ISSN 2220 – 1769

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

1 [80] 2026



16+

Нижегородская
государственная
консерватория
им. М. И. Глинки

**Научно-
аналитический,
научно-
образовательный
журнал**

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Glinka
Nizhny Novgorod
State
Conservatoire

**Actual
problems
of high musical
education**

I [80] 2026

ISSN 2220–1769

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-65182 от 28.03.2016).

Издается с 2009 года.
Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

Компьютерная верстка
М. С. Лежнева
Дизайн
В. А. Музыченко

Дата выхода в свет:
07.04.2026
Формат 60×84/8.
Усл. печ. л. 11.16. Тираж 100 экз.
Заказ № 14-2026.

Издание включено в систему Российского индекса научного цитирования (Договор
№ 205-06/2022 от 20.06.2022).

Учредитель и издатель:
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Адрес издателя и редакции:
603005, Нижегородская обл.,
г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.
nngk.izdaniya@yandex.ru

Отпечатано:
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижегородская обл.,
г. Нижний Новгород,
ул. Пискунова, д. 40.
https://nnovcons.ru
nngk.izdaniya@yandex.ru

Журнал публикует научные статьи, тематика которых соответствует научным специальностям
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология),
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение),
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (философские науки),
5.10.3. Виды искусства (виды искусства) (искусствоведение).

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.
Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях Комитета по публикационной этике — Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов — The European Association of Science Editors (EASE).
Рукописи проходят двойное «слепое» рецензирование.
Рецензии хранятся в редакции 5 лет.
За достоверность сведений, изложенных в публикациях, ответственность несут авторы статей.
Метаданные статей журнала «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» размещены в базах данных компании HYPERLINK http://www.ebsco.com/EBSCO Publishing на платформе EBSCOhost.

Главный редактор:
Сиднева Татьяна Борисовна — доктор культурологии, профессор (Нижний Новгород)

Заместитель главного редактора:
Зароднюк Оксана Михайловна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)

Редакционный совет:
Афасижев Марат Нурбиевич — доктор философских наук, профессор (Москва)
Кузнецова Елена Игоревна — доктор философских наук, доцент (Нижний Новгород)
Смирнова Наталия Михайловна — доктор философских наук, профессор, руководитель сектора философских проблем творчества, главный научный сотрудник (Москва)
Радеев Артем Евгеньевич — доктор философских наук, доцент (Санкт-Петербург)
Брагина Наталья Николаевна — доктор культурологии, доцент (Нижний Новгород)
Крылова Александра Владимировна — доктор культурологии, профессор (Ростов-на-Дону)
Амрахова Анна Амраховна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Валькова Вера Борисовна — доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Дулова Екатерина Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, генеральный директор Большого театра Беларуси (Минск, Беларусь)
Евдокимова Алла Алексеевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)
Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор (Москва)
Кром Анна Евгеньевна — доктор искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)
Савенко Светлана Ильинична — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, профессор (Москва)
Сыров Валерий Николаевич — доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник (Нижний Новгород)
Зандер Мартин — профессор (Детмольд, Германия; Базель, Швейцария)
Пэн Чэн — кандидат искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник (Шанхай, КНР)
Чан Вионг Тхань — кандидат искусствоведения, преподаватель (Ханой, Вьетнам)
У Вэй — кандидат искусствоведения (Чунцин, Китай)
Ульянова Римма Арташессовна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)
Приданова Елена Владимировна — кандидат искусствоведения, профессор (Нижний Новгород)
Бухарова Тамара Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент (Нижний Новгород)
Железнова Тамара Яковлевна — кандидат педагогических наук, профессор (Нижний Новгород)
Артемьева Елена Владимировна — кандидат исторических наук, доцент (Нижний Новгород)
Зелексон Лев Арнольдович — кандидат физико-математических наук, доцент (Нижний Новгород)

Содержание

Проблемы теории и истории музыки
Левая Т. Н. Шостакович и ЛЕФ 4
Петри Э. К. Франц Легар. «Фридерика»: Гёте в оперетте 9
Медведева Ю. П., Чэнь Ни. Цзоу Лу и его учитель Сергей Баласанян: к проблеме воплощения принципов «музыки советского востока» в творчестве китайских композиторов 1950-х годов 15
Цюй Кэлэй, Федусова А. А. Образный мир произведений Кейко Абэ для маримбы 24
Ащеулова А. С. Орфический мотив в Bohemian Rhapsody группы Queen: поиск оперного прототипа 29

Вопросы этномузыкологии
Охлобыстина А. Б. Южнорусская протяжная песня как многопараметровая структура (опыт анализа) 39

Проблемы теории и истории исполнительского искусства
Меркулов А. М. Пианист Павел Августович Пабст: известный и неизвестный 44
Кривицкая Е. Д., Комаров А. С. Триптих «Аллегории» Артёма Ананьева: от спектакля к концерту 54
Шарма Е. Ю., Бойко Г. Р. Вагнеровские певцы в России: Марианна Черкасская (К 150-летию со дня рождения) 63

Музыка в ее художественных параллелях и взаимосвязях
Фадеева Т. Е., Першеева А. Н. Концепция саундскейпа (звукового ландшафта) Р. Мюррея Шейфера и ее отражение в современном искусства 72
Ян Хан, Гуревич В. А. Контекст в китайской поэзии и художественных песнях: эстетический механизм, межкультурная экспрессия и современная трансформация 80
Харитонова Е. В. Традиция как ценностно-смысловой императив в музыкальной жизни Африки южнее Сахары 87
Медушевский В. В. Симфония целестремительной силы (тезисы о назначении искусства) 93

Научная статья
УДК 78.03
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.002

Шостакович и ЛЕФ[1]

Левая Тамара Николаевна
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки,
Нижний Новгород, Россия
E-mail: levgez@mail.ru
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1871-0444

Аннотация. Этот очерк посвящается светлой памяти Людмилы Григорьевны Ковнацкой, автора многочисленных научных и архивных изысканий о Шостаковиче, одного из руководителей проекта «Летописи жизни и творчества» композитора. К настоящему моменту издательство DSCH выпустило в свет два тома этого многотомного издания, первый из которых, включающий биографический путь Шостаковича вплоть до конца 1920-х годов [1], отражает один из интереснейших, творчески активных и пока еще не вполне исследованных периодов жизни композитора.

В предлагаемой статье рассматриваются контакты Шостаковича с деятелями ЛЕФа (Левого фронта искусств) в пору работы над постановкой пьесы «Клоп» В. Маяковского; описывается состав объединения и его преемственные связи с футуристами; отмечается политическая составляющая лефовской идеологии, которая обеспечивала альянс ее сторонников с властями. Автор касается также судьбы «левого искусства», подвергнутого остракизму на рубеже следующего десятилетия и объявленного «буржуазным». Жертвой этих коллизий стали и опусы молодого Шостаковича — прежде всего, балеты и ранние симфонии.

В статье представлен контекст творчества композитора тех лет — его деятельность в ТРАМе (Театре рабочей молодежи), контакты с режиссерами Вс. Мейерхольдом и И. Терентьевым; отмечаются параллели с поэтами ОБЭРИУ (Объединения реального искусства).

Ключевые слова: 20-е годы XX века, Левый фронт искусств, конструктивизм, футуризм, революционный миф

Для цитирования: Левая Т. Н. Шостакович и ЛЕФ // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1(80). С. 4–8. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.002

Original article

Shostakovich and the Left Front of the Arts

Levaya Tamara N.
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: levgez@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1871-0444

Abstract. This essay is dedicated to the memory of Lyudmila Grigorievna Kovnatskaya, the author of numerous scientific and archival studies on Shostakovich, and one of the leaders of the project “Chronicles of the Composer’s Life and Work”. To date, DSCH has published two volumes of this multi-volume publication, the first of which, which includes Shostakovich’s biography up to the end of the 1920s [1], reflects one of the most interesting, creatively active, and still not fully explored periods of the composer’s life.

This article examines Shostakovich’s contacts with the members of the LEF (Left Front of the Arts) during his work on the production of Vladimir Mayakovsky’s play “The Bug”, describes the composition of the association and its continuity with the Futurists, and highlights the political component of the LEF ideology, which ensured the alliance between its supporters and the authorities. The author also discusses the fate of “leftist art”, which was ostracized at the turn of the next decade and declared “bourgeois”. The works of the young Shostakovich, particularly his ballets and early symphonies, were also affected by these conflicts.

The article provides a context for the composer’s work during this period, including his involvement in the TAM (Theater of Working Youth) and his interactions with directors such as Vsevolod Meyerhold and Ivan Terentyev. It also highlights parallels with the poets of the OBERIU (Union of Real Art).

Keywords: 1920s, Left Front of the Arts, Constructivism, Futurism, Revolutionary Myth

For citation: Levaya T. N. Shostakovich and the Left Front of the Arts. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2025; 1(80); 4–8 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.002

Конец 1920-х годов был отмечен в творчестве Шостаковича особой интенсивностью композиторских исканий. Одним из очагов влияний на молодого автора являлся ЛЕФ (Левый фронт искусств — как расшифровывалась в духе времени данная аббревиатура). Документальным свидетельством причастности композитора этому объединению может служить раритетная фотография, где Шостакович изображен рядом с В. Маяковским, Вс. Мейерхольдом и А. Родченко в дни работы над постановкой пьесы «Клоп». Людей, изображенных на этой фотографии, сближал не только акт непосредственного сотрудничества: все они имели прямое или косвенное отношение к вышеназванному литературно-художественному объединению, существовавшему в Москве с 1923 по 1929 год.

В состав ЛЕФа, наряду с его создателем и руководителем В. Маяковским, входили такие известные люди, как Н. Асеев, О. Брик, В. Каменский, А. Крученых, Б. Пастернак, С. Третьяков, В. Татлин, А. Родченко, В. Шкловский. Лефовцы, издающие собственный журнал, позиционировали себя как наследники футуристов, хотя и стилистически, и идеологически представительствовали от нового времени, а именно — конструктивизма 1920-х годов. Авангардный радикализм сторонников ЛЕФа включал в себя актуальную политическую составляющую, что обеспечивало их альянс с властью. Между тем, этот альянс оказался весьма недолговечным: уже в начале 30-х годов «левое искусство», прежде расцениваемое как символ революционности, подверглось остракизму и все чаще объявлялось «буржуазным». Жертвой всех этих перипетий оказались и опусы молодого Шостаковича — прежде всего, балеты и ранние симфонии. Но прежде чем обратиться к судьбе этих произведе-

© Левая Т. Н., 2026



Рис. 1. В. Маяковский, В. Мейерхольд, А. Родченко и Д. Шостакович на репетиции спектакля «Клоп». 1929[1]
Ill. 1. V. Mayakovsky, V. Meyerhold, A. Rodchenko, and D. Shostakovich at a rehearsal of the play "The Bug". 1929[2]

ний, стоит напомнить о том контексте и о той культурной среде, в которой они создавались.

Эта среда была по преимуществу театральной. Еще не стерлись из памяти массовые действа начала 20-х годов (вроде «Мистерии освобожденного труда»), как открывшийся в Ленинграде Театр Рабочей Молодежи (ТРАМ), несмотря на свой статус самодеятельной студии, начал пропагандировать идеи нового театра. Юный Шостакович проявлял интерес к спектаклям ТРАМа, три года проработав его музыкальным руководителем и написав музыку к нескольким его постановкам. «Левые идеи» были близки режиссеру И. Терентьеву, сподвижнику Вс.Мейерхольда и автору собственной версии гоголевского «Ревизора», повлиявшей, как считают некоторые исследователи, на драматургический замысел первой оперы Шостаковича. Терентьев намеревался создать «театр ЛЕФ», в котором «театр иллюзии (театр опиума)» ежеминутно перебивался бы «театром анализа (театр ума)» [2, с. 45]. Знаменательно, с другой стороны, что вечер группы поэтов ОБЭРИУ, состоявшийся в 1928 году в ленинградском Доме печати, назывался «Три левых часа». Имея в виду аполитичный авангардный дух обэриутского творчества, можно не сомневаться в том, что понятие «левого искусства» наделялось в подобных случаях не столько политическими, сколько исключительно художественными коннотациями.

Возвращаясь же к собственно ЛЕФу, заметим, что Шостакович не являлся официальным членом этого объединения и тем более — автором каких-либо словесных деклараций. Направление его композиторского творчества было обусловлено прежде всего «современническими» установками, то есть курсом на обновление *языка* искусства, которого придерживалась АСМ (в противоположность группировкам пролетарского толка, делавшим ставку на злободневную революционную тематику). Неслучайно и в 1927 году, в дни десятилетнего юбилея революции, композитор так и не смог отыскать современный литературный материал, годный для создания планируемой оперы[3]. В итоге искомым материалом оказалась «фантастическая» повесть Н. Гоголя, а оперой — абсурдистский «Нос».

Примечательно, однако, что параллельно с написанием «Носа» композитор получил госзаказ на создание революционной симфонии. *Вторая симфония* была задумана как «Посвящение Октябрю» — и этот сюжет был уже вполне в духе ЛЕФа. Любопытно, что параллельная работа над столь разными произведениями не слишком нарушала стилистическую органику автора: как свидетельствует Г. Федоров, автор эссе «Вокруг и после „Носа“» [2], первоначальные эскизы сочинений даже содержали моменты определенного сходства.

Впрочем, авангардный язык Второй симфонии вполне отвечал той части лефовской программы, которая ратовала за тотальное обновление художественного языка. Действительно, мера музыкально-языкового новаторства в симфонии была достаточно высока и дает основание назвать ее «дальнобойным орудием» — характеристика, которой И. Соллертинский наградил в своем эссе оперу «Нос»[4]. Исследователи находят в этой партитуре немалое количество музыкальных пророчеств — подобных сонористике К. Пендерецкого и микрополифонии Д. Лигети [3, с. 59–60]. Левизна содержания соединилась в симфонии с левизной языка — и это сделало ее прямой данью Левому фронту искусств.

Возвращаясь к юбилейной дате 1927 года, надо заметить, что ей воздавали должное многие члены АСМ — М. Гнесин в «Симфоническом монументе», И. Шиллингер в симфонической рапсодии «Октябрь». Для Шостаковича создание подобного рода опуса являлось не только выполнением социального заказа. Биографы резонно пишут о семейных традициях, благодаря которым Шостакович с юных лет проявлял интерес к революционной теме, создав впоследствии хоровые поэмы, поздние программные симфонии, симфоническую поэму «Октябрь». По-видимому, из всех советских мифов именно революционный миф отвечал характеру мироощущения композитора. Здесь, возможно, проявились потомственные черты русского интеллигента, близко к сердцу принимавшего катаклизмы отечественной истории, особенно их драматическую, жертвенную сторону.

Нельзя не отметить, правда, что революционный миф претерпел в творчестве композитора определенную эволюцию. Ее итогом стал предпоследний опус Шостаковича — *Четыре стихотворения капитана Лебядкина,* финальный номер которого,

«Светлая личность», явил собой сатиру на героя-революционера. Сатирический характер номера проявляется здесь на разных уровнях: это и сомнительного качества текст[5], и цитата из Мусоргского «Расходилась, разгулялась…», и разудалые «Эх!» в партии солиста-баса, и весь контекст псевдопоэтических виршей персонажа Достоевского.

Во Второй же симфонии революционный миф предстает еще в романтическом ореоле, что вполне отвечало духу 20-х годов: квазискрябинская драматургия восхождения к апофеозу соединялась здесь с производственной тематикой в духе ЛЕФа и плакатными призывами финального хора на стихи А. Безыменского (качество которых, впрочем, не вызывало у композитора особого энтузиазма). «Производственный мотив» был обозначен введением в партитуру симфонии фабричного гудка, о чем Шостакович переписывался с Львом Владимировичем Шульгиным, деятелем группы ОРКИМД. Из письма к Шульгину мы узнаем, что композитор специально ездил на завод знакомиться с тесситурой гудков. Согласно его требованию, гудок должен звучать в тоне *fis* и мог бы делать *crescendo* и *diminuendo*, от трех *ppp* до трех *fff* [4, с. 170].

Однако лефовское направление творчества Шостаковича не исчерпывалось Второй симфонией. Рубеж десятилетий ознаменовался целой серией театральных работ композитора — музыкой к пьесе «Клоп» и к мюзик-холльной комедии «Условно убитый», а также балетами «Золотой век» и «Болт». Во всех этих работах сказались те жанровые и стилевые акценты, которые были заложены в программах ЛЕФа. Так, один из идеологов объединения, С. Третьяков, выступал с призывом противопоставить «психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу; чистому искусству — газетный фельетон, агитку; декларации — ораторскую трибуну; мещанской драме — трагедию и фарс, переживаниям — производственные движения» [5].

Лефовский канон предусматривал и соответствующее содержание произведений. Оно не исчерпывалось революционным мифом, а в духе формирующейся советской мифологии последовательно выстраивалось вокруг образной дихотомии «мы – они». Не имело большого значения, кто были эти «они» — мещане-нэпманы в пьесе «Клоп», западная буржуазия в «Золотом веке» или доморощенные «вредители производства» в балете «Болт» — важно было идеологически заклеймить врага. На это были направлены все ресурсы театрального действа, включая музыку.

Известно, что Шостакович скептически относился к либретто своих балетов, с их прямолинейностью и плакатным схематизмом. В его высказываниях на эту тему сквозит явная ирония. Так, рассуждая о главной идее «Золотого века», он поясняет, что западноевропейские танцы в его балете «носят характер нездоровой эротики», столь характерной для современной буржуазной культуры, «советские же танцы, — уточняет Шостакович, — я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта» [6, с. 1]. Еще откровеннее звучит комментарий ко второму балету, о котором он пишет в письме к И. Соллертинскому: «…тов. Смирнов зачитал мне либретто балета „У новой машины“. Содержание очень актуальное. Была машина, потом испортилась (проблема изнашиваемости материала). Потом ее починили (проблема амортизации), а заодно и новую купили. Потом все танцуют у новой машины. Апофеоз. Все это занимает три акта…» [7, с. 63].

Правда, воодушевляющую ноту привносил для композитора «футбольный сюжет» «Динамиады» (или, по новому названию — «Золотого века»). Для Шостаковича, страстного любителя и почитателя футбола[6], изображенная на сцене победа советской футбольной команды вряд ли несла в себе исключительно идеологический смысл — для него футбол являлся «территорией свободы», притом свободы творческой. Имел значение и общий комедийно-авантюрный тон, взятый постановщиками этого спектакля-ревю. О нем свидетельствуют уже названия некоторых сцен: «Мнимый бомбист» («Рука Москвы»), «Редкий случай массовой истерии», «Умилительное единение классов с легкой фальсификацией»… Надо заметить, что Художественно-политическй совет Гатоба к тому же рекомендовал создателям спектаклей изображать западный буржуазный мир в гротесковом виде, что развязывало им руки в отношении поисков новых приемов высказывания — режиссерских, оформительских, хореографических. В музыке Шостаковича установка на эксцентрику и гротеск обернулась страницами неистощимого юмора и виртуозного жанрово-стилевого пародирования. В этом смысле балеты композитора стали своего рода лабораторией для создания позднейших капитальных его творений. Такова, например, танцевально-жанровая сюита в среднем разделе финала Четвертой симфонии, будто сошедшая с театральной сцены, или забавный дуэт флейты-пикколо и тромбона в первой части Девятой симфонии, напоминающий Бюрократа и его жертву в балете «Болт». Так идеологически выдержанные лозунги ЛЕФа пошли на пользу будущей «чистой музыке» и ощутимо обогатили образную палитру композитора.

Как уже отмечалось выше, ЛЕФ закончил свое существование в 1929 году, который был объявлен Сталиным «годом великого перелома». В наступившие 30-е годы, наряду с многими другими новаторскими акциями, обреченными на небытие оказались и блестящие театральные работы компо-

зитора. В ближайшем будущем Шостаковича ожидало аутодафе 1936 года в виде редакционных статей газеты «Правда». Отныне интересующийся вопросами искусства вождь рекомендовал художникам оперировать не понятиями «правых и левых», а понятиями «советское-антисоветское, революционное-антиреволюционное». В духе сложившейся доктрины соцреализма музыка была разделена еще на два непримиримых фланга — на реалистическую и формалистическую. Эта пара понятий перешла в свою очередь в печально знаменитые документы 1948 года, которые композитор сатирически воспроизвел в своем «Антиформалистическом райке». Устами товарища Единицына на мотив «Сулико» здесь поясняется, что «реалистическую музыку пишут народные композиторы, а формалистическую музыку пишут антинародные композиторы». Формалистическими, антинародными, антисоветскими художниками власть, очевидно, считала тех, кто пишет «не так» и ставит «не так». Шостакович стремился к той свободе творчества, которая не подвластна никаким гонениям и ярлыкам.

Статья поступила в редакцию 05.11.2023; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was submitted 05.11.2023; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

[1] Статья поступила в редакцию в 2023 году и стала профессиональным откликом Тамары Николаевны Левой (1938–2025) на уход из жизни Л. Г. Ковнацкой. Статья не публиковалась ранее, поскольку готовилась автором к изданию в других сборниках. Но так сложились обстоятельства, что эта статья впервые публикуется в нашем журнале. Факт ее издания приобретает высокий мемориальный смыл: как дань памяти двум выдающимся российским ученым.

[2] Источник — Культура.РФ. URL: https://www.culture.ru/persons/8266/vladimir-mayakovskii (дата обращения: 05.11.2023).

[3] Стоит отметить, что современная литература в качестве оперной основы и позже избегалась Шостаковичем, несмотря на уговоры И. Соллертинского.

[4] Любопытно, что в пандан к этому появилась злопыхательская статья одного из рапмовских критиков под названием ««Нос — ручная бомба анархиста»: очевидно, обмен мнениями о первой опере Шостаковича принимал характер настоящих военных баталий.

[5] В романе «Бесы» он появляется как пародия на революционную прокламацию.

[6] См. об этом книгу Д. Брагинского «Шостакович и футбол: территория свободы» [8].

Список источников

1. Летопись жизни и творчества Шостаковича: в 5 томах / отв. ред. Л. Миллер. Т. 1: 1903–1930. М.: DSCH, 2016. 582 с.
2. *Федоров Г.* Вокруг и после «Носа» // Советская музыка. 1976. № 9. С. 41–50.
3. *Акопян Л. О.* Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
4. Дмитрий Шостакович в письмах и документах: сборник / Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки; ред.-сост.: И. А. Бобыкина. М.: Антиква, 2000. 567 с.
5. *Третьяков С.* Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // ЛЕФ: Журнал Левого Фронта. 1923. № 1. URL: https://fb2.top/lef-1923–1–749096/read/part-4 (дата обращения: 05.11.2023).
6. *Шостакович Д. Д.* Собрание сочинений. Т. 26: Сюиты из балетов / том подгот. Титаренко К. А. (ред.), Шостакович И. А. (лит. ред.), Бязров Д. Г. (худож.); предисл. ред.: В 42 т. / ред. комис. Хренников Т. Н. и др. М.: Музыка, 1987. 282 с.
7. *Шостакович Д. Д.* Письма И. И. Соллертинскому. СПб.: Композитор, 2006. 273 с.
8. *Брагинский Д.* Шостакович и футбол: территория свободы / архив Д. Д. Шостаковича, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. М.: DSCH, 2018. 189 с.

Информация об авторе

Левая Т. Н. (1938–2025) — доктор искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки (1988–2025), профессор. Автор книг: «Пауль Хиндемит Жизнь и творчество» (совместно с О. Т. Леонтьевой, 1974), «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» (1991), «Скрябин и художественные искания XX века» (2007), «XX век в зеркале русской музыки» (2017). Редактор-составитель и один из авторов «Истории отечественной музыки второй половины XX века» (2005).

References

1. Miller, L. (ed.) (2016), *Chronicle of Shostakovich's life and work: in 5 volumes* [Letopis` zhizni i tvorchestva Shostak-

ovicha: v 5 tomah], vol. 1: 1903–1930, DSCH, Moscow, Russia.
2. Fedorov, G. (1976), "Around and after the "Nose"", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], vol. 9, pp. 41–50.
3. Hakobyan, L. O. (2004), *Dmitrij Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitry Shostakovich. The experience of the phenomenology of creativity], Dmitry Bulanin, St. Petersburg, Russia.
4. Bobykina, I. A. (ed.) (2000), *Dmitrij Shostakovich v pis`max i dokumentax: sbornik* [Dmitry Shostakovich in letters and documents: a collection], Antiqua, Moscow, Russia.
5. Tretyakov, S. (1923), "From Where and Where to? (Futurism's Prospects)", *LEF: Zhurnal Levogo Fronta* [LEF: The Left Front Journal], vol. 1, available at: https://fb2.top/lef-1923–1–749096/read/part-4 (accessed 05 November 2023).
6. Shostakovich, D. D. (1987), *Sobranie sochinenij v 42 tomax* [Collected works in 42 volumes], vol. 26: *Syuity iz baletov* [Suites from ballets], Muzyka, Moscow, USSR.
7. Shostakovich, D. D. (2006), *Pis`ma I. I. Sollertinskomu* [Letters to I. I. Sollertinsky], Composer, St. Petersburg, Russia.
8. Braginsky, D. (2018), *Shostakovich i futbol: territoriya svobody* [Shostakovich and football: the territory of freedom], DSCH, Moscow, Russia.

Information about the author

Levaya T. N. (1938–2025) — Doctor of Art History, Head of the Department of Music History (1988–2025), Professor. Author of the books "Paul Hindemith: Life and Work" (co-authored with O. T. Leontyeva, 1974), "Russian Music of the Early 20th Century in the Artistic Context of the Era" (1991), and "Scriabin and the Artistic Quests of the 20th Century" (2007), "The 20th Century in the Mirror of Russian Music" (2017). She is the editor-compiler and one of the authors of "History of Russian Music in the Second Half of the 20th Century" (2005).

