тело артистки принимало некрасивые позы, казалось изможденным и грузным, но выразительность корпуса, рук и мимика лица – полны жизни и интимных переживаний [33, с. 97]. В данном случае грация совершенно иного порядка, она чужда канону красоты, ибо наполнена энергией естественного чувства.

Метод «музыкального движения» метафорически – это «жизненный поток, протекающий через человеческое тело» (Ф. Ницше). Рост импровизации, демонстрирующий освобождение личности от трансцендентального означаемого и больших нарративов, от рабского следования или контрастирования с музыкой, означает, что танцующее тело воплощает переоценку ценностей, кризис культуры. Тело исполнителя становится функциональным органом души – личность осуществляет себя в экстатическом эмоциональном самовыражении [23, с. 98–99]. Иными словами, тело становится метафорой свободы и иррациональных сил, влияющих на личность, грация оказывается на грани конвульсивной красоты.

Охватившая культуру на рубеже XIX–XX веков мода на истерию и теория сексуальности З. Фрейда сказались на модернистском танце как элементы спазм и истерии, что сродни сюрреалистической конвульсивной красоте. Экстатические танцы А. Дункан становятся выражением интереса к невротизации: декадентское эротизированное истерическое тело, шокирующее своим поведением, привлекает литературу и балет [33]. Танец того времени отличают ритмическая сбивчивость, конвульсивность, кататонические замирания и навязчивые повторы движения, что выражено в образе Петрушки из одноименного балета «Русских сезонов» в исполнении Вацлава Нижинского (1910) [23, с. 126–130].

Истерическое исполнение становится основой экспрессионистского танца. Хореография «вчувствования» – это сольный танец как пластическое выражение одиночества, крика с помощью ломаных, механических и резких движений: Мари Вигман «Танец ведьмы» (1914), Рудольф фон Лабан «Победа жертвы» (1916), «Призрачный образ» (1922). Задача, которую ставили Р. Лабан и М. Вигман, состояла в том, чтобы посредством движений тела передать

внутренние переживания. Отказ от эстетических поз, свойственных балету, приводит к переходу грации в гротеск, особенно, когда Лабан проводит параллель между двенадцатью последовательными движениями и додекафонией Арнольда Шенберга [34]. Постановки Хильды Хольгер «Гротескная танцовщица», «Мученица Сан-Себастьяна» (1923), «Механический балет» (1926), «Голем» (1937) воплощают механические, условные движения эвритмии *Ausdruckstanz* [35]. Марта Грэхем создает экзальтированный образ героини с резкими сменами ритма и заикливаниями движений в танцевальной драме «Иродида» на музыку Пауля Хиндемита (1944).

Гротеск contemporary dance. Поворот от интеллектуализма к телесности и текстуальности в ситуации постмодерна приводит к радикальному плюрализму идей, способов исполнения, интерпретаций и экспериментов со свободой телесного движения, импровизации – природной пластики под смесь музыкальных стилей, в сочетании с текстом, видео, актерской игрой и перформативной практикой [36; 37]. С одной стороны, возрастает интерес к физическому движению с элиминацией условностей, присущих языку танца, – возникают концептуальный танец, физический театр, контактная импровизация. А с другой стороны, здесь складываются миксты, гибриды, коллажи действия и кросс-культурные самовыражения в ауре ассоциаций и аллюзий. Эстетическая сущность *contemporary dance* усматривается в толерантности и синтезе [36, с. 30]. На почве танца модерн вырастает техника импровизации, движения для которой заимствованы из джаз-танца, восточных единоборств, йоги, разнообразных танцевальных сфер.

Устранение повествовательного начала в танце начинается с экспериментов конструирования события Мерса Каннингема. Фрагментарность, алеаторика, резкие переходы между движениями, нарушающие текучесть и ритм, вызывают изумление зрителей. Проект «День или два» (1973) под музыку Джона Кейджа показателен как бы случайной очередностью движений танцора вне связи с предыдущими фрагментами. Танец Марты Грэхем, Мерса Каннингема, в отличие от экспрессии, выражающей «идею», показывает, что тело становится значимым. В отличие от «представляющего тела», здесь присутствует интерес к «повседневному телу» с его безучастностью. Происходит отказ от «драматургии», «зрелищности», «представления», иллюзионизма ради естественного телесного поведения человека, погруженного в повседневную жизнь [23, с. 126–130].

Так в центре внимания оказывается тело танцора, которое вводится в экстремальное

состояние «антропологического предела»: Стив Пэкстон «Удовлетворение любовника» (1972), Вим Вандекейбус «Чего не помнит тело» (1987), «Blush» (2002), Одиль Дюбок «Три болеро» (2007). Под влиянием Ива Кляйна, Алана Кэпроу и Джона Кейджа складываются перформанс и хэппенинг. Отрицание привычного театрального пространства и эксперименты Пола Тейлора, Элвина Николаиса, Триши Браун, Меридит Монк, Уильяма Форсайта приводят к переносу спектакля на улицы с вовлечением зрителя. Перформанс, хэппенинг, физический театр фундируются *contemporary dance*: «Быть актуальным – значит жить во времени потока импровизации. Быть аутентичным – значит управлять этим потоком, исходя только из понятия интуиции... Современный танец – это значит только *здесь и сейчас*. Современный танец – это только я и никто больше. Аутентичность – это авторство. Актуальность – современность» [38, с. 8].

В стремлении к телесной аутентичности, к изучению поведения людей, танец перерастает в перформанс с концептуальными крайностями «*non-dance*» [39]. Однако заимствуется опыт движений из других культур, в результате этого танец обретает новую семантику. Таковы синтез классического балета, контактной импровизации, йоги, гимнастики цигун в обрамлении новых технологий (освещения, компьютерной графики) у Р. Малифанта; коллаж поэтических и повседневных элементов у Пины Бауш; сочетание балета, джаза и современных стилей у Элвина Эйли; объединение индийского танца с джазовым у Лестера Хоторна; сочетание классического танца с элементами индийского танца у Акрана Хана. Своеобразным ответвлением

становятся музыкальные перформансы Джона Кейджа, Меридит Монк, Тан Дуна, Яниса Ксенакиса, Луиджи Ноно [40]. *Contemporary dance* открыт влияниям разнообразных телесных практик – этнических, спортивных, боевых танцев, акробатики, а также цирковых представлений, модного подиума, национальных театров и пр. [23, с. 151]. Суть *contemporary dance* состоит в смешении реального и виртуального, в миксте всего со всем и гиперболизации деталей, в создании гибридов [18, с. 31, 49–52], эстетической характеристикой которых становится гротеск, переходящий порой в хаос.

Несмотря на отказ от литературного сюжета, танец тематизируется социально-психологическими проблемами, которые решаются путем цитирования прошлого – вечного арсенала мифологем. Анжелен Прельжокаж в танце выражает такие экстремальные состояния, как мужское насилие, ненависть, пытки, детоубийство в балете «Сон Медеи» (2004) или блаженство, экстаз в «Благовещении» (2015), запечатлевает современные ритуалы в «Мифологии» (2022).

Итак, грация танца, которая исторически характеризовалась интервалом воплощений от движений плавного изящества до дионисийской иступленности, в последние столетия эволюционирует – от техники, отточенной в балете, подчиненной ритму музыки и большим нарративам, до свободного танца, потока импровизаций, тяготеющего к антропологическим пределам и присутствию тела в гибридном оформлении. Уже не за счет экспрессивных и самодостаточных движений, но посредством смешения всего со всем в оформлении танца возникает причудливый, шокирующий образ – фантастический, комический или трагический гротеск.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумбрехт Х. У. Похвала красоте спорта. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 176 с.
2. Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 50–63.
3. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М.: Искусство, 1986. 190 с.
4. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Ленинградская филармония, 1936. 205 с.
5. Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 328 с.
6. Луговая Е. К. Философия танца. СПб.: СПбГУ, 2008. 128 с.
7. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерк истории. Екатеринбург: Изд. Уральского ун-та, 2004. 392 с.
8. Курт Э. Айседора Дункан. М.: Эксмо, 2007. 768 с.
9. Догорова Н. А. Язык танца как феномен символической деятельности // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. № 1. С. 255–258.
10. Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 320. С. 87–89.
11. Фомченко Е. В. Особенности смыслообразования в русском народном танце // Художественное образование и наука. 2023. № 1. С. 120–129.

12. Лебедева Г. Д. Балет: семантика и архитектура. СПб.: Лань – Планета музыки, 2007. 160 с.
13. Пиз А. Язык жестов. Воронеж: НПО «МОДЭК», 1992. 272 с.
14. Шустерман Р. Прагматическая эстетика. М.: Канон+, 2012. 408 с.
15. Фомин А. С., Фомин Д. А. Эволюция исторических типов танца: системный анализ // Вестник МГУКИ. 2012. № 4. С. 245–250.
16. Ванслов В. В. Искусств прекрасный мир. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 592 с.
17. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. СПб.: Лань – Планета музыки, 2023. 384 с.
18. Петров О. А. На стороне танца. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2021. 160 с.
19. Элиаде М. Еврипид и оргиастический культ Диониса // Элиаде М. История веры и религиозных идей: в 3 т. М.: Критерий, 2001. Т. I: От каменного века до Элевсинских мистерий. С. 330–335.
20. Круз Дж. Танец, любовь и экстаз: Современный культ Диониса–Вакха. СПб.: ИГ «Весь», 2023. 304 с.
21. Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 7. 788 с.
22. Marquié H. Les Jeux de la nature dans la danse moderne/contemporaine // Femme et Nature: Deuxieme International Colloque sur les problemes des Creative et Imaginaire des Femmes. Talence: Maison des sciences de l’homme d’Aquitaine, 1999. Pp. 17–31.
23. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности. СПб.: Лань – Планета музыки, 2025. 208 с.
24. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
25. Константинова М. Е. «Спящая красавица» [П. Чайковского]. М.: Искусство, 1990. 240 с.
26. Ваганова А. Я. Основы классического танца. М.–Л.: Искусство, 1963. 192 с.
27. Волынский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. СПб.: Лань, 2008. 352 с.
28. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. 608 с.
29. Булгакова О. Л. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 640 с.
30. Дайер Р. Пастиш. М.: Изд-во ВШЭ, 2021. 344 с.
31. Левинсон А. Я. Старый и новый балет: Мастера балета. СПб.: Планета музыки, 2022. 556 с.
32. Куняев С. Ю., Куняев С. С. Сергей Есенин. М.: Молодая гвардия, 1997. 588 с.
33. Волынский А. Л. Танцы Айседоры Дункан // Волынский А. Л. Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. С. 96–98.
34. Кляйн Г. Танцтеатр Пины Бауш. М.: Индивидуум, 2021. 448 с.
35. Bergsohn H., Partsch-Bergsohn I. The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown: Princeton Book Company, 2003. 102 p.
36. Никитин В. Ю. Контемп или Contemporary dance? // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3. С. 29–37.
37. Каюмова Д. Ф. Современный джазовый танец // Вестник Казанского университета культуры и искусств. 2015. № 2. Вып. 1. С. 125–128.
38. Абрамов Г. В., Васенина Е. В. Остаться иноходцем // Российский современный танец: Диалоги. М.: Emergency Exit, 2005. С. 7–17.
39. Войнова З. А. Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4. С. 35–46.
40. Перформанс и перформативные практики в музыке рубежа XX–XXI веков: коллективная монография / отв. ред. В. Н. Демина и др. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2022. 500 с.

REFERENCES

1. Gumbrecht Kh. Pokhvala krasote sporta [Praising the Beauty of Sports]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. 176 p.
2. Gerasimova I. Filosofskoe ponimanie tantsa [Philosophical Understanding of Dance]. In: Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]. 1998. No. 4. Pp. 50–63.
3. Golubovskiy B. Plastika v iskusstve aktera [Plasticity of body in the Actor’s Art]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 190 p.
4. Druskin M. Ocherki po istorii tantseval’noy muzyki [Essays on the History of Dance Music]. Leningrad: Leningrad Philharmonic Society, 1936. 205 p.
5. Sirotkina I. Svobodnoe dvizhenie i plasticheskiy tanets v Rossii [Free Movement and Expressive Dance in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 328 p.
6. Lugovaya E. Filosofiya tantsa [The Philosophy of Dance]. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2008. 128 p.

7. *Surits E.* Balet i tanets v Amerike: Ocherk istorii [Ballet and Dance in America: A History Essay]. Ekaterinburg: Ural State University, 2004. 392 p.
8. *Kurt E.* Aysedora Duncan [Isadora Duncan]. Moscow: Eksmo, 2007. 767 p.
9. *Dogorova N.* Yazyk tantsa kak fenomen simvolicheskoy deyatelnosti [The Language of Dance as a Phenomenon of Symbolic Activity]. In: Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk [Proceedings of Samara Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences]. 2015. Vol. 17. No. 1. Pp. 255–258.
10. *Gevlenko Yu.* Semioticheskiy analiz tantsa [Semiotic Analysis of Dance]. In: Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Tomsk State University]. 2009. No. 320. Pp. 87–89.
11. *Fomchenko E.* Osobennosti smysloobrazovaniya v russkom narodnom tantse [The Features of Meaning-making in Russian Folk Dance]. In: Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Art education and science]. 2023. No. 1. Pp. 120–129.
12. *Lebedeva G.* Balet: semantika i arkhitektonika [Ballet: Semantics and Architectonics]. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2007. 160 p.
13. *Piz A.* Yazyk zhestov [Sign Language]. Voronezh: MODEK, 1992. 272 p.
14. *Shusterman R.* Pragmaticheskaya estetika [Pragmatic Aesthetics]. Moscow: Kanon+, 2012. 408 p.
15. *Fomin A., Fomin D.* Evolyutsiya istoricheskikh tipov tantsa: sistemnyy analiz [The Evolution of Historical Types of Dance: A Systematic Analysis]. In: Vestnik MGUKI [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. 2012. No. 4. Pp. 245–250.
16. *Vanslov V.* Iskustvo prekrasnyy mir [The Beautiful World of Arts]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2011. 592 p.
17. *Noverr Zh.* Pis'ma o tantse [Letters About Dance]. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 1965. 393 p.
18. *Petrov O.* Na storone tantsa [On the Dance Side]. Ekaterinburg: Kabinetnyy ucheniy, 2021. 160 p.
19. *Eliade M.* Evripid i orgiasticheskiy kul't Dionisa [Euripides and the Orgyistic Cult of Dionysus]. In: Eliade M. Istoriya very i religioznykh idey [The history of faith and religious ideas]: in 3 vols. Moscow: Kriterion, 2001. Vol. I: Ot kamennogo veka do Elevsinskikh misteriy [From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries]. Pp. 330–335.
20. *Kruz Dzh.* Tanets, lyubov' i ekstaz: Sovremennyy kul't Dionisa–Vakkha [Dance, Love, and Ecstasy: The Modern Cult of Dionysus–Bacchus]. St. Petersburg: Editorial Group Ves', 2023. 304 p.
21. *Shiller F.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 7 vol. Moscow: Goslitizdat, 1957. Vol. 7. 788 p.
22. *Marquié H.* Les Jeux de la nature dans la danse moderne/contemporaine. In: Femme et Nature: Deuxieme International Colloque sur les problemes des Creative et Imaginaire des Femmes. Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1999. Pp. 17–31.
23. *Kuryumova N.* Sovremennyy tanets v kul'ture XX veka: smena modeley telesnosti [Modern Dance in the 20th Century Culture: Changing Models of Corporeality]. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2025. 208 p.
24. *Blok L.* Klassicheskiy tanets: Istoriya i sovremennost' [Classical Dance: History and Modernity]. Moscow: Iskustvo, 1987. 556 p.
25. *Konstantinova M.* «Spyashchaya krasavitsa» P. Chaykovskogo [“The Sleeping Beauty” by P. Tchaikovsky]. Moscow: Iskustvo, 1990. 239 p.
26. *Vaganova A.* Osnovy klassicheskogo tantsa [The Basics of Classical Dance]. Moscow–Leningrad: Iskustvo, 1963. 192 p.
27. *Volynskiy A.* Kniga likovaniy: Azbuka klassicheskogo tantsa [The Book of Joy: The ABC of Classical Dance]. St. Petersburg: Lan', 2008. 352 p.
28. *Khudekov S.* Vseobshchaya istoriya tantsa [The Universal History of Dance]. Moscow: Eksmo, 2009. 608 p.
29. *Bulgakova O.* Fabrika zhestov [The Gesture Factory]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 640 p.
30. *Dayer R.* Pastish [Pastiche]. Moscow: Publishing House of the High School of Economics, 2021. 344 p.
31. *Levinson A.* Staryy i novyy balet: Mastera baleta [Old and New Ballet: Ballet Masters]. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2022. 556 p.
32. *Kunyaev S., Kunyaev S.* Sergey Esenin [Sergey Yesenin]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1997. 587 p.
33. *Volynskiy A.* Tantsy Aysedory Duncan [Isadora Duncan's Dancing]. In: Volynskiy A. Stat'i o baleta [Articles on Ballet]. St. Petersburg: Giperion, 2002. Pp. 96–98.
34. *Klyayn G.* Tantsteatr Piny Bausch [Pina Bausch Dance Theatre]. Moscow: Individuum, 2021. 448 p.
35. *Bergsohn H., Partsch-Bergsohn I.* The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown: Princeton Book Company, 2003. 102 p.

36. Nikitin V. Kontemp ili Contemporary dance? [Contemporary or Contemporary dance?]. In: Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Studies]. 2022. No. 3. Pp. 29–37.
37. Kayumova D. Sovremennyy dzhazovyj tanets [Modern Jazz Dance]. In: Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan University of Culture and Arts]. 2015. No. 2. Issue 1. Pp. 125–128.
38. Abramov G., Vasenina E. Ostavatysya inokhodtsem [Remaining an Ambler]. In: Rossiyskiy sovremennyy tanets: Dialogi [Russian Modern Dance: Dialogues]. Moscow: Emergency Exit, 2005. Pp. 7–17.
39. Voynova Z. Teoriya khaosa v sovremennoy khoreografii: Mers Kanningem – Pina Baush – Robert Uilson [Chaos Theory in Contemporary Choreography: Merce Cunningham – Pina Bausch – Robert Wilson]. In: Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Studies]. 2022. No. 4. Pp. 35–46.
40. Performans i performativnye praktiki v muzyke rubezha XX–XXI vekov [Performance and Performative Practices in Music at the Turn of the 20th and 21st Centuries]: monograph. Ed.-in-chief V. Demina and oth. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2022. 500 p.

Мирская Людмила Анатольевна

доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе
Южно-Российский гуманитарный институт
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

Lyudmila A. Mirskaya

Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Vice-rector for Research Work
South-Russian Humanitarian Institute
Russia, 344082, Rostov-on-Don
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

Пигулевский Виктор Олегович

доктор философских наук, профессор
кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Victor O. Pigulevskiy

Dr. Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social Disciplines and Humanities
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 7.01+791.3

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_98

А. А. КОМАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

О НЕКОТОРЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ ТЕМБРА УКУЛЕЛЕ В КИНО

В статье рассматриваются выразительные возможности тембра укулеле, используемые в западном кинематографе. Тембр понимается как индивидуальная обертоновая окраска звука, обладающая психофизиологической и синестетической природой, пронизывающая аудиальную структуру кинотекста. Показано, что тембр укулеле в кинотекстах обретает устойчивые семантические значения. Так, он связан с образами радости, экзотики, романтики, представлен преимущественно комедийным, романтическим и музыкальным жанрами, обнаруживается в сценах праздника, любовных признаний, а также в процессе воссоздания атмосферы «тропического рая». Инструмент может появляться внутри кадра и дополнять образы главных героев (К. Боу, Б. Китон, М. Монро, Э. Пресли, А. Сэндлер). В работе отмечены некоторые технические аспекты киносъемки звукового кино (обращение к приему *липсинк*, включая картину «В джазе только девушки», 1959) и навыки владения инструментом отдельными американскими артистами (Б. Китон, Э. Пресли). Рассмотрены примеры участия мультиинструменталистов-виртуозов не только в процессе звукозаписи саундтреков, но и в актерских амплуа (К. Эдвардс). Мультиинструменталисты, такие как Р. Смек, Дж. Марвин, У. Холл, знакомят массовую аудиторию с укулеле, появляясь на американском телевидении в формате музыкальных интермедий комедийно-развлекательных шоу.