Научная статья
УДК 782.8
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.003

Франц Легар. «Фридерика»: Гёте в оперетте

Петри Эльвира Корнеевна
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
E-mail: e-petri@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-4650-9816

Аннотация. Оперетта Ф. Легара «Фридерика» в России не издавалась и ни разу не ставилась. Между тем это один из шедевров австрийского композитора. Цель исследования — дать характеристику образу Гёте в оперетте. Рассматривается контекст двойственного положение этого жанра в период перед Второй мировой войной, и попытка Легара возродить в спектакле традиции зингшпиля [1], не вполне удачная. При внешнем сходстве с этим жанром само содержание, уровень музыкальных характеристик и драматургии, требований к вокальному мастерству исполнителей показывают ориентир Легара даже не на зингшпиль, а на оперу.

Анализируется содержание оперетты в соотношении с фактами биографии Гёте. Отмечается особенность либретто — широкое использование фрагментов стихов Гёте в сочетании с текстами Ф. Лёнера-Беды (один из либреттистов). Подчеркивается важность музыкальной драматургии в обрисовке облика Гёте — композитор прибегает к лейтмотивной системе и сквозному развитию. Два лейтмотива любви Гёте подвергаются значительной трансформации. Необычной является проекция драматизации действия в первом акте: она выражена в использовании заупокойного хорала в музыке и цитировании далее стихотворения Гёте «Полевая розочка».

Дана информация о сценической судьбе оперетты: огромный успех после премьеры и запрет на постановку при фашистском режиме.

Ключевые слова: Легар, Гёте, Фридерика, оперетта, лейтмотив любви

Для цитирования: Петри Э. К. Франц Легар. «Фридерика»: Гёте в оперетте // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1(80). С. 9–14. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.003

Original article

Franz Lehár. “Friederike”: Goethe in the Operetta

Petri Elvira K.
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: e-petri@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0009-0006-4650-9816

Abstract. F. Lehár’s operetta “Friederike” has not been published or performed in Russia. However, it is one of the masterpieces of the Austrian composer. The purpose of this study is to characterize the image of Goethe in the operetta. The article examines the context of the genre’s dual status in the period before World War II and Lehar’s attempt to revive the traditions of the singspiel in his production, which was not entirely successful. Despite the superficial resemblance to this genre, the content, musical characteristics, and dramatic elements, as well as the requirements for vocal skills, indicate that Lehar’s focus was not on the singspiel but rather on opera.

The content of the operetta is analyzed in relation to the actual facts of Goethe’s biography. The peculiarity of the libretto is noted, which is the extensive use of fragments of Goethe’s poetry in combination with the texts of F. Lörner-Beda (one of the librettists). The importance of musical drama in portraying Goethe’s character is emphasized, as the composer employs a leitmotif system and continuous development. The two leitmotifs of Goethe’s love undergo significant transformations. The projection of the dramatization of the action in the first act is unusual: it is expressed in the use of the funeral choral in the music and the further quotation of Goethe’s poem “The Field Rose”.

Information is given about the operetta’s stage fate: its huge success after the premiere and its prohibition during the fascist regime.

Keywords: Legar, Goethe, Friederike, operetta, leitmotif of love

For citation: Petri E. K. Franz Lehár. “Friederike”: Goethe in the Operetta. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 9–14 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.003

Двадцать пять лет работы в музыкальном театре Легар отметил созданием нового шедевра — оперетты «Фридерика». Сюжетом произведения послужил роман юного Гёте с дочерью сельского священника Фридерикой Брион. Премьера состоялась 4 октября 1928 года в берлинском театре «Метрополь».

Идея ввести в контекст оперетты великого немецкого поэта не встретила понимания ни у критики, ни у публики, дело дошло даже до протестующих писем в газеты. Официальная Германия никогда не одобряла многочисленные оперы, написанные на темы Гёте. «Фауст» Гуно тут же был переименован в «Маргариту», поскольку это название считалось кощунством по отношению к оригинальной трагедии [2][1].

В системе иерархии жанров, которой руководствовалась общественность Германии уже более двухсот лет, оперетта занимала сомнительное положение. Теодору Адорно приписывают фразу: «Оперетта — это опера, ушедшая на панель». К «высоким» жанрам относились опера, симфония, инструментальный концерт, ценился стиль модернизма и зарождающийся авангард. В эту группу относили жанры, для понимания которых требовались образованность и начитанность, чем в те времена обладали в основном только аристократы. К «низким» жанрам причисляли развлекательную музыку, массовую и традиционную культуру. «К 1928 году большая часть берлинской театральной моды склонялась к ревю с их хористками, фокстротами и американизмами как в сюжете, так и в музыке» [2].

Критерием классификации служила способность искусства влиять на духовное развитие человека. Оперетта занимала промежуточное место в этой системе. С одной стороны — легковесный сюжет, штампы и клише, функционирование в «промышленных

© Петри Э. К., 2026

масштабах», с другой — музыкальный язык тот же, что и в опере, это давало возможность публике чувствовать себя приобщенной к «высокой» культуре. Оперетта предназначалась для людей образованных, интересующихся искусством, но предпочитающих искусство доступное и легкое для понимания.

Карл-Кристиан Фюрер, немецкий историк, писал, что наше представление о культуре Веймарской республики будет неполным и искаженным, если не станет учитывать консервативные вкусы и силу традиций, которые также характеризовали ее. С этой более широкой точки зрения культурная жизнь республики предстает менее яркой и менее экспериментальной, чем это представляется во многих источниках [3].

Жанр своего произведения Легар обозначил как *зингшпиль*. Формально здесь присутствуют черты этого жанра, который в XX веке уже был архаикой: соединение разговорной речи с народными песнями и танцами (цитаты и аллюзии), ариозо и ариями, немецкий колорит музыки. Но все же, судя по статьям о «Фридерике», композитор чуть ли не единственный, кто дал такое определение своему сочинению. И содержание, и музыкальный язык сложнее, чем это было в зингшпилях XVIII века. Оперетта.

Либретто «Фридерики» принадлежит двум авторам — Фрицу Лёнеру-Беде и Людвигу Герцеру. Первый писал тексты вокальной музыки, второй — разговорные речи.

Содержание оперетты выглядит следующим образом. Гёте с друзьями-студентами (среди них Ленц, поэт, и Вейланд, врач) приезжает в Зезенхайм в праздничный день Троицы. Молодые люди развлекаются: поют, танцуют, гуляют. Гёте влюблен в дочь пастора Фридерику, которая отвечает ему взаимностью. Ее сестра Саломея неравнодушна к Вейланду. В музыке, на первый взгляд, преобладает настроение сельской идиллии и беззаботная радость. Но либреттисты «подсказывают», что события могут принять другой оборот. Вот Ленц в качестве сюрприза для друзей приносит ягненка. Это символ жертвы? Намек на жертвенность Фридерики? Гёте дарит Фридерике стихотворение «Полевая розочка» (его и сейчас в Германии знает каждый образованный человек). В России оно существует во множестве переводов, приведем вариант Д. Усова:

Мальчик розу увидал,
Розу в чистом поле,
К ней он близко подбежал,
Аромат ее впивал,
Любовался вволю.
Роза, роза, алый цвет,
Роза в чистом поле!

“Роза,
я сломлю тебя,
Роза в чистом поле!”
“Мальчик,
уколю тебя,
Чтобы помнил ты меня!
Не стерплю я боли”.
Роза, роза, алый цвет,
Роза в чистом поле!

Он сорвал,
забывши страх,
Розу в чистом поле.
Кровь алела на шипах.
Но она — увы и ах! —
Не спаслась от боли.
Роза, роза, алый цвет,
Роза в чистом поле!

Стихотворение не звучит целиком, в оперетте приводятся только две его строфы, но ведь публика знает печальное окончание… Ленц пытается предостеречь влюбленную Фридерику: «Я лучший друг Гёте и люблю этого благородного человека, но он не может быть супругом. Он как чудесная и роскошная бабочка порхает с цветка на цветок, я хотел бы избавить их [цветы] от разочарования… [2]. Но девушка отвечает, что не смотрит далеко в будущее, для нее существует только завтрашний день. Там, где Гёте — солнце, если его нет — тьма, она будет вечно любить только его. «Я не думаю о свадьбе». Заканчивается первый акт поцелуем влюбленных.

Место действия второго акта — дом родственников Гёте в Страсбурге, куда приглашена Фридерика с семьей. Салон мадам Шёлль. Здесь тоже танцы, но городские: чопорный менуэт, шуточный эльзасский лендлер[3] и гавот. Дамы просят Гёте записать в их альбомы стихотворение на память (одно из салонных городских развлечений). Фридерика находится в стороне от веселья. Она опасается окружения Гёте — столько прекрасных и знатных дам! Он отвечает: «Ты – моя душа, моя радость, мои мечты, мое счастье, мой покой». О дамах выражается кратко: «Да пошли они к черту!».

На этом праздничном вечере Гёте и Фридерика снова признаются друг другу в любви. Гёте надевает кольцо на палец Фридерики и говорит о будущей свадьбе. Этот акт содержит «главный хит» оперетты, арию Гёте «О девушка, моя девушка».

Но Фридерика узнает от Вейланда, что в дом прибыл посланник из Веймара, герцог приглашает Гёте ко двору, что сулит поэту блестящую карьеру. Однако имеется условие: Гёте должен прибыть ко двору один, без семьи. Фридерика решает пожертвовать собой, чтобы не портить жизнь любимому. Она начинает демонстративно кокетничать с Ленцем. Оскобленный Гёте покидает бал. Печально звучит в устах Фридерики фраза: «Мальчик розу сорвал…».

Третий маленький акт описывает поездку Гёте в Зезенхайм через 8 лет после разрыва с Фридерикой. Его спутник — герцог. Символично, что время года — осень, сентябрь.

Перед домом пастора девушки танцуют в венках из виноградных листьев, они приглашают с собой и Фридерику, но она отказывается: ее молодость прошла, девушку больше не привлекают танцы и шутки, «в сердце больше нет огня».

Гёте рассказывает герцогу, как он был здесь счастлив: он любил девушку, «чье сердце чище золота». Появляется Фридерика. Но свидание вышло коротким и печальным. На прощание Гёте говорит ей: «Пока я жив, не забуду тебя и буду вспоминать свою любовь и этот уголок». В оперетте нет развернутого финала, не случайно Легар обозначает его как Finaletto.

Премьера спектакля прошла с грандиозным успехом. Арию из второго акта в исполнении Рихарда Таубера, выдающегося певца своего времени, друга Легара, по требованию публики повторили четыре раза! До начала Второй мировой войны оперетта обогнала по количеству постановок даже «Веселую вдову».

Скептически настроенные критики писали, что спектакль получился сентиментальным, но неправдоподобным. В действительности это Гёте порвал с Фридерикой, написав ей письмо. А приглашение в Веймар он получил на четыре года позже. Но ведь мы имеет дело с опереттой, а не с реальной биографией поэта[4].

Одно верно: Гёте на забыл девушку. Это мы узнаем из его автобиографии, воспоминаний, цикла стихов «Зезенхаймские песни», созданного в год увлечения Фридерикой. По мнению исследователей, ее образ просвечивает в некоторых женских героинях Гёте, в Марии из «Гёца фон Берлихингена», в Маргарите из «Фауста» и других. Замуж Фридерика так и не вышла.

Либреттисты постарались придать своему герою сходство с прототипом. Большое значение в этом имел текст, насыщенный гётевской поэзией. Это смесь подлинных стихов Гёте и стихов Лёнера; большинство процитированных стихотворений относятся к периоду поездок Гёте в Зезенхайм (1770–1771 гг.), и многие явно связаны с Фридерикой, но некоторые написаны позже. Лёнер приводит стихи не полностью, а во фрагментах, он использует короткие отрывки, часто вырванные из их оригинального контекста [4]. Либреттист позволяет себе и редактировать язык Гёте. Особое значение имеет стихотворение «Полевая розочка», проецируя драматургию оперетты.

В музыкальной драматургии много интересных находок. Обилие танцевальной музыки (она перечислена выше) складывается в определенную систему, где сельские и городские танцы противопоставлены. Гёте, например, характеризуется при первом появлении вальсом, в сельской местности его не танцевали. Но и во всех танцах (кроме «случайной» мазурки), выдержан локальный колорит, Легар хорошо представляет себе, что танцевали в Эльзасе в 1870 году.

Обратимся к образу Гёте в опереттe. Его музыкальный портрет разработан подробно. Оперетта открывается небольшим вступлением в тональности C-dur. Первая тема у деревянных духовых инструментов — легкая, нежная, ритмом напоминающая сицилиану, но более свободная в развитии, захватывающая большой диапазон. В теме два элемента. Из первого далее вырастает лейтмотив любви Гёте. Второй элемент — производный, разрабатывает первый мотив темы, усиливая «природные» краски, чему способствует оркестровка.



Пример 1.
Example 1

Небольшая связка — экспрессивная и с вальсовым ритмом играет здесь служебную роль, это переход в E-dur. Но далее из нее вырастает еще один лейтмотив, связанный с образом Гёте.



Пример 2.
Example 2.

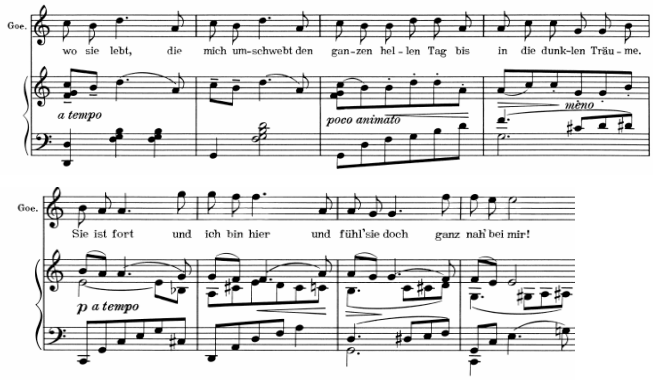
Во втором разделе вступления первая тема изменяется разными приемами: начальный мотив проходит в высоком регистре, а второй создает по отношению к нему контрапункт и имитируется в разных голосах оркестра.

Имеется и третий раздел. Тематический материал здесь новый: ровный ритм, аккордовый склад напоминают хорал. Тема любви никуда не исчезла, она по-прежнему проходит в высоком регистре, теперь в увеличении, а хоральные аккорды служат фоном. Этот раздел подготавливает первый акт, действие которого проходит перед домом пастора (отца Фридерики).

При открытии занавеса Фридерика сидит на скамье перед окном с маленькими сельскими детьми, а в доме идет служба, звучит орган. Из ремарки понятно, какую картину хотел создать Легар: «светлые и радостные краски весны». Но, в доме пастора, где закончилась праздничная служба, у органа (за сценой) звучит хорал в духе заупокойной молитвы! М. Баранелло отмечает «провокационность и неожиданность аллюзии» [4].

Гёте появляется после большой массовой сцены, где звучат студенческие хоровые песни (ис-

кусная стилизация и цитаты из стихов Гёте). Ария Гёте представляет медленный вальс (его интонации прозвучали ранее во вступлении) «Как прекрасен, как чудесен этот тихий дом в венке зеленых деревьев, где живет та, чей образ грезится мне и светлым днем, и в ночных снах».



Пример 3.
Example 3.

Во втором акте ария Гёте является лирическим центром оперетты. Это и вообще в творчестве композитора одна из лучших арий. Текст — фрагмент «Майской песни» Гёте:

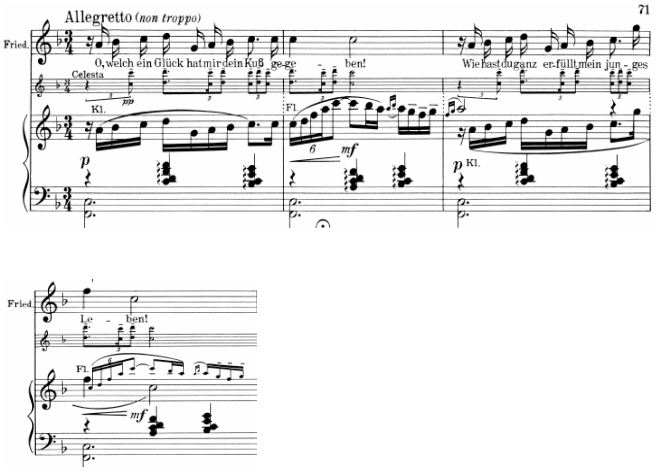


Пример 4.
Example 4.

Форма арии рондообразная: a-b-a-c-a. Яркая открытая эмоциональность рефрена, начало сразу с кульминации (на большом доминантовом нонаккорде), выразительная кантилена, звучание полного оркестра. Имитация темы (лейтмотив любви) в оркестре позволяет поддерживать «градус патетики» на протяжении всего рефрена. Оба эпизода основаны на новых темах (степень контраста — производная), более лирически спокойных в начале. Но активное секвенционное развитие с движением в верхний регистр, ведет к кульминации в конце каждого эпизода, подготавливая вступление рефрена.

Об исполнении Таубера критика писала: «Вот он на пике своего выдающегося вокального искусства: победоносный и блестящий, он выпускает на волю все свои регистры; с максимальной экономией средств он может спеть песню пять раз, каждый раз с новой фразировкой, и энтузиазм публики вызывает массовый дождь из букетов цветов на сцену» [цит. по 4].

Тема этой арии дальше появляется в песне Фридерики «Зачем ты меня поцеловал», в момент, когда она понимает, что должна расстаться с Гёте. Первая интонация, повторяясь, звучит у челесты на фоне вальса. «Каким счастьем был твой поцелуй! Как он наполнил всю мою юную жизнь! Но я тогда еще не была женщиной, я не знала, что такое сердечные страдания. Зачем ты меня поцеловал!».



Пример 5.
Example 5.

Финал акта представляет собой мелодраму. В сцене ссоры влюбленных фоном служит гавот (в этот момент все танцуют). Лейтмотив любви Гёте драматизируется. Сначала появляется тональность c-moll. Начальная фраза лейтмотива завершалась устойчиво, на тонике G-dur или F-dur, теперь же она изменилась и приобрела характер вопроса (6–7 тт.). С уходом в бемольную сферу краски темнеют.

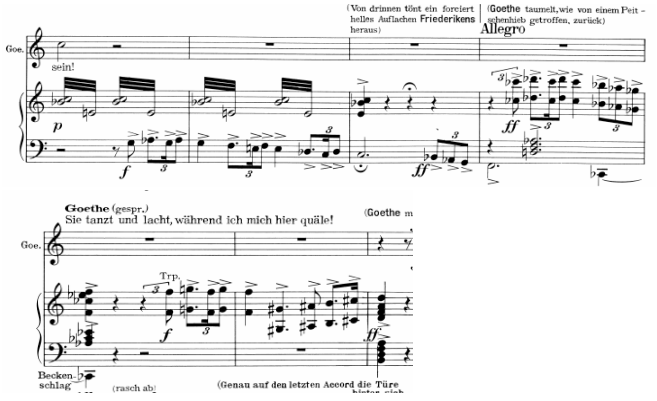
Гёте не может понять, что происходит: «Меня одурачила мечта? Любовь, блаженный сон из небесных высот, ты не можешь уйти!»





Пример 6.
Example 6.

В кульминации сцены драматический эффект проявляется особенно ярко: начальная интонация меняется на щемящую полутоновую, роковой ход в басу (3–5 тт.) подчеркивает неизбежность трагедии, тональность f-moll. Гёте: «Она танцует и смеется, пока я здесь мучаюсь!»



Пример 7.
Example 7.

Звучание уходит в низкий регистр с остановкой на аккорде *ces-es-f-as* и ударом тарелок. В оркестре они используются часто как символ катастрофы.

Второй акт завершается после отъезда Гёте первой фразой его лейтмотива на *pp,* как бы в отдалении.

Третий акт носит репризный характер. Открывается он вступлением, в котором три раздела. Первая тема возникла из лейтмотива любви, она здесь не получает широкого развития. Вторая тема — вальс Гёте. Но в него вплетены и интонации лейтмотива любви — у виолончели соло. В окончании темы вальса появляются хроматические интонации, они вносят оттенок жалобы, страдания (тт. 9–11).



Пример 8.
Example 8.

Следующая тема вступления возникла из танцевальной музыки мелодрамы второго акта.

Открывается занавес, декорации те же, что и в первом акте. В доме пастора звучит орган. Далее следует танцевальная сюита. Фридерика отказывается танцевать, она уходит в дом, Саломея и Ленц танцуют со всеми.

Появляются Гёте с герцогом. Поэт рассказывает, как он был счастлив в этих местах. Звучит и лейтмотив любви, он изменен: фригийский оборот затемняет его светлый характер.

Эффектно выглядит воспоминание о стихах, которые Гёте написал для Фридерики — «Полевая розочка». Лейтмотив любви появляется в ярком звучании в высоком регистре и внезапно обрывается, «Все прошло!» — говорит Гёте (тт. 3–6). «Здесь, на этой скамейке написал я песню о «Полевой розочке».



Пример 9.
Example 9.

Легар нашел весьма удачную ритмоформулу начальной фразы лейтмотива любви, благодаря своей характерности она легко узнается в любом музыкальном контексте. Символический прием: больше всего она звучит в оперетте в высоком регистре контрапунктом к другим темам — образ недостижимой мечты.

Небольшая песня Гёте «Сердце, чистое, как золото» имеет романтически взволнованный характер.

Завершается оперетта темой любви Гёте у соло скрипки без сокращений — так как она звучала во вступлении к первому акту. Тихая звучность — скрипка под сурдину, *ppp* и арфа сопровождения дают понять, что здесь тема — символ воспоминания о любви.

Осталось сказать о сценической судьбе оперетты. С приходом к власти в Германии фашистской партии она не ставилась: оба либреттиста были евреями, жена Легара тоже была еврейкой. Специально для Геббельса был показан весь спектакль, чтобы доказать, что в нем нет выпадов против правительства. Геббельсу оперетта понравилась, но показывать ее в театрах он все равно запретил. Как это возможно: великий немецкий поэт — в окружении евреев.

Легару с трудом удалось спасти свою жену, а Лёнер был убит охранником в концлагере. Таубер, который тоже был еврей, успел эмигрировать в США, Герцер тогда же — в Швейцарию.

В 70-е годы XX века оперетта постепенно исчезла из репертуара. Но ария Гёте из второго акта имеется в репертуаре многих выдающихся теноров современности — Николая Гедды, Лучано Паваротти, Пласидо Доминго и других. Оперетта также неоднократно экранизировалась.

Статья поступила в редакцию 03.02.2026; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was submitted 03.02.2026; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

[1] Мейербер, например, не решился представить на публике свою симфонию «Юность Гёте», она осталась в его архивах, как и либретто оперы с тем же названием.

[2] Перевод здесь и далее наш — Э. К. Петри. «Бабочка» и «мотылек» обозначаются в немецком языке одним словом мужского рода.

[3] Лендлер по происхождению деревенский танец. Но в Страсбурге 1870–1871 г. (когда происходят описываемые события) он был популярным, его танцевали, подчеркнуто иронически, он считался излишне патриархальным.

[4] Микаэла Баранелло отмечает, что «смешение исторических исследований и художественной литературы началось с самого поэта. Как следует из названия, «Поэзия и правда» — это приукрашенные мемуары, чье сочетание поэзии и правдивых событий занимало исследователей Гёте на протяжении поколений [3]. В действительности отец Гёте узнал о влюбленности сына и, не одобряя раннего и неравного брака, отозвал Гёте во Франкфурт. Гёте немедленно выполнил желание отца.

Список источников

1. *Петри Э. К.* «Кто должен быть невестой?» (песня из зингшпиля Гёте и пространство фольклора) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 3 (49). С. 55–60.
2. *Neckers Jan.* Goethe as a musical hero: The case of Lehár's «Friederike». URL: http://operetta-research-center.org/johann-wolfgang-von-goethe-musical-hero-case-lehars-friederike/ (дата обращения: 03.02.2026).
3. *Führer Karl-Christian* «High Brow and Low Brow Culture», in Weimar Germany / ed. Anthony McElligott. Oxford, 2009. 260 p. URL: https://www. researchgate.net/publication/375220985_High_brow_and_low brow_culture (дата обращения: 03.02.2026).
4. *Baranello Micaela*. Franz Lehár's Friederike as Weimar Middlebrow Culture // Cambridge Opera Journal. 2023. № 35. P. 107–129. URL: https://www.researchgate.net/publication /369952361_Franz_Lehar's_Friederike_as_Weimar_Middlebrow_Culture (дата обращения: 03.02.2026).

Информация об авторе

Петри Э. К. — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

References

1. Petri, E. K. (2018), "'Who Should Be the Bride?' (A Song from Goethe's Singspiel and the Space of Folklore)", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 3 (49), p. 55–60.
2. Neckers, J. (2014), "Goethe as a musical hero: The case of Lehár's 'Friederike'", avaliable at: http://operetta-research-center.org/johann-wolfgang-von-goethe-musical-hero-case-lehars-friederike/ (Accessed 03 February 2026).
3. Führer, K.-C. (2009), "'High Brow and Low Brow Culture', in Weimar Germany / ed. Anthony McElligott", avaliable at: https://www. researchgate.net/publication/375220985_High_brow_and_low brow_culture (Accessed 03 February 2026).
4. Baranello, M. (2023), "Franz Lehár's Friederike as Weimar Middlebrow Culture", *Cambridge Opera Journal*, vol. 35, pp. 107–129, avaliable at: https://www.researchgate.net/publication /369952361_Franz_Lehar's_Friederike_as_Weimar_Middlebrow_Culture (Accessed 03 February 2026).

Information about the author

Petri E. K. — Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Music History

Научная статья
УДК 78.082
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.004

Цзоу Лу и его учитель Сергей Баласанян: к проблеме воплощения принципов «музыки советского Востока» в творчестве китайских композиторов 1950-х годов

Медведева Юлия Петровна[1], Чэнь Ни[2]
[1, 2] Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
[1] E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9382-6711
[2] E-mail: 1525741917@qq.com,
[2] ORCID: https://orcid.org/0009-0008-1354-0563

Аннотация. Актуальность статьи обусловлена обращением к теме советско-китайских музыкальных связей, активно разрабатываемой сегодня. Авторами впервые ставится проблема воплощения принципов «музыки советского Востока» в творчестве китайских композиторов, учившихся в СССР. Цели исследования — рассмотреть влияние доктрины советского национального искусства («национального по форме, социалистического по содержанию») на педагогические установки Сергея Баласаняна в его работе с китайскими студентами, а также продемонстрировать проявление этих установок в музыке Цзоу Лу. Творчество талантливого китайского композитора Цзоу Лу практически не освещено на русском языке и мало изучено на родине. Педагогическая деятельность и композиторский путь Баласаняна также недостаточно исследованы и практически не рассматривались в работах XXI века. Материалами статьи стали биографические сведения об обоих композиторах, воспоминания учеников Баласаняна, а также музыка самого яркого и художественно значительного произведения Цзоу Лу — созданной им в годы учебы в Московской консерватории Фортепианной сонаты «Поэма юности».

Авторы приходят к выводу, что в сонате воплотились освоенные автором под руководством Сергея Баласаняна творческие принципы «музыки советского Востока», преломленные особым образом под влиянием китайской национальной культуры.

Ключевые слова: Цзоу Лу, Сергей Баласанян, советское национальное искусство, музыка советского Востока, китайская музыка, фортепианная соната, китайские композиторы в СССР

Для цитирования: Медведева Ю. П., Чэнь Ни. Цзоу Лу и его учитель Сергей Баласанян: к проблеме воплощения принципов «музыки советского Востока» в творчестве китайских композиторов 1950-х годов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1 (80). С. 15–23. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.004

Original article

Zou Lu and his teacher Sergey Balasanian: on the problem of embodiment of the principles of "music of the Soviet East" in the works of Chinese Composers of the 1950s

Medvedeva Julia P.[1], Chen Ni[2]
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod, Russia
[1] E-mail: jul-medvedeva@yandex.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9382-6711
[2] E-mail: 1525741917@qq.com,
[2] ORCID: https://orcid.org/0009-0008-1354-0563

Abstract. The relevance of the article is due to the appeal to the topic of Soviet-Chinese musical relations, which is actively being developed today. For the first time, the authors raise the problem of embodying the principles of "music of the Soviet East" in the works of Chinese composers who studied in the USSR. The purpose of the study is to examine the influence of the doctrine of Soviet national art ("national in form, socialist in content") on the pedagogical attitudes of Sergei Balasanyan in his work with Chinese students, as well as to demonstrate the manifestation of these attitudes in the music of Zou Lu. The work of the talented Chinese composer Zou Lu is practically not covered in Russian and little studied in his homeland. Balasanyan's pedagogical activity and compositional path are also insufficiently researched and practically not considered in the works of the 21st century. The materials of the article are biographical information about both composers, memoirs of Balasanyan's students, as well as the music of Zou Lu's most striking and artistically significant work, the Piano Sonata "Poem of Youth" created by him during his studies at the Moscow Conservatory.

The authors conclude that the sonata embodies the creative principles of the "music of the Soviet East" mastered by the author under the guidance of Sergei Balasanyan, refracted in a special way under the influence of Chinese national culture.

Keywords: Zou Lu, Sergei Balasanyan, Soviet national art, music of the Soviet East, Chinese music, piano sonata, Chinese composers in the USSR

For citation: Medvedeva Y. P., Chen Ni. Zou Lu and his teacher Sergey Balasanian: on the problem of embodiment of the principles of "music of the Soviet East" in the works of Chinese Composers of the 1950s. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 15–23 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.004

Цзоу Лу (邹鲁, 1927–1972) — талантливый китайский композитор трагической судьбы. Казалось, он имел все, чтобы стать одной из крупнейших фигур китайской музыки XX века. Но его творческий путь был внезапно прерван, и сегодня нам известно лишь несколько сочинений композитора.

Цзоу Лу родился в отдаленном поселке уезда Жэншоу в провинции Сычуань. С детства будущий композитор проявлял большой интерес к изобразительному искусству и каллиграфии. В 1944 году он был принят в Сычуаньское провинциальное художественное училище (предшественник Сычуаньской консерватории), где сначала занимался живописью, а потом поступил в класс фортепиано преподавателя Цзян Цяошэна и изучал композицию под руководством Лю Вэньцзиня. В 1955 году Цзоу Лу стал одним из первых студентов-композиторов, приехавших на учебу в Московскую консерваторию.

© Медведева Ю. П., Чэнь Ни, 2026



Рис. 1. Цзоу Лу (1927-1972)[1]
Ill. 1. Zou Lu (1927-1972)[1]

Закончив учебный курс как композитор, он планировал продолжить образование в СССР в аспирантуре, но из-за ухудшения советско-китайских отношений эти планы не осуществились. Цзоу Лу вернулся в Китай, где получил сразу несколько предложений о работе в Пекине. В итоге он решил отдать предпочтение родному городу и стал преподавателем Сычуаньской консерватории.

Серьезное европейское образование и яркий композиторский талант Цзоу Лу позволяли надеяться, что он вскоре станет одной из масштабнейших фигур китайской музыки. Но этим надеждам не суждено было сбыться: начался самый трудный период в истории Нового Китая. В 1963–1965 гг. развернулось «движение четырёх чисток» (идеологической, политической, организационной и экономической), в ходе которого был дан старт масштабным репрессиям против интеллигенции: деятели науки, культуры и искусства отправились в сельскую местность «на перевоспитание» крестьянским трудом. А затем культурная революция 1966–1976 гг. на целое десятилетие прервала становление новой китайской музыки, сделала невозможной работу в европейских музыкальных жанрах и свободное творчество в целом.

За небольшой промежуток времени между окончанием консерватории и началом этих драматических событий Цзоу Лу не успел еще проявить себя в полной мере [1, с. 21], и вскоре общество погрузилось в хаос. Композитор очень тяжело переживал происходящее, и его здоровье пошатнулось: в 1972 г. у него начались боли в животе, из-за неправильного диагноза они стремительно усиливались и через несколько месяцев привели к смерти [2, с. 92]. Цзоу Лу было всего 45 лет. Четыре года спустя культурная революция завершилась, но жизнь композитора было уже не вернуть: она прервалась на взлете.

Список основных сочинений Цзоу Лу очень немногочисленный:

- 1955 — Тема с вариациями для фортепиано
- 1955 — Танец для фортепиано
- 1956 — «Счастливый выпас» для скрипки соло
- 1956 — «Воспоминания» — две пьесы для скрипки соло
- 1957 — Струнный квартет
- 1959 — «Поэма юности», соната для фортепиано
- 1959 — Симфония «Китайская рапсодия»
- без указания года — пьесы для фортепиано «Соло на цветочном барабане» и «Цветочный барабан приветствует весну»
- 19 песен
- 7 хоровых миниатюр [3, с. 117].

Музыка композитора до сих пор недостаточно исследована даже на родине, в Китае. Но она продолжает звучать, и исполнители, и слушатели высоко ценят ее. Одно из самых ярких и исполняемых сегодня произведений Цзоу Лу — Фортепианная соната «Поэма юности», созданная 32-летним автором в Москве. Она в полной мере стала отражением той недолгой фазы советско-китайских отношений, когда формирующаяся китайская композиторская школа ориентировалась в своем развитии на музыку СССР и шла тем же путем, что и другие молодые композиторские школы, складывавшиеся в республиках советского Востока.

Вкратце остановимся на событиях, которые этому предшествовали. После образования в 1949 году нового Китая наступил расцвет советско-китайских политических и культурных связей, который продолжался до начала 1960-х годов. Уже в 1951 г. в Ленинграде состоялась первая выставка китайской литературы и искусства, в 1954 г. на гастроли в Китай отправились несколько творческих коллективов — в частности, Московский музыкальный театр в составе 365 человек (!) [5, с. 135, 137] (уже по одной этой цифре можно судить о размахе начавшихся художественных контактов). В июле 1956 г. было подписано «Соглашение о культурном сотрудничестве» СССР и КНР — и вскоре Московская, Ленинградская и Одесская консерватории приняли в своих стенах первых китайских студентов [6, с. 25]. 28 молодых китайцев приехали осваивать секреты музыкального искусства в Москву. Студенты-композиторы были распределены для занятий по специальности в классы профессоров Е. К. Голубева (У Цзуцян), М. И. Чулаки (Ду Минсинь) и С. А. Баласаняна (Чжу Цяньэр, Цюй Вэй, Цзоу Лу) [7, с. 99].

Как видно из приведенного перечня, наибольшее количество будущих китайских композиторов попало в класс видного советского композитора Сергея Артемьевича Баласаняна (1902–1982), впоследствии почти тридцать лет отдавшего препода-

ванию на кафедре сочинения Московской консерватории. Армянин по национальности, он родился в Туркменистане, учился в Грузии, работал в Армении и Таджикистане и стал одним из самых видных представителей советского музыкального Востока [8]. К моменту работы с китайскими студентами Баласанян являлся основоположником таджикской оперы, создав вошедшее в музыкальную историю республики «Восстание Восе» (1939), а затем еще две оперы — «Кузнец Кова» (1941) и «Бахтиор и Ниссо» (1954). В творческом портфеле Баласаняна находился также удостоенный Сталинской премии таджикский балет («Лейли и Меджнун» 1947), симфонические воплощения армянского фольклора («Армянская рапсодия» 1944, «Семь армянских песен» 1955), сюиты на афганском материале («Афганская сюита» 1956, «Афганские картинки» 1959).

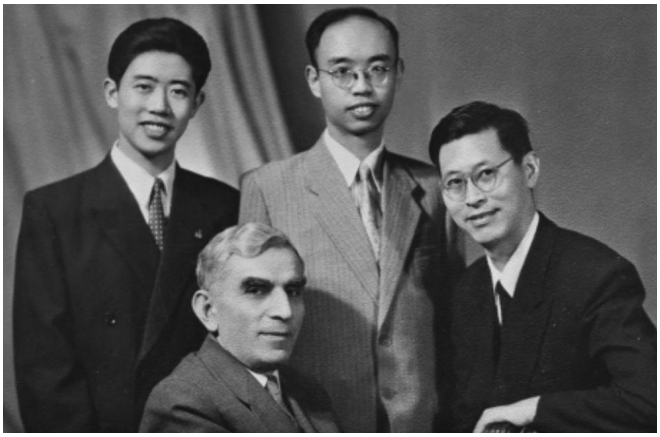


Рис. 2. Сергей Артемьевич Баласанян и его китайские студенты-композиторы. Слева направо: Цзоу Лу, С. А. Баласанян, Чжу Цзяньэр, Цюй Вэй[2]
Ill. 2. Sergei Balasanyan and his Chinese composition students. From left to right: Zou Lu, S. A. Balasanyan, Zhu Jianer, Qu Wei[2]

Профессор Баласанян обладал огромным опытом работы с восточной музыкой и, как отмечал его ученик, композитор Ю. М. Буцко, «мудрой тактичностью в обращении с народным первоисточником» [8, с. 26]. Баласанян владел всем необходимым профессиональным багажом, чтобы научить своих студентов не только универсальным секретам профессиональной композиторской техники, но и способам внедрения и адаптации местного фольклора в профессиональную музыку европейской традиции. Не случайно студентами его класса стали многие талантливые представители национальных республик СССР — З. Миршакарова (Таджикистан), Г. Бузоглы (Грузия), О. Гордиенко (Украина), И. Маккавей и Т. Тарасенко (Молдавия), а также албанский композитор Д. Лека [9].

Ученики высоко ценили своего учителя и ту школу, которую они прошли под его руководством. Н. С. Корндорф вспоминал о педагогическом методе Баласаняна: «Занимаясь в классе Сергея Артемьевича, мне довелось в полной мере ощутить на себе его требовательность и строгость. Следуя определенным педагогическим принципам, С. Баласанян неуклонно проводил их в работе с учениками, настойчиво добивался от студентов достижения поставленных задач. Нельзя сказать, что обучение у этого профессора давалось легко, но по прошествии некоторого времени становится ясно, как правилен и мудр его метод» [10, с. 34]. «Мудрость его была строга и требовательна», — вспоминал много лет спустя Чжу Цзяньэр [11, с. 31], учившийся у Баласаняна одновременно с Цзоу Лу.

Подход Баласаняна к обучению китайских студентов-композиторов в полной мере отвечал и культивируемым в те годы эстетическим принципам отечественной музыки. Музыка Баласаняна, как доказывает М. П. Рахманова, находилась в русле кучкистских традиций романтически-прекрасного [12, с. 37]. В то же время его стиль соответствовал и официальной доктрине советского искусства, ставшей в СССР «методологической основой решения всех проблем национальной культурной политики» [13, с. 12]: требовались произведения «национальные по форме, социалистические по содержанию». В соответствии с этой доктриной в СССР в 1930–50-е годы сложилась музыка советского Востока, представленная произведениями А. Баланчивадзе, У. Гаджибекова, Ф. Яруллина, К. Караева, А. Бабаджаняна, О. Тактакишвили и др.

На доктрину советского национального искусства опирался и С. Баласанян — как в своем композиторском творчестве, так и в преподавательской работе. Основные педагогические принципы учителя были много лет спустя сформулированы его китайским учеником Чжу Цзяньэром: «во-первых, он требовал находить для сочинения значительную тему, иметь ясную цель; во-вторых, при сочинении автор должен быть воодушевлен, полон чувств и воображения; в-третьих, сочинение должно обладать национальным языком, национальными чертами, национальным стилем; в-четвертых, необходимо наиболее полно освоить и творчески развивать традиционные техники» [11, с. 31]. Все указанное полностью отвечает требованиям доктрины советского искусства, «национального по форме, социалистического по содержанию».

Рассмотрим проявление этих принципов в Фортепианной сонате Цзоу Лу «Поэма юности» (название 《青春之诗》 можно также перевести как «поэзия юности», иероглиф 诗 в данном случае скорее относится к общей поэтичности высказывания, чем является обозначением музыкального жанра, тем более что авторское жанровое определение — «соната»).

Прежде всего, это произведение, в соответствии с педагогическими требованиями С. А. Баласаняна, *посвящено «значительной теме»* и, согласно установ-

кам советской музыки, имеет в полной мере «социалистическое содержание». Программный заголовок сонаты и названия ее частей не оставляют сомнений в этом: название 1 части и сонаты в целом — «Поэма юности», 2 часть — «Песня о любви», 3 часть — «Рондо радости». Все эти образы были очень характерны для китайской культуры 1950-х годов и в полном смысле являлись «значительной темой». В то время народ КНР переживал радостное упоение строительством нового государства, молодые люди с воодушевлением отправлялись на стройки, в цеха заводов, в труднодоступные горные районы, чтобы заложить фундамент для дальнейшего развития нового Китая. Образы молодежи, полной идеализма и революционного энтузиазма, типичны для китайского искусства этого периода, «молодежный нарратив стал тогда основным трендом и уникальной моделью в литературных и художественных произведениях» [14, с. 162]. Показательно, что оригинальное название сонаты — 《青春之诗》 — почти точно (с отличием в один, последний иероглиф) совпадает с названиями двух самых знаменитых китайских произведений 1950-х гг.: это роман 《青春之歌》 («Песнь молодости», 1958) писателя-коммунистки Ян Мо и снятый по нему одноименный фильм — он вышел в прокат в год написания сонаты (1959). Юношеская история становления и любви главной героини (Линь Даоцзин), как отмечают китайские исследователи, вдохновила в те годы множество молодых людей на борьбу за свои идеалы [14, с. 72]. Темы юности, любви и уверенности в завтрашнем дне были характерны и для китайской музыки. Примером этому служат, в частности, популярные песни «Мы идем по дороге» Ди Цзефу и «Поем о Родине» Ван Шэнь. Содержанием сонаты Цзоу Лу «Поэма юности» тоже становится воспевание молодости, оптимизма, энтузиазма к новой жизни.

Второй принцип Баласаняна — *«автор должен быть воодушевлен, полон чувств и воображения»* — требует от ученика живой и открытой эмоциональности. Об этом вспоминал и Цюй Вэй, соученик Цзоу Лу в классе профессора: Баласанян «всегда настаивал на том, чтобы использовать музыку для выражения своих самых истинных внутренних чувств» [16, с. 22]. Этот принцип, в опоре на романтическое искусство XIX в., культивировался в советской и китайской музыке 1930–1960-х гг. [4, с. 32]. Соната Цзоу Лу, в соответствии с данными установками, окрашена теплыми и возвышенными эмоциями. Поясняя ее название, композитор писал: «“поэзия” здесь заключается в том, чтобы выразить при помощи музыкально-стилистических приемов лиризм, певучесть и восторженное состояние» [17, с. 130].

Главная партия 1 части лирически-трепетна. Взволнованной эмоциональностью и мелодическими очертаниями начальных тактов она напоминает основную тему Сонаты e-moll Грига.



Пример 1. 1 часть, главная партия
Example 1. Part 1, primary theme

В развитии тема главной партии проходит несколько ступеней, от звучности *p espressione* доходя до *f* и *ff* в начале связующей партии (т. 31).

В нежно-лирических разделах сонаты основными средствами выразительности становятся напевная романсовость мелодики, неторопливое движение, широко раскинувшаяся фактура, во многих случаях имеющая ноктюрново-баркарольные черты. Цзоу Лу обращается и к символическим для европейской музыки тональностям: побочная партия 1 части написана в Des-гун, опорные звуки которой соответствуют Des-dur — «любовно-лирической» тональности.



Пример 2. 1 часть, побочная партия
Example 2. 1 part, the secondary theme

В процессе разработочного развития обе основные темы 1 части — главная и побочная — приобретают все большую эмоциональность и взлетают ввысь в страстном воодушевлении, насыщаясь плотной аккордовой фактурой, оттененной глубоким движением басов.



Пример 3. 1 часть, побочная партия в разработке
Example 3. 1 part, a secondary theme in development

Позже развитием романтической лирики 1 части станут два эпизода рондо 3 части: в них, как и в побочной партии 1 части, слышно нежное покачивание и раскидистые фигурации басов.



Пример 4. 3 часть, эпизод[1]
Example 4. Part 3, Episode[1]

Второй из эпизодов создает, кроме того, еще и тональную арку к побочной партии 1 части: здесь вновь возникает Des-гун, ладово близкий к романтическому Des-dur.



Пример 5. 3 часть, эпизод[2]
Example 5. Part 3, Episode[2]

2 часть — «Песня о любви» — дает близкую и вместе с тем новую интерпретацию романтической эмоциональности. Своей просветленно-возвышенной ориентальной лирикой она напоминает о кучкистском Востоке. О ее содержании композитор отзывался следующим образом: «сочиняя музыку, я изо всех сил старался избежать любовной грусти и воспеть чистую любовь» [17, с. 130].



Пример 6. 2 часть «Песня о любви», основная тема
Example 6. Part 2 of "The Song of Love", the main theme

Третьим важнейшим постулатом музыки советского Востока и педагогическим принципом Баласаняна было требование «национальной формы», т.е. обращения к национально окрашенному материалу: как вспоминал Чжу Цзяньэр, *«сочинение должно обладать национальным языком»* [11, с. 31].

Цзоу Лу, избегая прямого цитирования китайской национальной музыки, использует в сонате отдельные обороты и фрагменты из народных песен. Тема 2 части интонационно близка к народной песне Северной Шэньси «Магазин на тридцатой миле» (что очевидно при сравнении нотных примеров 6 и 7).



Пример 7. Тема народной песни
«Магазин на тридцатой миле»
Example 7. The theme of the folk song
"The Store on the Thirtieth Mile"

Рефрен 3 части («Рондо радости») опирается на интонации двух песен: «Мама бьет тебя» и «Песня горцев» (нотные примеры 8, 9, 10).



Пример 8. 3 часть «Рондо радости», рефрен
Example 8. 3rd part of "Rondo of Joy", refrain



Пример 9. Народная песня
провинции Суйюань «Мама бьет тебя»
Example 9. The folk song
"Mom Beats You" from Suiyuan Province



Пример 10. Народная песня
провинции Ганьсу «Песня горцев»
Example 10. The Gansu People's Song
"The Song of the Highlanders"

Национальный колорит создается в сонате Цзоу Лу не только при помощи адаптации народных тем и интонаций из них, большую роль играют также ладогармонические средства. Например, в 1 части почти не используется европейская семиступенная тональность. Вместо нее возникают пентатонические структуры, в которых выделяется центральный устой (чжэнъинь), но при этом каждый звук может выступать в роли тоники. Так, в 1–4 тактах главной партии 1 части (нотный пример 1) в качестве основной структуры используется fis-шан, где в роли основного устоя чжэнъинь выступает *fis*, а в роли побочных устоев — *h* и *cis* (они возникают на первую же долю в фигурациях левой руки, а затем становятся опорными звуками мелодии). Выделение этих трех звуков закладывает основы для их восприятия также в качестве главных ступеней европейского семиступенного лада (*fis* — I ступень, *h* — IV ступень, *cis* — V ступень). Но в действительности европейской семиступенной тональности здесь не возникает. Звуками, на которых разворачивается тема, остаются на протяжении долгого времени только звуки пентатонической структуры fis-шан: *fis, gis, h, cis, e*. Более того, неясна даже ладовая окраска (Fis-dur или fis-moll): терцовый тон избегается.

Интересный и показательный в ладовом отношении пример возникает в теме побочной партии 1 части. Она звучит в тональности Des-гун, где основным устоем чжэнъинь является *des*, а побочным — *as* (нотный *пример 2*). Но в такте 60 в левой руке скачком берется звук *ces*, который не принадлежит ни к пентатонической структуре des-гун, ни к близкой ей европейской тональности Des-dur. Это типичный для китайской музыки прием, когда в пентатонический лад включаются дополнительные тоны (бяньинь). Именно так, в роли дополнительного, «украшающего» тона «жунь» [18, с. 22], и звучит здесь звук *ces*, который затем возникает в теме еще несколько раз.

Характерный китайский колорит имеют и структуры гармонической вертикали. Цзоу Лу редко использует в сонате европейские трезвучия и их обращения. В основе вертикали во всех частях лежат созвучия, имеющие терцово-секундовую и квартово-секундовую структуры (нотные примеры 3–6). Это типично для национальной музыки различных регионов и этнических групп Китая: «в созвучиях основными являются интервалы, входящие в пентатонический звукоряд; главные среди них — интервалы в объеме кварты и квинты, среди них особенно часто используются большая секунда, чистая кварта, квинта и малая терция» [19, с. 32].

Последний, четвертый принцип Сергея Баласаняна, полностью согласующийся с творческими установками музыки советского Востока, — соединение национально окрашенного материала *с европейскими приемами композиторской техники*. Цзоу Лу строго следует закономерностям классического сонатно-симфонического цикла: соната состоит из 3 частей, соотносящихся как быстро-медленно-быстро, 1 часть написана в сонатной форме, тональные устои главной и побочной партий находятся в тонико-доминантовом соотношении (с тониками *fis* и *des*, энгармонически равным *cis*), а разработка 1 части строится на имитационно-полифоническом развитии. 2 и 3 части сонаты функционально полностью соответствуют задачам этих частей в классическом цикле: «Песня о любви» имеет задумчиво-лирический характер, а «Рондо радости» воплощает характерный для финальных частей образ хоровода жизни, сплетающего воедино личное и общественное. С позиции формы эти части тоже решены классично: 2 часть — простая трехчастная форма, 3 часть — рондо с двумя эпизодами. Но несмотря на четкость и даже известный схематизм структур, музыка сонаты овеяна живым дыханием естественности и звучит свежо и непосредственно.

Уверенно и целенаправленно использует композитор и европейские приемы интонационного развития и полифонической техники. Приведем несколько примеров. 1 раздел разработки 1 части строится путем мотивного вычленения и тонального секвенцирования мотивов главной партии с постепенным динамическим нарастанием от *f* к *fff*. Во 2 разделе тема побочной партии разрастается изнутри путем многократного секвенцирования отдельных мотивов и их постепенной интонационной редукции. В репризе побочной партии (т. 238–257) возникает имитационно-полифоническая перекличка отрезков темы. Ресурсы фортепианного звучания использованы композитором ярко и многообразно: от мелкой пальцевой техники до крупной октавной и аккордовой, от нежной «скрипичной» и «виолончельной» кантилены до стремительных пассажей, звонкого отчетливого *martellato* и «упорно-непреклонного» *marcato* и т.д.

Таким образом, соната Цзоу Лу «Поэма юности» — яркое и самобытное произведение, возникшее на пересечении традиций китайской и советской музыки и отвечающее идеологическим требованиям стран победившего социализма — как СССР, так и Китая. В музыке сонаты воплотились освоенные автором под руководством Сергея Баласаняна творческие принципы, установки и технические приемы. При этом Цзоу Лу воплощает актуальные для 1950-х годов идеи китайской культуры, одушевляет их романтическими порывами живых эмоций, использует в качестве источника вдохновения самобытно окрашенный национальный материал и демонстрирует уверенное владение приемами европейской композиторской техники. В результате талантливого преломления китайским композитором творческих установок советской музыки возникло яркое и ху-

дожественно убедительное произведение — не случайно Соната Цзоу Лу по сей день остается частью китайского пианистического репертуара.