В статье внимание уделяется исключениям из обозначенной семантики: в фильмах «Гигантский монстр Джилла» и «Зеленые пастбища» тембр укулеле вступает в смысловой контрапункт с ужасным или получает отрицательную оценку в религиозном плане. В заключении утверждается, что тембровая окраска инструмента является значимым фактором конструирования и интерпретации кинообраза, а сложившиеся клише могут быть сознательно нарушены режиссерами.

Ключевые слова: укулеле, киномузыка, аудиовизуальная репрезентация, семантика тембра, американский кинематограф, внутрикадровая музыка.

Для цитирования: Комарова А. А. О некоторых выразительных возможностях тембра укулеле в кино // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 98–103.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_98

A. KOMAROVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ON SOME EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF UKULELE TIMBRE IN CINEMA

This article examines the expressive potential of the ukulele timbre used in Western cinema. Timbre is understood as an individual overtone coloration of sound, possessing both psycho-physiological and synesthetic qualities that permeate the auditory structure of the film text. It is shown that the ukulele's timbre acquires consistent semantic associations in film texts. It is commonly linked with images of joy, exoticism, and romance, appearing primarily in comedy, romantic, and musical films, as well as scenes of celebration, declarations of love, and processes of a “tropical paradise” representation.

The instrument may appear on screen as a part of the diegetic action, complementing the characterization of protagonists (Clara Bow, Buster Keaton, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Adam Sandler). The article also

discusses several technical aspects of sound design in filmmaking, including the use of lip-sync, notably in *Some Like It Hot* (1959), as well as the instrumental skills of certain American artists, such as Buster Keaton and Elvis Presley. The author also presents examples of virtuoso multi-instrumentalists participating not only in the process of soundtrack recording but also on screen as actors (Clifton Edwards). Performers such as Roy Smeck, Johnny Marvin, and Wendell Hall introduced the ukulele to mass audience through musical interludes on American television comedy and variety shows.

The article also considers exceptions to these established semantic associations. In the films *The Giant Gila Monster* and *Green Pastures*, the timbre of the ukulele functions either as a semantic counterpoint to horror or acquires negative religious connotations. The study concludes that the instrument's timbral coloration constitutes a significant factor in the construction and interpretation of cinematic imagery, while the semantic conventions associated with its sound may be deliberately subverted by filmmakers.

Keywords: ukulele, film music, audiovisual representation, timbre semantics, American cinema, diegetic music.

For citation: Komarova A. On some expressive possibilities of ukulele timber in cinema. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 98–103.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_98



Тембр – это индивидуальная обертоновая окраска звука. В системе музыкально-выразительных средств он относится к первичным свойствам музыки и состоит из спектра тонов, обертонов и их сочетания, реверберации, вибрато, унисона. Важно психофизиологическое восприятие тембра слушателем, связанное с периферической анатомо-физиологической системой (органами чувств) – зрительным, слуховым, тактильным, температурным параметрами¹.

Тембр «пронизывает» всю аудиальную структуру кинотекста: вербальную (голос), шумовую (темброво-сонорные эффекты) и музыкальную (инструменты и голоса). Аспектам функционирования тембра в кино посвящены работы исследователей, рассматривающих эту категорию на уровне эстетики киномузыки (З. Лисса) [2], структуры и музыкального тематизма (Т. Шак, М. Еременко) [3], акустики и семантики звуковых пространств фильмов (Е. Русинова) [4]. Семантика тембра может быть связана со специфическими межчувственными синестетическими ассоциациями. В киноработах «тембровая синестетичность» реализуется через обращение к «правилу переноса» (термин Ю. Михеевой): из вокабуляра системы органов чувств могут быть заимствованы разнообразные эпитеты, например, «теплый» / «холодный», «мягкий» / «жесткий», «тусклый» / «яркий» и др.

Таким образом, проблемы тембра в киноискусстве рассматриваются с позиций композиционно-структурного, драматургического устройства кинотекста и его семантики, например, монотембральность как выражение некоторых аспектов режиссерской эстетики². Тембровая изобретательность, синтезированная с другими средствами музыкальной выразительности, способна усиливать эмоциональное восприятие

кинотекста. Так, саспенс и экшн-эффекты в жанровом кино (фильм ужасов, боевик, триллер) подчеркиваются диссонирующими интервалами и аккордовыми последовательностями, низкочастотным гулом (bass rumble), контрастной динамикой и, например, сумрачными тембрами медных духовых, контрабаса или фагота в низких регистрах.

Отметим пространственно-временные и технико-технологические возможности тембра в кинотексте: включение во внутрикадровое и закадровое пространство фильма, его взаимодействие с темпоральностью, монтажом. Ю. Михеева описывает «медитативные звуковые зоны», как бы замедляющие монтажный ритм активного эпизода. Подобные приемы актуальны для жанрового кино, «...батальных сцен исторических эпосов, пеплутов, когда *вдруг*, среди насыщенной звуковой полифонии грандиозного сражения или кульминационного поединка героев, зритель окунается в тишину и слышит, например, лишь печальный “голос” дудука или женский “архаичный” вокал – как это происходит в “Гладиаторе” (2000) Ридли Скотта или “Трое” (2004) Вольфганга Петерсена. При этом изображение часто переходит в рапид, что придает экранному действию метафизический, вневременной сверхсмысл» [5, с. 77].

С помощью тембра может быть воссоздан определенный национальный колорит. Например, образы русского, шире – славянского связаны в киноискусстве с тембрами баяна, аккордеона и народных струнных щипковых инструментов: «Отель Гранд Будапешт» (The Grand Budapest Hotel) (2014) У. Андерсона, «Война и мир» (1965–1967) С. Бондарчука, «Дворянское гнездо» (1969) А. Кончаловского, «Анна Каренина» (2012) Д. Райта, «Вокзал для двоих» (1983) и

«Карнавальная ночь» (1956) Э. Рязанова, «Девичата» (1961) Ю. Чулюкина, «Офицеры» (1971) В. Рогового.

Тембр укулеле³ является одним из наиболее востребованных в западном киноискусстве, о чем свидетельствуют данные крупнейшего киносайта IMDb⁴. Жизнерадостная и наивная – так можно охарактеризовать образно-эмоциональную краску этого инструмента. Укулеле связана с богатым культурным наследием Гавайских островов. Однако во многом благодаря киноискусству ее звучание стало «символом тропического рая», радости и непринужденной атмосферы. Относительная легкость в освоении и портативность помогли этому инструменту всего за два десятилетия после появления в США (1890-е–1910-е) завоевать обширную аудиторию исполнителей и слушателей. До сих пор к ее тембру обращаются по всему миру профессиональные джазовые музыканты, исполнители кантри, рок и поп-музыки, а благодаря социальным сетям она переживает новый всплеск популярности у поколений миллениалов и зумеров⁵. Дебют укулеле на экране состоялся еще в эпоху немого кино: наиболее ранние кинотексты⁶ датируются 1919 годом – это «Дети Капитана Кидда» (Captain Kidd's Kids) и «Не меняйте вашего мужа» (Don't Change Your Husband). Однако зрители не слышали игру на инструменте, а только видели его. Аккомпанементом к подобным сценам чаще всего служили фортепианные импровизации тапера.

За укулеле закрепляются следующие киноклише: ее появление в кадре связано с главными героями, конкретными жанрами (комедия, романтическая комедия), а также с «экзотическими мотивами». Синтезом перечисленного становится картина «Голубые Гавайи» (Blue Hawaii, 1961) – первая часть «гавайской кинотрилогии», где главную роль исполнил король рок-н-ролла Э. Пресли. В сцене, происходящей на «hukilau» (пляжной вечеринке), он поет любовную балладу «Ku'u ipo» (что по-гавайски означает «Моя возлюбленная»). Образ загорелого Пресли, играющего на укулеле, атмосфера праздника и саундтрек «Blue Hawaii» (1961), в который вошли хиты «Can't Help Falling in Love», «No More (La Paloma)» – синтез перечисленного окажет в последующие десятилетия значительное влияние на массовую американскую культуру.

Аудиовизуальное появление укулеле в качестве репрезентации героев встречается в целом ряде кинотекстов начиная с эпохи немого кино. Перечислим несколько примеров: в мелодраме «Не меняйте вашего мужа» (Don't Change Your Husband, 1919) героиня Г. Свенсон наблюдает за возлюбленным, аккомпанируя себе на укулеле; в фильме «Это» (It, 1927) героиня К. Боу в компа-

нии молодых людей играет на банджо-укулеле, чтобы вызвать ревность у своего возлюбленного; в звуковой романтической комедии «Гонолулу» (Honolulu, 1939) персонажи Г. Аллен и Э. Пауэлл производят неизгладимое впечатление на гостей теплохода песенно-танцевальным номером с элементами акробатики, открывающимся игрой на укулеле. Даже в знаменитом диснеевском мультфильме «Пароходик Вилли» (Steamboat Bill Jr., 1928) мышка Минни отправляется в плавание, взяв с собой любимый инструмент.

Б. Китон – выдающийся комик эпохи Великого немого и раннего звукового кино – неоднократно демонстрирует навыки игры на этом инструменте. Так, он поет своей возлюбленной балладу в финальной сцене немого фильма «Шаронавт» (The Balloonatic, 1923). «Песнь любви» способна предотвратить даже, казалось бы, неминуемую катастрофу: каное счастливых влюбленных подхватывается воздушным шаром за секунду до кораблекрушения. Комедийно-романтическая сцена разыгрывается Китоном и в звуковом фильме «Чума с Запада» (Pest from the West, 1939). Его герой влюбляется в испанку и, чтобы добиться расположения своенравной красавицы, поет во время сиесты под окнами ее дома. Порыв оказывается не по душе супругу возлюбленной, и он периодически прерывает «стихийный концерт», обрушивая на голову кавалера фрукты и посуду.

В ранние звуковые фильмы режиссеры охотно приглашают профессиональных исполнителей на укулеле, таких как Дж. Марвин и У. Холл (автор хита «It Ain't Gonna Rain No Mo»). Большинство фильмов с участием названных артистов были короткометражными и длились не более десяти минут. Музыкальные вставки выполняли функцию пролога к основному кинопоказу или интермеццо между фильмами. Например, «Metro Movietone Revue» 1929 года – сценические шоу при участии популярных ведущих и комиков. Примечателен музыкальный короткометражный фильм «Его развлечения» (His Pastimes, 1926), где зрители могут насладиться виртуозной игрой Р. Смека. Выпущенная в 1926 году, до премьеры «Певца джаза» (The Jazz Singer, 1927), он стал настоящей сенсацией – одним из первых звуковых фильмов, демонстрировавшихся в американском кинопрокате. Мультиинструменталисты старались превратить свои выступления в шоу, для чего использовали всевозможные трюки: быстрые темпы сочетались с перевернутым инструментом, игрой за головой, а также необычным звукоизвлечением и игрой на подготовленном инструменте. Названные работы послужили прообразами экранного формата

комедийно-развлекательных шоу и юмористических скетчей.

Большого успеха в киноиндустрии достиг мультиинструменталист К. Эдвардс. Он был востребован как исполнитель и актер в десятках комедий и мелодрам, начиная с 1929 года и до середины 1950-х. Обаяние Эдвардса раскрывается в звуковом фильме «Бродвейская мелодия» (*The Broadway Melody*, 1929), где артист впервые исполняет песню «Singing in the Rain». В историю кино вошел его комедийный дуэт с Б. Китом в фильме «Пехотинцы» (*Dough Boys*, 1930), действие которого развивается в Европе периода Первой мировой войны. Сцена отдыха солдат в армейских казармах сопровождается виртуозной игрой на подготовленном (препарированном) укулеле при помощи барабанных палочек. Репрезентацией американской «укулелемании» в массовой культуре стало выступление Эдвардса в фильме «Рискни!» (*Take a Chance*, 1933), где он исполнил «I Did It with My Little Ukulele», фантазируя о покорении дикого племени из джунглей магией игры на укулеле. В финале сцены персонаж Эдвардса покидает своих подданных на лодке в форме гигантского инструмента.

В кино 1990–2000-х традиция исполнения главным героем песни под укулеле была продолжена актером А. Сэндлером. Несмотря на комедийное актерское амплуа, Сэндлеру удалось интегрировать ее тембр в разнообразные музыкальные жанры – от любовной баллады до колыбельной. Например, тема любви «Grape Jelly», которую его персонаж напевает героине Кэтрин О'Шонесси (Р. Уилсон) в комедийной драме «Рождество психов» (*Mixed Nuts*, 1994); трогательная баллада «Forgetful Lucy» из романтической комедии «50 первых поцелуев»; «Lullaby to Mavis» – колыбельная, исполненная грозным вампиром Дракулой любимой дочери в анимационном фильме «Отель Трансильвания» (*Hotel Transylvania*, 2012).

Отметим также, что нередко внутрикадровая игра на инструменте декоративна: персонажи только делают вид, что владеют им. Например, в фильме «Дверь на сцену» (*Stage Door*, 1937) актриса Дж. Роджерс берет несколько «воображаемых» аккордов, жалуясь на жизнь своим подругам (Л. Болл и Э. Миллер). Дело не только в том, что виртуозное владение инструментом среди киноартистов являлось скорее исключением из правил, но и в самой технике звукозаписи. Музыкальные номера предварительно записывались в студии, а затем воспроизводились громкоговорителями во время съемочного процесса. От актера требовалось правдоподобно синхронизировать под музыку движения, игру

на инструменте и пение (прием *липсинк*). Именно так была снята знаменитая сцена репетиции женского оркестра из романтической комедии «В джазе только девушки» (*Some Like It Hot*, 1959), где в песне «Runnin' Wild» героиня Душечка (М. Монро) «играет» на укулеле (вместо нее соло исполнил Э. Хендриксон). Благодаря технологиям воспроизведения и дубляжа «воображаемыми» мультиинструменталистами стали многие актеры разных поколений: А. Шварценеггер в «Детсадовском полицейском» (*Kindergarten Cop*, 1990), Б. Мюррей во «Фрикадельках» (*Meatballs*, 1979) и т. д.

Отметим также, что с 40-х годов в кино все чаще появляются тембры банджо и цитры – струнных щипковых инструментов, популярных в США. Данный кинотренд был намечен английским мультиинструменталистом Д. Формби. Одной из лучших его работ стала комедийная сцена в фильме «Пощадите медь» (*Spare a Copper*, 1940). Действие разворачивается в отделе музыкальных инструментов детского магазина, где герой поет «Ukulele Man» под аккомпанемент банджо с таким энтузиазмом, что ему начинают подпевать посетители магазина, а в финале сцены чопорная леди без раздумий приобретает диковинный инструмент своему ребенку.

Если говорить о тембре цитры, то наиболее оригинальной его интерпретацией стала заглавная тема фильма, снятого в жанре нуар «Третий человек» (*The Third Man*, 1949) режиссера К. Рида, действие которого разворачивается в послевоенной Вене. В центре сюжета судьба американского писателя Холли Мартинса (Д. Коттен), ведущего расследование таинственной смерти друга детства Гарри Лайма (О. Уэллс). Мрачному киноязыку (экспрессионизм, голландские ракурсы, замкнутые и лиминальные пространства, руины некогда величественной Вены, «*effetto riflettore*»⁷⁾ противопоставлена музыка наивно-меланхолического регтайма «The Third Man Theme» А. Караса, исполненного на цитре. По замыслу режиссера, музыкальное оформление фильма не должно было соответствовать ни жанру нуара, ни духу послевоенной Европы, поэтому он отказался от академического авангарда, музыкальных цитат из джазовой и классической музыки. Поиски продолжились, и однажды, прогуливаясь по вечерней Вене, Рид зашел в ресторан, где услышал игру на цитре Караса. Режиссер уговорил музыканта записать саундтрек к своему фильму. Драматургическая и семантическая функции «The Third Man Theme» в кинотексте сформировались на этапе монтажа: О. Хафенрихтер убедил Рида сделать ее главной лейттемой. После выхода в прокат фильм приобрел статус культового, а музыка «The Third Man Theme» стала хитом, о чем

нем, что хотя экранное появление укулеле в западной кинокультуре преимущественно связано с комедийно-романтическим и музыкальным жанрами, существуют исключения. Например, в научно-фантастическом фильме «Гигантский монстр Джила» (*The Giant Gila Monster*, 1959) в сцене дискотеки, предшествующей главной кульминации фильма, герой Д. Салливана играет на банджо-укулеле и поет странную мелодию под названием «*The Mushroom Song / Laugh Children Laugh*». Праздник прерывается вторжением чудовища. В описанной сцене работает принцип горизонтального контрапункта и непрерывно нарастающего саспенса за счет монтажно-семантического противопоставления радостного ужасному. Но, пожалуй, самым оригинальным примером работы с семантикой тембра является фильм «Зеленые пастбища» (*The Green Pastures*, 1936), снятый для афроамериканской христианской общины. В одной из сцен героиня наказана Богом за то, что предпочла походам в церковь игру на греховном инструменте – укулеле.

Таким образом, на примере тембра укулеле в кинотекстах американского кино обнаруживается, что индивидуальная звуковая окраска инструмента постепенно обретает устойчивую семантику и ассоциируется с конкретными жанрами. Анализ фильмов разных периодов – от немого кино до современных картин – выявил, что тембр укулеле чаще всего соотносится с атмосферой радости, отдыха, экзотики, романтики и главными героями. Тембровая окраска оказывает значительное влияние на конструирование, восприятие и интерпретацию кинообраза. Однако, завершая настоящий очерк, подчерк-

●═══════════ ПРИМЕЧАНИЯ ═══════════●

- Л И Т Е Р А Т У Р А —

— Л И Т Е Р А Т У Р А —

- ## REFERENCES

REFERENCES

- 102

2. *Lissa Z.* Estetika kinomuzyki [Aesthetics of Film Music]. Moscow: Muzyka, 1970. 496 p.
3. *Shak T., Eremenko M.* O tembrovykh priemakh v kinomuzyke V. Ovchinnikova [On Timbre Devices in V. Ovchinnikov's Film Music]. In: KANT: Social Sciences & Humanities. 2024. No. 1. Pp. 120–126.
4. *Rusinova E.* Tembr muzykal'nogo instrumenta kak semanticheskaya dominanta zvukovogo resheniya fil'ma: Violonchel' [Timbre of a Musical Instrument as a Semantic Dominant of a Film' Sound: Cello]. In: Vestnik VGIK [Bulletin of S. Gerasimov All-Russian State University of Cinematography]. 2022. Vol. 14. No. 3. Pp. 82–93.
5. *Mikheeva Yu.* Tembr-faktor muzyki fil'ma [Timbre Factor of Film Music]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2023. No. 4. Pp. 70–83.

Комарова Анастасия Алексеевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Anastasia A. Komarova

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Music History
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



УДК 782.8

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_104

В. В. БРЕЙТБУРГ

Российская академия музыки им. Гнесиных

АРХИТЕКТОНИКА МЮЗИКЛА: ОТ ТЕОРИИ ДЖЕКА ВИРТЕЛА К ПРАКТИКЕ КИМА БРЕЙТБУРГА (статья 1)

Автор публикуемой статьи отмечает, что мюзикл в современной России с достаточным основанием позиционируется специалистами как одна из наиболее перспективных и динамично развивающихся жанровых сфер музыкального театра. Отсюда произрастает видимый интерес к данному жанру, проявляемый отечественным музыковедением. Однако продуктивная разработка актуальных проблем ограничивается преимущественно историческими аспектами, при заметном отставании теоретических изысканий, обращенных к драматургии и композиции мюзикла как приоритетным факторам построения целостной музыкально-сценической формы. Исходя из этого, представляется вполне естественным изучение и осмысление соответствующего эвристического опыта зарубежных исследователей, включая работы известных театральных педагогов-практиков, тяготеющих к углубленному постижению разнообразных композиторских трактовок данного художественного феномена с позиции непосредственного их воплощения. К числу подобных работ принадлежит книга Дж. Виртела «Тайная жизнь американского мюзикла» (2016), в которой излагается общая структурно-функциональная типология музыкальных форм, используемых в «классических» образцах жанра (1940–1960-е годы), а также рассматриваются наиболее показательные примеры творческого преломления «классических» традиций в значимых проектах позднейшего времени. Аналитические характеристики отдельных музыкальных форм мюзикла, представленные в книге Дж. Виртела («Начальный номер», «Песня-желание», «Условная песня о любви»), проецируются автором статьи на творчество российского композитора К. Брейтбурга, создателя популярных мюзиклов, которые в течение последних десятилетий с неизменным успехом ставятся многими российскими театрами. Обнаруживаемые функциональные параллели и прямые совпадения позволяют рассматривать упомянутую исследовательскую типологию в качестве исходного пункта для последующих теоретических изысканий в области архитектоники и формообразования «классического» и современного мюзикла.

Ключевые слова: легкожанровый музыкальный театр XX столетия, «классические» бродвейские мюзиклы 1940–1960-х годов, рецептивный аспект музыкального формообразования, структурно-функциональная типология Дж. Виртела, музыкально-театральное творчество К. Брейтбурга.

Для цитирования: Брейтбург В. В. Архитектоника мюзикла: от теории Джека Виртела к практике Кима Брейтбурга (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 104–117.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_104

V. BREITBURG

Gnesins Russian Academy of Music

THE ARCHITECTONICS OF MUSICAL: FROM JACK VIERTEL'S THEORY TO KIM BREITBURG'S PRACTIC (article 1)

The author of the published article notes that the musical in contemporary Russia is reasonably positioned by experts as one of the most promising and dynamically developing genre areas of musical theatre. This is the reason for the apparent interest in this genre shown by Russian musicology. However, the productive elaboration of actual problems is limited mainly to historical aspects, with a noticeable lag in theoretical research focused on the dramaturgy and composition of the musical as the priority factors in building an integral musical and stage form. Based on this, it seems quite natural to study and comprehend the relevant heuristic experience of foreign researchers, including the works of well-known theatre teachers and practitioners who tend to gain a deeper understanding of the diverse composers' interpretations of this artistic phenomenon from the perspective of their direct implementation. One such work is J. Viertel's book "The Secret Life of the American Musical" (2016), which presents a general structural and functional typology of musical forms used in "classic" examples of the genre (1940s–1960s), as well as examines the most illustrative examples of the creative interpretation of "classic" traditions in significant projects of later times. The author of the article projects the analytical characteristics of individual music forms in musical presented in J. Viertel's book ("Opening Number", "I Want Song", "Conditional Love Song") onto the works by the Russian composer K. Breitburg, the author of popular musicals that have been successfully staged by many Russian theaters over the past decades. The functional parallels and direct coincidences that can be observed allow us to consider this research typology as a starting point for further theoretical studies in the field of the architectonics and formation of "classic" and contemporary musicals.

Keywords: light-genre musical theatre, "classic" Broadway musicals of the 1940s–1960s, receptive aspect of music formation, Jack Viertel's structural and functional typology, musical-theatrical works by Kim Breitburg.

For citation: Breitburg V. *The architectonics of musical: from Jack Viertel's theory to Kim Breitburg's practice (article 1).* In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 104–117.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_104



На протяжении постсоветской эпохи жанр мюзикла утверждается в качестве приоритетной составляющей «легкожанрового» репертуара столичных и региональных музыкальных театров (о чем свидетельствуют репрезентативные статистические обзоры 2000-х годов – см.: [1, с. 91]). В российских музыкальных и театральных вузах открываются новые отделения и кафедры, ориентируемые на целенаправленную подготовку профессиональных артистов мюзикла и соответствующих педагогических кадров.

Молодые отечественные композиторы, драматурги, авторы песенных текстов все чаще проявляют видимый интерес к созданию новых проектов в указанной жанровой сфере. Между тем, специальных работ, связанных с теоретическим анализом композиционных и драматургических особенностей «классического» мюзикла, равно как и обобщающих характеристик данной музыкально-театральной формы в новейшую эпоху, на русском языке публикуется немного. Эта статья, опирающаяся прежде всего на труды со-

временных зарубежных специалистов, призвана хотя бы отчасти восполнить этот пробел.

В числе упомянутых трудов, по нашему мнению, вызывает особый интерес недавно изданная книга «Тайная жизнь американского мюзикла: Как строятся бродвейские шоу», принадлежащая драматургу, продюсеру и педагогу, исследователю жанра Джеку Виртелу [2]. Автор книги обращается к наиболее распространенным моделям построения «классических» мюзиклов (согласно его убеждению, образующих фундамент бродвейского «жанрового канона»), а также к аналогичным композиционным и драматургическим приемам, что позволяет ему сформулировать ряд основополагающих выводов, связанных с архитектурой вышеуказанных сочинений. Необходимо признать: в настоящее время и собственно выводы, представленные Дж. Виртелом, и предложенная им совокупность рабочих терминов (многие из них были впервые применены самим автором книги), весьма позитивно оцениваются профессиональной

аудиторией – создателями и исполнителями отечественных мюзиклов.

Разумеется, понятие «жанрового канона», адресуемое музыкальному коммерческому театру Бродвея, нельзя трактовать буквально. В действительности общепризнанный «канон», подразумевающий следование каким-либо нормативным «предписаниям» и последовательную ориентацию на безусловные «шедевры», в данной сфере отсутствует. Однако многие специалисты (как у нас в стране, так и за рубежом) склонны полагать, что существует ряд произведений, определивших важнейшие направления в развитии жанра и установивших некие художественные критерии и в плане содержания, и в аспекте формы вновь создаваемых мюзиклов. Исходя из этого, условно трактуемое понятие «канон» применимо не только к Бродвею, но и к мировой индустрии мюзикла в целом. Невзирая на изменчивость коммерческих установок и ориентиров, в современном музыкознании и театроведении прослеживается тяготение к формированию определенного списка произведений, которые считаются эталонными образцами данного жанра.

К примеру, Леман Энгел – известный композитор, дирижер и весьма авторитетный педагог, организатор и руководитель творческой музыкально-театральной мастерской на Бродвее, одним из первых решивший систематически изложить собственные многолетние наблюдения и обобщить профессиональный опыт в вышеупомянутой сфере, еще на исходе «золотого века» мюзикла опубликовал книгу «Американский музыкальный театр: Размышления» [3]. В книге была представлена авторская характеристика действенных и «работоспособных принципов», позволяющих создавать творчески полноценные и коммерчески успешные мюзиклы – «образцы совершенства». Список соответствующих «образцов», предложенный Л. Энгелом, а затем дополненный во втором прижизненном издании книги, включал в себя пятнадцать наиболее «совершенных» мюзиклов 1940-х – начала 1970-х годов: «Приятель Джоуи»; «Оклахома»; «Карусель»; «Энни, бери ружье»; «Бригадун»; «Целуй меня, Кэт»; «На юге Тихого океана»; «Парни и куколки»; «Король и я»; «Моя прекрасная леди»; «Вестсайдская история»; «Цыганка»; «Скрипач на крыше»; «Компания»; «Маленькая ночная музыка» [Там же, р. 35].

В свою очередь, Дж. Виртел расширил перечень, вполне обоснованно дополнив его рядом позднейших образцов жанра. Эти произведения, по мнению указанного автора, наиболее ярко и убедительно претворили устойчивые традиции в сфере драматургии и формообра-

зования, характерные для «классической» эпохи мюзикла, на последующих этапах его развития. Дж. Виртелом были включены в обновленный список «эталонных» сочинений отдельные проекты последней четверти XX и начала XXI столетия: «Отверженные» и «Призрак Оперы» (1980-е годы – «эпоха мегамюзиклов»); «Rent» («рок-революция 1990-х», российская версия – «Богема»); «Гамильтон» («современный этап»).

Как известно, в освещаемой жанровой сфере профессиональная объективность и «нейтральность» не всегда возможна и не всегда желательна, особенно в плане критического анализа отношений между музыкой и текстом, музыкой и драмой» [4, р. 20]. Индивидуальные (быть может, несколько субъективные) исследовательские заключения и выводы Дж. Виртела заведомо основываются на детальном изучении и сопоставлении многочисленных и разнообразных мюзиклов, представленных на Бродвее со времен «Оклахомы!» (1943) до новейшей эпохи. Это позволило автору «Тайной жизни американского мюзикла...» утверждать, что формообразующей основой для видимого большинства постановок явилась определенная композиционная схема, включающая в себя 17 основных структурных элементов [2, р. 36]:

1. «Увертюра» («Overture»)
2. «Начальный номер» («Opening Number»)
3. «Песня-желание» («The "I Want" Song»)
4. «Условная песня о любви» («Conditional Love Song»)
5. «Постановочный номер» («Production Number / The Noise»)
6. «Песня пары персонажей второго плана» («Second Couples Song»)
7. «Песня злодея» («The Villain's Song»)
8. «Песня для звезды» («Song for the Star»)
9. «Опорный номер» («Tent Pole»)
10. «Финал 1 акта» («Curtain: Act 1»)
11. «Антракт» («Intermission»)
12. «Начальный номер 2 акта» («Curtain Up: Act 2»)
13. «Поиск нового приема» («The Candy Dish»)
14. «Начало сборки» («Beginning to Pack»)
15. «Главное событие» («The Main Event»)
16. «Предпоследняя сцена» («The Next-to-Last Scene»)
17. «Финал» («The End»)

В настоящей статье будут приведены обзорные характеристики *наиболее значимых позиций* из перечня Дж. Виртела, соотносимые с творческой практикой известного российского композитора, создателя популярных мюзиклов Кима Брейтбурга. Опираясь на соответствующие аналитические наблюдения и материалы личных

бесед с К. Брейтбургом, представляется необходимым выяснить: насколько парадигмы, описанные Дж. Виртелом как «обязательные условия» применительно к созданию успешного музыкально-театрального проекта в заявленном жанре, могут быть признаны актуальными и эффективными для современного российского автора. Особое внимание должно быть уделено композиционным и драматургическим совпадениям, подтверждающим факт существования более-менее универсальной схемы построения и функционирования важнейших музыкальных номеров в классических и современных мюзиклах.

«Начальный номер»

Как отмечает Дж. Виртел, в успешных мюзиклах встречаются различные варианты авторских подходов к решению основополагающей проблемы – построения начального номера спектакля. Цель подобных исканий всегда остается неизменной. Согласно комментарию К. Брейтбурга, «главное – умение выстроить логику первого номера таким образом, чтобы не обмануть дальнейших ожиданий зрителя. Мы сами определяем условия будущей игры, следовательно, должны придерживаться установленных правил»¹.

Нарушение данного принципа может обернуться потерей зрительского интереса к сценическому действию уже по прошествии 15–20 минут с начала спектакля. Нужно добиваться, чтобы первый номер соответствовал логике развития дальнейших событий в мюзикле, а также способствовал формированию определенной зрительской–слушательской точки зрения по отношению к происходящему.

Исходя из этого, в начальном номере не может быть двусмысленности. «Ключевые песни для мюзиклов зачастую создаются первыми и открывают действие. Так было с *Wilkommen* в “Кабаре”, с *Companu* в “Компании”, с *Racing the Clock* в “Пижамной игре”. Наверное, это правильно, поскольку начальные номера устанавливают (или должны устанавливать) фундаментальные правила для изложения всего последующего материала. Они предопределяют характер, стиль, концепцию и, нередко, цель спектакля. Оскар Хаммерстайн говорил, что в большинстве (известных. – В. Б.) мюзиклов суть излагается в течение первых пяти минут», – цитируемое высказывание принадлежит знаменитому американскому театральному режиссеру Харольду Принсу [5, р. 52]. Как видим, оно совпадает с мнением Дж. Виртела, либо (что представляется более вероятным) последний хорошо знаком с этим высказыванием и разделяет соответствующую точку зрения.

В сценической практике обычно представлены две основные разновидности начальных номеров: «В первом случае мы встречаемся с большинством заявленных действующих лиц и выслушиваем то, что они желают нам сообщить. Во втором – остаемся наедине с главным героем, который солирует в течение всей сцены, не прибегая к помощи остальных персонажей. Первый вариант – “свистать всех наверх” (all-hands-on-deck number) – встречается в мюзиклах с момента их возникновения, хотя функции и стиль подобных номеров продолжают варьироваться (в частности, может быть использован весь ансамбль или только балет); второй был, по-видимому, впервые заявлен Ричардом Роджерсом и Оскаром Хаммерстайном-младшим в песне *Oh, What a Beautiful Mornin'* (“О, какое прекрасное утро”) в 1940-х годах» [2, р. 40]².

По мнению К. Брейтбурга, «в начальных номерах спектакля происходит наше знакомство с персонажами. Задача авторов – как можно раньше представить их нам. Ведь нас больше всего привлекает в действии, происходящем на сцене, именно возможность наблюдать за жизнью и приключениями героев, знакомство с которыми произошло в самом начале. Если создаешь мюзикл, нужно взять себе за правило: все персонажи должны быть заявлены в течение первых двадцати минут действия». Начальная массовая сцена может быть и вокальной, и сугубо хореографической (показательный пример – «Вестсайдская история»).

Описываемые Дж. Виртелом разновидности начальных музыкальных номеров являются вполне распространенными и фигурируют во многих успешных мюзиклах. У самого Брейтбурга также представлены вышеперечисленные подходы к формированию первых номеров. Об этом свидетельствуют характерные образцы, рассматриваемые далее:

– мюзикл «Голубая камей»³ – хореографический номер «Бал во дворце Екатерины»;

– мюзикл «Дамское счастье»⁴ – одноименный ансамблевый песенно-танцевальный номер, определяющий атмосферу всего спектакля;

– мюзикл «Ромео и Джульетта»⁵ – сольный вокальный номер Менестреля, который вводит зрителя в курс событий, происходящих в Вероне (Пример 1).

Все эти мюзиклы были сочинены К. Брейтбургом в XXI столетии, однако их начальные номера вполне соответствуют положениям теории Дж. Виртела. Сказанное позволяет нам утверждать, что традиционные подходы к созданию упомянутых номеров остаются вполне актуальными и в наше время, невзирая на их «класси-

ческое» происхождение, относящееся к середине минувшего века.

«Песня-желание»

«Песня-желание» (или «The “I Want” Song», по Дж. Виртелу) – один из ключевых типов вокальных номеров, которые присутствуют в драматургической схеме большинства мюзиклов-мономифов.

Как правило, подобные номера фигурируют в начале сюжетного повествования, вслед за прологом или экспозицией действующих лиц. Функциональное предназначение «песен-желаний» – сформировать у зрителей яркое представление о главном герое, рассказав о том, кто он, чего хочет и к чему стремится.

Создатель замечательных образцов мюзиклов, вошедших в историю музыкального театра, либреттист и поэт Оскар Хаммерстайн-младший однажды заметил: «В жизни есть немного положений, в правильности которых я уверен; однако я безусловно убежден в том, что песня – составная часть драматической пьесы, и было бы неправильным изначально создавать какую-либо привлекательную песню, а затем пытаться искусственно соединить ее с намеченным сценическим повествованием» [6, pp. 41–42]. Подхватывая и развивая эту мысль, ученик Хаммерстайна, прославленный композитор и создатель песенных текстов Стивен Сондхайм обозначил некие драматургические требования, которые, по его мнению, являются важнейшими факторами и предпосылками, способствующими созданию успешных мюзиклов: если сценическому повествованию изначально не присуща достаточная «энергетика», то разнообразные «отвлекающие» факторы в дальнейшем могут выдвинуться на первый план, и заявленная «история» утратит интерес для зрителей.

Так или иначе, непреложные правила для создания успешных и востребованных мюзиклов отсутствуют, за исключением одного: герой или героиня должны мечтать о чем-то труднодостижимом и неуклонно стремиться к достижению мечты.

У К. Брейтбурга вокальные номера типа «I want» фактически представлены в подавляющем большинстве мюзиклов – и развлекательных, и достаточно серьезных по содержанию. Композиционная и драматургическая значимость «песни-желания» несомненна: благодаря функциональной мотивации подобный вокальный номер интегрируется в любой контекст, поскольку герой должен недвусмысленно заявить о том, какова его заветная цель, фигурирующая в центре всего дальнейшего повествования. Наглядным подтверждением сказанному могут служить со-

ответствующие номера из весьма различных по жанровой специфике мюзиклов К. Брейтбурга:

– эпический мюзикл «Александр Невский»⁶ – ария Александра «Нужна победа!»; в этом случае само название вокального номера прямо заявляет о «желаниях» героя;

– мюзикл-сказка «Снежная королева»⁷ – песня Герды «Я все равно тебя найду!»; помыслы героини связаны с необходимостью отыскать пропавшего друга;

– мюзикл-комикс «Леонардо»⁸ – песня-монолог заглавного героя «Небо в глазах», еще один типичный пример «песни-желания»:

*Мне не дает покоя мир необъяснимый,
Да, я мечтаю исцелять неисцелимых,
Соединять законы музыки и цвета,
По стенам Вечности развешивать портреты.
Я отвергаю колдовство, как путь обмана,
Хочу постичь я главный замысел Творца...
О, если б рядом оказался кто-то равный,
Я разделил бы с ним дорогу до конца!*

Мюзикл «Джейн Эйр»⁹ – ария заглавной героини «Если б я могла», в которой она рассказывает о том, к чему стремится и о чем мечтает (Пример 2). «Желание» Джейн – обрести не только «единственную любовь», но и социальное окружение, где ее будут уважать и общаться с ней на равных. Для музыки данного номера характерно преобладание волевых интонаций. В песенной мелодии явственно доминирует восходящая направленность, символизируя полет духа, преодолевающего границы «клетки», в которую общество пыталось «запереть» героиню. Джейн размышляет о жизненно важных проблемах, которые в дальнейшем станут некими «импульсами» к развитию сюжета в целом и «линии судьбы» данного персонажа в частности. Аудитория изначально проникается симпатией и сочувствием к молодой девушке, чего и добиваются авторы.