Статья поступила в редакцию 23.07.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was submitted 23.07.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

[1] Источник: Цзоу Сянпин. Запоздалое подношение — Симфоническая рапсодия Цзоу Лу и сопутствующие истории // Музыкальное исследование. Чэнду, 2020. № 2. С. 123.

[2] Источник: Цзоу Сянпин. Запоздалое подношение — Симфоническая рапсодия Цзоу Лу и сопутствующие истории // Музыкальное исследование. Чэнду, 2020. № 2. С. 124.

Список источников

1. *Лю Вэньцзинь*. Вспоминая товарища Цзоу Лу // Исследования в области музыки. Журнал Сычуаньской консерватории. Чэнду, 1992. № 4. С. 17–23. (刘文晋.忆邹鲁同志[J]//《音乐探索(四川音乐学院学报)》. 成都.1992(04). 第17–23页)
2. *Цзоу Сянпин*. Вспоминая своего отца — в ознаменование 75-й годовщины со дня рождения Цзоу Лу // Исследования в области музыки. Журнал Сычуаньской консерватории. Чэнду, 2002. № 4. С. 92–93. (邹向平.忆父亲-纪念邹鲁诞辰75周年[J]//《音乐探索(四川音乐学院学报)》.成都.2002(04). 第92–93页)
3. *Ван Е*. Исследование создания музыки во время пребывания китайских композиторов в Советском Союзе в 1950-х годах. Докторская диссертация. Харбинский педагогический университет, 2011. 128 с. (王晔, 博士论文,《二十世纪五十年代中国作曲家留苏期间音乐创作研究》.哈尔滨师范大学，2011. 128页)
4. *Чэнь Ни, Медведева Ю. П.* Китайская фортепианная соната: у истоков жанра (Соната для фортепиано b-moll Ма Сыцуна) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 2 (73). С. 25–34.
5. *Рябченко О. Н.* Из истории советско-китайских культурных связей (50-е гг. XX в.) // Россия и АТР. 2010. № 2. С. 134–139.
6. *Ли Жань*. Обзор китайско-советских музыкальных обменов в 1950-е годы // Современная музыка. Чанчунь, 2016. № 4. с. 24–29. (李然.20世纪50年代中苏音乐交流概况[J]//《当代音乐》.长春.2016(04).第24–29页)
7. *Вэнь Япинь*. Из истории обучения первых китайских виолончелистов в Московской консерватории (по архивным материалам) // Художественное образование и наука. 2024. № 1(38). С. 97–101.
8. *Бычков М. Н.* Баласанян Сергей Артемьевич // Творческие портреты композиторов. М.: Музыка, 1990. с. 26–28.
9. Баласанян Сергей Артемьевич // Московская консерватория: История. URL: https://i1.mosconsv.ru/ru/person/32574 (дата обращения — 16.07.2025).
10. *Корндорф Н. С.* Учитель // Советская музыка. 1982. № 9. С. 33–34.
11. *Цжу Цзен-эр*. Дорогой учитель всегда живет в моем сердце / перевод Хуан Сяо-хэ // Музыкальная академия. 2017. № 1. С. 30–31.
12. *Рахманова М. П.* Смелый шаг к новому // Советская музыка. 1982. № 9. С. 36–38.
13. *Шахназарова Н. Г.* Проблема национального и интернационального // Избранные статьи. Воспоминания. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. С. 9–24.
14. *Ван Сюцзе*. Взгляд на культурный менталитет молодости в литературе «семнадцати лет» // Горные цветы. Гуйчжоу, 2010. № 6. С. 162–163. (王秀杰。管窥“十七年”文学中的青春文化心态[J]//山花：贵州，2010（06），第162–163页)
15. *Вэй Цзыци*. О способе повествования о любви в «Песне юности» // Журнал Сианьского университета архитектуры и технологий (издание по общественным наукам).

2021. № 2. С. 71–76. (魏籽琦. 论《青春之歌》的爱情叙事模式[J]//《西安建筑科技大学学报(社会科学版)》.西安. 2021(02). 第71–76页)
16. *Цюй Вэй*. Печальные воспоминания // Исследования в области музыки. Журнал Сычуаньской консерватории. Чэнду, 1992, № 4. с. 22. 瞿维。痛惜的追忆[J]//《音乐探索(四川音乐学院学报)》。 成都，1992年，4号。 第22页)
17. *Цзоу Лу.* Заметки о создании «Поэмы юности». Дополнение 7 // Ду Цзяцзюнь. Исследование о создании фортепианных сонат на заре становления Нового Китая (1949–1966). Магистерская диссертация. Нанкинская академия искусств, 2016. С. 130–132. (邹鲁。《青春之诗》创作笔记。 增编7//杜佳骏。新中国成立初期钢琴奏鸣曲创作研究（1949–1966）。 硕士论文。 南京艺术学院，2016。 第130–132页)
18. *Пэн Чэн*. Ладовая система юнь-гун-дяо и ее претворение в творчестве китайских композиторов XX века. СПб: Композитор-СПб, 2013. 220 с.
19. *Фань Цзуинь*. Теория и метод китайской пентатонической гармонии. Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2017. 105 с. (樊祖荫。 中国五声性调式和声的理论与方法[M]。 上海：上海音乐出版社，2017。 105页)

Информация об авторах

Медведева Ю. П. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки

Чэнь Ни — аспирантка кафедры истории музыки

Вклад авторов

Медведева Ю. П. —разработка концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследований, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Чэнь Ни — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

References

1. Liu, Wenjin (1992), “Recalling Comrade Zou Lu”, *Yīnyuè tànsuǒ,* Journal of Sichuan Conservatory of Music, Chengdu, vol. 4, pp. 17-23.
2. Zou, Xiangping (2002), “Remembering my father - commemorating the 75th anniversary of Zou Lu’s birth”, *Yīnyuè tànsuǒ,* Journal of Sichuan Conservatory of Music, Chengdu, vol. 4, pp. 92-93.
3. Wang, Ye (2011), “A Study on Music Creation of Chinese Composers in the Soviet Union in the 1950s”, PhD dissertation, Art History, Harbin Normal University, Harbin, China, 128 p.
4. Chen, Ni, and Medvedeva, Y. P. (2024), “Chinese Piano Sonata: At the Origins of the Genre (Ma Sicong’s Piano Sonata b-moll)”, *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high musical education], vol. 2(73), pp. 25–34.
5. Ryabchenko, O.N. (2010), “From the history of Soviet-Chinese cultural relations (the 50s of the twentieth century)”, *Russia and the Asia-Pacific Region*, vol. 2. pp. 134-139.
6. Li, Ran (2016), “Overview of Sino-Soviet Music Exchange in the 1950s”, *Contemporary Music*, Changchun, vol. 4, pp. 24-29.
7. Wen, Yaping (2024), “From the history of the first Chinese cellists training at the Moscow Conservatory (based on archived materials)”, *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science], vol. 1 (38), pp. 97-101.
8. Bychkov, M.N. (1990), “Balasanyan Sergej Artem’evich”, *Tvorcheskie portrety kompozitorov* [Creative portraits of composers], Music, Moscow, Russia, pp. 26-28.
9. Moscow Conservatory (2025), “Balasanyan Sergey Artemyevich”, available at: https://i1.mosconsv.ru/ru/person/32574 (accessed 16 July 2025).
10. Korndorf, N.S. (1982), “Teacher”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], vol. 9, pp. 33-34.
11. Zhu, Zenger (2017), “Dear Teacher Always Lives in My Heart”, *Muzykal`naya akademiya* [Music Academy], vol. 1, pp. 30-31.
12. Rahmanova, M.P. (1982), “A bold step towards the new”, *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], vol. 9, pp. 36-38.
13. Shahnazarova, N.G. (2013), “The problem of national and international”, *Izbrannye stat’i. Vospominaniya* [Selected articles. Memories], State Institute of Art Studies, Moscow, Russia, pp. 9-24.
14. Wang, Xiujie (2010), “A look at the cultural mentality of young people in the literature of Seventeen Years”, *Shānhuā*, Guizhou, vol. 6, pp. 162-163.
15. Wei, Ziqi (2021), “On the love narrative model of “Song of Youth””, *Journal of Xi’an University of Architecture and Technology* [Social Science Edition], No. 2, pp. 71-76.
16. Qu, Wei (1992), “Sad Memories”, *Research in the Field of Music: Journal of Sichuan Conservatory of Music*, Chengdu, vol. 4, p. 22.
17. Zou, Lu (2016), “Notes on the creation of “Youth Poem”. Supplement 7”, *Du, Jiajun. Research on the creation of piano sonatas in the early days of the founding of New China (1949-1966)*, Master’s thesis, Nanjing University of the Arts, Nanjing, China, pp. 130-132.
18. Peng Cheng (2013), *Ladovaya sistema yun’-gun-dyao i ee pretvorenie v tvorchestve kitajskih kompozitorov XX veka* [The modal system yun-gong-diao and its implementation in the works of Chinese composers of the twentieth century], Composer St. Petersburg, St. Petersburg, Russia.
19. Fan, Zuyin (2017), *Zhōngguó wǔ shēngyīn héxié de lǐlùn yǔ fāngfǎ* [Theory and Method of Chinese Pentatonic Harmony], Shanghai Music Publishing House, Shanghai, China.

Information about the authors

Medvedeva Y. P. — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music History

Chen Ni — Postgraduate Student in the Department of Music History

Contribution of the authors

Medvedeva Y. P. — development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing text (drafting a manuscript, making comments of intel-

lectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Chen Ni — participation in the development of the research concept (formation of

the idea, development of the key points of the concept), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content), approval of the

final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Научная статья
УДК 78.04
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.005

Образный мир произведений Кейко Абэ для маримбы

Федусова Алина Алексеевна[1], Цюй Кэлэй[2]
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
[1]E-mail: alina.fedusova@yandex.ru,
[1]ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4262-7210
[2]E-mail: 645012769@qq.com,
[2]ORCID: https://orcid.org/0009-0002-9222-1339

Аннотация. В центре внимания авторов статьи находится проблема образного содержания произведений японской исполнительницы на маримбе и композитора Кейко Абэ (г.р. 1937). Более ста произведений, созданных ею для маримбы, преимущественно программны. Программность К. Абэ связана с общими эстетическими устремлениями композитора, выражающими специфическое японское утонченное ощущение красоты. Японские эстетические категории (ваби — красота простоты, саби — красота старины, моно-но аварэ — печальное очарование вещей, каваии — милая красота) пронизывают произведения К. Абэ и объединяют столь разные миры ее музыки. Цель статьи состоит в выявлении основных образных сфер музыки К. Абэ в их связи с традиционными категориями японской эстетики. Авторы обнаруживают, что образы ее произведений нередко ретроспективны (произведения-воспоминания) или мимолетны (произведения-впечатления). К. Абэ обращается к важным общечеловеческим темам (любви, одиночества, жизненного пути), к образам, отражающим самобытную японскую культуру (праздника Мацури, праздника Сити-го-сан). Бескрайнее поле пейзажной лирики (образы ветра, воды, бамбука, сакуры) соседствует с миром человеческих вещей (маленькие окна, древняя ваза, призма), а музыка глубокого философского содержания — с образами невинного детства. Поэтическая утонченность произведений К. Абэ определяет их высокую художественную ценность и самобытность, привлекая к ним внимание слушателей во всем мире.

Ключевые слова: Кейко Абэ, японская музыка, музыка для маримбы, программная музыка, японская эстетика, музыкальные образы.

Для цитирования: Федусова А. А., Цюй Кэлэй. Образный мир произведений Кейко Абэ для маримбы // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1 (80). С. 24–28. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.005

Original article

The imaginary world of Keiko Abe's works for marimba

Fedusova Alina A.[1], Qu Kelei[2]
Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
[1]E-mail: alina.fedusova@yandex.ru,
[1]ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4262-7210
[2]E-mail: 645012769@qq.com,
[2]ORCID: https://orcid.org/0009-0002-9222-1339

Abstract. This article focuses on the figurative content of the works of Japanese marimba player and composer Keiko Abe (b. 1937). Her more than one hundred works for marimba are primarily programmatic. Abe's programmatic approach is linked to the composer's general aesthetic aspirations, which express a distinctively Japanese refined sense of beauty. Japanese aesthetic categories (wabi — the beauty of simplicity, sabi — the beauty of antiquity, mono-no-aware — the sad charm of things, kawaii — sweet beauty) permeate Abe's works and unite the diverse worlds of her music. The article aims to identify the main figurative spheres of Abe's music in their connection with traditional categories of Japanese aesthetics. The authors discover that the images in her works are often retrospective (memory-like works) or fleeting (impression-like works). K. Abe addresses important universal themes (love, loneliness, the journey of life), and images reflecting the distinctive Japanese culture (the matsuri festival, the Shichi-go-san festival). A vast expanse of landscape lyricism (images of wind, water, bamboo, and cherry blossoms) coexists with the world of human objects (small windows, an ancient vase, and a prism), while music with profound philosophical content evokes images of innocent childhood. The poetic sophistication of K. Abe's works defines their high artistic value and originality, attracting the attention of listeners worldwide.

Keywords: Keiko Abe, Japanese music, music for marimba, program music, Japanese aesthetics, musical images.

For citation: Fedusova A. A., Qu Kelei. The imaginary world of Keiko Abe's works for marimba. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high music education. 2026; 1(80); 24–28 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.005

Кейко Абэ (г.р. 1937) — известная японская исполнительница на маримбе и композитор, почетный профессор Высшей школы музыки Тохо Гакуэн в Японии, а также приглашенный профессор в музыкальных академиях Германии и Нидерландов. Она стала первой женщиной, которую в 1993 году Международное общество ударных инструментов (PAS) включило в «Зал славы» в знак признания ее огромного вклада в развитие искусства маримбы. Музыка К. Абэ неизменно входит в основной концертный репертуар исполнителей на маримбе, в конкурсные и экзаменационные списки произведений. Высокая востребованность ее сочинений в исполнительской практике определяет необходимость более детального исследования их образного содержания.

Цель настоящей статьи состоит в выявлении основных образных сфер музыкальных сочинений К. Абэ в их связи с традиционными категориями японской эстетики.

Программность японской перкуссионистки выступает в ее творчестве инструментом поэтизации музыкального образа и предопределена эстетикой японской культуры с ее акцентом на скрытой красоте вещей. В Японии понятие «печального очарования вещей» выведено в отдельную эстетическую категорию — моно-но аварэ, наряду с «красотой простоты» — ваби — и «красотой старины» — саби [1, с. 28]. Моно-но аварэ предполагает появление особого восторга «с оттенком беспричинной грусти» от созерцания вещей [2, с. 220]. Это мимолетная, хрупкая

© Федусова А. А., Цюй Кэлэй, 2026



Пример 1. К. Абэ. «Мечты о сакуре», тт. 81–88
Example 1. K. Abe. "Dream of the Cherry Blossoms", pp. 81–88



Пример 2. К. Абэ. «Воспоминания о морском береге»,тт. 49–58
Example 2. K. Abe. "Memories of the Seashore", pp. 49–58

красота, от которой можно испытать глубокие переживания [3, P. 3–4].

Особое чувство грусти, присущее японской нации, обусловлено культурно-историческими предпосылками, географическим положением Японии, частыми природными катаклизмами, большими разрушениями. Поэтому у японцев развилось благоговение перед природой, которое также породило в них меланхоличное отношение к своей судьбе. Это нашло отражение в произведениях К. Абэ, связанных с образами природы.

Так, проявление моно-но аварэ можно обнаружить в пьесе «Мечты о сакуре». На стыке первой и второй части (Adagio, *пример 1*) музыка резко обрывается, после нарастания динамики и достижения высшей точки напряжения, затем изложение основной темы следует тремоло на *pianissimo*: цветы сакуры, как бы прекрасны они ни были, в конце концов, увядают, оставляя после себя лишь воспоминания о красоте.

Чувство ускользающей красоты передается в названиях многих пьес К. Абэ благодаря обращению к образам древности, рефлексии, воспоминаниям: «Воспоминания о морском береге» (1986), «Древняя ваза» (1986), «Старое письмо» (2000). Так, в произведении «Воспоминания о морском береге» представлен образ одинокой прогулки под шум бриза. Самый сильный пик эмоций *(Пример 2)* мимолетен и стремительно стихает, исчезая и оставляя после себя грусть ускользнувшего момента.

Характерно национальным в музыке К. Абэ представляется выбор тем. Отметим, что подавляющее большинство ее программных произведений обращены к картинам природы. Таковы ее «Волна» для ансамбля ударных инструментов, пьесы «Воспоминания о морском береге», «Ветер в бамбуковой роще», «Ветер, пересекающий горы», «Эскиз ветра».

К. Абэ нередко дает развернутые комментарии к своим произведениям, причем эти комментарии подчеркивают важность внемузыкального опыта для создания ее произведений. «Чуткость восприятия» окружающих звуков нашла отражение в программном примечании К. Абэ к произведению «Ветер в бамбуковой роще»: «В утренней дымке, стоя посреди бамбуковой рощи, меня окутало богатое многообразие звуков. Слушая шелест листьев бамбука от случайных порывов ветра, мне казалось, что я слышу песню ветра… Я почувствовала силу и мощь природы, ее жизненную энергию. Я достала из кармана камень и бросила его в рощу. Камень исчез в утренней дымке, оставив после себя прекрасное эхо, отражающееся от стебля к стеблю» [4, P. 26].

Названия большинства произведений-пейзажей концентрируются вокруг трех главных образов:

воды, бамбука, ветра. В этой связи представляется закономерным наследование образов воды и ветра от композиторов-импрессионистов. Включение в этот ряд бамбука, а шире — дерева — обусловлено ассоциативной связью этого символа с представлениями К. Абэ о маримбе. Что касается образа моря, в этой стихии, как и в ветре К. Абэ пленяла изменчивость, мимолетность. Как музыкант она чутко наблюдает за стихией и изображает ее в мельчайших деталях.

Иное направление составляют пьесы, содержащие образы японской культуры — «Древняя ваза», Вариации на темы детских японских песен, «Мечты о сакуре», «Голос барабанов Мацури». Так, произведение «Голос барабанов Мацури» («Voice of Matsuri Drums») было создано К. Абэ в период ее преподавания в качестве приглашенного профессора Утрехтской консерватории (Голландия) и призвано познакомить западную аудиторию с японскими традициями. Сохранился авторский комментарий к этому сочинению, свидетельствующий о стремлении К. Абэ через свою музыку отразить своеобразие традиционной культуры Японии: «Меня часто приглашали сюда для участия в музыкальных фестивалях, и я всегда удивлялась отличиям восточной и западной музыкальных культур, когда выступала. Будучи японским музыкантом, я хотела показать европейской аудитории японскую культуру» [5, P. 55]. В центре внимания автора оказывается традиционный для Японии синтоистский праздничный ритуал Мацури (яп. 祭り), символизирующий связь человека с божеством. Как правило, ритуалы проводятся каннуси (жрецом) в святилище, за чем следует менее формальная праздничная часть. Как правило, она включает в себя торжественное шествие с паланкином микоси, в котором временно пребывает божество. На этом празднике в качестве музыкального инструмента используется японский традиционный барабан — тайко. Именно его звуковой образ становится основой для пьесы «Голос барабанов Мацури».

Вариации на темы детских японских песен содержат музыкальную тему «Tōryanse», связанную с другим японским праздником — Сити-го-сан. Сити-го-сан — традиционное синтоистское японское празднование перехода детей трехлетнего, пятилетнего и семилетнего возраста в новый возрастной статус (традиция праздника связана с высокой детской смертностью в Японии и возникшим в связи с этим представлением о принадлежности детей до семи лет миру богов: «До семи лет — среди ками»).

Характерно обращение к образу старины в пьесе «Древняя ваза». Этот символ во многом соответствует японской эстетической категории саби (дословно «ржавчина»), ассоциирующейся с архаичностью («ничто не вечно, ничто не закончено, ничто не совершенно» [1, с. 28]). История создания «Древней вазы» связана со случайным впечатлением К. Абэ от предмета, замеченного ею в гостях. Простой геометрический узор на вазе при взгляде под разными углами приобретал новые очертания, то спокойные, то резкие, то витиеватые. Композитор завороженно наблюдала за этими метаморфозами, которые впоследствии составили основной художественный образ произведения. В своей музыке К. Абэ использовала контрастный принцип на уровне ритма, мелодии, интервалики, чтобы подчеркнуть его изменчивость [6, P. 42].

Программные заголовки К. Абэ отражают влияние синтоизма и японской философии. В этом отношении показательно сочинение «Мичи» («Michi»). Само слово можно перевести как дорога, путь, тропа. Этот образ имеет символическое значение — тихого начала человеческой жизни, ее расцвета и ухода в небытие. Объясняя концепцию произведения, Абэ сказала, что у каждого свой путь, и хотя конца его не видно, мы должны идти дальше, ведь это путь человечества к открытию «истины Вселенной» [6, P. 39].

Не чужды К. Абэ и общие темы о человеке, которые объединяют в себе западное и восточное, прошлое и настоящее. Так, тема любви получает продолжение в пьесе для маримбы соло «Marimba d'amore» 1998 года (об образном содержании и стиле данного произведения см.: [7]). Нередко образы природы переплетаются в ее музыке с образом одиночества («Воспоминания о морском береге»).

Еще одна важная группа образов, к которым обращается К. Абэ — это образы детства. Они представлены в Вариациях на темы детских японских песен. Произведение было написано под впечатлением от услышанного пения и танцев детей в сельской местности Японии. Однако в них представлен скорее взрослый взгляд на мир детства. Совсем иначе тема детства воплощена в пьесах «Лягушки» и «Маленькие окна». Данные произведения, в отличие от Вариаций, адресованы детям-исполнителям. Они в полной мере отражают такую эстетическую категорию Японии как каваии (可愛い). В настоящее время данное понятие теряет свое высокое значение по причине широчайшего распространения в японской популярной культуре, использования в качестве инструмента индустрии, ключевой характеристики общества потребления. Но изначально оно связано с уникальным японским представлением о невинной, детской, прелестной, милой красоте. Нельзя недооценивать проявление этой категории и в академической музыке, в частности в музыке К. Абэ[1], ведь «вуаль каваии окутывает *все* [курсив наш — Ц. К., Ф. А.] японское общество» [8, с. 36].

Примером обращения к детской музыке служит также пьеса «Казачья колыбельная» («Kazak lullaby»), которая была вдохновлена мелодией рус-

ского происхождения. Произведение не только отражает детские «милые» образы, естественно связанные с эстетикой каваии. Здесь в рамках детской темы К. Абэ вступает в поле межкультурного диалога с удаленной музыкальной традицией (аналогичный пример — ее работа с темой французского романса в пьесе «Marimba d'amore»).

Таким образом, художественные миры произведений К. Абэ охватывают безграничное поле идей и смыслов. Здесь находят свое место как общечеловеческие темы (любовь, одиночество, жизненный путь), так и образы, отражающие самобытную японскую культуру (праздника Мацури, праздника Сити-го-сан). Бескрайнее поле пейзажной лирики (образы ветра, воды, бамбука, сакуры) соседствует с миром человеческих вещей (маленькие окна, древняя ваза, призма), музыка глубокого философского содержания — с образами невинного детства. В целом в ее творчестве можно отметить преобладающую в образной сфере ретроспективность (произведения-воспоминания) и стремление запечатлеть ускользающий миг жизни (произведения-впечатления). Объединяют столь разные миры музыки К. Абэ общие эстетические устремления, выражающие специфическое японское утонченное ощущение красоты (ваби, саби, моно-но аварэ, каваии). Эта поэтическая утонченность произведений К. Абэ определяет их высокую художественную ценность и самобытность, привлекая к ним внимание слушателей во всем мире.

Статья поступила в редакцию 23.07.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 01.04.2026.
The article was submitted 23.07.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 01.04.2026.

Примечания

[1] Следует учесть, что музыкальная активность К. Абэ в 1980–1990-е годы совпала с бурным расцветом интереса к каваии в Японии.

Список источников

1. *Ирдынеев Д. С., Тарасова Е. В.* Отражение эстетических категорий ваби-саби и моно-но аварэ в прозе японских писателей XX века // Филологическое образование и современный мир. Часть 1. Чита: Забайкальский государственный университет, 2021. С. 27–30.
2. *Ким Ю. А., Левшиц А. Д., Накисбаев Д. В.* Проявление эстетического принципа моно-но аварэ в японской литературе (на примере романа «Гэндзи моногатари») // III Фирсовские чтения. Лингвистика в XXI веке: Междисциплинарные парадигмы: Материалы докладов и сообщений Международной научно-практической конференции, Москва, 14–15 ноября 2017 года. Москва: Российский университет дружбы народов (РУДН), 2017. С. 220–225.
3. *Prusinski L.* Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History. Valparaiso: Valparaiso University, 2012. 25 p.
4. *Donovan J. A* Study of the Works From My Little Island: Folk Song by Robert Aldridge, Nagoya Marimbas by Steve Reich, Ti Mon Bo by Tito Puente, Trio Per Uno by Nebojsa Zivkovic, Wind in the Bamboo Grove by Keiko Abe, Eight Pieces for Four Timpani: VIII. March by Elliott Carter, Douze Études: No. 9 by Jacques Delécluse, Prelude to a Dream by Bryce Craig, Birifor Funeral Repertoire, Log Cabin Blues by George Hamilton Green. Thesis of Master of music. Kansas: Kansas State University, 2017. 70 p.
5. *Denham C.* The Well-Prepared Marimba: An Exploration of Extended Techniques and Instrument Preparations in Marimba Repertoire. Tucson: The University of Arizona,2024. 96 p.
6. *Ishihara Y.* Keiko Abe's Solo Marimba Works — A Study of the Creative Style, Technique, and Musical Language Characteristics of Keiko Abe's Solo Marimba Works. Ph.D.dissertation, Musical Arts, Elisabeth University of Music. Hiroshima Japan, 2018. 216 p.
7. *Цюй Кэлэй, Федусова А. А.* «Marimba d'amore» К. Абэ: французский росток на японской почве // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 1(76). С. 24–33.
8. *Ёмота И.* Теория каваии. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 218 с.