«Условная песня о любви»

Так именуется еще один тип музыкальных номеров, которые рассматриваются Дж. Виртелом в качестве моделей, характерных для «образцового» мюзикла. Это песни, сопутствующие завязке лирической фабулы: влюбленные герои стремятся поведать о возникшем тяготении к взаимному сближению или выяснить для себя, какова истинная природа охватившего их чувства (пока еще довольно смутного и неясного). Соответствующие вокальные номера Дж. Виртел называет «условными песнями о любви» («Conditional Love Songs»), отмечая, что подобные «скрытые признания» весьма характерны для популярных мюзиклов 1940–1970-х годов.

«Условная песня о любви» – вокальный номер, в котором любовное признание завуали-

ровано сослагательным наклонением («если бы я полюбил(а)»), так как на данной стадии развертывания сюжета герои не готовы открыто объявить о своих чувствах или еще не осознают их. Самый известный пример использования «скрытой» формы любовного признания – «If I Loved You» («Если бы я любил тебя») из мюзикла «Карусель» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна. Кроме того, Дж. Виртел ссылается и на более поздние образцы такого же рода: песню Золушки из мюзикла «Into the Woods» С. Сондхайма (1986, в российской версии – «Чем дальше в лес...») или «Come Out of the Dumpster» из сравнительно недавнего проекта «The Wedding Singer» М. Склара («Свадебный певец», 2006).

В мюзиклах К. Брейтбурга мы находим аналогичные по сути «условные песни о любви». Например, в мюзикле-комиксе «Леонардо» (2011) дуэт главных героев содержит буквально следующее признание в охватившем их чувстве:

*Над бездною, над бездною – по краю,
У края безнадежно замирая,
Любовь, **которой не было**, теряя,
Мы друг на друга не поднимем глаз,
Близки и до безумия похожи,
Исчезнем навсегда среди прохожих,
Но никогда простить себе не сможем
Любви, **которой не было** у нас.*

В силу сложившихся обстоятельств мечты героев о любви несбыточны: Мона Лиза – замужняя женщина, а Леонардо слишком благороден для того, чтобы нарушить свои этические принципы.

Другой показательный пример «условной песни о любви» с хрестоматийной фразой «если бы» – дуэт сэра Рочестера и Джейн Эйр из мюзикла «Джейн Эйр», и сегодня представленного в репертуаре Московского театра оперетты (премьера состоялась в 2014 году). Музыка названного дуэта пронизана романтическими интонациями. Начинается он с предположения Рочестера о возможном счастье в любви – это высказывание звучит осторожно, как бы исподволь (Пример 3).

Далее вступает Джейн, и голоса влюбленных сливаются в едином эмоциональном порыве. Особый драматизм присущ финалу дуэта: «Если б мы могли надеяться на счастье...» (Пример 4).

По нашему мнению, аналогичное сопоставление других теоретических положений, относящихся к архитектонике мюзикла и сформулированных Дж. Виртелом, с музыкально-театральным творчеством К. Брейтбурга также представляется весьма информативным и показательным. Более подробное освещение данной проблематики может быть предпринято в рамках специальной статьи.

• ПРИМЕЧАНИЯ •

¹ Здесь и далее без отсылок цитируются фрагменты из беседы автора статьи с К. Брейтбургом, состоявшейся в марте 2026 года.

² Речь идет о сольном выходном номере главного героя в мюзикле «Оклахома!» Р. Роджерса и О. Хаммерстайна-мл. (1943).

³ Автор либретто и песенных текстов – К. Кавалерян.

⁴ Автор либретто и песенных текстов – М. Марфин.

⁵ Автор либретто и стихотворных текстов – М. Марфин.

⁶ Автор либретто – М. Марфин, автор песенных текстов – С. Сашин.

⁷ Авторы либретто и песенных текстов – С. Сашин и Э. Мельник.

⁸ Автор либретто и песенных текстов – Е. Муравьев.

⁹ Автор либретто и песенных текстов – К. Кавалерян.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ •—————•

Пример 1. Мюзикл «Ромео и Джульетта».
Песня Менестреля «В Вероне жили две семьи»

«В Вероне жили две семьи»
Менестрель
из мюзикла «Ромео и Джульетта»

Михаил Марфин
Евгений Муравьев

Ким Брейтбург

$\text{♩} = 135$

Em Em Bm⁷

Ког - да и пра - де -
estpre raso agr.

7 C Bm⁷ Em Am C D Am Em

ды мо - и не жи-ли е - щё на све - те, в Ве-ро - не

14 D G Am C Bm⁷

жи - ли две семь-и— Мон-тек-ки и Ка - пу - лет -

Пример 2. Мюзикл «Джейн Эйр».
Ария Джейн «Если б я могла»

Музыкальный фрагмент из мюзикла «Джейн Эйр», Ария Джейн «Если б я могла».

Музыка записана для голоса (Дж.) и фортепиано (Ф-но). Ключевая подпись: $\text{F}\sharp\text{C}\sharp$ (фа-диез, соль-диез). Темп: Andante .

Музыкальный текст:

Дж. 8
Если б я могла ге-ро-и-ней стать для сю-же-та но-во-го ро -

Ф-но

Дж. 11
ма - на, про судь-бу сво-ю в\книж-ке про-чи - тать -

Ф-но

Дж. 14
всё, что даль-ше бу-дет, без об - ма - на... Ста-нет ли фи-нал пе -

Ф-но

Пример 3. Мюзикл «Джейн Эйр». Дуэт Рочестера и Джейн
«Если б мы могли надеяться на счастье» (начало)

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 29 to 31, and the second system covers measures 32 to 34. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The vocal parts are for Jane (Дж.) and Rochester (Рч.). The piano accompaniment (Ф-но) is written for both hands. The orchestration includes strings (струнные), timpani (Литавры), and oboe (Гобой). The lyrics are in Russian.

System 1 (Measures 29-31):

- Дж. (Jane):** Measure 29 has a whole rest. Measure 30 has a whole note G4. Measure 31 has a whole rest.
- Рч. (Rochester):** Measure 29 has a whole rest. Measure 30 has a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 31 has a half note C5, followed by a quarter note B4, and a quarter note A4.
- Ф-но (Piano):** Measure 29 has a whole rest. Measure 30 has a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 31 has a half note C5, followed by a quarter note B4, and a quarter note A4.
- Orchestration:** Strings (струнные) play a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Timpani (Литавры) play a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Oboe (Гобой) plays a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4.
- Lyrics:** Если бы я мог надеяться на счастье,

System 2 (Measures 32-34):

- Дж. (Jane):** Measure 32 has a whole rest. Measure 33 has a whole rest. Measure 34 has a whole rest.
- Рч. (Rochester):** Measure 32 has a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 33 has a half note C5, followed by a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 34 has a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4.
- Ф-но (Piano):** Measure 32 has a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 33 has a half note C5, followed by a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 34 has a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4.
- Orchestration:** Strings (скрипки) play a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Timpani (Литавры) play a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Oboe (Гобой) plays a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4.
- Lyrics:** но у неба к нам свой счёт, э- тот мир жес-

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нотации. Каждая система включает партии для Д.ж. (Дж.), Р.ч. (Рч.) и Ф-но (Фортепиано).

Первая система (начало с такта 34):

- Д.ж. (Дж.):** Партия с нотными знаками, соответствующими ритму и мелодии.
- Р.ч. (Рч.):** Партия с нотными знаками и текстом: *ток, и, жаль, не в/на-шей влас - ти — пред-ска-зать все бе - ды*
- Ф-но (Фортепиано):** Партия с нотными знаками и текстом: *и далее (легато, пед.)*

Вторая система (начало с такта 37):

- Д.ж. (Дж.):** Партия с нотными знаками, соответствующими ритму и мелодии.
- Р.ч. (Рч.):** Партия с нотными знаками и текстом: *и на - пас - ти, знать о чём-то на - пе - рёд.*
- Ф-но (Фортепиано):** Партия с нотными знаками и темпом: *rit. molto*

Пример 4. Мюзикл «Джейн Эйр». Дуэт Rochester и Джейн
«Если б мы могли надеяться на счастье» (финал)

82

Дж.

бить. _____ Ес-ли/б мы мог -

82

Рч.

бить. _____ Ес-ли/б мы мог -

82

rit. molto

Чуть сдержанней

Ф-но

84

Дж.

ли на - де-ять-ся на счас - тье, _____ но у не-ба к/нам свой

84

Рч.

ли на - де-ять-ся на счас - тье, _____ но у не-ба к/нам свой

84

Ф-но

Литавры

87

Дж.  счёт. Э- тот мир жес-ток, и, жаль, не в/на-шей влас-ти

Рч.  счёт. Э- тот мир жес-ток, и, жаль, не в/на-шей влас-ти

Ф-но 

90

Дж.  предска-зать все бе-ды и на-пас-ти, знать о чём-то на - пе -

Рч.  предска-зать все бе-ды и на-пас-ти, знать о чём-то на - пе -

Ф-но  *rit. molto*
и далее (легато, пед.)

ФИНАЛ 1-го АКТА

Дж. 93 рѣд

Рч. 93 рѣд

Ф-но 93

скрипки rrr

Удар грома и дождь...

ЛИТЕРАТУРА

1. Культура России: 2001–2006: Информационно-аналитический сборник / под ред. М. Е. Швыдкого. М.: ГИВЦ Роскультуры, 2007. 551 с.
2. Viertel J. The secret life of the American musical: How Broadway shows are built. New York: Sarah Crichton Books, 2016. 336 p.
3. Engel L. The American Musical Theater: A Consideration. New York: BS Records, 1967. 236 p.
4. Block G. Enchanted Evenings: The Broadway Musical from *Show Boat* to Sondheim and Lloyd Webber. New York: Oxford University Press, 2009. 614 p.
5. Prince H. Contradictions. New York: Dodd, Mead Company, 1974. 242 p.
6. Hammerstein jun. O. Lyrics. New York: Simon & Shuster, 1949. 215 p.

REFERENCES

1. Kul'tura Rossii: 2001–2006: Informatsionno-analiticheskiy sbornik [Culture of Russia: Information-analytical collection]. Ed. by M. Shvydkoy. Moscow: State Information-Calculating Centre of Roskultura, 2007. 551 p.
2. Viertel J. The secret life of the American musical: How Broadway shows are built. New York: Sarah Crichton Books, 2016. 336 p.
3. Engel L. The American Musical Theater: A Consideration. New York: BS Records, 1967. 236 p.
4. Block G. Enchanted Evenings: The Broadway Musical from *Show Boat* to Sondheim and Lloyd Webber. New York: Oxford University Press, 2009. 614 p.
5. Prince H. Contradictions. New York: Dodd, Mead Company, 1974. 242 p.
6. Hammerstein jun. O. Lyrics. New York: Simon & Shuster, 1949. 215 p.

Брейтбург Валерия Вячеславовна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры мюзикла и шоу-программ
Российская академия музыки им. Гнесиных
Россия, 121069, Москва
5291685@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5220-0918

Valeria V. Breitburg

Ph. D. (Art), Professor at the Department of Musical and Show Programs
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
5291685@mail.ru
ORCID: 0000-0001-5220-0918

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ PROBLEMS OF MUSICOLOGY



УДК 78.072.2

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_118

ЦИНЬ ЧУСЮАНЬ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ПОДХОД В ИССЛЕДОВАНИЯХ ДЕТСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

В статье рассматриваются наиболее существенные тенденции, связанные с актуальными отечественными исследованиями в сфере детской фортепианной музыки. Автор отмечает, что на протяжении второй половины XX столетия упомянутые изыскания характеризовались преимущественно «прикладной» ориентацией (художественно-эстетическое воспитание, музыкальное просветительство, а также методика предпрофессионального музыкального образования), в отдельных случаях – вопросами источниковедения и текстологии. Между тем в настоящее время наблюдаются ощутимые сдвиги, обусловленные формированием и распространением междисциплинарных «технологий» исследования художественного творчества (на грани музыковедения, общего искусствознания, культурологии, социологии искусства и др.), интенсивным развитием возрастной психологии и антропологии. Исходя из этого, утверждаются весьма перспективные эвристические подходы к детской музыке (в частности, фортепианной), которые обуславливаются ориентацией на многоаспектное постижение «феномена детства» и последовательным воссозданием оригинальной *художественной картины мира*, запечатлеваемой в том или ином произведении. Обозначенная концепция реализуется благодаря формированию соответствующей исследовательской «модели», опирающейся на важнейшие «уровни (субстанциональные основы)» постижения бытия («миропорядок» – «природа» – «социум» – «человек»), а в дальнейшем проецируемой на конкретные художественные опусы из рассматриваемой сферы фортепианного репертуара. В качестве репрезентативных образцов, привлекаемых для аналитического освещения, как правило, фигурируют *детские альбомы XIX–XX столетий*, наделяемые специфическим жанровым статусом и характеризующиеся с позиции некой мировоззренческой целостности. Благодаря этому выявляется необходимость определенной корректировки названной выше «тетрады»: вуалирование «природного» и «человечески-персонального» уровней, приоритетная роль «социума», дифференцируемого посредством углубленного показа неких «субстанциональных граней» (в их числе упоминаются «дом», «семья», «игра» и т. д.).

Ключевые слова: детская фортепианная музыка, концептуальный подход, междисциплинарные методы исследования, *художественная картина мира*, фортепианный *детский альбом*.

Для цитирования: Цинь Чусюань. Концептуальный подход в исследованиях детской фортепианной музыки // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 118–124.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_118

QIN CHUXUAN

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

A CONCEPTUAL APPROACH TO RESEARCH CHILDREN'S PIANO MUSIC

This article examines the most significant tendencies associated with current Russian research in the field of children's piano music. The author notes that during the second half of the 20th century, such research was characterized by a predominantly applied focus (artistic and aesthetic education, musical enlightenment, and pre-professional music education methods), and in some cases, by issues of source studies and textual criticism. However, significant advances are currently being observed, driven by the

formation and spreading of interdisciplinary research “technologies” for artistic work (at the intersection of musicology, general art history, cultural studies, the sociology of art, etc.), and the intensive development of age psychology and anthropology. Based on this, promising heuristic approaches to children’s music (particularly piano music) are being established. These approaches are shaped by a focus on a multifaceted understanding of the “phenomenon of childhood” and a consistent recreation of the original *artistic picture of world* captured in a given work. This concept is realized through the formation of an appropriate research “model”, based on the most important “levels (substantial foundations)” of understanding existence (“world order” – “nature” – “society” – “human”), and subsequently projected onto specific artistic works from the piano repertoire under consideration. Representative examples used for analytical elucidation typically include *children’s albums* from the 19th and 20th centuries, endowed with a specific genre status and characterized from the position of a certain worldview integrity. Thanks to this, the need for a certain correction of the above-mentioned “tetrad” is revealed: veiling the “natural” and “human-personal” levels, the priority role of “society”, differentiated through an in-depth demonstration of certain “substantial facets” (among them, “home”, “family”, “game”, etc. are mentioned).

Keywords: children’s piano music, conceptual approach, inter-discipline methods of research, *artistic picture of world*, piano children’s album.

For citation: Qin Chuxuan. A conceptual approach to research children’s piano music. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 118–124.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_118



Ярко выраженный интерес отечественных исследователей музыкальной культуры к фундаментальным историко-теоретическим проблемам изучения детской фортепианной музыки – одна из примечательных тенденций современной эпохи. Необходимо заметить, что подобная заинтересованность еще в недалеком прошлом ограничивалась разрешением сугубо локальных вопросов, преимущественно текстологических или источниковедческих (достаточно упомянуть сравнительно-аналитические характеристики авторских редакций «Детского альбома» П. Чайковского или «Альбома для юношества» Р. Шумана, устранение цензурных «поправок» советского периода в цикле «День ребенка» А. Гречанинова и т. д.). Возможные затруднения, связанные с художественно-концептуальным толкованием соответствующих произведений, их драматургическими и жанрово-стилевыми характеристиками, чаще всего рассматривались в процессе методико-исполнительского анализа либо «музыкально-литературного комментирования» для нужд российского художественно-эстетического воспитания и просветительства новейшей эпохи. (Единичные «исключения из правила» – например, весьма содержательный исследовательский очерк А. Алексеева о детской фортепианной музыке в России второй половины XIX – начала XX века – лишь подтверждают несомненное главенство названной тенденции; см.: [1, с. 365–387]). Вероятно, поэтому даже в начале XXI столетия теоретические описания подобной жанровой сферы по преимуществу ограничивались варьированием лаконичной

формулировки, принадлежащей Б. Асафьеву: «музыка о детях и для детей» [2, с. 97].

Наглядным подтверждением сказанного является довольно известное учебное пособие конца 2000-х годов, посвященное интерпретаторским прочтениям «шедевров фортепианного педагогического репертуара». По мнению автора, «слушая музыку, в самом названии которой содержится слово “детская”, невольно задумываешься, какой смысл вложен в него композитором. “Детская”, то есть предназначенная для исполнения детьми, для слушания детьми, или же в этой музыке отражены воспоминания автора о его детских годах? А может быть, здесь проявляется тот “мотив” детства, который никогда не прекращает звучать в душе взрослого человека и позволяет художнику с обостренностью, характерной для восприятия ребенка, почувствовать многоцветье мира?» [3, с. 5]. В подобных ситуациях, несомненно, приобретает особую значимость творческая инициатива пианиста: «...будь то ребенок или зрелый мастер – каждый создает собственный исполнительский сценарий, предлагает свое режиссерское решение. Ведь не только в прочитанной книге, но и в музыкальном тексте каждый находит только то, что уже хранится у него в голове и в сердце» [Там же]. Как видим, преобладающая в пособии «свободно-эссеистическая» манера изложения отнюдь не препятствует корректной постановке фундаментальных исследовательских проблем, связанных с научной дефиницией и типологией фортепианной «детской музыки».

Исходя из вышесказанного, можно полагать вполне закономерным видимый интерес,

проявленный к целенаправленной разработке упомянутых проблем в отечественном теоретическом музыкознании и культурологии. Об этом свидетельствует ряд современных публикаций, в которых предлагается весьма детализированная *функционально-типологическая* схема: «музыка о детях для взрослых» – «для детского исполнения и слушания» – «для детей в исполнении взрослых» – «написанная детьми» – «взрослая музыкальная “игра в детство”» – «учебно-инструктивная» – «“недетская” с участием детей» – «ставшая детской (адаптированная для соответствующего исполнения. – Ц. Ч.)» [4, с. 374–384], – дополняемая многочисленными примерами из художественной практики. Согласно утверждению российского исследователя, «...в сфере детской музыки представленные типы являются более важными факторами развития, чем жанры “взрослой” музыки», вследствие чего дальнейшая разработка «морфологических аспектов» упомянутой сферы профессионального творчества закономерно должна «сочетаться с функциональной типологией» [Там же, с. 375, 385].

На протяжении 2000-х годов данная схема действительно была расширена и соотнесена с другими типологическими подразделениями. При этом, в частности, репрезентировались «способы композиторского взаимодействия с детской средой», важнейшие психологические мотивации, предшествующие этим взаимодействиям, и т. д. [5, с. 5–6]. Принципиально важным оказался новейший опыт разработки *идейно-образной и тематической классификации* детской музыки: соответствующее подразделение было использовано в учебном пособии для российских гуманитарных вузов, которое неоднократно переиздавалось на протяжении 2000-х годов и приобрело широкую известность. В целом подобные работы характеризуются применением весьма интересного и перспективного «комплексного» подхода к изучению детской музыки, опирающегося на современные методы отечественной социологии культуры и искусства.