Информация об авторах

Федусова А. А. — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки

Цюй Кэлэй — аспирант кафедры истории музыки

Вклад авторов

Федусова А. А. — разработка концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), проведение исследования (проведение исследований, сбор данных и доказательств, анализ и интерпретация полученных данных), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечания интеллектуального содержания, подготовка и создание опубликованной работы), структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Цюй Кэлэй — участие в разработке концепции исследования (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

References

1. Irdyneev, D. S. and Tarasova, E. V. (2021), "Reflection of the aesthetic categories of wabi-sabi and mono-no-aware in the prose of 20th-century Japanese writers", *Filologicheskoye obrazovaniye i sovremennyy mir. Chast' 1* [Philological education and the modern world. Part 1], Transbaikal State University, Chita, Russia, pp. 27–30.
2. Kim, Yu. A. and Levshits, A. D. and Nakisbaev, D. V. (2017), "Manifestation of the aesthetic principle of mono-no-aware in Japanese literature (based on the novel Genji Monogatari)", *III Firsovskiye chteniya. Lingvistika v XXI veke: Mezhdistsiplinarnyye paradigmy: Materialy dokladov i soobshcheniy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Moskva, 14–15 noyabrya 2017 goda* [III Firsov Readings. Linguistics in the 21st century: Interdisciplinary paradigms: Proceedings of the reports and communications of the International scientific and practical conference, Moscow, November 14–15, 2017], Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University), Moscow, Russia, pp. 220–225.
3. Prusinski, L. (2012), *Wabi-Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics Through Japanese History,* Valparaiso University, Valparaiso, Chile.
4. Donovan, J. (2017), "A Study of the Works From My Little Island: Folk Song by Robert Aldridge, Nagoya Marimbas by Steve Reich, Ti Mon Bo by Tito Puente, Trio Per Uno by Nebojsa Zivkovic, Wind in the Bamboo Grove by Keiko Abe, Eight Pieces for Four Timpani: VIII. March by Elliott Carter, Douze Études: No. 9 by Jacques Delécluse, Prelude to a Dream by Bryce Craig, Birifor Funeral Repertoire, Log Cabin Blues by George Hamilton Green", thesis of Master of music, Kansas State University, Kansas, USA.
5. Denham, C. (2024), *The Well-Prepared Marimba: An Exploration of Extended Techniques and Instrument Preparations in Marimba Repertoire*. The University of Arizona, Tucson, USA.
6. Ishihara, Y. (2018), "Keiko Abe's Solo Marimba Works — A Study of the Creative Style, Technique, and Musical Language Characteristics of Keiko Abe's Solo Marimba Works", Ph.D. dissertation, Musical Arts, Elisabeth University of Music, Hiroshima, Japan, 216 p.
7. Qu, K. and Fedusova, A. A. (2025), "'Marimba d'amore' by K. Abe: French growth on Japanese soil", *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* [Actual problems of high music education], no. 1 (76), pp. 24–33.
8. Yomota, I. (2018) *Theory of kawaii*. New Literary Review, Moscow, Russia.

Information about author

Fedusova A. A. — Candidate of Art History, Senior Lecturer of the Department of Music History

Qu Kelei — Postgraduate student of the Department of Music History

Contribution of the authors

Fedusova A. A. — development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), conducting research (conducting research, collecting data and evidence, analyzing and interpreting the data obtained), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content, preparing and creating a published work), structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

Qu Kelei — participation in the development of the research concept (formation of the idea, development of the key points of the concept), writing text (drafting a manuscript, making comments of intellectual content), approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Научная статья
УДК 7.78.08
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.006

Орфический мотив в Bohemian Rhapsody группы Queen: поиск оперного прототипа

Ащеулова Анастасия Сергеевна
Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Россия
E-mail: aelyn007@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-7151-5298

Аннотация. Статья посвящена аналитическому разбору одной из самых известных песен рок-группы Queen — Bohemian Rhapsody (1975). Это новаторское для своего времени произведение демонстрирует нетипичные для рок-композиции особенности идейного замысла, архитектоники и стилистического решения. Соединяя в себе черты рок-баллады и хард-роковый саунд, песня в то же время имеет ярко выраженную связь с оперным наследием: за счет включения эпизода в quasi-оперном стиле с вербальными отсылками к историческим и театральным персонажам Bohemian Rhapsody вступает в диалог с традициями академического музыкального театра. Признавая органичность подобного синтеза, исследователи не раз обращались к этой композиции с целью выявления стилистических черт, заимствованных из оперной традиции. В связи с этим автор данной статьи видит необходимость попытки конкретизации оперной модели, ставшей для Фредди Меркьюри материалом творческого переосмысления, что обусловливает актуальность данной работы. Соответственно, целью статьи является поиск оперной сцены, которая могла бы послужить прототипом для quasi-оперного эпизода песни. Для этого в качестве гипотезы выдвигается жанрово-стилевая связь оперного эпизода Bohemian Rhapsody с одной из сцен оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика» (1762) и проводится сравнительный анализ этих музыкальных фрагментов на предмет наличия общих черт. В результате автор приходит к выводу о том, что оперный эпизод песни Queen возможно представить не только в качестве стилизации в духе барочной оперной традиции, но и трактовать как постмодернистскую интерпретацию конкретной оперной сцены.

Ключевые слова: постмодернизм, Фредди Меркьюри, Кристоф Виллибальд Глюк, Орфей и Эвридика, оперная сцена

Для цитирования: Ащеулова А. С. Орфический мотив в Bohemian Rhapsody группы Queen: поиск оперного прототипа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1(80). С. 29–38. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.006

Original article

Queen's "Bohemian Rhapsody": The Search for an Operatic Prototype

Ascheulova Anastasia S.
Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia
E-mail: aelyn007@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-7151-5298

Abstract. This article is devoted to the analytical examination of one of the most famous songs by the rock band Queen — "Bohemian Rhapsody" (1975). This innovative musical work of its time demonstrates the atypical nature of its conceptual design, architectonics, and stylistic approach to rock composition. While combining features of a rock ballad and a hard-rock sound, the song also exhibits a pronounced connection to operatic heritage: through the inclusion of a quasi-operatic episode with verbal allusions to historical and theatrical characters, "Bohemian Rhapsody" engages in a dialogue with the traditions of academic musical theatre. Acknowledging the organic nature of this synthesis, researchers have repeatedly turned to this composition to identify stylistic features borrowed from the operatic tradition. In this regard, the author of this article sees the need to attempt a specification of the operatic model that served as material for Freddie Mercury's creative reinterpretation, which determines the relevance of this work. Accordingly, the aim of the article is to search for an operatic scene that could have served as a prototype for the song's quasi-operatic episode. To this end, a comparative analysis of the operatic section of "Bohemian Rhapsody" is conducted to identify common features with a particular scene from Christoph Willibald Gluck's opera "Orpheus and Eurydice" (1762). As a result of the comparison, the author concludes that the operatic episode of Queen's song can be viewed not only as a stylization in the spirit of the Baroque operatic tradition but also interpreted as a postmodernist interpretation of a specific operatic scene.

Keywords: postmodernism, Freddie Mercury, Christoph Willibald Gluck, Orpheus and Eurydice, operatic scene

For citation: Ascheulova A. S. Queen's "Bohemian Rhapsody": The Search for an Operatic Prototype. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 29–38 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.006

Песня *Bohemian Rhapsody* (1975) группы *Queen* была выпущена полвека назад и за это время утвердилась не только как культовый рок-хит, но и как уникальный культурный феномен. Ее создание пришлось на середину 1970-х годов, когда в Великобритании активно развивались такие музыкальные направления, как арт-рок, прогрессив-рок и глэм-рок, тесно связанные с идеями театрализации и диалога с академической музыкальной традицией. К тому времени уже существовали альбомы *Concerto for Group and Orchestra*[1] (1970) группы *Deep Purple*, *Pictures at an Exhibition*[2] (1971) группы *Emerson, Lake & Palmer* и *Close to the Edge*[3] (1972) группы *Yes*, которые, так или иначе, объединяли академическую и рок-музыку. В русле этой тенденции *Bohemian Rhapsody* стала одним из самых ярких примеров воплощения идеи соединения рока и классики в пределах одной песни. Ее исключительность обуславливается принципиально новой художественной задачей, которую поставил себе Фредди Меркьюри — создать «оперу в рок-н-ролльном ключе» [1, с. 60]. Такая концептуальная установка в условиях малой формы определила своеобразный способ интеграции принципов оперной драматургии и стилистики в музыкальную ткань рок-композиции,

© Ащеулова А. С., 2026



Пример 1. Queen. Bohemian Rhapsody, вступление, тт. 1–7
Example 1. Queen. Bohemian Rhapsody, Introduction, bars 1–7

что сделало *Bohemian Rhapsody* своего рода «черным ящиком» для музыковедов.

Существующие исследования предлагают широкий спектр интерпретаций: от анализа барочных черт [2] и оперных истоков [3], претворенных в музыкальном материале песни, до рассмотрения композиции в качестве гибридного явления на пересечении академической и массовой культуры [4]. Кроме того, предпринимаются попытки трактовки смысла текста рок-хита с помощью культурологического подхода [5] и семиотического анализа с опорой на теорию Ролана Барта [6].

В данной статье предлагается не только взглянуть на структуру *Bohemian Rhapsody* через призму оперной драматургии, но и осуществить поиск конкретной оперной модели, скрытой в quasi-оперном эпизоде. Эту задачу предполагается решить, развивая мимолетное, но важное сравнение, высказанное канадским исследователем, доцентом кафедры истории и культуры музыки Университета Торонто Кеном Маклеодом. Анализируя музыкальный материал песни в своей статье *Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music*, он пишет: «Баллада, подобная плачу, сопровождаемая “хромающими” ломанными арпеджио на фортепиано, изображает молодого человека с суицидальными мыслями (в партии которого выступает Меркьюри), признающегося в убийстве… Он оплакивает свою короткую жизнь и умоляет мать “продолжать жить, как будто ничто не имеет значения”. Этот плач прерывается переходом к средней части произведения, представляющей собой подобное орфеевскому нисхождение в безумие подземного мира, наполненного “громом и молниями, очень-очень пугающими…”» [3, p. 192]. Проведенную параллель автор обосновывает тем, что «мотив подземного мира у *Queen* повторяет распространенный в опере топос, встречающийся в таких произведениях, как “Орфей” Монтеверди, “Король Артур” Перселла, “Дон Жуан” Моцарта, “Вольный стрелок” Вебера и цикл “Кольцо [Нибелунгов]” Вагнера» [3, с. 194]. И, хотя на этом в работе Маклеода параллель с мифологическим сюжетом заканчивается, само наблюдение, дополненное отсылкой к определенному оперному топосу, служит достаточным импульсом для развития этой мысли и поиска прототипа конкретной оперной сцены, где также получил свое воплощение миф об Орфее. По словам самого Фредди Меркьюри, для создания *Bohemian Rhapsody* он «специально кое-что изучил» [1, с. 60]. Предмет его изучения остается загадкой, однако это признание является дополнительным мотивирующим фактором к поиску возможных аналогий среди оперного наследия.

Центральный для настоящей статьи анализ оперного эпизода *Bohemian Rhapsody* будет представлен в неразрывной связи со всеми разделами композиции, составляющими необходимый драматургический контекст и сюжетную логику. О структуре песни Фредди Меркьюри говорил: «композиция соединяла в себе три отдельные секции»: раздел в духе рок-баллады, «оперная секция» и хард-роковая часть [1, с. 60]. Правомерность такого деления певец объяснял тем, что *Bohemian Rhapsody* состоит из трех песен, написанных в разные годы. Такое условное деление на крупные разделы возможно принять, исходя из их разной стилистической опоры, но при ближайшем рассмотрении эклектичная архитектоника песни оказывается более сложным явлением.

Структурное единство этих, казалось бы, разнородных частей обусловливается их внутренней организацией, развивающейся в русле единой драматургии. Однако сюжетная линия настолько насыщена событиями и персонажами, что каждый смысловой поворот или появление нового действующего лица допускает членение композиции на более мелкие разделы. А замечание Маклеода о наличии в песне оперных топосов дает возможность рассмотреть средства выразительности в каждом разделе как черты, присущие также оперному жанру.

Песня открывается кратким вступлением, предваряющим основное действие. В повествование погружают иносказательные фразы, исполненные всеми участниками группы *a cappella* (*Пример 1*). В этом многоголосном монологе угадывается некий безликий адресант, призывающий слушателя «открыть глаза и взглянуть в небеса» для понимания дальнейшего хода событий (*Таблица 1*). Слова этого персонажа не несут в себе ярко выраженной смысловой нагрузки и служат скорее легким намеком на происходящее.

Оригинал	**Перевод**
Is this the real life? Is this just fantasy? Caught in a landslide, No escape from reality. Open your eyes, Look up to the skies and see…	Это реальная жизнь? Или только фантазия? Попавший под лавину[4], Не сбежит от реальности. Открой глаза, Взгляни в небеса и поймешь…

Таблица 1
Table 1

Подобного персонажа можно найти и в оперной традиции — «коллективным актером, активным участником действия и одновременно “идеальным зрителем” совершающихся событий» был хор [7, с. 290]. Он оказывался «в некотором смысле словесной декорацией представления… Выступая источником и воплощением существа драмы, хор являлся важнейшей частью драматического действия, организуя сценическое пространство, осуществляя музыкальное, ритмическое, эстетическое, словесное оформление спектакля… Воплощая на сцене принцип коллективного начала в противоположность началу индивидуальному… хор оказывается важнейшим инструментом эмоционального воздействия на публику» [8, с. 94]. В операх более позднего времени хор также сохранил свою важную драматургическую роль и нередко предварял основное развитие сюжета[5]. Среди сочинений на орфический сюжет подобным примером может служить «Орфей и Эвридика» (1762) К. В. Глюка — опера начинается с хора пастухов и нимф, в который вкрапляются реплики Орфея. Эта, на первый взгляд, неочевидная черта заставляет из обширного оперного наследия выбрать для дальнейшего сравнения именно глюковское сочинение, поскольку в песне *Queen* так же, как в этой опере, хор играет значительную драматургическую роль, активно взаимодействуя с главным героем.

В *Bohemian Rhapsody* главный герой появляется сразу после многоголосного вступления — экспозиция центрального персонажа представляет собой самопрезентацию (*Таблица 2*), в ходе которой раскрываются его основные черты: инфантильность и безразличие ко всему происходящему. По смысловому содержанию этому фрагменту можно было бы найти определение среди оперных терминов и использовать такое понятие, как «ария-портрет».

Оригинал	**Перевод**
I’m just a poor boy, I need no sympathy, Because I’m easy come, easy go A little high, little low Anyway the wind blows, doesn’t really matter to me, to me…	Я просто бедный парень, Я не нуждаюсь в сочувствии, Потому что я легко прихожу, легко ухожу Немного веселый, немного грустный[6] Куда бы ветер ни подул, мне все равно…

Таблица 2
Table 2

Рассматривая вступление и «арию» в совокупности, стоит отметить, что структурно их можно воспринимать как единый начальный блок, так как оба фрагмента объединены тональным движением к B-dur и отделены от последующего материала отчетливой каденцией. Четкое тонально-гармоническое оформление придает начальному блоку песни внутреннюю завершенность, позволяя воспринимать его как своеобразный пролог, после которого начинается завязка действия. Она представлена в виде рассказа от лица главного героя, где описывается событие, которое стало причиной конфликта (*Таблица 3*):

Оригинал	**Перевод**
1 куплет Mama, I just killed a man Put a gun against his head, Pulled my trigger — now he’s dead Mama, life had just begun, But now I’ve gone and thrown it all away *Припев:* Mama, ooo Didn’t mean to make you cry If I’m not back again this time tomorrow, Carry on, carry on, as if nothing really matters	*1 куплет* Мама, я только что убил человека Приставил пистолет к его голове, Спустил курок — теперь он мертв. Мама, жизнь только начиналась, Но теперь я пропал, я все испортил *Припев:* Мама, ooo Не хотел, чтобы ты плакала, Если я не вернусь в это же время завтра, Продолжай жить, продолжай жить, как будто ничего не произошло

Таблица 3
Table 3



Пример 2. Queen. Bohemian Rhapsody, I часть, первый куплет, вокальная партия и партия фортепиано, тт. 15–24
Example 2. Queen. Bohemian Rhapsody, Part I, First Verse, Vocal and Piano Parts, bars 15–24

Из текста становится ясно — произошло убийство. Однако во втором куплете раскрывается истинная суть этого преступления: герой свел счеты с жизнью и теперь упивается собственными страданиями[7] (*Таблица 4*):

Оригинал	**Перевод**
2 куплет:	*2 куплет:*
Too late, my time has come	Слишком поздно, мой час настал
Sends shivers down my spine	Мороз по коже[8]
Body's aching all the time	Тело все время болит
Goodbye everybody, I've got to go	Прощайте все, я должен уйти,
Gotta leave you all behind and face the truth	Должен оставить вас всех и посмотреть правде в глаза
Припев:	*Припев:*
Mama, ooo (anyway the wind blows)	Мама, ооо (в любом случае, ветер дует)
I don't want to die	Я не хочу умирать,
I sometimes wish I'd never been born at all	Иногда я желаю, чтобы я не рождался вовсе

Таблица 4
Table 4

Этот меланхоличный монолог решен в стиле рок-баллады (B-dur), на что указывают лирическая тематика с включением яркого эмоционального компонента, минималистичный тембровый набор с ведущей ролью фортепиано и развернутое гитарное соло (*Пример 2*). Баллада состоит из двух куплетов с дважды повторенным припевом и отличается самостоятельностью музыкального материала, поэтому, придерживаясь трехчастной трактовки самого Меркьюри, ее можно определить как первую часть композиции.

Драматургически логичным продолжением действия становится развитие конфликта во второй части, которую Фредди Меркьюри назвал «оперной секцией» [1, с. 61]. По мнению автора песни, она должна была стать квинтэссенцией оперного стиля, а потому певец использовал quasi-академический вокал, речитативный склад и хоровые вставки. С помощью максимального расширения вокального диапазона и включения в музыкальную ткань частых перекличек, основанных на широких регистровых скачках, Меркьюри создал пародию на оперное пение (*Пример 3*).

За счет резкого стилистического перехода между рок-балладной первой частью и «оперной» второй возникает ассоциация со сменой декораций в оперном спектакле, которая в случае сценического воплощения этого сюжета могла бы привести в иную локацию. На основе событий первой части можно предположить, что новым местом действия мог бы стать загробный мир, куда главный герой попадает после смерти. Именно об этом пишет Кен Маклеод, уподобив главного героя Орфею.

Едва герой песни успевает пересечь границу миров, как его взору предстает силуэт[9]: «Я вижу маленький силуэт человека», — произносит солист, чья речь выдержана в духе речитатива *secco*: вкрадчиво произнесенная фраза сопровождается стаккатными аккордами фортепиано. На эти слова тут же реагиру-



Пример 3. Queen. Bohemian Rhapsody, II часть, тт. 57–67
Example 3. Queen. Bohemian Rhapsody, Part II, bars 57–67

ет хор[10]. Его форма взаимодействия с солистом представляет собой попеременный обмен репликами, отсылающий к респонсорному принципу организации в древнегреческой трагедии. Как отмечает в своей книге «Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н.э.» Оксана Кулишова: «Происхождение греческого слова, обозначающего актера, — гипокрит (“дающий ответ”) — связано с первоначальным порядком представления драмы, когда единственный актер своими репликами отвечал хору… и хотя хоровые партии прерывались сольным выступлением актеров, у хора при этом оставались способы взаимодействия с актерами и помимо диалога с ними. Например, некоторые хоровые партии носят характер комментариев, сопровождающих происходящее на сцене, а иногда хор выполняет те же сценические действия, что и актер, подчеркивая их значение в развитии сюжета» [8, с. 77]. Так, в свою очередь, в *Bohemian Rhapsody* хор вступает в диалог с главным героем, вторит ему, комментирует происходящее, однако, в отличие от своего предшественника, делает это несерьезно, с иронией. Он насмехается над вновь прибывшим: дает ему потешное прозвище «Скарамуш», подразумевая шутовскую сущность этого персонажа[11], и просит «станцевать фанданго[12]». Сам герой испытывает страх — его пугают «гром и молнии». Эти символы появляются в тексте неслучайно. Они отсылают к древнегреческой мифологии. Гром и молнии были главными атрибутами бога Зевса, которого древние греки почитали как вершителя судеб. Своим оружием он метал в неугодных, а потому в контексте произошедших событий природные явления воспринимаются главным героем как кара небес. Несчастный произносит: «Гром и молния — очень-очень страшно», и хор вторит ему, как бы передразнивая и добавляя: «Gallileo Figaro Magnifico». При беглом рассмотрении последняя реплика хора выглядит как абсурдный набор имен: герой итальянской комедии *dell’arte* Магнифико[13], Фигаро из пьес французского драматурга Бомарше[14] и астроном Галилео Галилей (*Таблица 5*):

Оригинал	**Перевод**
I see a little silhouette of a man Scaramouch, scaramouch, Will you do the fandango Thunderbolt and lightning — very-very frightening me! Gallileo, Gallileo, Gallileo, Gallileo, Gallileo, Figaro, Magnifico	Я вижу маленький силуэт человека Скарамуш, Скарамуш, Исполнишь фанданго? Гром и молния — очень-очень пугают меня! Галилео, Галилео, Галилео, Галилео, Галилео, Фигаро, Магнифико

Таблица 5
Table 5

Складывается впечатление, что автор устраивает интеллектуальную игру, жонглируя популярными словечками. Однако обращение к именам известных персонажей — не простая дань опере. Интересную трактовку этих слов предлагает культуролог Мариам Ахундова. Она рассматривает «figaro» как эрратив и объединяет эти слова в единую фразу: «Galileo figuro magnifico», что в переводе с латыни означает «Галилеянина образ восславь»[15] [5, с. 131]. Такая интерпретация дает основания полагать, что в песне использовано искаженное воззвание к высшим силам[16], которое из уст хора звучит как сарказм.

Высшей точкой конфликта становится масштабная сцена с участием солиста и двух противостоящих друг другу хоров. Первый хор защищает интересы героя и вторит каждой его просьбе, а второй — напротив, выступает непримиримым оппонентом, жестко пресекающим любое снисхождение. По сюжету в кульминации решается судьба главного героя: за его душу борются силы «света» и «тьмы» *(Таблица 6)*.

Оригинал	**Перевод**
Солист: But I'm just a poor boy, nobody loves me	**Солист:** Но я просто бедный паренек, никто меня не любит
Хор I: He's just a poor boy from a poor family Spare him his life from this monstrosity	**Хор I:** Он просто бедный паренек из бедной семьи Избавь его от этого чудовища
Солист: Easy come easy go — will you let me go	**Солист:** Легко пришел, легко уйду — отпустите меня
Хор II: Bismillah! No! We will not let you go	**Хор II:** Во имя Аллаха! Нет! Мы не отпустим тебя
Хор I: Let him go	**Хор I:** Отпустите его
Хор II: Bismillah! We will not let you go	**Хор II:** Во имя Аллаха! Мы не отпустим тебя
Хор I: Let him go	**Хор I:** Отпустите его
Хор II: Bismillah! We will not let you go	**Хор II:** Во имя Аллаха! Мы не отпустим тебя
Хор I: Let him go	**Хор I:** Отпустите его
Хор II: Will not let you go	**Хор II:** Не отпустим тебя
Хор I: Let me go (хор II: never)	**Хор I:** Отпустите меня (хор II: никогда)
Хор II: Never let you go	**Хор II:** Никогда не отпустим тебя
Солист: Let me go Never let me go	**Солист:** Отпустите Никогда не отпустите меня
Хор II: No, no, no, no, no, no, no	**Хор II:** Нет, нет, нет, нет, нет, нет, нет
Солист: Oh, mamma mia! Mamma mia!	**Солист:** О, mamma mia! Mamma mia!
Солист и хор I: Mamma mia! Let me go Beelzebub has a devil put aside for me For me For me	**Солист и хор I:** Mamma mia! Отпустите меня Дьявол готовит для меня отдельный котел[17] Для меня Для меня

Таблица 6
Table 6

Кульминационное противоборство хоров становится еще одним воплощением ранее отмеченной связи с античным театром: взаимодействие хоров строится на основе антифонного принципа, происходящего «от древнегреческой трагедии, где хор обычно делился на два полухора» [См.: 9, с. 11]. Обращаясь к этому композиционному приему, Меркьюри обогощает архаику путем использования технических средств своего времени. С помощью стереофонической записи он усиливает атмосферу своеобразного царства теней: пространственный эффект, достигаемый за счет этой технологии, окружает звуковыми образами не только героя, но и самого слушателя (*Пример 4*).

Смысловое наполнение и идея организации музыкального материала «оперной секции» побуждает вновь обратиться к опере Глюка «Орфей и Эвридика», чтобы осуществить поиск сцены, где разворачивается нечто похожее на то, что происходит в данном фрагменте песни. Аналогичным моментом в опере можно считать погружение Орфея в преисподнюю во втором действии. В поисках Эвридики он попадает в подземное царство, где встречает разъяренных фурий, преграждающих путь в Элизиум. Фурии в опере представлены как хор — коллективный персонаж, олицетворяющий потусторонние силы. Желая добиться их расположения, Орфей начинает петь, аккомпанируя себе на лире. Его дальнейшее взаимодействие с фуриями строится в форме диалога «хор-солист», и уже эта вопросно-ответная структура порождает параллель со средней частью *Bohemian Rhapsody* (*Пример 5 а, б*).

Помимо диалогичной структуры оперная сцена и фрагмент песни имеют одинаковое смысловое наполнение. Так же, как в сочинении Глюка, на каждую реплику Орфея слышится хоровое «*No!*» фурий, в песне в ответ на многократные мольбы главного героя хор отвечает «*No!*» (*Таблица 7*).

В опере (перевод):	**В песне (перевод):**
Орфей: сжальтесь! **Фурии:** нет! **Орфей:** духи! **Фурии:** нет! **Орфей:** страшные тени! **Фурии:** нет!	**Герой:** отпустите! **Хор:** нет! **Герой:** никогда не отпустите меня **Хор:** нет, нет, нет, нет, нет, нет, нет

Орфей: мои мольбы и пение ужель не тронут вас?	**Герой:** о, mamma mia! Mamma mia! Mamma mia! Отпустите меня! Дьявол готовит для меня отдельный котел!

Таблица 7
Table 7

Интересен и тот факт, что в песне, как и в опере, на «том свете» существует посредник между героем и его роком — своеобразный сочувствующий коллективный персонаж. У Глюка он представлен хором блаженных теней, возвращающих Орфею Эвридику, а у Меркьюри — вторым безымянным хором, который непосредственно участвует в конфликте в роли заступника и помощника. При внешнем различии ситуаций (Орфей хочет вызволить возлюбленную, а герой песни — спастись сам), оба персонажа, в конечном счете, стремятся к одному: преодолеть границу между жизнью и смертью и вернуться из царства теней.

Финальная, третья, часть песни возвращает слушателя в рок-культуру 1970-х: пародия на оперную сцену переходит во фрагмент в стиле хард-рок (Es-dur). Со сменой стиля изменяется и речь главного героя, в частности, появляются британские сленговые слова (к примеру, «baby») (*Таблица 8*):

Оригинал	**Перевод**
So you think you can stone me	Так ты думаешь, что ты можешь кидать в меня камни и плевать мне в глаза?
And spit in my eye	
So you think you can love me and leave me to die	Так ты думаешь, что ты можешь любить меня и оставить меня умирать?
Oh, baby, can't do this to me baby	О, детка, не поступай со мной так, детка
Just gotta get out, just gotta get right outta here	Мне нужно вырваться, вырваться отсюда во что бы то ни стало

Таблица 8
Table 8

Можно предположить, что в третьей части автор предлагает альтернативный вариант изложения предыдущей сцены, как если бы она происходила в последней трети XX века. В контексте сюжета *Rhapsody* герой все еще надеется вырваться, однако его последний яростный порыв постепенно сменяется смирением (*Таблица 9*). В музыкальном плане этот процесс воплощается с помощью растворения «взрывного» хард-рокового звучания в умиротворенной коде, основанной на материале пролога (Es-dur — F-dur).

Оригинал	**Перевод**
Ooh yeah, ooh yeah	О да, о да
Nothing really matters	Ничто на самом деле не важно
Anyone can see	Всякому ясно
Nothing really matters —	Ничто на самом деле не важно —
Nothing really matters to me	Ничто не важно для меня
Anyway the wind blows…	Так или иначе, ветер дует…

Таблица 9
Table 9

Хотя вопрос концепции *Bohemian Rhapsody* до сих пор открыт, при интерпретации ее содержания, в структуре обнаруживается наличие трех контрастных частей, которые предваряются вступлением и сменяются по принципу сопоставления подобно трем актам оперного спектакля. В то же время драматургический план композиции включает в себя характерные для оперного сюжета узловые моменты: хоровое вступление, вводящее слушателя в сюжет, подобно интродукции; экспозицию образа в виде «арии-портрета» главного героя (пролог), завязку конфликта (I часть — баллада), его развитие и кульминацию (II часть — «оперная секция», III часть — hard-rock) и развязку (кода). Именно оперная модель, с ее принципами контрастных сопоставлений, сквозного развития и драматической кульминации, служит скрытым каркасом, который организует *Bohemian Rhapsody* в единое целое. Однако, в силу жанровых отличий песни от оперы, перечисленные общие черты включаются в ткань рок-композиции. В условиях студийной записи, малого хронометража и ограниченного количества исполнителей Меркьюри создает пародию, основанную на устойчивых оперных топосах, в число которых входят: хоровое вступление, диалогические сцены между солистом и хором, где последний выступает в роли активного участника драматического действия, а также обращение к традиции антифонного пения. Эти приемы, характерные для оперного жанра и уходящие корнями в древнегреческую трагедию, обнаруживают связь с реформаторскими операми Глюка, в число основных черт которых входит обращение к античному мифу как к сюжетному источнику и активное введение хоровых партий [См.: 10, с. 11]. При всех имеющихся аналогиях, рассмотренных в данной статье, утверждение, что сцена из этого сочинения стала прямым прообразом «оперного» фрагмента *Bohemian Rhapsody* может быть выдвинуто только в качестве гипотезы (каких-либо высказываний самого Фредди Меркьюри на этот счет не существует). Кроме того, ситуация осложняется за счет кардинального переосмысления в песне приемов оперной традиции: гиперболизации основных черт оперного стиля путем утрированно комичного исполнения вокальных партий и нерационального уплотнения фактуры. Выход за пределы тесситуры голосов музыкантов и введение двух противостоящих друг дру-



Пример 4. Queen. Bohemian Rhapsody, II часть, тт. 75–82
Example 4. Queen. Bohemian Rhapsody, Part II, bars 75–82



Пример 5а. К. В. Глюк. Опера «Орфей и Эвридика», II д., сцена Орфея с фуриями, тт. 32–37
Example 5a. K.V. Gluck. Opera "Orpheus and Eurydice", II act, scene of Orpheus with the Furies, bars 32–37



Пример 5б. Queen. Bohemian Rhapsody, II часть, тт. 86–91
Example 5b. Queen. Bohemian Rhapsody, Part II, bars 86–91

гу хоров низводит борьбу главного героя с потусторонними силами до уровня фарсового спора и тем самым нивелирует любые сходства с оригинальной оперной сценой.

Тем не менее, проведенные в статье аналогии со сценой из оперы Глюка могут быть подкреплены, на наш взгляд, замечанием Л. В. Кириллиной. В своей книге «Реформаторские оперы Глюка» автор отмечает, что «сюжеты орфического типа могут быть напрямую связаны с образами Орфея и Эвридики, а могут внешне не иметь с ними никаких очевидных ассоциаций и, тем не менее, включать в себя сходный набор ситуаций и извлекаемых из них смыслов. Фабула таких сюжетов обязательно подразумевает особую связь героя с высшими силами, позволяющую ему проникнуть за черту бытия, обрести или не обрести там искомое и вернуться в земной мир духовно преображенным» [11, с. 43]. И хотя для музыкального искусства идея, воплощенная в *Bohemian Rhapsody*, не нова, поскольку в числе сценических сочинений разных веков встречаются и фабула, подразумевающая нисхождение в преисподнюю[18], и пародийное переосмысление орфического сюжета[19], и соединение орфической мифологемы с рок-культурой[20], всё же в работе Фредди Меркьюри происходит уникальный синтез. Меркьюри удалось соединить орфический мотив и академические оперные традиции, восходящие к античным первоисточникам, с экспрессией рок-музыки в рамках сингла, длительностью не многим более шести минут. Этот органичный сплав оказался возможным именно потому, что архаичные структуры не цитируются автором песни напрямую, а подвергаются кардинальному переосмыслению, оставаясь на уровне сюжетных мотивов и топосов, что позволяет рассматривать *Bohemian Rhapsody* как сложное и многогранное явление, характерное для постмодернистской эстетики.

Статья поступила в редакцию 12.03.2026; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was submitted 12.03.2026; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

[1] Концертный альбом, записанный группой *Deep Purple* совместно с Королевским филармоническим оркестром. Стал одной из первых попыток соединить классическую и рок-музыку в одном произведении.

[2] Музыкальный альбом группы *Emerson, Lake & Palmer*, который представляет собой рок-переработку нескольких пьес из фортепианного цикла «Картинки с выставки» М. Мусоргского.

[3] Музыкальный альбом группы *Yes*, вдохновленный Шестой и Седьмой симфониями Я. Сибелиуса. Состоит из трех композиций, последняя из которых — *Siberian Khatru* — написана под впечатлением от музыки из балета «Весна священная» И. Стравинского.

[4] В контексте песни под фразой «caught in a landslide» имеется ввиду «получил жизненный удар».

[5] Среди примеров — хор рабов-иудеев из оперы «Набукко» (1841) Дж. Верди и хор охотников из оперы «Вольный стрелок» (1817–1821) Ш. Гуно.

[6] Фраза «little high, little low» говорит об изменчивых эмоциональных состояниях героя, а также о его легком отношении к взлетам и падениям в жизни.

[7] Общая атмосфера напоминает сцену длительного ухода из жизни главного героя романа Вольфганга Гёте «Страдания юного Вертера», который решил свести счеты с жизнью, как это сделал персонаж *Bohemian Rhapsody*.

[8] У фразы «shivers down my spine» существует два равнозначных смысловых перевода: «мороз по коже» и «мурашки по коже». Но из контекста ясно, что в песне имеется в виду именно «мороз по коже».

[9] Учитывая, что Эвридика следовала за Орфеем как тень, можно предположить, что в данном случае «силуэт» служит отсылкой к мифу.

[10] Хор музыканты создали собственными силами посредством многократного наложения вокала Фредди Меркьюри, Брайана Мэя и Роджера Тейлора.

[11] Скарамучча — южно-итальянский (неаполитанский) вариант маски Капитана, хвастливый, но трусливый вояка, который составляет квартет масок вместе с Тартальей, Ковьелло и Пульчинеллой. В песне использован французский вариант имени — Скарамуш.

[12] Испанский народный танец.

[13] Магнифико (от итал. *magnifico* — «великолепный») — одна из первых масок в истории комедии *dell'arte*, позже известная под именем Панталоне.

[14] Фигаро — главный герой пьес «Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро» и «Виновная мать».

[15] Галилеей называется историческая область на севере Израиля, где в начале нашей эры находился город Назарет, в котором провел свое детство Иисус Христос. Поэтому иудеи называли его галилеянином.

[16] Обращение к религиозной тематике не было чуждо Меркьюри. При зороастрийском вероисповедании певец писал тексты на христианские сюжеты (песни: *Liar*, *Jesus* и др.).

[17] «Beelzebub has a devil put aside for me» — иносказательная фраза, которую можно перевести дословно как: «Вельзевул придержал дьявола специально для меня», однако в русском языке есть более подходящая идиома: «В аду для меня приготовлен отдельный котел».

[18] Примерами опер с аналогичной сюжетной канвой могут стать «Ипполит и Арисия» (1733) и «Кастор и Поллукс» (1737) Жана-Филиппа Рамо.

[19] «Орфей в аду» (1858) Жака Оффенбаха.

[20] Рок-опера «Орфей и Эвридика» (1975) Александра Журбина.

Список источников

1. *Брукс Г.*, *Лаптон С.* Фредди Меркьюри. Жизнь его словами / Пер. Д. Шерер. М., Екб.: У-Фактория; АСТ Москва, 2008. 256 с.
2. *Антипова Ю. В., Телегина К. К.* Претворение барочных принципов в «Bohemian Rhapsody» группы «Queen». // Ноэма. 2019. № 3S(3). С. 97–103.
3. *MacLeod K.* Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music // Popular music. 2001. Vol. 20, № 2. P. 189–203. DOI:10.1017/S0261143001001404.
4. *Виниченко А. А.* Queen. Поиски стиля. Bohemian Rhapsody: между академической музыкой, роком и ярмарочным балаганом // Материалы интернет-конференции «Музыкальный театр: жанры и стили». URL: https://sarcons.ru/science/articles/vinichenko-a-a-queen-poiski-stilya-bohemian-rhapsody-mezhdu-akademicheskoy-muzykoy-rokom-i-yarmaroch/ (дата обращения: 06.09.2025).
5. *Ахундова М. В.* Фредди Меркьюри. Украденная жизнь. М.: Международные отношения, 2019. С. 131.
6. *Syamsu T., Asrifan A., Sadapotto A., Rahmayani E. N., Ecca S., Kahar A.* An Analysis of Semiotic In Queen's Song "Bohemian Rhapsody" // La Ogi English Language Journal. 2023. Vol. 9, № 1. P. 100–112. DOI:10.55678/loj.v9i1.844.
7. *Колобова К. М.* Древний город Афины и его памятники. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1961. 373 с.
8. *Кулишова О. В.* Античный театр: организация и оформление драматических представлений в Афинах V в. до н.э. СПб.: Гуманитарная академия, 2014. 318 с.
9. Энциклопедический музыкальный словарь / Сост. Б. Штейнпресс и И. Ямпольский, ред. Г. Келдыш. М.: Большая советская энциклопедия, 1959. 328 с.
10. *Сусидко И. П.* Загадки «Орфея и Эвридики» К. В. Глюка // Музыка. Икусство, наука, практика. 2018. № 3(23). С. 9–21.
11. *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.

Информация об авторе

Ащеулова А. С. — аспирант кафедры аналитического музыкознания

References

1. Bruks G., Lapton S. (2008), *Freddi Merkyuri. Zhizn' ego slovami* [Freddie Mercury: A Life, In HIs Own Words], U-Faktoriya, Ekaterinburg, AST Moskva, Moscow, Russia.
2. Antipova Yu. V., Telegina K. K. (2019) "The implementation of Baroque principles in «Bohemian Rhapsody» by Queen", *Noema* [Noema], vol. 3S(3), pp. 97–103.
3. MacLeod, K (2001), "Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music", *Popular music*, vol. 20, no. 2, pp. 189–203.
4. Vinichenko, A. A. (2018), "Queen. The search for style. Bohemian Rhapsody: Between Academic music, Rock and the Carnival carnival", *Materialy internet-konferenczii «Muzykal`nyj teatr: zhanry i stili* [Conference Proceedings: "Music Theatre: Genres and Styles"], available at: https://sarcons.ru/science/articles/vinichenko-a-a-queen-poiski-stilya-bohemian-rhapsody-mezhdu-akademicheskoy-muzykoy-rokom-i-yarmaroch/ (accessed 6 September 2025).
5. Akhundova, M. V. (2019), *Freddi Merkyuri. Ukradennaya zhizn'* [Freddie Mercury: A Stolen Life], Mezhdunarodnye otnosheniya, Moscow, Russia.
6. Syamsu T., and Asrifan A., and Sadapotto A., and Rahmayani E. N., and Ecca S., and Kahar A. (2023), "An Analysis of Semiotic In Queen's Song «Bohemian Rhapsody»", *La Ogi English Language Journal*, vol. 9, no. 1. pp. 100–112.
7. Kolobova, K. M. (1961), *Drevnij gorod Afiny i ego pamyatniki* [The Ancient City of Athens and Its Monuments], Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad, Russia.
8. Kulishova, O. V. (2014), *Antichnyj teatr: organizaciya i oformlenie dramaticheskih predstavlenij v Afinah V v. do n. e.* [Ancient Greek Theatre: The Organization and Staging of Dramatic Performances in 5th Century BCE Athens], Gumanitarnaya akademiya, St.-Petersburg, Russia.
9. Keldysh, G. V. (ed.) (1959), *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'* [Encyclopedic Dictionary of Music], Bol'shaya sovetskaya enciklopediya, Moscow, Russia.
10. Susidko, I. P. (2018) "The Riddles of «Orfeo ed Euridice» by C. W. Gluck", *Muzyka. Ikusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, science, practice], no. 3(23), pp. 9–21.
11. Kirillina, L. V. (2006), *Reformatorskie opery Glyuka* [Gluck's Reform Operas], Klassika-XXI, Moscow, Russia.

Information about the author

Ascheulova A. S. — Postgraduate Student of the Department of Analytical Musicology

Научная статья
УДК 784.4
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.007

Южнорусская протяжная песня как многопараметровая структура

(опыт анализа)

Охлобыстина Анастасия Борисовна
Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Москва, Россия
E-mail: a.okhlobystina@yandex.ru,
ORCHID: https://orcid/org/0000-0002-8379-3776

Аннотация. В данной статье исследуется южнорусская протяжная песня как сложноорганизованная многопараметровая система. Материалом для анализа послужили аутентичные записи, выполненные в ходе экспедиций в Белгородской области (села Афанасьевка и Нижняя Покровка). Исследование направлено на выявление иерархии параметров, формирующих целостность песенной строфы. На основе примеров конкретных песен («Долина была широкая», «Полно солнышку ходить», «Разлучила с дружком неволя») автор анализирует, как народные певцы выстраивают музыкальную форму. Ключевым инструментом исследования становится графический метод, позволяющий наглядно представить архитектонику многоголосной строфы. Анализ показывает, что структура песни определяется не столько стиховым ритмом, сколько другими факторами: фазами дыхания, пульсацией мелких длительностей и внутренним чувством симметрии больших временных отрезков. Автором устанавливается, что фундамент формы составляет равномерная ритмическая пульсация. Над ним надстраиваются уровни ладовых опор, связанных с дыханием, и мелодических сегментов. Вершинным уровнем выступает симметричное членение напева на крупные массивы времени, границы которых фиксируются каденциями независимо от членения текста. Важную роль в этой системе играет исполнительская природа: от физиологических особенностей (память тела, дыхание) до гендерных типов интонирования. В результате делается вывод, что временная координация в народной песне первична по отношению к тексту, что позволяет интерпретировать ее форму как «протомузыкальную» в понимании современной теории музыки.

Ключевые слова: Белгородское Приосколье, песенная традиция, локальная традиция, региональная традиция, исполнительская манера, форма

Благодарности: Автор выражает благодарность научному руководителю — доктору искусствоведения, профессору Московской государственной консерватории Т. А. Старостиной за ценные советы и консультации при подготовке рукописи, благодарит кафедру русской музыки МГК им. П. И. Чайковского за возможность участия в фольклорных экспедициях, в процессе которых был собран значительный материал для исследования. Автор признателен Пахорукову П. А. за помощь в компьютерной обработке данных.

Для цитирования: Охлобыстина А. Б. Южнорусская протяжная песня как многопараметровая структура // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1(80). С. 39–43. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.007

© Охлобыстина А. Б., 2026

Original article

The South Russian Long Song as a multi-parameter structure (analysis experience)

Okhlobystina Anastasiya B.
Academic Music College at the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatoire, Moscow, Russia
E-mail: a.okhlobystina@yandex.ru,
ORCHID: https://orcid.org/0000-0002-8379-3776

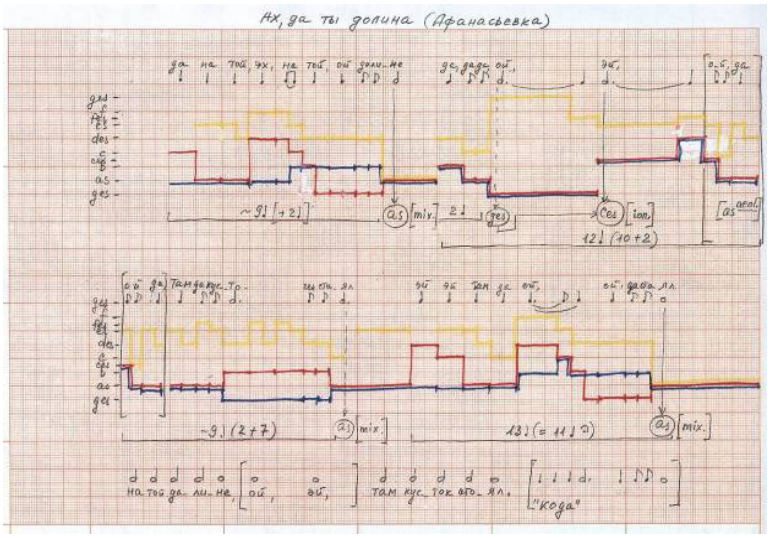
Abstract. This article explores the South Russian long song as a complex multi-parameter system. The analysis is based on authentic recordings made during expeditions in the Belgorod region (the villages of Afanasyevka and Nizhnyaya Pokrovka). The study aims to identify the hierarchy of parameters that form the integrity of a song stanza. Using specific examples of songs (“The Valley Was Wide,” “The Sun Has Done Enough,” and “Separated from My Friend by Captivity”), the author analyzes how folk singers construct musical form. The key research tool is a graphical method that allows for a visual representation of the architectonics of a multi-voice stanza. The analysis shows that the structure of a song is determined not so much by the verse rhythm, but rather by other factors: the phases of breathing, the pulsation of small durations, and the internal sense of symmetry in large time periods. The author establishes that the foundation of the form is based on a uniform rhythmic pulsation.

Keywords: Belgorod Prioskolie, song tradition, local tradition, regional tradition, performing style, form

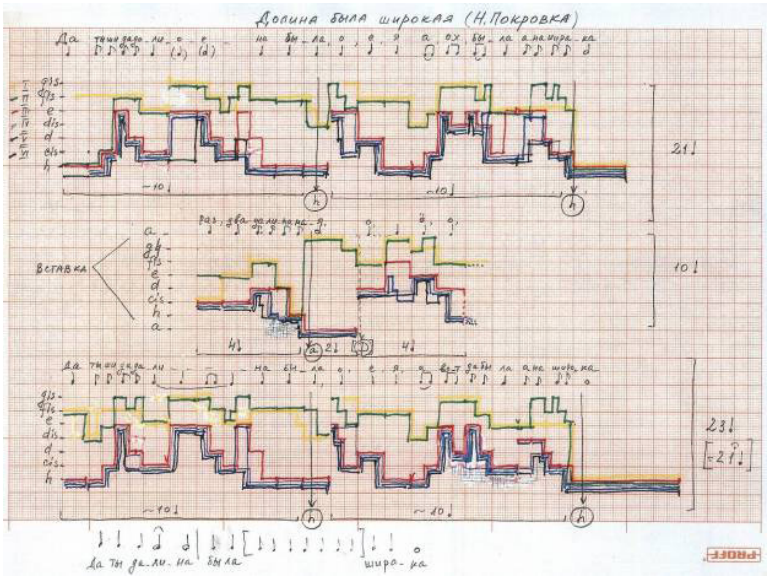
Acknowledgments: The author expresses gratitude to the supervisor, Doctor of Art History, Professor of the Moscow State Conservatory T. A. Starostina, for valuable advice and consultations in the preparation of the manuscript, and thanks the Department of Russian Music at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory for the opportunity to participate in folklore expeditions, during which significant research material was collected. The author is grateful to P. A. Pakhorukov for assistance in computer data processing.

For citation: Okhlobystina A. B. The South Russian Long Song as a multi-parameter structure (analysis experience). Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 39–43 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.007

Русская лирическая протяжная песня представляет собой уникальное явление отечественной культуры. Несмотря на то, что в музыкальной науке не так много работ, посвященных этому жанру[1], к настоящему времени протяжная песня изучена с позиций разных компонентов формы — особенностей стихосложения, координации стиха и напева, строфики, мелодических и ладовых свойств. Однако при этом на периферии исследовательского внимания оставался исполнительский аспект. Он, главным образом, относился авторами к области интерпретации существующего песенного текста, пусть и вариативного по своей природе. Между тем, исполнительский



Пример 1.
Example 1.



Пример 2.
Example 2.

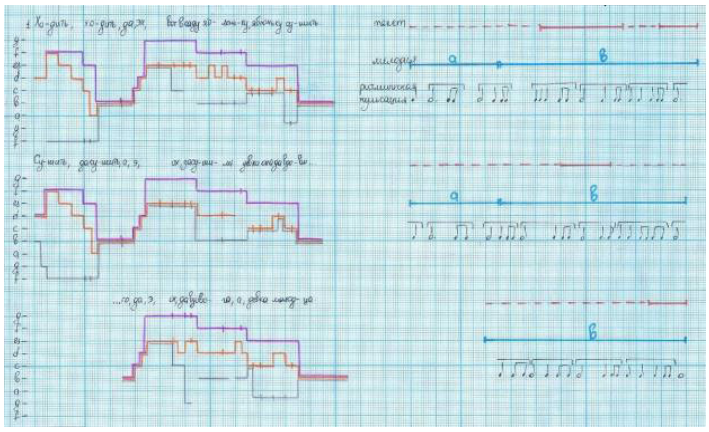
фактор играет существенную роль в архитектонике протяжной песни. Наиболее явственным это становится в процессе практического освоения аутентичной манеры пения и собственного певческого воспроизведения песен изучаемого локуса.

В процессе экспедиционной работы автору статьи довелось познакомиться с традицией нескольких сел Усёрдской стороны (Белгородская область). Мастерское исполнение протяжной лирики песенниками старшего поколения дало основание дополнительно убедиться в том, что восприятие формы народной песни представителями устной культуры существенно отличается от ее видения образованным музыкантом. Знаменательно, что отличие заключается не в уровне стабильности текста, а в самом принципе сочетания компонентов целостной структуры.

Рассмотрим несколько песен из села Афанасьевка Алексеевского района и из Нижней Покровки Красногвардейского района. В целях бóльшей наглядности воспользуемся методом графического изображения многоголосной ткани (этот метод применяла Евгения Эдуардовна Линева [1]). Песня «Долина была широкая» встречается в обоих районах *(Пример 1, 2)*.

В приведенных примерах основа стиха значительно разрастается с помощью применения словесных повторов, словообрывов, огласовок, дополнительных частиц, междометий:

Ах, да ты да доли…
Ох, да моя ж, май долина
Ай, да, да, да, да
Э-ей, да ты ши да долина, да, да
Э, ты моя, ой, долина. [2, с. 138].



Пример 3.
Example 3.