Другое исследовательское направление, связанное с выявлением *жанровой специфики* освещаемой сферы композиторского творчества, в равной мере достигло несомненных успехов на протяжении 2000–2010-х годов. Об этом свидетельствует продуктивная разработка многочисленных проблем, связанных с позиционированием нового жанра инструментальной (прежде всего фортепианной) музыки – *детского альбома*. Его актуальное обоснование как специфической разновидности цикла миниатюр было представлено в диссертационных исследованиях и сопутствующих публикациях [6; 7]; кроме того, вышеуказанная проблематика рассматривалась

авторами целого ряда проблемных статей [8; 9; 10]. Необходимо заметить, что выявление и обоснование жанровой «автономии» *детского альбома* в значительной степени предопределялось опорой на междисциплинарные подходы (в частности, обусловленные активным использованием культурологических и рецептивно-эстетических методов), что благоприятствовало широкому охвату контекстуальных факторов и тяготению современных исследователей к масштабным обобщениям концептуального плана.

Междисциплинарность как приоритетная исследовательская тенденция наиболее полно и рельефно запечатлелась в диссертационных изысканиях, посвященных «*миру детства*» (или «феномену детства») в русской музыке XIX – первой половины XX века [11; 12]). Данные работы, наряду с многочисленными публикациями (очерками, статьями, докладами), заведомо не ограничиваются художественным материалом детской фортепианной музыки, однако выдающимся и общепризнанным – либо, напротив, малоизвестным и забытым – образцам упомянутой жанровой сферы здесь принадлежит одно из ведущих мест (М. Мусоргский, Ц. Кюи, П. Чайковский, А. Лядов, А. Гречанинов, В. Ребиков, И. Стравинский, А. Черепнин, С. Борткевич и др.).

В целом современная динамика исследований российских музыковедов позволяет сделать вывод о принципиальной многоаспектности новейших прочтений детского фортепианного репертуара как значимой предпосылке для истолкования упомянутой сферы композиторского творчества с позиции гуманитарного научного знания первой четверти XXI века. При этом, обращаясь к перспективным тенденциям и направлениям в изучении детской фортепианной музыки, современные исследователи, как правило, обозначают три важнейших проблемы, заведомо подразумевающих необходимость использования культурологических и эстетико-философских подходов.

Первая из соответствующих проблем, наиболее очевидная, порождается *феноменом авторства*. Следует напомнить, что некогда распространенное в быту представление о новейших «сочинителях детской музыки» – бездарных или, по крайней мере, скромно одаренных композиторах, не добившихся сколько-нибудь ощутимых успехов в области «настоящего искусства», – уже давно и бесповоротно опровергнуто реальной художественной практикой. В сложившемся к настоящему времени педагогическом репертуаре, как известно, фигурирует целое созвездие прославленных имен – величайших композиторов, представляющих различные эпохи и национальные культуры;

их творчество является неоценимым вкладом в развитие фортепианного искусства. При этом многие из авторов, тяготеющих к музыкальному воплощению масштабных концептуальных замыслов, отнюдь не довольствуются намеренным «упрощенчеством» или вынужденной «адаптацией» своих идей при обращении к жанровой сфере детской музыки. Их «педагогические» опусы нередко заслуживают столь же глубокого и вдумчивого истолкования, что и «взрослые» шедевры, которые весьма активно и многогранно изучаются философией искусства, эстетикой и культурологией в наши дни.

Вторая проблема, фигурирующая в специальной литературе, может быть названа *парадоксом исполнительства*. Как отмечают специалисты, «педагогический репертуар для будущих музыкантов-профессионалов сегодня призван способствовать решению комплекса специальных задач, среди которых первоочередными – исходя из подразумеваемой образно-содержательной доступности – обычно именуются технические и музыкально-просветительские (речь идет об основах жанрового тезауруса). Благодаря этому юный исполнитель может сформировать известные представления о возможностях художественного воплощения различных жизненных явлений, однако важнейшая творческая “сверхзадача”, мотивируемая необходимостью воссоздания целостного авторского мировидения, в указанном контексте не фигурирует. Подобный “изъян”, как правило, обуславливается недостаточной отрефлексированностью на уровне музыкально-дидактического процесса важнейших положений так называемого “миро-образного” подхода, весьма успешно и плодотворно разрабатываемого отечественной психологией и педагогикой искусства. Названный подход изначально предполагает постепенное освоение учащимся ключевых принципов формирования индивидуального “миро-образа” конкретного музыкального произведения или серии произведений.

К сожалению, до сих пор в фортепианных классах очевидной содержательной задачей (безусловно, весьма актуальной), определяющей развитие интерпретационных умений юного музыканта, чаще всего остается преимущественно эмоциональное раскрытие авторского замысла, которое в дальнейшем реализуется на уровне общего плана данного исполнения. Между тем эмоциональная сфера, позиционируемая в качестве необходимого компонента “миро-отношения”, должна коррелировать с целостностью системного воплощения “миро-образного” содержания, что педагогами сплошь и рядом не учитывается, поскольку сам по себе фено-

мен художественного “миро-образа” в исполнительской среде обычно репрезентируется на интуитивной основе путем неких спонтанных действий» [8, с. 220]. Разумеется, процесс «рефлексирования», о котором идет речь, подразумевает целенаправленное использование соответствующих достижений гуманитарных наук, включая культурологические дисциплины.

Наконец, третья из освещаемых проблем инспирируется сложно организованной *диалогичностью* (и, в известной степени, *полилогичностью*) детской музыки в целом. «За исключением ситуаций (едва ли повсеместно распространенных), когда определенный автор сам работает в детском окружении, сочинители не поддерживают регулярных контактов с названной средой. Более того, предварительный отбор сочинений для педагогического репертуара традиционно осуществляется взрослыми – преподавателями и исполнителями. Критическая оценка упомянутой репертуарной сферы также оглашается без участия детей. Вот почему композиторские работы новейшей эпохи оказываются неизбежно двусмысленными в плане ориентации на слушателя. Каждое из этих сочинений должно учитывать не только специфику детского восприятия, но и точку зрения взрослого руководителя, направляющего творчество ребенка. Следовательно, профессиональная композиторская деятельность, ориентируемая на детей, в сущности, не может быть включена в детскую субкультуру, но образует “детско-взрослый” аспект музыкальной культуры. При этом следует помнить, что значительная часть соответствующих композиторских опусов вполне органично адаптируется в детской среде. Подобная двойственность мотивируется известным фактором взросления: каждый взрослый некогда был ребенком, он сохраняет в своей психике архетипические свойства младенца; именно это в дальнейшем позволяет профессиональному композитору создавать музыку, без преувеличения, созвучную детскому мировосприятию. Для целого ряда великих мастеров XIX–XX столетий “детскость” приобретает особое значение, становясь подлинным камертоном творчества (даже в тех случаях, когда не подразумеваются конкретные дети) и предопределяя путь художественного поиска и обретения себя» [5, с. 6].

Видимой сложностью и разнообразием освещаемых «диалогов» закономерно обуславливается тяготение современных исследователей к охвату различных аналитических подходов, многоуровневое сопряжение и взаимодействие которых осуществляется с привлечением различных «универсалий», в том числе – общегуманитарного порядка. Наиболее

востребованные и перспективные из этих «универсалий», с несомненной эффективностью используемые в процессе актуальных изысканий на материале детской музыки, будут кратко охарактеризованы далее.

Прежде всего, основным художественным материалом, привлекающим внимание российских специалистов в области фортепианной музыки для детей, являются крупные структурные образования – сюиты и сборники с чертами сюитности, в ряду которых центральное место занимают *детские альбомы*. Композиционное и драматургическое своеобразие упомянутых сочинений предопределяется гибким сочетанием видимой «нерегламентированности» и множественности конкретных авторских решений с тяготением к определенной упорядоченности и закономерности циклического (или quasi-циклического) построения целого. Широкое распространение указанных опусов как весьма значимой составляющей детского репертуара побуждает специалистов к освещению вероятных мотивов столь ярко выраженной и весьма устойчивой популярности – от историко-культурных предпосылок (ориентация на семейные альбомы и литературные «альманахи для детей» XIX столетия) до практических мотивов музыкальной дидактики (обширный «диапазон» исполнительских структурно-композиционных воплощений, неизменный интерес юных исполнителей к программным миниатюрам «из детской жизни»). В наши дни позиционируются и весьма актуальные мотивы теоретического характера, почерпнутые из трудов отечественных психологов: «Важнейшей особенностью детского мировидения является *дискретное* (не слитное) восприятие действительности. Каждый отдельный предмет существует для ребенка не в причинно-следственных связях с другими, а сам по себе. Ребенок устанавливает свои отношения с каждым из них отдельно, выявляет связи предметов также лишь в прямом сопряжении, поэтому мир выглядит как сумма объектов. Такая специфика восприятия мира ребенком наглядно фиксируется в детских рисунках или всевозможных “историях”, сочиняемых детьми. <...> Мир, воспринимаемый ребенком, отличается предельной конкретностью и “точечностью”, этому видению окружающих людей, предметов и событий чужда континуальность» [5, с. 9], что, однако, не лишает данное восприятие своеобразной целостности.

Этот аспект вполне обоснованно соотносится некоторыми специалистами с традиционной спецификой *детских альбомов*: «...в фортепианной педагогике школьного звена сложился и успешно функционирует жанр, который, будучи

сборником или циклом, нередко репрезентирует исполнительскую задачу формирования индивидуального *миро-образа*, порождаемого волей композитора, на уровне всего соответствующего “сложно-составного” текста. <...> Следует учитывать, что создание авторских сборников пьес для начинающих пианистов фактически представляет давнюю педагогическую традицию, однако целостность мировоплощения в подобных опусах – отнюдь не рядовое явление, поскольку инструктивная ориентация не подразумевает обязательного присутствия широких культурологических горизонтов», и т. д. [8, с. 220–221].

Обнаружение и аргументированное обоснование упомянутой «целостности» выдвигается в качестве приоритетного «мотива интерпретации», осуществляемой на различных уровнях и предполагаемым музыкантом-исполнителем, и современным аналитиком-исследователем. В обоих случаях подразумевается некий исходный момент, характеризующий «воссозданием более или менее целостной *художественной картины мира*» [8, с. 222]. «Целостность» (изначально репрезентируемая или присутствующая в *детских альбомах* «независимо от намерений автора»), должна быть аналитически выявлена и последовательно описана с целью дальнейшего изучения, осмысления и истолкования [Там же, с. 223]. Исходя из этого, представляется насущно важным последовательное соотнесение конкретного музыкального материала с концептом *художественной картины мира*, что и реализуется в ряде современных публикаций, посвященных детскому фортепианному репертуару.

Дальнейший выбор необходимых «концептуальных аспектов», по-видимому, обуславливается их реальной значимостью для того или иного освещаемого жанра. Так, довольно распространенная дифференциация «уровней/субстанциональных основ *художественной картины мира* – универсальный *миропорядок, природа, социум и человек*» [8, с. 222] – по отношению к *детским альбомам* востребует явного уточнения и корректировки. В частности, для большинства российских образцов упомянутой жанровой сферы характерно фактическое «нивелирование» отдельных «субстанций». Исследователи констатируют, что «уровень *природного бытия* занимает в этих сочинениях весьма незначительное место. Пейзажно-предметная звукопись не увлекает композиторов, пейзажи-настроения, вероятно, кажутся психологически и интеллектуально сложными для детей, исходя из традиционной отягощенности символическими смыслами. <...>

В равной мере *человечески-персональному бытию*... отведена здесь сугубо второстепен-

ная роль, оно проявляется лишь в отдельных характерологических и статусных портретах, где обычно фигурирует “нейтрализованная” гендерность. Видимой и непосредственной концентрации на психологии человека предпочитается косвенная – через *миропереживание*, пронизывающее все уровни данной картины мира» [Там же, с. 239]. Напротив, «...уровень социума в отечественных детских альбомах становится безусловно приоритетной субстанцией. Показательно, что все без исключения “альбомные” опусы дооктябрьского периода утверждают семью и дом в качестве фундаментального, корневого бытия ребенка <...> Константными и тесно взаимосвязанными компонентами “детского социума” являются игра, бытовой досуг и искусство <...>» [Там же].

Указанная особенность побуждает современных исследователей несколько видоизменить и скорректировать первоначально заданную «тетраду». Прежде всего, уровень социума, вы-

двигаемый в детских альбомах на «авансцену» повествования или «картинного» изображения, закономерно дифференцируется. При этом очевидная близость и фактическая «синонимичность» концептов семьи и дома вполне позволяет ограничиться одним из них. Естественным «репрезентантом» специфического (обусловленного изначальной адресацией педагогического репертуара) «социума детей» является концепт игры. Обозначенные «смыслообразующие ориентиры» детской фортепианной музыки (русской и зарубежной) востребуют подробного рассмотрения сквозь призму актуальных исследовательских наблюдений и обобщений, формулируемых современными учеными-гуманитариями – философами, эстетиками, культурологами, музыковедами, специалистами в области художественной дидактики и т. д. Упомянутая характеристика, по нашему мнению, должна быть представлена в рамках специальной публикации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка: Конец XIX – начало XX века: монография. М.: Наука, 1969. 392 с.
2. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. IV: Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке. С. 97–109.
3. Смирнова М. В. Из золотого фонда педагогического репертуара: Р. Шуман, П. Чайковский, К. Дебюсси, С. Прокофьев: учебное пособие. СПб.: Композитор, 2009. 188 с.
4. Лесовиченко А. М. Детская музыка: принципы типологии // Теоретические концепции XX века: итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: материалы Всероссийской науч. конф. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2000. С. 374–384.
5. Лесовиченко А. М., Фаль Е. Д. Детская музыкальная литература: учебное пособие. Изд. 3-е, перераб. и доп. Новосибирск: НГПУ, 2006. 155 с.
6. Булкин А. И. Фортепианный детский альбом: пути становления, поэтика жанра: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.03). Киев, 2005. 25 с.
7. Шефова Е. А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Саратов, 2015. 27 с.
8. Романова Л. В. Динамика художественной картины мира в жанре детского альбома // Музыка в системе культуры: Теоретические и исторические проблемы музыкознания: сб. ст. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2005. С. 220–244.
9. Дробышева-Разумовская Л. И., Бородин Б. Б. О русской традиции жанра «Фортепианный альбом для детей и юношества» // Художественное образование и наука. 2017. № 3. С. 29–37.
10. Петри Э. К. Картина мира в детских альбомах П. Чайковского и Т. Лака // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 2. С. 9–20.
11. Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX века: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Саратов, 2006. 27 с.
12. Немировская И. А. Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). Магнитогорск, 2011. 48 с.

REFERENCES

1. Alekseev A. Russkaya fortepiannaya muzyka: konets XIX – nachalo XX veka [Russian piano music: the end of 19th – beginning of the 20th century]: monograph. Moscow: Nauka, 1969. 392 p.

2. *Asaf'ev B.* Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian music about children and for children]. In: *Asaf'ev B. Izbrannye trudy* [Selected Works]: in 5 vol. Moscow: Publishing House of USSR Academy of Sciences, 1955. Vol. IV: *Izbrannye raboty o russkoy muzykal'noy kul'ture i zarubezhnoy muzyke* [Selected works on the Russian musical culture and foreign music]. Pp. 97–109.
3. *Smirnova M.* Iz zolotogo fonda pedagogicheskogo repertuara: R. Shuman, P. Chaykovskiy, K. Debyussi, S. Prokof'ev [From the Golden Fund of the pedagogical repertoire: R. Schumann, P. Tchaikovsky, C. Debussy, S. Prokofiev]: textbook. St. Petersburg: Kompozitor, 2009. 188 p.
4. *Lesovichenko A.* Detskaya muzyka: printsipy tipologii [Children's Music: Principles of Typology]. In: *Teoreticheskie kontseptsii XX veka: itogi i perspektivy otechestvennoy muzykal'noy kul'tury* [Theoretic Concepts of the 20th century: totals and prospects of Russian musical culture]: materials of the All-Russian research conference. Novosibirsk: M. Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2000. Pp. 374–384.
5. *Lesovichenko A., Fal' E.* Detskaya muzykal'naya literatura [Children's Music Literature]: textbook. The 3rd recast and suppl. ed. Novosibirsk: Novosibirsk Pedagogical State University, 2006. 155 p.
6. *Bulkin A.* Fortepiannyj detskiy al'bom: puti stanovleniya, poetika zhanra [Piano Children's Album: the ways of formation, genre's poetic]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Kiev, 2005. 25 p.
7. *Shefova E.* Poetika fortepiannogo detskogo al'boma v tvorchestve kompozitorov Russkogo zarubezh'ya [Poetics of the piano children's album in the works by Russian abroad composers]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Saratov, 2015. 27 p.
8. *Romanova L.* Dinamika khudozhestvennoy kartiny mira v zhanre detskogo al'boma [Dynamics of the artistic picture of world in the genre of children's album]. In: *Muzyka v sisteme kul'tury: Teoreticheskie i istoricheskie problemy muzykoznaneya* [Music in the System of Culture: Theoretical and Historical Problems of Musicology]: collected articles. Ekaterinburg: M. Mussorgsky Ural State Conservatory, 2005. Pp. 220–244.
9. *Drobysheva-Razumovskaya L., Borodin B.* O russkoy traditsii zhanra «Fortepiannyj al'bom dlya detey i yunoshchestva» [On the Russian tradition of genre "Piano Album for Children and Youth"]. In: *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Artistic Education and Scholarship]. 2017. No. 3. Pp. 29–37.
10. *Petri E.* Kartina mira v detskikh al'bomakh P. Chaykovskogo i T. Laka [The Picture of World in the Children's Albums by P. Tchaikovsky and Th. Lack]. In: *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of the High Musical Education]. 2021. No. 2. Pp. 9–20.
11. *Sorokina E. A.* Mir detstva v russkoy muzyke XIX veka [A World of Childhood in the Russian music of the 19th century]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Saratov, 2006. 27 p.
12. *Nemirovskaya N.* Fenomen detstva v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XIX – pervoy poloviny XX vekov [Phenomenon of Childhood in the works by Russian composers in the 2nd half of the 19th – the 1st half of the 20th centuries]: Abstract of Dr. Sci. Thesis (Art). Magnitogorsk, 2011. 48 p.

Цинь Чусюань

аспирантка кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
chuxuan212@gmail.com
ORCID: 0009-0001-3300-0205

Chuxuan Qin

Postgraduate student at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
chuxuan212@gmail.com
ORCID: 0009-0001-3300-0205

Д. А. КОРОТКИХ (иеромонах Павел)*Коломенская духовная семинария***Н. Г. ДЕНИСОВ***Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского***СТИХИРЫ ТРОИЦКОГО ПЕРЕВОДА:
НОВЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ МАТЕРИАЛЫ**

В статье отмечается, что изучение творческой деятельности школ древнерусского церковного пения XVI–XVII веков представляется одним из перспективных направлений современных музыковедческих исследований. Подтверждением является так называемый Троицкий перевод – особая редакция стихир Пятидесятницы, возникшая в монастыре Преподобного Сергия Радонежского. Указанный перевод не является всеохватным явлением, аналогичным путевому или демественному роспевам. Исходя из этого, пять стихир цикла, распетого троицкими мастерами, по формальным признакам едва ли могут претендовать на сколько-нибудь значительное место в истории церковно-певческого искусства данного периода. Однако распространение упомянутой редакции не ограничивается севернорусскими городами и монастырями, о чем свидетельствуют певческие рукописи, которые создавались в окрестностях Львова и на территории нынешней Беларуси. Подобные факты наглядно удостоверяют важность певческой традиции Троицкой обители и выявляют культурные связи Московской Руси на рубеже XVI–XVII столетий. По современным данным, Троицкий перевод исследуемых стихир впервые был письменно зафиксирован в 1570-е годы. Выбор песнопений для создания упомянутой певческой редакции, вероятно, соотносился с главным монастырским праздником в честь Святой Троицы. В настоящей работе представлены новые списки стихир с обоснованием их принадлежности Троицкому переводу. Фиксируются основные разновидности тайнозамкнутых формул, запечатлевающих один из характерных мелодических оборотов Троицкого перевода, подробно описываются выявленные отклонения от соответствующего маркера. На основании предпринятых изысканий выстраивается предварительная таксономия встречающихся начертаний, рассматривается вопрос о внутренних связях освещаемых списков. Тем самым репрезентируется необходимая основа для установления генезиса специфических троицких формул.

Ключевые слова: древнерусское певческое искусство, церковно-певческие школы XVI–XVII веков, Троицкий перевод, знаменный распев, стихира.

Для цитирования: Коротких Д. А. (иером. Павел), Денисов Н. Г. Стихирь Троицкого перевода: новые исследовательские материалы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 125–139.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_125

D. KOROTKIKH (hieromonk Paul)*Kolomna Theological Seminary***N. DENISOV***P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory***STICHERA OF THE TRINITY VERSION: NEW RESEARCH MATERIALS**

The article notes that the study of the creative work of the schools of Old Russian Ecclesiastical singing of the 16th and 17th centuries appears to be a promising direction for modern musicological research. This is confirmed by the so-called Trinity Version – a special variant of the Pentecost stichera that originated in the Monastery of St. Sergius of Radonezh. This Version is not a comprehensive phenomenon, similar to Putevoy or Demestvennyj chants. Therefore, the five stichera of the cycle sung by the Trinity masters, based on formal criteria, can hardly claim any significant place in the history of Ecclesiastical singing of this period.

However, the dissemination of this Version was not limited to Northern Russian cities and monasteries, as evidenced by chant manuscripts created in the vicinity of Lvov and in what is now Belarus. Such facts clearly demonstrate the importance of the chant tradition of Trinity Monastery and reveal the cultural ties of Muscovite Rus at the turn of the 16th and 17th centuries. According to modern facts, the Trinity Version of the studied stichera was first fixed in writing in the 1570s. The selection of canticles for the creation of this chant version likely coincided with the main monastic feast in honor of the Holy Trinity. This work positions new copies of stichera and substantiates their attribution to the Trinity Version. The main types of secret formulas embodying one of the characteristic melodic turns of the Trinity Version are documented, and some deviations from the corresponding marker are described in detail. Based on the research undertaken, a preliminary taxonomy of the encountered fonts is constructed, and the internal connections between the elucidated copies are examined. This provides the necessary basis for establishing the genesis of specific Trinity formulas.

Keywords: Old Russian singing art, Ecclesiastical Chant schools of the 16th–17th centuries, Trinity Version, Znamenny chant, Sticheron.

For citation: Korotkikh D. (hieromonk Paul), Denisov N. Stichera of the Trinity Version: new research materials. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2026. No. 2. Pp. 125–139.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_125



Настоящая статья является продолжением работы, связанной с изучением Троицкой школы как музыкально-стилистического явления в древнерусском певческом искусстве. В публикации, посвященной анализу пяти стихир 2-го гласа на «Господи воззвах» в Праздник Пятидесятницы [1]¹, были рассмотрены два атрибутированных списка песнопений, снабженных указанием «Теж стих[е]ры. Троецкой перевод»². Кроме того, в рукописи Г³ под заголовком «Ис тро[е]цк[а]го праздника строчки и фиты по тро[е]цки. из ст[и]х[е]ры» (л. 353 об.) приводятся отдельные формулы, заимствованные из упомянутых песнопений. Были найдены также отдельные неатрибутированные списки. Особый интерес среди них представляет южнорусский нотный-линейный Ирмологий (V), в котором используются формулы, сходные с попевками из вышеуказанных атрибутированных списков. Это позволяет утверждать, что формулы, обнаруженные в разных рукописях, являются вариантами троичских маркеров, дополненными с учетом местных особенностей.

Прежде чем перейти к анализу нового материала, определим важнейшие понятия и термины. Наиболее распространенный в рукописях столповой (или киевский – для южнорусских источников) распев мы будем называть *нормативным*⁴. Под *Троицким переводом* подразумевается музыкальная редакция стихир Пятидесятнице, в которой представлены особые мелодико-ритмические *формулы-маркеры*, характеризующие певческую традицию обители прп. Сергия.

Мы избегаем термина «троичский распев», поскольку отсутствуют достаточные подтверждения того, что он существует как целостное явление,

связанное с устойчивым фондом характерных музыкальных попевок, используемых в различных песнопениях или певческих книгах (как это происходит, например, с мелодико-ритмическими оборотами путевого распева). Речь идет именно о *Троицком переводе* знаменного распева.

В ходе исследования были обнаружены новые списки стихир, сходные с ранее выявленными образцами Троицкого перевода (см. Приложение). Часть рассматриваемых рукописей хранится в собрании Троице-Сергиевой Лавры (VI–X).

Первая из них, РГБ. Ф. 304. №426 (VII), – певческий сборник, датируемый последней четвертью XVI века [3, с. 225]. В нем, кроме песнопений столпового распева, содержится ряд стихир, изложенных путевой нотацией⁵. Принадлежность памятника к собранию Троице-Сергиевой Лавры⁶ позволяет предположить, что рукопись была создана в Троицком монастыре, хотя по этому поводу нет письменных указаний⁷. Стихиры Троицкого перевода выписаны в данном памятнике на лл. 363 об. – 364 об. Формулы троичского перевода представлены в тайнозамкненном виде. Условно обозначим этот список как Троицкий 1-й⁸.

Второй памятник, РГБ. Ф. 304. №434 (VIII), датируется первой четвертью XVII столетия [3, с. 316]. В нем присутствуют песнопения знаменного и путевого распева, изложенные путевой нотацией. Это славник Преображению «Прображая Воскресение» (лл. 239 об. – 240), стихиры на освящение воды в праздник Богоявления (лл. 266 об. – 268) и др. На лл. 294–295 выписаны стихиры Пятидесятницы с признаками Троицкого перевода. Обороты-маркеры представлены здесь в тайнозамкненном виде.

Заметим, что выявляемые нами троичные элементы встречаются только в первой, второй, третьей и в начале четвертой стихир Праздника Пятидесятницы. Песнопения, в которых эти признаки отсутствуют, выписаны на л. 295 другим почерком и не содержат отклонений от нормативного распева. Троичные формулы в данном списке нотированы особым образом, о чем будет сказано ниже. В некоторых случаях знамена сопровождаются киноварными пометами. Условно обозначим список VIII как Троицкий 2-й.

Третья рукопись, РГБ. Ф. 304. №438 (IX), датирована 1560-ми годами [3, с. 340]. В ней на лл. 316–318 содержится один из ранних списков стихир Троицкого перевода. Маркеры указанного перевода представлены в тайнозамкненной записи. Полностью нотировано песнопение «Видехом свет истинный»; в остальных стихирах проставлены знамена только над отдельными слогами текста. Условно обозначим список IX как Троицкий 3-й.

Четвертый список, РГБ. Ф. 304. №449 (X), датируется 20-ми годами XVII века [3, с. 415]. Сборник-конволют, написанный разными почерками, принадлежал Иоасафу Кирьякову⁹, книгохранителю Троицкого монастыря. Стихиры Троицкого перевода выписаны здесь на л. 426 об. – 427 об. Исследуемые песнопения представлены в розводе. Условно обозначим список X как Троицкий 4-й.

Пятая рукопись, выявленная в Иосифо-Волоцком собрании, РГБ. Ф. 113. №238 (XI), датируется 1560–1570-ми годами [7]. Это один из старейших списков стихир Троицкого перевода. Соответствующие стихиры приведены здесь на лл. 489–490. Некоторые формульные особенности связывают данный список с 1-м и 3-м Троицкими (VII и IX). Маркеры Троицкого перевода представлены здесь в тайнозамкнутом виде. В отдельных случаях они снабжены измененной концовкой (*крюк светлый*), что указывает на сокращение оригинального распева. Условно обозначим список XI как Волоцкий 1-й.

Шестой список, РГБ. Ф. 113. №240 (XII), – также из собрания Иосифо-Волоцкого монастыря. Он датируется 1-й половиной XVI века [8] и содержит нормативную столбовую версию стихир (л. 501 об.) с внесенными поверх основной записи более поздними киноварными правками, изменяющими не только певческие знаки, но и текст. Правки соотносятся с теми же фрагментами, которые в других источниках содержат Троицкий перевод. Редактор зафиксировал тайнозамкненный вариант записи этих оборотов. Условно обозначим список XII как Волоцкий 2-й.

Последним (седьмым) из выявленных мы представляем нотно-линейный южнорусский

Ирмологион НББ 091-283 (XIII), датируемый 1610–1620-ми и 1650-ми гг. Судя по авторской записи¹⁰, памятник был написан иеромонахом Ионой и сменил нескольких владельцев. Рукопись создавалась в Великом Княжестве Литовском (часть Речи Посполитой с 1569 г.), по-видимому, на территории современной Беларуси¹¹. Список отличается большей «сохранностью» оборотов, так как текст не подвергся исправлению «на речь» (количество слогов в песнопениях почти идентично севернорусской раздельноречной редакции). На лл. 215–216 выписаны стихиры с теми же мелодико-ритмическими особенностями, которые уже были выявлены по списку V. Таким образом, южнорусский список не только старше львовского, но и ближе по своему содержанию к крюковым памятникам. Условно обозначим список XIII как Ионинский.

Во всех обнаруженных нами рукописях, за исключением I, II и III¹², отсутствуют указания на Троицкий перевод. Однако предложенная методика анализа (см.: [1, с. 164–165]) позволяет атрибутировать памятник на основании сопоставления знаковых комплексов и анализа мелодико-ритмического рисунка, представленного той или иной формулой¹³.

Таким образом, характеристика вышеперечисленных списков предполагает их сравнение с памятниками, которые были проанализированы ранее, с учетом предшествующих наблюдений и выводов. Предполагаемой целью является выяснение связей между списками стихир, содержащих Троицкий перевод. Другим вопросом, требующим пояснения, является соотношение троичных формул между собой в графическом и интонационном аспектах.

Богослужебные тексты песнопений

Как известно, с XIV века в древнерусских певческих текстах, наряду с предшествующими различиями, фиксируется замена букв *ер* и *ерь* на *о* и *е* соответственно¹⁴. В связи с «падением полугласных» читаемые тексты заметно отличались от «поемых». Степень раздельноречия в некоторых песнопениях могла варьироваться¹⁵. В XVI веке наблюдается определенное уменьшение масштабов раздельноречия и связанное с этим сокращение количества распеваемых слогов в нотированных текстах. Как было установлено, сходные изменения в освещаемых стихирах Пятидесятнице характерны и для Троицкого перевода.

Сокращение раздельноречия, которое наблюдается в исследуемых стихирах Пятидесятнице, присуще как троичной, так и путевой редакциям (см., например, список РНБ Сол. 690/763). Однако для столбовых песнопений Празднику Св. Троицы данный процесс,

по-видимому, не свойственен. В наиболее раннем из выявленных списков (XII, л. 501 об.) даже присутствует правка раздельноречного текста киноварью поверх чернильной записи. В стихире «Видехом свет истинный» осуществляется замена слов: «обретохоомо» – на «обретохомъ», «истинену» – на «истину». Таким образом, редактор рукописи учитывает, что Троицкий перевод отличается не только определенной коррекцией знаменных формул, но и особым произнесением текста (сокращением раздельноречия).

В целом тексты рассматриваемых песнопений Троицкого перевода относятся к позднейшей иерусалимской редакции. Встречающиеся отклонения от последней объясняются, по-видимому, тем, что роспевщики в некоторых случаях обращались к студийской (или переходной от нее к иерусалимской) редакции. Различие между песнопениями столпового (нормативного) распева и Троицкого перевода обуславливается уменьшением степени раздельноречия, о котором говорилось выше.

Анализ маркеров Троицкого перевода

Примечательной особенностью Троицкого перевода является замена столповой формулы *повертка закрытая* на «лицо-попевку» *двоечельное*¹⁶. Инвариант этой формулы был представлен в более ранней публикации (см.: [1, с. 168]; Иллюстрация 1).

В процессе исследования было выявлено ядро оборота. Формула распевается на трех последних слогах текстовой строки. Из них к двум заключительным слогам относятся характерные особенности распева, определяющие троицкий маркер.

С учетом вновь обнаруженных источников представляется возможным рассмотреть существующие варианты начертания ядра указанного маркера. Используемые знаки варьируются здесь в различной степени. Так, на *второй (предпоследний)* слог от конца текстовой строки в подавляющем большинстве списков приходится знак *два в челну* или невмы аналогичного предназначения (например, сочетание *столица с очком* и *крюка светлого*). Напротив, комбинация знаков, приходящихся на последний слог распеваемой текстовой строки, варьируется в гораздо большей степени.

Таким образом, в троицком маркере сочетаются более стабильная середина ядра (основной признак, объединяющий начертания «лица-попевки» *двоечельное*) и варьируемая концовка¹⁷. Для того, чтобы систематизировать эти различия, представляется необходимым рассмотреть знаки, приходящиеся на последний слог (Иллюстрация 2).

При анализе привлекаемых списков (с учетом выводов, сформулированных ранее, – см.: [1,

с. 172–173]) в корпусе начертаний исследуемого оборота может быть выделена отдельная группа – «формула Христофора» (впервые выявлена в списке I). Ядро последней¹⁸ объединяет знаки: *голубчик борзый* (Иллюстрация 2, пункт а представляет вариант с *палкой воздержнутой*), *два в челну*, *столица*, *палка* и *статья светлая*. Данная разновидность начертания встречается в рукописи I на л. 928–928 об.¹⁹

В списках IX (л. 316 об.), XI (лл. 489 об. – 490), IV (лл. 438–439) тот же оборот²⁰ записывается с помощью другого сочетания знаков: *голубчик* (или *столица с очком*, *сложития*), *два в челну* и *статья закрытая* (Иллюстрация 2, пункт б). Для обособления данного начертания вводится специальный термин – «формула с *закрытой статьей*».

В рукописях VIII (л. 294 об.), VII (лл. 364–364 об.), XII (л. 501 об.)²¹ «лицо-попевка» *двоечельное* обозначается формулой, близкой к только что описанной. При этом в конце к *статье закрытой* добавляется знак *змийцы* или *полукулизмы средней*²² (Иллюстрация 2, пункт в). Обозначим данное сочетание знаков термином «формула со *змийцей*»²³.

Четвертая разновидность начертания состоит из знаков *голубчик борзый*, *два в челну*, *статья закрытая* и *статья простая*²⁴ (Иллюстрация 2, пункт г). В обнаруженных нами списках стихир Троицкого перевода такое сочетание знаков встречается только в рукописи VII (л. 364, наряду с таким же оборотом, оканчивающимся *полукулизмой*, который мы отнесли к «формуле со *змийцей*»). Данная разновидность начертания выписана над словом «истинну» в стихире «Видехом свет истинный» и над словом «твоеи»²⁵ в песнопении «Во дворех Твоих воспою Тя». Обозначим этот комплекс знаков как «формула с *застенной*».

Для аналитического осмысления указанных материалов представляется важным оговорить следующее. Только в двух из вновь обнаруженных списков – в нотно-линейном XIII и в розводном крюковым X – зафиксирован реальный распев, уже выявленный ранее (см.: [1, с. 164]). Это позволяет безоговорочно атрибутировать данные списки как троицкие. Остальные (тайнозамкненные) списки отнесены к троицким с некоторой долей гипотетичности. Они вводятся в оборот, исходя из вероятной их принадлежности к той же традиции. Прежде всего, следует учитывать родство начертаний (в атрибутированных²⁶ и неатрибутированных списках), соответствующих определенному богослужебному тексту в освещаемых песнопениях. Как уже было сказано, в большинстве случаев эти начертания содержат знак *два в челну* или эквивалентное со-

четание (*столица с очком и крюк светлый*), что является характерным признаком троичкой формулы. Другой значимый фактор – сходство розводов «лица-попевки» *двоедельное*.

Обратимся к рассмотрению важнейших соотношений привлекаемых списков между собой. На приводимой далее схеме (Иллюстрация 3) фиксируется предположительная «таксономия» выявленных знаковых сочетаний, характеризующих «лицо-попевку» *двоедельное*. Выше были предварительно указаны четыре варианта начертаний указанного «лица-попевки» (соответственно этому, «формула Христофора» обозначена теперь как $n2, n2a^{27}$; «формула с закрытой статьей» – $n1, n1a$, «формула со змийцей» – $n1b$, «формула с застенной» – $n1b$). Из них два являются основными: «формула с закрытой статьей» ($n1$) и «формула Христофора» ($n2$). «Формула со змийцей» ($n1b$), бесспорно, является производной от $n1$. Дискуссионным остается вопрос об отношениях $n1$ и $n1b$ (формул «с закрытой статьей» и «с застенной»).

Если начертания, в состав которых входит *закрытая статья* ($n1, n1a, n1b, n1b$), демонстрируют очевидное сходство друг с другом, то «формула Христофора» со *статьей светлой* в финалисе ($n2, n2a$), приводимая в «кирилловских» списках I и III, характеризуется известными несовпадениями²⁸.

Попытаемся ответить на самоочевидный вопрос о предпосылках возникновения этой разновидности начертания. Сборник, сформированный иноком Христофором, включает в себя разделы, которые обнаруживают редакторскую деятельность «автора-составителя». Здесь фигурируют один из первых кокизников столпового распева, новая редакция путевого кокизника²⁹ и фитник нового типа³⁰. Таким образом, прослеживается определенная склонность упомянутого составителя рукописи к систематизации и теоретическому осмыслению певческого материала. Это может свидетельствовать о том, что возникновение особой формы записи «лица-попевки» *двоедельное* и попевки *переволока* в стихираре I явилось результатом инициативы, принадлежащей самому Христофору.

Приведенная схема (Иллюстрация 3), не ограничиваясь предположительной «генеалогией» упомянутых списков, фактически иллюстрирует данные, относящиеся к их атрибуции. В настоящее время достоверно выявлены две взаимосвязи между начертаниями и розводами ($n1a \leftarrow p1; n2a \leftarrow p1$), что представляется чрезвычайно важным. При этом лишь начертания $n2$ и $n2a$ («формула Христофора», I, III) и три розвода ($p1, p2$ и $p3$) из рукописи II атрибутированы Троицкому переводу. В этих памятниках заглавия

содержат упоминание «Троицкого перевода» или выражение «по-троицки». Что же касается «формулы с закрытой» ($n1$) и ее производных, то прямые вербальные указания относительно Троицкого перевода в их отношении пока отсутствуют. Впрочем, знаковый состав и координация с идентичным текстом позволяют говорить о том, что соответствующий распев также является троичским.