Графики в обоих случаях отображают ансамблевую часть строфы. При том, что в примерах много общего, стоит отметить некоторые различия в формах строфы: в варианте из Афанасьевки музыкальный материал развивается гораздо активнее, чем текст: «половина музыкальной строфы (до масштабного вставного фрагмента с «отклонением» в параллельный мажор) распевается на материале одного пятисложного полустишия со многочисленными вставками. В песне же из Нижней Покровки каждая из музыкальных полустроф излагает целый стих» [4, с. 35].

Нельзя не отметить и явное тяготение формы к симметричному членению целого: в Афанасьевке к двухфазному, в Нижней Покровке — трехфазному. Ансамблевые разделы строфы «размерены» музыкальными массивами величиной ≈ 10–12 «счетных долей умеренного темпа, что соответствует естественным фазам певческого дыхания. В конце каждой такой фазы наступает каданс» [4, с. 35].

Песня «Полно солнышку ходить» до сих пор бытует в репертуаре ансамбля «Усёрд» из Нижней Покровки, причем исполняется мужчинами. Проанализируем ее вариант, записанный и опубликованный В. М. Щуровым [2, с. 138].

Эх, полно, полно
Солнышку ли да ходить
Ходить, да ходить
Да эх, вот а саду яблоньку ши,
Яблоньку да сушить.
Сушить да сушить.
А-э-ох, засушила
Девка она да вдового,
Да э-ох, да вдового
Девка молодца.

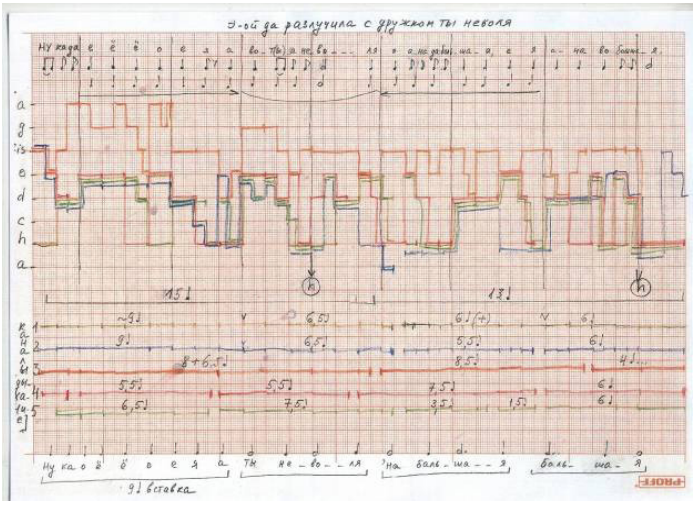
График ансамблевой части строфы состоит из трех родственных фигур, каждая из которых обозначает фазу мелодического развития с постепенным движением голосов от разных неустойчивых звуков к одной общей опоре. Эти фазы сравнимы по продолжительности — первые две равны примерно 13 секундам, последняя чуть короче. Можно констатировать, что народные исполнители превосходно чувствуют приблизительное *равенство больших массивов музыкального времени, не разграниченного равными тактами (Пример 3)*.

В качестве внутреннего «каркаса» мелодии присутствует скрытая пульсация: оказывается, *вся песня выложена мелкими временными единицами* по 4/4. Совершенно очевидно, что у подобной мужской песенной лирики был «предок» в жанре солдатских песен, отсюда — ее маршевая порождающая модель. Данная черта в крестьянской среде обрела свое место в сезонно приуроченной лирике, а именно, в жанровой группе так называемых «покосных» или «походных» песен, исполнявшихся по пути с летних полевых работ.

В пользу, условно говоря, «физиологического» генезиса народной песенности свидетельствует следующее: для народных исполнителей одним из главных видов памяти оказывается «мышечная» память, позволяющая быстро восстановить забытые навыки[2]. Пение, которое мы воспринимаем как акт художественного творчества — также связано с мышечной памятью. При этом важно не только ощущение голосового аппарата, но и общий телесный тонус. Очень часто народные исполнители во время пения (в том числе на записи) стремятся сопроводить песню соответствующими движениями: взмахами рук, приплясыванием, а в протяжных песнях — некими «дирижерскими» жестами, по пластике несколько напоминающими работу косаря [4, с. 43].

Знаменательно, что словесный текст проговаривается лишь на последнем предкаденционном участке, в то время как все распевы заполнены вставками и междометиями.

Интересно отметить, что в вариантах этой песни, записанных в Нижней Покровке в 2012 и 2018 годах от представителей среднего поколения (Ю. М. Лопатин (1966 г.р.) и В. И. Нечаев (1965 г.р.)), в первой строфе пропущено всего одно слово — «вдового». Это оказало существенное влияние на музыкальную форму: в таком варианте



Пример 4.
Example 4.

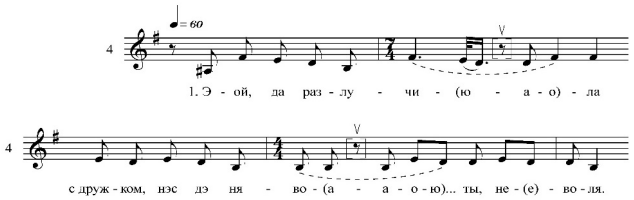
ансамблевая часть строфы состоит уже не из трех фигур, а только из двух.

При всей индивидуальности исполнительских манер мастеров народного пения в крупном плане можно выделить два типа воспроизведения мелодической модели:

- мужской тип, для которого характерна целостная многоопорная структура с упорядоченным акустическим соотношением тонов и полутонов, характерно пропевание звукоряда песни;
- женский тип, для которого характерно воспроизведение фигур-возгласов с контрастом ярко и четко звучащей опоры и скольжения по неопорным тонам, а не пропевание мелодии [5, с. 118].

Рассмотрим женскую протяжную песню «Разлучила с дружком неволя» из Нижней Покровки, записанную в экспедиции 2012 года *(Пример 4)*.

Даже краткий анализ графика позволяет сделать вывод, что перед нами песня иной жанровой природы, чем рассмотренные ранее. Сплетение коротких олиготонных попевок сохраняется вплоть до окончания строфы. Их продолжительность, хотя и изменяется, но в целом близка к объему в 3 счетных доли. Очевидно, что исполнительницы мыслят мелкими мелодическими моделями, что подтверждают краткие фазы дыхания. Тем не менее, словесный текст распет исключительно широко. Например, в запеве:



В итоге формируется уникальная по структуре форма песенной строфы, в которой тонкое орнаментальное «девóцкое» мелодическое плетение сочетается с широким «молодецким» распевом стиха и гармоничным временным делением целого.

Современная музыкальная наука подошла к выводу, что, несмотря на появление к концу XX века огромного количества самых разных типов звуковой (высотной) организации, сущность музыки все же остается постоянной и заключается во временнóй [3, с. 6–17] упорядоченности. Мастера народного пения интуитивно подтверждают этот тезис [4, с. 43].

В исследованном материале находим общие принципы формообразования — организации музыкального материала: основой является упорядоченная пульсация мелких ритмических моделей, на которую накладываются регулярно сменяющиеся под воздействием фаз естественного дыхания ладовые опоры (две, редко более). Логика развития музыкальной и словесной составляющей часто не совпадает: текст, мелодия, лад и ритм — развиваются каждый по своей логике и объединяются только в момент каданса. Из этого следует, что народные исполнители превосходно чувствуют приблизительное равенство больших массивов музыкального времени, не разграниченного равными тактами. Таким образом, временной фактор маркирует иерархическую систему как снизу (мелкая равномерная пульсация), так и сверху (крупные структурные элементы, разделенные кадансом).

Можно сделать вывод, что многопараметровая структурная организация протяжной песни в усёрдской локальной традиции представляет собой не тексто-музыкальную, а индивидуализированную *«протомузыкальную» форму*[3].

Статья поступила в редакцию 30.01.2026; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 01.04.2026.
The article was submitted 30.01.2026; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 01.04.2026.

Примечания

[1] Назовем несколько принципиально значимых трудов: Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М.: Госмузиздат, 1956. 457 с.; Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Л.: Музыка, 1967. 194 с. Руднева А. В. О стилевых особенностях и жанровых признаках песни «Эко сердце» // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М.: Советский Композитор, 1978. С. 6–29; Рабинович Б. И. Стилевой анализ песни «Петербургская дорожка» // Музыкальная фольклористика. Вып 1. М.: Советский композитор, 1973. С. 35–65; Щуров В. М. Сравнительный анализ четырех протяжных песен Белгородской области // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1978. С. 236–265; Мехнецов А. М., Марченко Ю. И., Мельник Е. И. Устьянские песни. Вып. 2. Л.: Советский композитор, 1984. 136 с.; Ефименкова Б. Б. Воздействие мелодики на ритм. Жанрово-характерные ритмические формы протяжных песен // Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. С. 193–230.

[2] О важности физиологического фактора в народнопесенном формообразовании упоминает украинский этномузыколог Е. И. Мурзина (Мурзина Е. И. Феномен времени в певческой традиции центральной Украины // Фольклор: современность и традиция. Материалы Третьей Международной конференции памяти А. В. Рудневой. М.: МГК, 2004. С. 5–15. (Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского; Сб. 48).).

[3] Эти наблюдения перекликаются с тезисами, изложенными в работе: Баранова Т. Б. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета. Вып. 4 / сост. Ю. А. Розанова, Р. Косачева. М.: Музыка, 1982. С. 8–24.

Список источников

1. *Линёва Е. Э.* Великорусские песни в народной гармонизации: в 2-х вып. Вып. 1 / под ред. Ф. Е. Корша. СПб.: Изд-е Императорской Академии наук, 1904. XLVIII, [2], 90 с.: 2 вкл. л. табл.; Вып. II. Песни Новгородские. СПб., 1909. LXXVIII + 65 с.
2. *Щуров В. М.* Песни Усёрдской стороны. М.: Композитор, 1995. 360 с.
3. *Холопов Ю. Н.* О сущности музыки // Ю. Н. Холопов и его научная школа. М.: МГК, 2003. С. 6–17.
4. *Охлобыстина А. Б., Старостина Т. А.* К проблеме специфики формообразования в южнорусской протяжной песне // Традиционная культура. 2022. № 3. С. 28–46.
5. *Охлобыстина А. Б., Старостина Т. А.* К проблеме методики звуковысотного анализа южнорусской протяжной песни // Традиционная культура. 2019. № 1. С. 103–126.

Информация об авторе

Охлобыстина А. Б. — заведующая производственной практикой, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

References

1. Linyova, E. E. (1904, 1909), *Velikorusskie pesni v narodnoj garmonizacii: v 2-x vyp* [Great Russian songs in folk harmonization: in 2 vols.], Publishing House of the Imperial Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia.
2. Shhurov, V. M. (1995), *Pesni Usyordskoj storony* [Songs of the Zealous side], Kompozitor, Moscow, Russia.
3. Kholopov, Yu. N. (2003), "About the essence of music", *Yu. N. Xolopov i ego nauchnaya shkola* [Yu. N. Kholopov and his scientific school], MGK, Moscow, Russia, pp. 6–17.
4. Oxlobystina, A. B., and Starostina, T. A. (2022), "On the problem of the specifics of shaping in the South Russian long song", *Tradicionnaya kultura* [Traditional culture], vol. 3, pp. 28–46.
5. Oxlobystina, A. B., and Starostina, T. A. (2019), "On the problem of the methodology of the high-pitch analysis of the South Russian long song", *Tradicionnaya kultura* [Traditional culture], vol. 1, pp. 103–126.

Information about the author

Okhlobystina A. B. — Head of the production practice, teacher of music theory at the Academic Music College at the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatoire.

Научная статья
УДК 78.07
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.008

Пианист Павел Августович Пабст: известный и неизвестный

Меркулов Александр Михайлович
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва, Россия
E-mail: am2929679@yandex.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5221-0913

Аннотация. В статье впервые рассматриваются некоторые стороны жизни и творческой деятельности одного из крупнейших деятелей русского фортепианно-исполнительского искусства последней трети XIX века — Павла Августовича Пабста (1854–1897). На широком историческом материале, нередко впервые вводимом в научный обиход (рецензии в российской и зарубежной печати, воспоминания современников, справочные издания, архивные документы из фондов РГАЛИ, РНММ, РНБ и т.д.) раскрываются пути формирования и развития его артистического облика, различные по направленности воздействия его учителей, что обусловило специфические черты его пианизма, которые можно определить, как известный универсализм его исполнительского стиля. Прослеживается обширный и разнообразный концертный репертуар пианиста. Уточняется время начала его работы в Московской консерватории. Определяется место Пабста рядом с другими концертирующими пианистами и ведущими педагогами фортепианного факультета Московской консерватории его времени — С. И. Танеевым и В. И. Сафоновым. Проводится сравнительный анализ их исполнительской деятельности как пианистов. Выясняются также творческие связи с Н. Г. и А. Г. Рубинштейнами, П. И. Чайковским, А. И. Зилоти, С. В. Рахманиновым, А. С. Аренским. Выявляются причины известной недооценки творчества пианиста.

Ключевые слова: П. А. Пабст, исполнительский стиль, концертный репертуар, работа в Московской консерватории, сотрудничество с выдающимися пианистами и композиторами

Для цитирования: Меркулов А. М. Пианист Павел Августович Пабст: известный и неизвестный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1 (80). С. 44–53. https://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.008

Original article

Pianist Pavel Augustovich Pabst: Famous and Unknown

Merkulov Alexander M.
Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia
E-mail: am2929679@yandex.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5221-0913

Abstract. The article examines for the first time some aspects of the life and creative work of Pavel Augustovich Pabst (1854–1897), one of the most prominent Russian pianists of the last third of the 19th century. The article is based on a wide range of historical materials, many of which are new to the scientific community (reviews in Russian and foreign publications, memoirs of contemporaries, reference works, and archival documents from the Russian State Archive of Literature and Art, the Russian National Museum of Music, the Russian National Library, and others). The article reveals the ways of formation and development of his artistic image, as well as the different influences of his teachers, which led to the specific features of his pianism, which can be described as the well-known versatility of his performing style. The article also explores the extensive and diverse concert repertoire of the pianist. It clarifies the time when he began his work at the Moscow Conservatory. The article analyzes Pabst's place among other concert pianists and leading teachers of the piano department at the Moscow Conservatory during his time, such as S. I. Taneyev and V. I. Safonov. A comparative analysis of their performance activities as pianists is conducted. Creative connections with N. G. and A. G. Rubinstein, P. I. Tchaikovsky, A. I. Ziloti, S. V. Rakhmaninov, and A. S. Arensky are also revealed. The reasons for the well-known underestimation of the pianist's work are identified.

Keywords: P. A. Pabst, performing style, concert repertoire, work at the Moscow Conservatory, collaboration with outstanding pianists and composers

For citation: Merkulov A. M. Pianist Pavel Augustovich Pabst: Known and Unknown. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 44–53 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.008

Жизнь и творческая деятельность профессора Московской консерватории Павла Августовича Пабста (1854–1897) — выдающегося пианиста, педагога, композитора, редактора, транскриптора — изучена явно недостаточно, хотя со дня его кончины прошло уже более 125 лет. Его имя многим знакомо благодаря, пабстовским концертным транскрипциям для фортепиано оперной и балетной музыки П. И. Чайковского и А. Г. Рубинштейна, иногда изучаемым в классе и исполняемым на концертах. Известно, что в классе Пабста обучались крупнейшие отечественные пианисты-педагоги первой половины XX века — А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Е. А. Бекман-Щербина, А. Ф. Гедике, Н. К. Метнер. Этим, однако, чаще всего и исчерпываются знания о музыканте, нередко к тому же неполные и неточные: так, скажем, последние трое из перечисленных учеников обычно фигурируют в литературе только как выпускники по классу В. И. Сафонова, и при этом не упоминается, что они ранее занимались (и не один год!) у Пабста и попали к новому педагогу вследствие внезапной смерти Павла Августовича, которого ученики весьма ценили как замечательного пианиста и прекрасного человека. В частности, Метнер уже в зрелые годы неоднократно признавался, что именно Пабст был для него в консерватории самым любимым преподавателем, а сразу после его неожиданной кончины посвятил ему одну из ранних своих фортепианных пьес — Пастораль — с трогательной надписью: «Памяти незабвенного учителя П. А. Пабста»[1] [см. об этом: 1, с. 40].

О крупнейших современниках музыканта — его московских коллегах по классу специального форте-

© Меркулов А. М., 2026

пиано, рядом с которыми он преподавал — С. И. Танееве, В. И. Сафонове, А. И. Зилоти, — написаны монографии и множество статей; о Пабсте же, увы, такого сказать нельзя. Можно отметить лишь краткий очерк А. Д. Алексеева [3], статью М. А. Сапонова [2], фрагменты книг Д. Г. Ломтева [3] и Е. М. Шабшаевич [4; 5], а также небольшие статьи автора этих строк [6; 7]. К сожалению, и сегодня во многом актуально звучат слова одного из упомянутых выше исследователей, сказанные им еще в 2000 году: «Основателю одной из великих школ русского пианизма до недавнего времени не было посвящено ни одной статьи, не говоря уже о монографии. И вплоть до 90-х годов XX столетия появлялись лишь весьма критичные экскурсы о нем в текстах на другие темы и краткие материалы (с неточностями) в справочных изданиях. Если бы не теплые воспоминания некоторых учеников, в том числе прорвавшиеся (в урезанном виде) на страницы юбилейного издания „Воспоминания о Московской консерватории“ (М., 1966) [8], то о нем нельзя было бы найти ни одного выверенного абзаца» [2, с. 161–162].

Досадным следствием этого положения является бытование сведений и фактов о жизнедеятельности музыканта, которые не соответствуют действительности. Так, в ряде зарубежных энциклопедий (и статьях, опирающихся на них) П. А. Пабст ошибочно объявляется директором Московской консерватории после смерти Н. Г. Рубинштейна; его неправильно называют Павел Юльевич; к его ученикам по ошибке причисляют танеевского ученика А. Н. Корещенко; жену Пабста — А. П. Пабст опрометчиво называют его сыном; недавно появившиеся беллетризованные «воспоминания» якобы от имени Александры Петровны Пабст всерьез воспринимают как подлинные, хотя это совсем не так; Павла Августовича путают с его родным братом — Луи (Львом Августовичем) Пабстом, преподававшим, кстати сказать, в Москве; пьесу Л. А. Пабста «Романеска» часто издают как сочинение Павла Пабста и т.д.

Приведенные, хотя и мелкие, но вызывающие досаду неточности, являются следствием в целом определенной недооценки деятельности П. А. Пабста в Москве. Между тем, заслуги музыканта перед консерваторией весьма велики. Он проработал в ней 19 лет, постоянно имея большой класс (в 1893/1894 учебном году он доходил до 35 учеников [см. об этом: 9, с. 295–296]). Через его руки прошло по тем временам беспрецедентное количество консерваторских учеников — 219 (из них выпускников — 68). Укажем для сравнения: в фортепианных классах других ведущих педагогов в годы его преподавания обучалось и оканчивало подчас значительно меньшее число воспитанников: у Танеева за 7 лет преподавания фортепиано — 20 (11), у Зилоти (за 3 года) — 33 (3), у Сафонова (за 20 лет) — 132 (79). К этому необходимо добавить многочисленных частных учеников Пабста, а также опекаемых им (в качестве музыкального инспектора) учащихся в Усачевско-Чернявском женском училище (с 1885 года) и Музыкальных классах своей бывшей консерваторской ученицы Е. Н. Визлер.

Но дело не только в беспримерных для тех лет *количественных* показателях — в классе Пабста учились такие студенты, которые стали впоследствии олицетворением серьезнейших достижений российской музыкальной культуры, специалистами *высшей пробы*, *первоклассными* концертирующими пианистами и пианистами-педагогами. Они не просто успешно работали в Москве, в других городах России и за рубежом, но были основателями собственных творческих школ и направлений. Среди них — С. М. Ляпунов, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, А. Ф. Гедике, Г. А. Пахульский, Л. Э. Конюс, Н. К. Метнер, Л. А. Максимов, В. И. Буюкли, Е. А. Бекман-Щербина, К. А. Кипп, А. А. Ярошевский, В. Р. Вильшау, И. М. Матковский, Е. Н. Визлер, А. П. Островская, О. Н. Кардашева, В. И. Маурина и другие[2].

Приведенных сведений достаточно, чтобы понять, сколь весомый вклад внес Павел Августович в отечественное фортепианно-исполнительское искусство. Здесь необходимо учитывать еще и разносторонность этого вклада, имея в виду активную концертную, преподавательскую, редакторскую и композиторскую деятельность Пабста.

Попробуем от общих констатаций роли Пабста в развитии российской музыкальной культуры перейти к более конкретной обрисовке различных сфер приложения его творческих сил. Разумеется, в рамках одной статьи в полной мере реализовать эту задачу невозможно…

Прежде, чем начать рассмотрение хотелось бы задуматься: почему столь долгое время исследователи фортепианно-исполнительского искусства не обращались специально к изучению обширной и разносторонней деятельности П. А. Пабста? Почему творческие достижения его ближайших современников — таких, как Танеев, Сафонов, Зилоти неоднократно удостаивалась серьезного внимания, а Пабста — нет? Были ли какие-то подспудные причины, ограничивавшие исследовательскую инициативу?

Как представляется, более всего, на наш взгляд, играло роль немецкое происхождение музыканта, хотя в 1892 году он принял российское подданство. Был похоронен России, в Москве, на Введенском (тогда — Иноверческом, Немецком) кладбище. Совершенно справедливо поэтому А. Д. Алексеев все же включил свой очерк о Пабсте — пусть и весьма лаконичный — в книгу «Русские пианисты» [3, с. 259–263]. Но в общественно-политической атмосфере страны, пережившей две тяжелейшие мировые войны, серьезно углубляться в изучение деятельности

человека, происходившего из немцев, не то, чтобы запрещалось, но и не очень-то приветствовалось[3]. Хорошо помню свой разговор с тогдашним заведующим кафедрой истории и теории исполнительского искусства в 1980-е годы: «Зачем Вам Пабст, когда есть Сафонов!». Однако мне уже в те годы хотелось разобраться в том, *что* собой представлял этот музыкант, отдавший всю вторую половину свой короткой 43-летней (!) жизни развитию русской музыкально-исполнительской культуры…

Блестящая исполнительская карьера Павла Августовича после приезда в Россию[4] осуществлялась во-многом под эгидой Московской консерватории в рамках Императорского Русского Музыкального Общества. Активность его как концертанта в период сразу по приезду в Москву в конце 1878 года и после кончины Н. Г. Рубинштейна в 1881 году была весьма высокой среди ведущих консерваторских педагогов-пианистов (причем не только в рамках ИРМО). В 1880–90-х годах Пабст все более и более прочно занимал место среди крупнейших исполнителей своего времени. Примечательны следующие строки из «Weser Zeitung» о гастролях Пабста в Германии в 1890 году, перепечатанные в русской прессе: «Пабст принадлежит к той блестящей плеяде пианистов, которые появляются все реже и реже. В настоящее время он является единственным серьезным конкурентом д'Альбера. Напоминая по силе туше и законченности техники Рубинштейна, игра Пабста поражает демонической страстностью и блеском фантазии, которые, сдерживаемые строгим разумом, не переходят в излишества и в общем производят чарующее впечатление» [12, с. 6].

О масштабе фигуры Пабста говорит признание его исполнительских достижений выдающимися российскими музыкантами. Как пианист он заслужил лестные отзывы и А. Г. Рубинштейна, и С. И. Танеева, и П. И. Чайковского, и А. И. Зилоти, и авторитетных отечественных музыкальных критиков Н. Д. Кашкина, Г. А. Лароша, и зарубежных рецензентов. Еще в юности «Пабст как пианист в 1869–70 гг. в Веймаре заслужил похвалу из уст Листа» [13, с. 176–177]. Позднее его приветствовала Клара Шуман. Так, пабстовская ученица отмечала, что однажды учитель показал ей свой альбом[4] «с подписями разных знаменитостей», где Клара Шуман написала, что «лучше пабстовской интерпретации Шумана она никогда не слышала» [14, с. 13][6]. (Показательно, что этот фрагмент, как, по-видимому, чересчур хвалебный в отношении Пабста, был вычеркнут составителями из публикации [15, с. 113–120].) Пабст очень ценил также адресованное ему письмо Листа, приветствовавшего его Фантазию на «Мазепу» Чайковского [см.: 16, с. 2]. Таким образом, в конце XIX века Пабст был признан крупнейшим российским пианистом европейского уровня.

Уже одно то, что он был приглашен в 1878 году Н. Г. Рубинштейном на работу в Москву, почти 3 года проработал при его директорстве, а в год его смерти (1881) стал, одновременно с С. И. Танеевым, профессором фортепианного класса, говорит о многом. Московский Рубинштейн признавал и транскрипторский талант молодого пианиста, успешно выступая с посвященной ему Фантазией Пабста на темы оперы Чайковского «Евгений Онегин». Н. Г. Рубинштейн дирижировал оркестром, когда вместе с Пабстом-солистом исполнялся Второй фортепианный концерт Сен-Санса. Говоря об этом вечере, Танеев писал Чайковскому 28 декабря 1879 года «о совершенно заслуженном успехе, который имел Пабст, превосходно сыгравший концерт Сен-Санса» [17, с. 44].

Попутно упомянем еще отзыв Кашкина об исполнении того же сочинения в 1893 году, когда на вечере присутствовал Чайковский: «П. А. Пабст, только что игравший с блестящим успехом в квартетном собрании [фортепианный Квинтет Шумана. — *А. М.*], выступил и в симфоническом с концертом g-moll Сен-Санса, и выступил с успехом не менее заслуженным. Более удачного исполнения этого концерта мы не слышали даже от самого его автора [Сен-Санс играл свой концерт в Москве в 1887 г. — *А. М.*]; чистота и ровность пассажей не оставляли желать лучшего, не заслоняя в то же время и общей музыкальности исполнения» [18, с. 3]. Другой московский критик писал по этому же поводу: «Концерт Сен-Санса был исполнен П. А. Пабстом с огромным успехом, вполне отвечавшим и самому мастерству исполнения. Г. Пабст еще раз доказал, что в качестве пианиста-виртуоза он имеет в Европе немного соперников» [19, с. 5].