Ключевым списком, предоставляющим возможность продемонстрировать связи вновь выявленных начертаний с троичкой певческой традицией, является Бежецкий (IV). Он «удостоверяет» близость начертания с *закрытой статьей* ($n1a$) и, благодаря этому, исходной «формулы с закрытой» ($n1$) атрибутированному розводу ($p1$)³¹ [$n1 \leftarrow (n1a \leftarrow p1)$]. По нашему мнению, выявленная принадлежность Бежецкой рукописи Троицкому переводу³² позволяет утверждать, что все рукописи, содержащие в ядре *закрытую статью* (с предшествующим знаком *два в челну*)³³, относятся к певческой традиции обители прп. Сергия. Об этом также свидетельствует явное сходство формул: на второй позиции от конца располагается знак *два в челну* (в списке IV выписан эквивалент – *столица с очком и крюк светлый*), на первой – *статья закрытая* (с возможным дополнением – *змийцей* или *полукулизой*).

Вторая связь начертаний и розводов обнаруживается в рукописи Гурия (III), где аналогичный розвод соседствует с «формулой Христофора» – также троичкой ($n2a \leftarrow p1$). Таким образом, один и тот же распев, передаваемый «застенной» формулой $p1$, объединяет два типа начертания: с *закрытой статьей* и со *статьей светлой* (Христофоров).

Подведем итог сказанному выше: несмотря на определенные различия в знаковых сочетаниях, рассматриваемые варианты названной формулы представляют единый мелодико-ритмический рисунок³⁴. Следовательно, во всех перечисленных случаях подразумевается троичский маркер *двоедельное*.

Перейдем к нотно-линейному источнику. Как отмечалось ранее, распев, изложенный в Львовском Ирмологиине (V), близок мелосу, реконструированному по невменной записи в Кокизнике (II) и розводным памятникам³⁵. Анализ содержания белорусского («Ионинского») Ирмологияна подтверждает указанные выводы, поскольку мелодико-ритмический рисунок оборотов, фигурирующих в этом памятнике, практически идентичен Львовскому списку (отдельные различия в форме записи представляются несущественными)³⁶. Важно подчеркнуть, что рассматриваемые юго-западные русские памятники атрибутируются непосредственно по

связям изложенного в них роспева с розводами в рукописи Гурия (III) и Кокизнике (II, *p1*), где соответствующие формулы (а также *переволочки*, демонстрирующие аналогичное ярко выраженное сходство) обозначаются как троицкие³⁷.

Результаты настоящего исследования позволяют охарактеризовать выявленные разновидности *двоечельного* с позиции варьирования одного и того же маркера Троицкого перевода. Очевидно, развитие исследуемого оборота изначально характеризовалось модификацией начертания (замена столбовых формул сочетаниями знаков, не характерными для знаменного роспева), а затем привело к появлению розводов. Связь $n1 \leftarrow (n1a \leftarrow p1)$ является аргументом в пользу того, что формула с *закрытой статьей* «лица-попевки» *двоечельное* принадлежит певческой традиции Троицкого монастыря. Следует также учитывать, что три списка, содержащие «формулу с *закрытой статьей*» или ее производные, хранятся в библиотеке названного монастыря. В частности, список IX, по-видимому, запечатлевает одну из первых попыток целенаправленной фиксации Троицкого перевода. Таким образом, маркерами троической певческой традиции могут считаться не только «формула Христофора», но и начертание с *закрытой статьей* (и последующие его варианты).

Аномалии в начертании «лица-попевки» *двоечельное*

Ядро исследуемой формулы не всегда открывается знаком *голубчик борзый*. Нередко вместо него используется *сложития*, иногда с запятой – см. XI (лл. 489 об. – 490), VII (лл. 364–364 об.), IV (лл. 438–438 об.) (Иллюстрация 2, пункт б).

Кроме того, *голубчик борзый* в ядре *двоечельного* может заменяться *палкой воздернутой*, что является интересной особенностью списка Христофора. При этом *палка воздернутая* наделяется функцией, не характерной для столбового роспева (см.: [1]). Весьма существенным представляется и другое: *палка воздернутая* фигурирует у Христофора в позиции, аналогичной формулам так называемой «нотации Логгина» (XIV, л. 471 об.; Иллюстрация 4, пункты б, в)³⁸. В соответствующих списках упомянутый знак связан с одним и тем же слогом³⁹. Как известно, в «нотации Логгина» *палка воздернутая* приобретает значение, эквивалентное знамени *два в челну*. Сейчас едва ли возможно с уверенностью определить ее функциональную роль в списке Христофора. Вероятно, здесь предполагался некий «подвод» к звуку *м* (*фа*), образуемый предшествующими звуками *н-г-н-с* (*ре-до-ре-ми*).

Возникает естественный вопрос: для чего мастеру понадобилась такая замена? Можно предположить, что Христофор, создавая инди-

видуальный вариант «орфографии» Троицкого перевода, располагал определенным списком стихир с «нотацией Логгина» и заимствовал некоторые особенности этого списка⁴⁰. Но ведь указанная «экзотическая» нотация, как было установлено А. Лукашевичем [17, с. 22], предназначалась для фиксации песнопений путевого роспева! Это обстоятельство предопределяет необходимость сравнения троической и путевой редакций стихир Пятидесятницы. Вероятно, распев формулы, заменившей столбовую попевку *повертка с закрытой статьей* в путевых песнопениях, мог оказать влияние на формирование мелодико-ритмического рисунка троического маркера – «лица-попевки» *двоечельное*. Впрочем, подробное рассмотрение данного вопроса представляется уместным в специальной работе.

Во 2-й Троицкой рукописи (VIII; см. Иллюстрацию 4, пункт в) также используется знак *палки воздернутой*. Однако, в отличие от «формулы Христофора», он выписывается над слогом «и» (не «тво») и после *голубчика борзого*. Это означает, что в данном случае реализуется иная функция – не «подвод» к вершине (как в рукописи Христофора), а формирование собственно вершины мелодической «волны». Очевидно, составитель упомянутого списка (или его возможного протографа), подобно Христофору, стремился к созданию индивидуального «невменного диалекта»⁴¹, отличающего запись песнопений Троицкого перевода от столбовой редакции. При этом указанный мастер, скорее всего, учитывал особую роль *палки воздернутой* в «нотации Логгина» и намеренно использовал соответствующий знак в «лице-попевке» *двоечельное* (а также в попевке *гроза*) для своеобразной «маркировки» необычной формулы. Данная попытка, судя по всему, осуществлялась в изоляции от формирования «формулы Христофора», что и привело к функциональным расхождениям в использовании *палки воздернутой* «авторами-составителями» указанных памятников.

Еще одно отклонение от троического маркера обнаруживается в списке XII. Изменение, как и в предыдущем фрагменте, относится ко второму слогу от конца формулы, где в большинстве исследуемых рукописей выписывается знак *два в челну*. На протяжении данного списка нормативный распев, о чем уже говорилось выше, редактируется путем киноварной правки, вносимой поверх столбовых знамен. Так, над словами «Видехомо свето» между *голубчиком борзым* и *палкой* фигурирует киноварная *статья со змийцей* (отметим, что *палка* и *статья со змийцей* приходятся на один и тот же слог «све»). Очевидно, киноварный знак *статья со змийцей* заменяет чернильную *палку* нормативного распева. Подтверждением сказанного является анало-

гичная формула, содержащаяся в упомянутой рукописи: на словах «обретохом веру истинну» киноварная *змийца* выписана поверх *палки*. На Иллюстрации 5 представлена соответствующая формула с учетом этой замены.

Подведем итог сказанному. Выявляемые замены в рукописях VIII и XII осуществляются непоследовательно (*палка воздернутая*, как было отмечено выше, иногда заменяется *статьей со змийцей* или отдельной *змийцей*)⁴³. Текст в названных рукописях содержит более развернутое полногласие, которое нередко подвергается сокращениям в путевых и троицких списках (в XII, о чем уже говорилось, подобные исправления сделаны киноварью поверх основного текста). Все это позволяет предположить, что в подобных фрагментах, скорее всего, представлены отдельные попытки записи Троицкого перевода «со слуха», при использовании замен, которые показались распевщикам наиболее подходящими для модификации существующей столповой записи песнопений.

Введение в научный обиход вновь обнаруженных рукописей стихир Троицкого перевода позволяет исследователям соотнести начертания «лица-попевки» *двоечельное* в различных редакциях. Привлечение нотного-линейного Ионинского списка наглядно свидетельствует, что «география» распространения стихир Пятидесятнице Троицкого перевода оказывается шире, чем предполагалось. Упомянутое «пространство» объединяет разные регионы Северной Руси: Троицкий, Иосифов-Волоцкий и Кирилло-Белозерский монастыри, г. Городецк Бежецкого верха, отдельные области Великого Княжества Литовского.

Из датировки вновь выявленных списков следует, что стихиры Пятидесятнице Троицкого перевода были зафиксированы в певческих книгах не позднее 60-х годов XVI века.

На основании всех обнаруженных источников выстраивается предварительная «таксономия» вариантов троицкого маркера: на вершине помещена «формула с закрытой», от которой затем ответвляется вариант «со змийцей». Все начертания, включающие в ядро *статью закрытую*, связаны с традицией собственно Троицкой обители. «Формула Христофора», по-видимому, возникла в Кирилловом монастыре (I) и предположительно является результатом деятельности инока Христофора. Две рукописи, в которых объединяются начертания и розводы (IV и III), позволяют определить вероятные связи всех рассматриваемых списков с Троицким переводом.

Допустимо предположить, что поначалу троицкими мастерами фиксировались только

специфические особенности Троицкого перевода, которые относились к исполнению стихир «Видехом свет истинный». Так, в одном из наиболее ранних списков, IX, из всей группы стихир 2-го гласа нотировано только это песнопение. В другом аналогичном списке, XII, киноварная «троицкая» правка относится преимущественно к той же стихире. Единственный троицкий розвод попевки *переволока*, выписанный на полях рукописи VI, также относится к песнопению «Видехом свет истинный» (подробнее см.: [1, с. 169]). Скорее всего, во многих случаях именно эта стихира исполнялась «по-троицки». Возможно, причиной такого выбора явилось то, что в песнопении подчеркивается исповедание Православной веры (на это в особенности указывают слова «Троице покланяемся»). Особое внимание, уделяемое названной стихире, могло быть связано с посвящением Троицкой обители и главной идеей Праздника Пятидесятницы.

Весьма показательны и осуществляемые распевщиками поиски, связанные с фиксацией формулы *двоечельное*. Вначале наблюдаются попытки создания отдельного «невменного диалекта» – замены столповой *палки* на *два в челну* (варианты в виде *воздернутой палки* и *статьи со змийцей*), добавление *змийцы* к закрытой статье. В списке Христофора появляется независимая версия начертания, завершаемая *столицей*, *палкой воздернутой* и *светлой статьей*. В более поздней рукописи Гурия Шишкина и в Бежецком списке, наряду с тайнозамкнутой формулой, вводятся розводы. Наконец, в списке X данный распев полностью излагается «дробным знаменем». Таким образом, прослеживается своеобразный концептуальный переход от попыток создания независимого «невменного диалекта», лишь указывающего на измененный распев, к записи, фиксирующей определенные «тонкости» названного оборота. В юго-западных русских списках наблюдается параллельный процесс уточнения возможных способов фиксации распева, связанный с введением пятилинейной нотации – системы записи музыкальных произведений Нового времени.

Изучение определенного корпуса певческих рукописей позволяет выявить два маркера, которые несомненно атрибутируются Троицкой школе. Возможно, они будут обнаружены и в других источниках. Цель настоящего исследования заключается в последовательном выявлении других троицких формул, представленных в сохранившихся памятниках древнерусского певческого искусства. Соответствующие изыскания позволят углубить понимание Троицкого перевода как исторически значимого музыкального явления.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Данная работа также ограничивается анализом пяти указанных стихир, поскольку выявленные в них формулы пока не обнаружены в других песнопениях.

² Здесь и далее см. I и III в Приложении.

³ В работе используется обозначение используемых рукописей римскими цифрами. Полный список источников с библиотечными шифрами содержится в Приложении.

⁴ Термин «нормативный распев» – достаточно условный, однако он необходим для атрибуции Троицкого перевода. Речь идет о мелосе, сложившемся к середине XVII века. Несмотря на принятое варьирование в распевании отдельных формул, правомерно говорить о нормативности столпового и киевского распевов. Например (см.: [2, с. 156]), формулы, которые могли исполняться «по-московски» или «по-усольски», к середине XVII века во многих рукописях смешивались даже в одном песнопении и использовались как взаимодополняющие варианты в контексте *единой системы попевок*.

⁵ Следует признать данное обстоятельство весьма существенным. Большинство списков, в которых присутствуют стихиры Троицкого перевода, отличаются ярко выраженной мелизматикой. Владение путевой нотацией свидетельствует о высоком уровне певческого мастерства и теоретической подготовки составителей таких сборников. Как будет показано далее, включение стихир Троицкого перевода в памятники, содержащие путевые песнопения, не является случайностью. Некоторые исследователи полагают, что путевой распев приобрел большое распространение в Троицком монастыре; см., например: [4, с. 194].

⁶ Первые упоминания об этом появляются в 1795 г. [3, с. 225].

⁷ Интересная деталь – запись на пустом листе в конце рукописи: «Сий Ермолои Слуцкого Сергиева монастыря». Однако связывать на этом основании происхождение данного списка с Юго-Западной Русью было бы неверным. Следов реального существования Сергиевой обители в г. Слуцке (на территории современной Беларуси) нами не обнаружено. Вероятно, писец допустил неточность, перепутав названия «Слуцкой» и «Троицкой».

⁸ Мы помещаем указанную рукопись в перечне источников под номером VII, сохраняя нумерацию, установленную в более ранней статье, – см.: [1, с. 162–163].

⁹ Об этом свидетельствуют владельческая и полистная записи; подробнее см.: [5; 6].

¹⁰ Запись на польском языке: «Jieromonach Jiona ręka swa» («Иеромонах Иона, своей рукой», л. 239). Другая запись: «Сей Ермолой отца Карпа Федор[овича?] священника Плеццкого и Аасане <...> куплен в Смоленске року 1629 февраля 24 дня у пана Федора Киеницы радцы (?) смоленского, рукою власною» (на внутренней стороне верхней обложки) [9, с. 25].

¹¹ На л. 235 об. находится изображение т. н. «герба Сырокомля» (буква W, увенчанная крестом). Это и ряд других признаков, по мнению И. Жуковской, является признаком белорусского происхождения памятника. См.: Жуковская И. И. Ординар белорусской культуры в рукописных певческих ирмологиях (на материале коллекции из фонда НДАК НББ) [Видеозапись] // Ежегодный международный научно-творческий симпозиум «Бражниковские чтения – 2025. Герменевтика древнерусского певческого искусства: от знака к смыслу». 6 ноября 2025 г. URL: <https://rutube.ru/video/263679c4459342d14f1e91a896c433f8/> (дата обращения: 03.03.2026).

¹² Как уже говорилось, списки, выявленные в Лаврском собрании РГБ, не содержат указаний на Троицкий перевод. В них отсутствует и характерная для таких случаев пометка «ин перевод» («ино зная»). При этом в названных памятниках представлена *единственная* редакция стихир Пятидесятнице, отличающаяся от столповой. Подобное отличие может быть признано аргументом в пользу того, что соответствующие песнопения, скорее всего, действительно создавались в обители прп. Сергия и были хорошо известны составителям данных списков. Первое указание «Теж стихиры. Троицкий перевод» выписано в начале раздела стихир в списках Гурия и Христофора, принадлежавших библиотеке Кириллова монастыря. Для клирошан данной обители Троицкий перевод не был «своим», поэтому названные песнопения выносятся в дополнительную группу (после столповых). В рукописях из Волоцкого монастыря, как и в памятниках Лаврского собрания, отсутствует указание на Троицкий перевод, однако зафиксированные в этих списках формулы близки к нему.

¹³ В исследуемых песнопениях, относящихся ко всем спискам, троичными оборотами (маркерами) распеваются одни и те же слова. В самих формулах присутствуют определенные участки, в которых проявляются характерные черты Троицкого перевода. Как известно, в песнопениях один и тот же мелодико-ритмический рисунок может фиксироваться различными знаковыми сочетаниями (например, существуют различные формы записи одного и того же распева некоторых фит). Но при этом отличающиеся формы записи могут содержать определенный знак или группу знаков, указывающую на то, что за приводимыми начертаниями скрывается тождественный мелодико-ритмический оборот.

¹⁴ «...Здесь [в церковном пении] законсервировалось старое книжное произношение *еров*. Это оказалось возможным потому, что в певческих книгах была изменена система записи: когда изменилась система книжного произношения, буквы ѣ и ѥ перестали учить читать как [о] и [е], певческие книги были переписаны, и там, где звучали [о] и [е], стали последовательно выписываться буквы о и е – появились записи типа *денесе, сопасо* и т. п. Такая практика сложилась в XIV в. – именно тогда, когда была осуществлена реформа книжного произношения» [10, с. 717].

¹⁵ «Последовательное проявление принципа раздельноречия (или “хомонии”) состоит не в том, что любой [*ъ] или [*ь] отражается в раздельноречном (“хомовом”) пении в виде *o* или *e*, а в том, что любое слово может принять соответствующую огласовку (с *o* или *e* на месте [*ъ] или [*ь])» [Там же].

¹⁶ Название троичного маркера: «лицо-попевка» *двоечельное* – введено для большей ясности. Оно подчеркивает особенность, объединяющую варианты начертания, которые встречаются во многих списках, – присутствие знака *два в челну* в начале формулы.

¹⁷ По нашему мнению, во всех вариантах формула остается троичным маркером, так как вариации начертаний передают один и тот распев. Об этом подробнее говорится ниже.

¹⁸ При определении ядра «лица-попевки» следует учитывать, что оно содержит более протяженные мелодико-ритмические ходы, чем свойственно попевкам нормативного роспева. Необходимо обращать внимание на возрастающее слоговое время и выразительность оборота [11, с. 358].

¹⁹ В рукописи Гурия III на лл. 153 об. – 154 также используется эта формула. Однако над текстом, который приводится в данной статье (см. Иллюстрацию 2), у Гурия выписан розвод оборота.

²⁰ Здесь высказана предварительная гипотеза относительно сходства мелоса, фиксируемого несколькими разновидностями начертаний, которые соответствуют одним и тем же словам в исследуемых песнопениях. Ниже приводятся конкретные аргументы в поддержку данной позиции.

²¹ В списке XII над словами «Видехом свет» к *статье закрытой* добавляется киноварная *змийца*. Однако над словами «обретохом веру истинну» она отсутствует. В этом случае исправление адресуется только знаку, выписанному над предыдущим слогом, – *палке простой* в основном (чернильном) тексте. Очевидно, здесь подразумевается «формула со *статьей закрытой*». Таким образом, эта рукопись содержит две разновидности начертания концовки – со *змийцей* и без нее (аналогичная картина наблюдается в рукописи VIII).

²² В списке VIII начертание указанного оборота в концовке формулы периодически дополняется, кроме *змийцы*, *тихой* киноварной пометой.

²³ Добавление *змийцы* к начертанию является общей закономерностью в записи многих лиц, когда соответствующий знак, отдельно не используемый, указывает на тайнозамкненность оборота. «К видимым признакам тайнозамкненности относится *змийца*, которая принадлежит к числу знамен, хотя и сохранившихся в употреблении, но утративших певческое значение» [12, с. 40].

²⁴ Два последних знака приходятся на последний слог; таким образом, предложенный выше принцип классификации соблюдается.

²⁵ Во втором случае (рукопись VII) между *статьей закрытой* и *статьей простой* вписан крюк *мрачный*. Возможно, он подразумевает некий акцент в исполнении. Допустимо предположить, что этот знак относится к концовке формулы.

²⁶ Ряд списков, как уже отмечалось, атрибутирован Троицкому переводу на основании прямых словесных указаний.

²⁷ В обозначениях оборотов *n* соответствует «начертанию», *p* – «розводу».

²⁸ Начертания в I и III выглядят идентично, однако по-разному координируются с текстом. В списке Христофора последним является второй слог от конца, у Гурия – третий.

²⁹ В докладе А. Лукашевича отмечено, что путно-знаменный Кокизник в рукописи Христофора является реорганизацией более древней редакции (ГИМ. Рогож. 247/217) «по гласам и песнопениям». См.: Лукашевич А. А. Источники строк и проблемы текстологии «Согласия знамени с путным знаменем» в руководстве инока Христофора (РНБ, Кир.-Бел. 665/922) [Видеозапись] // Ежегодный международный научно-творческий симпозиум «Бражниковские чтения – 2025. Герменевтика древнерусского певческого искусства: от знака к смыслу». 5 ноября 2025 г. URL: https://vkvideo.ru/video-217469324_456240279 (дата обращения: 03.03.2026). См. также [13, с. 86].

³⁰ «В “Ключе знаменном” ... фиты формируют собственный тип теоретического руководства <...> Важнейшей чертой Фитника инока Христофора является наличие разводов тайнозамкненных оборотов, показанных на примере отдельных строк песнопений. Это условие позволяет отнести все фитники, построенные по образцу Фитника в “Ключе знаменном”, к типу *христофоровского*» [14, с. 64].

³¹ Розвод, обозначенный на схеме как *p1*, именуется «застенным» по аналогии с одноименным «лицом-попевкой». Он фигурирует в рукописях III, IV, II, X, будучи наиболее распространенным в обнаруженных списках стихир Троицкого перевода.

³² Атрибуция Бежецкого списка Троицкому переводу представлена в более ранней статье; см.: [1, с. 165].

³³ При этом наличие *палки* над вторым слогом от конца формулы является признаком использования столбовой *повертки закрытой* или ее рудиментом (как в рукописи VIII).

³⁴ Вероятно, Христофором подразумевался другой тип розвода – «площадочный» (*p3*), более соответствующий начертанию со *светлой статьей* (*n2*). В этом случае список Гурия представляется контаминированной версией роспева, в которой оригинальное начертание Христофора (*n2a*) соседствует с «застенным» розводом (*p1*), характерным для группы начертаний с *закрытой статьей* и ее производными. Если данное предположение подтвердится, можно будет с уверенностью идентифицировать разновидность троичного маркера, поскольку «площадочный» розвод *p3*, как и «застенный» *p1*, выписан составителем сборника II в разделе, озаглавленном «...строчки по-троицки...».

³⁵ Теперь к источникам, содержащим розвод типа *p1*, может быть причислен и 4-й Троицкий список (X). К сожалению, в нем содержатся только розводы всех выявленных формул.

³⁶ В рукописи V основной ритмической единицей нотации является целая длительность. Для удобства сравнения с расшифровками крюковых розводов приводимые фрагменты были изложены в «двойном уменьшении». В списке XIII используется форма записи половинными длительностями.

³⁷ Можно предположить, что и оборот *p2* из той же рукописи связан с упомянутой формулой в Ирмологионах. Опевание *до-ми-ре*, передаваемое знаками *скамейца* и *статья простая*, в концовках могло при пении интерпретироваться как ускоренное движение *до-ре-ми-ре*, зафиксированное в нотноточечных списках V и XIII. В более ранней публикации [1, с. 165–167] приводятся иные варианты расшифровки розвода *p2*, сопровождаемые комментарием о вероятной небрежности мастера, который выписал эту формулу. Однако допустима и гипотеза о том, что *p2* фиксирует реально существовавший вариант распева.

³⁸ Как выяснил Н. Парфентьев, инок Христофор является выходцем из московского Чудова монастыря [15, с. 97]. В указанной обители на рубеже XVI–XVII веков подвизался и Логгин Шишелов. Возможно, их совместные труды в период клиросного послушания отразились в используемых Христофором принципах записи определенных мелодических оборотов.

³⁹ В списке Логгина весь оборот, приходящийся на два заключительных слога, фиксируется одним знаком – *статьей закрытой*. Если же оборот завершается «переводящим» знаком, последний соответствует только одному заключительному слогу. Вероятно, это является особенностью «нотации Логгина».

⁴⁰ Известны еще несколько рукописей, где используется «нотация Логгина»; см.: [16, с. 41].

⁴¹ В границах данной аналогии «невменный диалект» соответствует малораспространенной группе формул. При этом развернутая система знаменной или путевой семиографии, охватывающая целые певческие книги, соответствует «невменному языку».

⁴² Столь же непоследовательными в этих списках являются и добавления *змийцы* к *закрытой статье* в концовках определенных формул. Так, в VIII указанное добавление присутствует только над словами «Видехомо свето» в стихире «Видехом свет истинный», а также над текстом «Во дворех Твоих» в песнопениях «Во дворех Твоих воспою Тя» (см. Иллюстрацию 4, пункт в) и «Во дворех Твоих, Господи, вернии» (начальные фрагменты двух последних песнопений совпадают). Как упоминалось ранее, часть 4-й и 5-й стихир записаны другим почерком и не содержат разночтений со столбовой редакцией.

⁴³ Следует заметить, что между списками VIII и XII существует определенная корреляция и в отношении текста. Например, во 2-м Волоцком списке присутствует раздельное чтение из столбовой редакции (текст впоследствии был исправлен «на речь» киноварью). В том же фрагменте стихир из VIII происходит «разбивка» формулы, предопределяемая «неверной» (с точки зрения Троицкого перевода) полногласной подтекстовкой «истин[е]ный». Исходя из этого, в невменной строке фигурируют две *палки* – *воздернутая* и *простая*. В тексте VII на л. 489 об. выписана «рудиментарная» *палка* над пропущенным слогом «не». По-видимому, в указанных списках сохранились следы текстовой редакции, характерной для столбового распева.

• ПРИЛОЖЕНИЕ •

Иллюстрация 1. Инвариант распева «лица-попевки» *двоечельное*:

(а) «застенная» концовка (основная расшифровка);

(б) «площадочная» концовка (версия в скобках);

(в) столбовая формула (нормативная) *повертка закрытая*

(а) *застенная* концовка (основная расшифровка);

(б) *площадочная* концовка (версия в скобках);

(в) *столбовая* формула (нормативная) *повертка закрытая*

ТВО Н ХО У У У У

Иллюстрация 2. Виды начертаний «лица-попевки» *двоечельное*:
а) формула Христофора; (б) с закрытой *статьей*; (в) со змийцей; (г) с застенной

а) РНБ. Кир.-Бел. 665/922 1604.г	
б) РГБ. Ф. 113. № 238 1560-70е	
в) РГБ. Ф. 304. № 434 пер. четв. XVII в.	
г) РГБ. Ф. 304. № 426 посл. четв. XVI в.	

Иллюстрация 3. Схема связей начертаний и розводов «лица-попевки» *двоечельное* по разным спискам. Начертания обозначены буквой *н*, розводы – буквой *р*



Иллюстрация 4. Сравнение формул в рукописях Христофора, Логгина и 2-й Троицкой

а) РНБ. Кир.-Бел. 665/922

б) РГБ. Ф. 304. № 428

в) РГБ. Ф. 304. № 434

Во дво ре хо тѣко н - хо

Во дво ре хо тѣко н хо

Во дво ре хо тѣко н хо

Иллюстрация 5. Формула *двоечельное* в списке XII (л. 501 об.)

Вн дѣ хо мо еѣѣ то

ѣѣ рѣ н еѣѣ не нѣѣ

Список источников Троицкого перевода

- I РНБ (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург). Кир.-Бел. 665/922 (1604 г.). Список инока Христофора.
- II РГБ (Российская государственная библиотека, Москва). Ф. 178. № 875 (1605–1610 гг.). Сборник с включением Кокизника.
- III РНБ. Кир.-Бел. 622/879 (первая половина XVII в.). Список Гурия Шишкина.
- IV РГБ. Ф. 37. № 356 (первая половина XVII в.). Бежецкий список.
- V ЛННБ (Львовская национальная научная библиотека). НТШ. 330 (1632 г.). Нотно-линейный список.
- VI РГБ. Ф. 304. № 448 (1620-е гг.). Содержит троицкую формулу-комментарий на полях.
- VII РГБ. Ф. 304. № 426 (последняя четверть XVI в.). 1-й Троицкий список.
- VIII РГБ. Ф. 304. № 434 (1-я четверть XVII в.). 2-й Троицкий список.
- IX РГБ. Ф. 304. № 438 (1560-е гг.). 3-й Троицкий список.
- X РГБ. Ф. 304. № 449 (1620-е гг.). 4-й Троицкий список.
- XI РГБ. Ф. 113. № 238 (1560–1570-е гг.). 1-й Волоцкий список.
- XII РГБ. Ф. 113. № 240 (1-я половина XVI в.). 2-й Волоцкий список.
- XIII НББ (Национальная библиотека Беларуси) 091–283 (начало XVII в.). Нотно-линейный список (Ионинский).
- Дополнение: XIV РГБ Ф. 304. № 428. Стихирарь Логгина Шишелова, записанный оригинальной нотацией.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коротких Д. А. (иером. Павел). Стихиры Троицкого перевода (на праздник Пятидесятницы) // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13. № 3. С. 160–179.
2. Коротких Д. А. Древнерусские певческие школы XVI–XVII вв.: дис. ... канд. богословия (26.00.01). Сергиев Посад, 2003. 172 с.
3. Александрина А. В. Певческие рукописные книги XV–XIX вв. из библиотеки Троице-Сергиевой Лавры: историко-книговедческий анализ: дис. ... канд. ист. наук (05.25.03): в 2 т. М., 2014. Т. II: Каталог певческих рукописей XV–XIX вв. Троице-Сергиевой Лавры из собрания НИОР РГБ Ф. 304.1. 655 с.
4. Генченкова М. В. Певческое наследие Свято-Троицкой Сергиевой Лавры. М.: АХИ им. В. С. Попова, 2015. 302 с.
5. Гусейнова З. М. Иоасаф (Кирияков Иван) // Православная энциклопедия: в 64 т. М.: Православная энциклопедия, 2010. Т. XXV. С. 193–194.
6. Гусейнова З. М. Певческие «соборнички» первой половины XVII века // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика: материалы Международной науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2011. С. 249–262.
7. РГБ. Ф. 113. № 238. Дополнительная опись к печатной «Описи рукописей, перенесенных из библиотеки Иосифова монастыря в библиотеку Московской духовной академии» (М., 1882). URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01004834652?page=384&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 19.05.2026).
8. РГБ. Ф. 113. № 240. Дополнительная опись к печатной «Описи рукописей, перенесенных из библиотеки Иосифова монастыря в библиотеку Московской духовной академии» (М., 1882). URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01004834652?page=385&rotate=0&theme=white> (дата обращения: 19.05.2026).
9. Ясиновський Ю. П. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолі XVI–XVIII століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів: Місіонер, 1996. 623 с.
10. Владышевская Т. Ф., Успенский Б. А. Истинноречие // Православная энциклопедия: в 64 т. М.: Православная энциклопедия, 2011. Т. XXVII. С. 716–719.
11. Денисов Н. Г. Старообрядческая богослужебно-певческая культура: Вопросы типологии: исследование М.: Прогресс-Традиция, 2015. 752 с.
12. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева: исследование Л.: Музыка, 1984. 304 с.
13. Лукашевич А. А. Принципы изложения материала в путевых (казанских) согласниках XVII в. // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2014. Вып. 2. С. 83–104.
14. Гусейнова З. М. Фитник Федора Крестьянина: исследование СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского Корсакова, 2003. 189 с.
15. Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В. О деятельности мастеров Троице-Сергиевского монастыря в области древнерусского музыкального искусства (на примере творчества Логгина Шишелова) // Вестник ЮУрГУ. 2013. Т. 13. С. 93–104.
16. Лукашевич А. А. Путевой распев // Православная энциклопедия: в 64 т. М.: Православная энциклопедия, 2020. Т. LIX. С. 37–45.
17. Лукашевич А. А. К прочтению нотации рукописи РГБ Ф. 304/1. № 428 // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика: материалы Международной науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2011. С. 402–428.

REFERENCES

1. Korotkikh Pavel (hieromonk). Stikhiry Troitskogo perevoda (na prazdnik Pyatidesyatnitsy) [Stichera of the Trinity version (on the Feast of Pentecost)]. In: Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Scholarship]. 2025. No. 13. Pp. 160–179.
2. Korotkikh D. Drevnerusskie pevcheskie shkoly XVI–XVII vv. [Ancient Russian chant schools of the 16th–17th centuries]: Ph. D. Thesis (Theology). Sergiev Posad, 2003. 172 p.
3. Aleksandrina A. Pevcheskie rukopisnye knigi XV–XIX vv. iz biblioteki Troitse-Sergievoy Lavry: istoriko-knigovedcheskiy analiz [Handwritten chant books of the 15th–19th centuries from the library of the Trinity-Sergius Monastery: historical and bibliological analysis]: Ph. D. Thesis (History): in 2 vol. Moscow, 2014. Vol. II: Katalog pevcheskikh rukopisey XV–XIX vv. Troitse-Sergievoy Lavry iz sobraniya

- NIOR RGB F. 304.I [Chant Books Catalogue of the 15th–19th centuries of the Trinity-Sergius Monastery from collections of the Scientific Research Department of Manuscripts in the Russian State Library F. 304.I]. 655 p.
4. *Genchenkova M.* Pevcheskoe nasledie Svyato-Troitskoy Sergievoy Lavry [The Chant Heritage of the Holy Trinity-Sergius Monastery]. Moscow: V. Popov Academy of Choral Art, 2015. 302 p.
5. *Guseynova Z.* Ioasaf (Kiriakov Ivan). In: Pravoslavnaya entsiklopediya [The Orthodox Encyclopedia]: in 64 vols. Moscow: Pravoslavnaya entsiklopediya, 2010. Vol. XXV. Pp. 193–194.
6. *Guseynova Z.* Pevcheskie “sobornichki” pervoy poloviny XVII veka [Chant collections in the first half of the 17th century]. In: Aktual’nye problemy izucheniya tserkovno-pevcheskogo iskusstva: nauka i praktika [Actual problems of Ecclesiastical chant study: scholarship and practice]: materials of International research conference. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2011. Pp. 249–262.
7. Dopolnitel’naya opis’ k pechatnoy «Opisi rukopisey, perenesennykh iz biblioteki Iosifova monastyrya v biblioteku Moskovskoy dukhovnoy akademii» (M., 1882). Fond 113. № 238 [Supplementary list to printed “List of manuscripts transferred from the library of the Joseph Monastery to the library of the Moscow Theological Academy” (Moscow, 1882). Fund 113. No. 238. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01004834652?page=384&rotate=0&theme=white> (date of application: 19.05.2026).
8. Dopolnitel’naya opis’ k pechatnoy «Opisi rukopisey, perenesennykh iz biblioteki Iosifova monastyrya v biblioteku Moskovskoy dukhovnoy akademii» (M., 1882). Fond 113. № 240 [Supplementary list to printed “List of manuscripts transferred from the library of the Joseph Monastery to the library of the Moscow Theological Academy” (Moscow, 1882). Fund 113. No. 240. URL: <https://viewer.rsl.ru/ru/rsl01004834652?page=384&rotate=0&theme=white> (date of application: 19.05.2026).
9. *Yasinovs’kiy Yu.* Ukrains’ki ta bilorus’ki notoliniyni Irmoloi XVI–XVIII stolit’: Katalog i kodikologichno-paleografichne doslidzhennya [Ukrainian and Belarusian Linear Notation Irmologia of the 16th–18th centuries: Catalogue, codicological and paleographical research]. L’viv: Misioner, 1996. 623 p.
10. *Vladyshevskaya T., Uspenskiy B.* Istinnorechie [“True” pronunciation]. In: Pravoslavnaya entsiklopediya [The Orthodox Encyclopedia]: in 64 vols. Moscow: Pravoslavnaya entsiklopediya, 2011. Vol. XXVII. Pp. 716–719.
11. *Denisov N.* Staroobryadcheskaya bogoslužebno-pevcheskaya kul’tura: Voprosy tipologii [Old Believer liturgical and singing culture: Problems of typology]: research work. Moscow: Progress-Traditsiya, 2015. 752 p.
12. *Brazhnikov M.* Litsa i fity znamennogo raspeva [Litza and fity of Znamennyj chant]: research work. Leningrad: Muzyka, 1984. 304 p.
13. *Lukashevich A.* Printsipy izlozheniya materiala v putevykh (kazanskikh) soglasnikakh XVII v. [Principles of presentation of material in Putevoy (Kazan) Soglasnik manuscripts of the 17th century]. In: Vestnik PSTGU [Bulletin of St. Tikhon Orthodox University of Humanities]. Series V: Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva [Issues of Christian Art History and Theory]. 2014. No. 2. Pp. 83–104.
14. *Guseynova Z.* Fitnik Fedora Krest’yanina [Fitnik by Theodor Peasant]: research work. St. Petersburg: N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2003. 189 p.
15. *Parfent’ev N., Parfent’eva N.* O deyatelnosti masterov Troitse-Sergievskogo monastyrya v oblasti drevnerusskogo muzykal’nogo iskusstva (na primere tvorchestva Loggina Shishelova) [On the activity of Trinity-Sergius Monastery masters in the area of ancient Russian musical art (on example of the works by Loggin Shishelov)]. In: Vestnik Yuzhno-Ural’skogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the South-Ural State University]. 2013. Vol. 13. Pp. 93–104.
16. *Lukashevich A.* Putevoy raspev [Putevoy chant]. In: Pravoslavnaya entsiklopediya [The Orthodox Encyclopedia]: in 64 vols. Moscow: Pravoslavnaya entsiklopediya, 2020. Vol. LIX. Pp. 37–45.
17. *Lukashevich A.* K prochleniyu notatsii rukopisi RGB F. 304/I № 428 [On the interpretation of the notation in the manuscript of Russian State Library F. 304/I No. 428]. In: Aktual’nye problemy izucheniya tserkovno-pevcheskogo iskusstva: nauka i praktika [Actual Problems of Ecclesiastical chant study: scholarship and practice]: materials of International research conference. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2011. Pp. 402–428.

Коротких Денис Анатольевич (иеромонах Павел)

кандидат богословия, доцент
Коломенская духовная семинария
Россия, 140406, Коломна
ORCID: 0009-0008-1085-9704
frpaul@yandex.ru

Denis A. Korotkikh (hieromonk Paul)

Ph. D. (Theology), Associate Professor
Kolomna Theological Seminary
Russia, 140406, Kolomna
ORCID: 0009-0008-1085-9704
frpaul@yandex.ru

Денисов Николай Григорьевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки,
ведущий научный сотрудник Научного центра народной музыки им. К. В. Квитки
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Россия, 125009, Москва
ORCID: 0000-0002-5147-2767
denisov_nikolay@mail.ru

Nikolay G. Denisov

Dr. Sci. (Art), Professor at the History of Russian Music Department,
Leading Research Worker at K. Kvitka Research Centre for Folk Music
P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Russia, 125009, Moscow
ORCID: 0000-0002-5147-2767
denisov_nikolay@mail.ru