Примечательно, что А. Г. Рубинштейн дирижировал оркестром, когда приглашенный им в симфоническое собрание Пабст дебютировал в Петербурге в феврале 1883 года, впервые исполняя свой фортепианный Концерт Es-dur. Совместное выступление с великим музыкантом — факт сам по себе показательный. Пабст знал А. Г. Рубинштейна еще с юности по Кенигсбергу [см. об этом: 11, с. 80–89][7] и, как отмечал автор одного их некрологов, «необычайно ценил его искусство до конца своих дней» [21, с 4], написал большую концертную Фантазию на темы оперы «Демон», много играл различные его произведения, сочинил фортепианное Трио на смерть гениального художника. Весьма показательно, что именно Пабста А. Г. Рубинштейн пригласил в Петербург исполнять свои сочинения на концертах в феврале 1887 года, приуроченных к его авторским концертам.

Со слов Кашкина до нас дошел чрезвычайно показательный отзыв старшего Рубинштейна об игре Пабста: «Павел Августович в качестве пианиста был так любим и популярен в Москве, что мы считаем излишним еще раз говорить о его виртуозных качествах. Можем только прибавить, что весь блеск и сила его таланта известны только тем, кому уда-

валось слышать его в небольших, преимущественно артистических кружках; в этих случаях, играя в момент хорошего настроения, он поднимался до высоты изумительной. Нам припоминается случай, когда он играл таким образом, и в числе немногих слушателей находился А. Г. Рубинштейн; маститый царь пианистов никогда не говорил пустых комплиментов виртуозам, а в этот раз он очевидно получил сильное впечатление и по окончании пьесы глубоко взволнованным голосом сказал только: „*Meisterhaft gespielt*“ [„Мастерски сыграно“ (нем.) — *А. М.*] и крепко пожал руку своему младшему собрату по искусству» [16, с. 2].

В указанные годы Пабст как пианист выступал чаще, чем Танеев и Сафонов, и со значительно более разнообразными программами. Можно сказать, что в этом качестве он был тогда наиболее деятельным и плодовитым. За годы работы в Москве Пабст выступил на различных концертных площадках около 100 раз — так много здесь не выступали в те годы ни российские, ни зарубежные пианисты. Говоря о Танееве, исследователь справедливо отмечал: «Сравнительная редкость его публичных выступлений, особенно в последние годы, вредила его популярности как пианиста. Это обусловливалось главным образом его музыкально-творческими планами, его научной, педагогической и общественной деятельностью. Известно, с какой ответственностью он неизменно подходил к каждому своему появлению на концертной эстраде» [22, с. 28] Редкость выступлений Танеева огорчала его почитателей, отчего среди них гуляла грустная остро́та (конечно, не лишенная некоторого преувеличения), о чем пишет А. Т. Гречанинов, его ученик по контрапункту: «По поводу пианизма Танеева в шутку говорили, что в Москве три достопримечательности: царь-колокол, который не звонит, царь-пушка, которая не стреляет, и царь-пианист, который не играет» [23, с. 76]. Сафонов тоже не мог сполна отдаться фортепианному исполнительству будучи директором консерватории и дирижером ИРМО в Москве и Петербурге. Он, если и выступал как пианист, то только с камерно-инструментальными сочинениями и, так же, как и Танеев, совсем не давал в Москве клавирабендов.

Пабст же покорял публику и в сольных концертах, и в выступлениях с оркестром, выступая с концертами Шумана, Листа, Сен-Санса, Рубинштейна, Чайковского, Грига — впервые в Москве, Аренского — премьеры, и в игре в ансамблях, исполняя фортепианные квинтеты и квартеты (Шуман, Рубинштейн, Гольдмарк), фортепианные трио (Бетховен, Сен-Санс, Рубинштейн, Рафф), сонаты для скрипки и фортепиано (Бетховен, Рубинштейн) и для виолончели и фортепиано (Бетховен, Шопен, Сен-Санс, Рубинштейн). Выступал Пабст и в фортепианных ансамблях с Танеевым, Зилоти, Рахманиновым и другими. Пианист много аккомпанировал за роялем певцам, причем, как отмечалось в прессе, весьма тонко и деликатно.

Сольный репертуар Пабста достаточно широк сам по себе и в сравнении с фортепианным репертуаром его консерваторских коллег-пианистов, выступавших в то время. Пабст исполнял оригинальные сочинения И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, но также исполнял в различных транскрипциях — произведения Баха, Моцарта, Бетховена, Вебера, Мендельсона, Шуберта, Шопена, Шумана. Разумеется, Пабст исполнял и свои собственные оригинальные сочинения (у него около 100 опусов), и свои транскрипции музыки Чайковского и Рубинштейна.

Показательно, что сам Пабст, отвечая на вопросы анкеты А. С. Фаминцына для его незаконченного словаря [24, с. 1], представлялся как «концертный виртуоз», репертуар которого — «вся фортепианная литература», и это не просто слова. При его феноменальной памяти это было абсолютно правдивое заявление. И такое владение обширным репертуаром было необычайно важно в работе с учениками. Если Пабст мог на уроке идеально показать (а то и полностью сыграть) практически любое (в том числе сложнейшее в виртуозном отношении) произведение, то, например, Сафонов, чаще всего сидел за столиком, ходил по классу, дирижировал и большей частью ограничивался словесными указаниями. Еще хуже обстояли дела в этом отношении у других коллег Пабста — П. Ю. Шлёцера и Н. Е. Шишкина. Как писала Е. И. Бекман-Щербина, «Шишкин после Пабста был неинтересен, а Шлёцер — уже стар (он тоже умер через год), и если показывал что-нибудь ученику, то сам врал немилосердно» [25, с. 49]. После неожиданной кончины Пабста его любимый ученик Метнер отмечал: «В разговоре с Сафоновым [о новом педагоге. — *А. М.*] меня обрадовало то, что он даже не упомянул о Шишкине и Шлёцере. Будто их не существует» [26, с. 29–30].

Особенно активно — как никто другой в Москве — Пабст-пианист пропагандировал опусы русских композиторов. В самом деле, он постоянно (и нередко впервые) исполнял произведения Чайковского и Рубинштейна, Аренского и Корещенко, Пахульского и Г. Конюса, Рахманинова и Скрябина. Нельзя особо не обратить внимания на то, что Пабст был первым исполнителем Фантазии на темы Рябинина для фортепиано с оркестром и Фортепианного концерта Аренского, а в его редакции клавир этого концерта вышел из печати; впервые пианист сыграл посвященную ему Сюиту Аренского для 2-х фортепиано «Силуэты» ор. 23 (вместе с Танеевым, 1892), впервые выступил с Фантазией (Картинками) для 2-х фортепиано ор. 5 Рахманинова (совместно с автором), впервые после автора исполнил в концерте «революционный» Этюд ор. 8 № 12 и Мазурку Скрябина.

В программы концертов Пабста входили и его собственные сочинения, такие как Фортепианный концерт, Фортепианное трио, отдельные фортепианные пьесы, романсы для голоса и фортепиано, упоминавшиеся уже фортепианные транскрипции.

Столь интенсивная по тем временам исполнительская деятельность Пабста как пианиста была особенно важна постольку, поскольку концертная жизнь древней столицы совсем не была столь насыщенной, как в наши дни. К тому же тогда, как понятно, не было звукозаписей, и услышать игру большого мастера можно было только живьем и очень редко. Частые появления Пабста на сцене не только формировали представление о высоком уровне игры, но и привлекали молодых пианистов именно в его класс, куда было нелегко попасть. Пабст, например, поначалу не хотел брать к себе в ученики К. Н. Игумнова, считая его техническое развитие недостаточным и советуя ему обратиться к своему приятелю П. А. Шостаковскому, пианисту-педагогу, директору Филармонического училища (с правами консерватории). Всегда превосходная пианистическая форма Пабста, его выдающаяся виртуозность, свободное владение обширным репертуаром — все это дополнительно привлекало к нему самых сильных учеников. Не случайно Сафонов отправлял к Пабсту своего ученика Иосифа Левина, чтобы его коллега позанимался с ним Фантазией «Воспоминания о Дон-Жуане» Моцарта–Листа. Попасть именно в его класс считалось большой удачей. Так, в его классе училась дочь Г. А. Ларош — Ольга, а будущая жена Рахманинова — Наталья Сатина — поступала и поступила именно в класс Павла Августовича.

Если Танееву, как он жаловался в письме к Чайковскому, приходилось «играть аккуратно 5–6 часов в день <…> и повторять какой-нибудь пассаж из листовой пьесы по двадцать раз, чтобы сообщить ему элегантность и легкость, требуемые от фортепианного виртуоза», то Пабсту этого совсем не требовалось. Танеева же тяготила такая скрупулезная подготовительная работа, что и привело его в итоге к отказу от ведения занятий по специальному фортепиано. При этом Танеев был требователен в этом отношении не только к себе, но и к другим, настаивая на том, что «преподавание на высшем курсе необходимо поручать лицам, приобретшим известность своею артистической деятельностью. <…> Преподающий на этих курсах, непременно должен быть хорошим исполнителем, выступать публично и постоянно увеличивать свой концертный репертуар, и игра его должна являться для учеников образцом, заслуживающим подражания» [27, с. 292].

Знаменательно, что в качестве такого нужного для старшего отделения консерватории педагога Танеев называет именно Пабста и упоминает в том же письме об успешном начале его работы в Москве: «Младшие преподаватели, наиболее даровитые и особенно выдвинувшиеся в качестве концертных исполнителей, могли бы по постановлению Художественного совета быть переводимы в число преподавателей старшего курса, совершенно независимо от количества выслуженных лет и от их звания. Подобный пример был в Московской консерватории, когда П. А. Пабсту, сначала приглашенному в качестве преподавателя, но постоянно участвовавшему в концертах и заявившему себя прекрасным пианистом, был поручен профессорский класс, а сам он возведен в звание профессора» [27, с. 293].

Очень высоко оценивал исполнительское и транскрипторское дарование Пабста Чайковский. В письме П. И. Юргенсону в мае 1884 года по поводу издания своих избранных фортепианных сочинений Чайковский высказывает свое полное доверие Пабсту не только в выставлении исполнительских обозначений и аппликатуры, но и в окончательном отборе произведений: «Я даю Пабсту полномочие бесцеремонно выбрасывать то, что покажется ему недостойным. Вообще прошу Пабста очень свободно и авторитетно действовать относительно редакции подробностей». «Я совершенно согласен, — добавляет Чайковский, — чтобы его имя стояло на издании» [28, II, с. 11]. (Правда, Юргенсон не захотел выставить на титульном листе имя редактора).

В письме к Сафонову в 1885 г. Чайковский характеризует Пабста как «очень талантливого пианиста» [29, XIII, с. 126] и посвящает ему свой «Концертный полонез» ор. 72, первым исполнителем которого он и стал. Необычайно показательно и следующее свидетельство Кашкина: «Не менее высокого мнения [чем А. Г. Рубинштейн — *А. М.*] о таланте Пабста был и П. И. Чайковский, говоривший, что это пианист „Божьей милостью“, т.е. отмеченный печатью таланта от рождения» [16, с. 2]. Разумеется, Чайковский знал и одобрял пабстовские транскрипции его музыки.

Творческая дружба связывала Пабста с А. И. Зилоти, который был на 9 лет моложе и окончил Московскую консерваторию только в 1882 г., когда Пабст уже 4 года проработал в ней и был профессором. Пабст постоянно выступал с Зилоти в фортепианном ансамбле до момента известного конфликта последнего с Сафоновым и его ухода в 1891 году из консерватории. Именно с Пабстом, солировавшим в Четвертом фортепианном концерте А. Рубинштейна, прошел дебют Зилоти-дирижера в России. Оба музыканта развивали — в противовес Сафонову — листовскую пианистическую традицию, оба, в частности, любили транскрипции. Зилоти обожал пабстовские парафразы и часто исполнял их в концертах (ему посвящена Фантазия Пабста на темы оперы Чайковского «Мазепа»). Красноречивы следующие строки из письма Зилоти (1892) своему бывшему воспитаннику А. Гольденвейзеру, продолжав-

шему в то время обучение в консерватории в классе Пабста: «До меня дошли слухи, и я по твоим письмам вижу, что ты не во всем соглашаешься с Пабстом. Этого делать тебе не нужно, Пабст единственный хороший учитель в Консерватории, и он тебе может много пользы сделать, а если будешь к нему недоверчиво относиться, то ничему у него не выучишься, и от того будет хуже тебе, а не ему» (подчеркнуто Зилоти. — *А. М.*) [30, с. 275].

О дружеских отношениях и сотрудничестве Пабста с российскими коллегами можно говорить долго…

Один из недостаточно изученных вопросов биографии Пабста — точное время начала его работы в Московской консерватории. В официальных документах значится то 1 января 1879 года, то 1 февраля того же года. Однако изучение некоторых архивных материалов указывает на то, что Пабст начал вести занятия раньше. В «экзаменных», как тогда они именовались, листах находим, что на «ученическом вечере» *20 декабря 1878 года* пабстовская ученица Криштафович исполняла пьесу Адольфа Йенсена из цикла «Путевые картины» («Wanderbilder») ор. 17 № 1 [31, л. 4 об.][8]. Понятно, что для того, чтобы подготовить ученицу к выступлению в декабре, необходимо время; поэтому Пабст должен был начать занятия раньше. (Заметим в скобках, что Йенсен был, как и Пабст, уроженцем Кенигсберга, одно время учился фортепианной игре, как и Пабст, у Луи Кёлера, был поддержан, как и Пабст, Листом; оба были, несомненно, знакомы, и Пабст, скорее всего, приехал в Москву с нотами Йенсена.). О том, что Криштафович в то время действительно училась у Пабста указывается и в Отчете Московского отделения ИРМО за 1878/1879 уч. год. Эта, казалось бы, небольшая поправка в сроках преподавания позволяет утверждать, что практически почти весь 1878/1879 учебный год Пабст уже работал в консерватории, а значит общий стаж его преподавания в ней насчитывает 19 лет.

Еще одна чрезвычайно важная деталь. В оригинале давнего «Формулярного списка» Пабста над датой официального приема его на работу («февраль 1879 г.») имеется рукописная пометка — «1 ноября 1878 г.», то есть не «1 января 1879 года»» и не «1 февраля 1879 года», а именно «*1 ноября 1878 года*» является датой реального начала работы в консерватории [29, л. 25 об.]. Надпись сверху сделана коряво, так же, как и подпись в конце по-русски «Павел Августович Пабст» [29, л. 26], что позволяет предположить, что обе надписи были сделаны самим Пабстом, плохо владевшим русским письмом. Любопытно, что в пункте формуляра о месте рождения Пабста его родина — город Кенигсберг — указан сначала (вероятно, по инерции) на немецком языке, потом зачеркнут и переписан на русском. Помимо этого в данном вопросе показательно также и то, что в ряде некрологов и справочных изданий рубежа XIX–XX веков начало работы Пабста в консерватории датируется именно 1878 годом [см.: 32; 21; 33; 34].

Николай Рубинштейн, пригласив Пабста на работу, скорее всего, не сразу оформил с ним контракт о приеме в штат, а дал ему своего рода испытательный срок, чтобы проверить молодого человека (ему было тогда всего 24 года, правда, он уже имел четырехлетний опыт преподавания в Рижской музыкальной школе, организованной его отцом). Рубинштейн без промедления солидно «нагрузил» нового педагога (в его классе в первый год работы было уже 28 учеников), причем поручил ему вести поначалу преимущественно учеников класса «обязательного фортепиано», как тогда именовались классы так называемого «общего фортепиано». Из 28 только трое учились в специальном фортепианном классе. И, надо сказать, что Пабст прекрасно использовал эту возможность, так что после трех лет работы под началом Н. Г. Рубинштейна он с октября 1881 год (уже после смерти директора) был по ходатайству С. И. Танеева и одновременно с ним переведен полностью на работу с учащимися специального класса в качестве профессора.

Отдельный вопрос, относящийся к фортепианному искусству Пабста, касается его пианистической школы и его «вписанности» в русскую исполнительскую культуру его времени. Сегодня, на наш взгляд, здесь требуется коренной пересмотр имеющихся исследовательских позиций, провозглашенных многие десятилетия назад. Так, мы не можем согласиться с А. Д. Алексеевым, однозначно и, как нам кажется, односторонне (причем без всяких объяснений) охарактеризовавшим Пабста как «представителя венской пианистической традиции» [35, с. 68][9]. Столь же неубедительная для нас и общая характеристика Пабста Я. И. Мильштейном как пианиста, «воспитанного в традициях немецкой школы», которого исследователь противопоставляет (??) представителям листовско-рубинштейновского направления [37, с. 41].

Да, Пабст испытал в юности определенное влияние разных учителей. Фортепианные занятия он начинал в своем родном Кенигсберге сначала под руководством отца — Августа Пабста, затем в классе известного местного педагога, друга Листа — Луи Кёлера [24, с. 1]. Далее, как отмечал его московский сослуживец, Пабст «занимался некоторое время в Вене с известным пианистом А. Дором, бывшим сначала профессором Московской консерватории, а потом с 1869 г. перешедшим в венскую» [16, с. 2]. После этого, как указывал сам Пабст, 1872–1874 годы он провел в Веймаре в кругу Листа [24, с. 1]. Здесь надо сделать важное пояснение.

Существует более десятка свидетельств, принадлежащих российским и зарубежным музыкантам, что Пабст был листовским учеником, однако мате-

риалы немецких архивов и сведения из авторитетных зарубежных трудов о Листе (с подробным перечнем обучавшихся у него) не подтверждают этого. Думается, самое достоверное свидетельство по данному вопросу принадлежит цитировавшемуся уже Н. Д. Кашкину, который в некрологе, посвященном памяти близкого коллеги, подробно разъяснял: «Потом [после пребывания в Вене. — *А. М.*] молодой многообещающий виртуоз отправился в Веймар к Листу, в обществе которого и провел некоторое время, хотя учеником его и не сделался. Лист очень ценил талант молодого пианиста и незадолго до своей смерти, познакомившись с только что написанной тогда Павлом Августовичем парафразой на темы из „Мазепы“ Чайковского (1885), написал композитору дружеское выражение своего удовольствия; это небольшое письмо и теперь вероятно хранится в бумагах, оставшихся после П. А. Пабста[10], ибо он им дорожил, как выражением сочувствия великого артиста» [16, с. 2].

Близость к Листу и его кругу проявлялась у Пабста не только в создании транскрипций в листовском духе и приемах композиторского письма, не только в масштабной, «фресковой» манере игры *a la Liszt*. Он дружил с листовскими учениками, жившими и работавшими в Москве — А. И. Зилоти, П. А. Шостаковским, Паулиной Фихтнер-Эрдмансдёрфер, женой дирижера ИРМО Макса Эрдмансдёрфера. Тепло встречал гастролировавшего в Москве Ф. Лямонда, одного из последних воспитанников прославленного маэстро. Не случайно Пабста — по многим основаниям — именовали в России «русский Лист».

Следствием возможных влияний разных по стилю игры педагогов стало то, что Пабст прекрасно владел не только крупной — условно говоря, «листовской», — но и мелкой техникой, которой славился Доор (разумеется, и Лист ею владел в совершенстве, но здесь речь идет о приоритетах). И такие доминирующие свойства пианизма Доора, как легкость, изящество, великолепная трель и, особенно, отмечавшееся многими поразительное staccato, лучшим образом проявлялись в игре Пабста прежде всего в исполнении оригинальных пьес Скарлатти и Баха, сонат Моцарта, а также классицистских по стилю сочинений Сен-Санса.

Еще более определенно об этой стороне «жанра игры» Пабста писал Ларош в связи с упоминавшейся выше премьерой фортепианного концерта Аренского: «Все качества его тонко-художественного исполнения — грация, легкость, непринужденность и выдержанность выступили необыкновенно рельефно» [31, с. 4].

Принципиально важно отметить в исполнительской манере Пабста не часто встречающееся *сочетание* мощи, размаха, величественной монументальности, с одной стороны, и изящной легкости, утонченности, с другой, вкупе с определенной *репертуарной широтой* (помимо указанных композиторов барокко и романтизма Пабст в разное время играл еще, хотя и не часто, Моцарта, Бетховена и Шуберта). Это позволяет говорить о чертах известного *универсализма его пианистического стиля*. Этот универсализм может, по нашему мнению, объяснить тот, на первый взгляд, парадоксальный факт, что Пабст, будучи своим среди учеников и последователей Листа (хотя и они были стилистически достаточно разными), в то же время был высоко оценен и, по крайней мере, нормально сосуществовал с представителями антилистианского лагеря — Кларой Шуман, Луи Брассеном, В. И. Сафоновым и другими.

Но в то же время едва ли правомерно сводить стилевую природу пианизма Пабста к какому-то одному — «венскому», «веймарскому», «австрийскому», «немецкому» — знаменателю. К тому же Пабст, несомненно, аккумулировал в своем исполнительском творчестве и достижения крупнейших российских пианистов, начиная с Николая и Антона Рубинштейнов, которых постоянно слышал в концертах и с большинством из которых музицировал совместно. Поэтому приведенные мнения А. Д. Алексеева и Я. И. Мильштейна ныне представляются неправомерными. И по меньшей мере недоумение и удивление вызывает причисление Пабста Д. А. Рабиновичем к проводникам лейпцигского «рейнекевского» академизма, чья деятельность в России к тому же осуществлялась, как пишет музыковед, «вопреки (??) практике корифеев русского пианизма, будь то братья Рубинштейн или М. Балакирев, С. Танеев, С. Рахманинов, А. Скрябин или Н. Метнер» [38, с. 170]. Вообще, произвольно выбранные и прямолинейно понятые генеалогические музыкально-исполнительские связи (не говорим уже о вмешательстве идеологических схем) способны, на наш взгляд, лишь исказить и обеднить реальную картину…

Пабст настолько врос и профессионально, и по-человечески в русскую фортепианно-исполнительскую культуру того времени, что его внезапная кончина (как смерть родного человека) стала серьезнейшим ударом и для учеников, и для коллег. Ошеломленный Метнер, которому накануне смерти Пабст выставил годовую оценку «пять с крестом», писал брату: «Пабста — нет! Этими словами был я поражен до глубины сердца. В этих словах — все горе. Зачем же их раскалывать на тысячу других слов!.. Пошли теперь [!] толковать, каков авторитет был Пабст! Как жаль! — Это все очень пусто…» [26, с. 29–30]. Отношение к Пабсту Русского музыкального общества красноречиво выражено в трогательной надписи на венке (автором ее, скорее всего, был Сафонов): «Досточтимый артист, неустанный учитель, сердечный человек».

Нельзя не отметить особо, что Пабст настолько обрусел и настолько «стал своим» в среде российских

коллег, что и хоронили его (уникальный случай!) по двум обрядам — православному (похоронная лития в консерватории) и лютеранскому (обряд погребения в евангелическо-лютеранском соборе Петра и Павла) …

В данной статье мы кратко рассмотрели особенности исполнительского искусства замечательного артиста. Другие важные стороны его богатого творческого дарования требуют отдельных специальных работ, чтобы облик музыканта был, наконец, раскрыт максимально полно и адекватно.

Статья поступила в редакцию 23.12.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was submitted 23.12.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

[1] Речь идет об одной из трех неопубликованных пьес, сочиненных Метнером в 1895–1896 годах.

[2] Если вспомнить других консерваторских педагогов старшего отделения, таких как П. Ю. Шлёцер и Н. Е. Шишкин, начавших преподавать при Пабсте с 1891 года, то, несмотря на то, что их классы были также переполнены учащимися (у Шишкина он иногда доходил до 40 учеников в год, у Шлёцера — до 30), такого обилия выдающихся выпускников у них не было.

[3] Вполне объяснимую в ту пору ура-патриотическую атмосферу общественной жизни, пронизывавшую, конечно, и научно-образовательную среду, ярко характеризуют частые устные заявления тех лет выдающегося советского скрипача, педагога и методиста К. Г. Мострaса (1886–1965): «Обойдемся без немецкой методической литературы!» (сообщено В. О. Рабеем).

[4] О предшествующем периоде творческой жизни Пабста см.: [11, с. 80–89].

[5] К сожалению, судя по всему, этот ценнейший альбом, как и весь архив П. А. Пабста, не сохранился.

[6] Этот отзыв Клары Шуман о Пабсте интересно сравнить с ее же дневниковой записью от 27 января 1884 года об исполнении Антоном Рубинштейном сонаты Шумана fis-moll op. 11: «Мне было особенно приятно сыграть Сонату здесь [в Лондоне. — *А. М.*], где люди слышали ее от Рубинштейна и совсем ее не поняли, так как у него нет должного подхода, и он даже не потрудился выучить хотя бы технически такое произведение». Неудовлетворенность игрой Рубинштейна была, очевидно, столь сильна, что заставила 65-летнюю пианистку впервые в своей артистической карьере сыграть в концерте именно это сочинение и именно там, где его исполнил прославленный российский музыкант. См. об этом: [20, с. 22–23].

[7] О знакомстве юного Пабста с А. Г. Рубинштейном еще в Кенигсберге см.: [11, с. 80–89].

[8] Е. М. Шабшаевич в своей книге [5, с. 585, 586] неточно расшифровывает название пьесы Йенсена как «Wanderholder» [«Странник»?]; такой пьесы у композитора нет. Правильное написание фамилии ученицы Пабста — Криштафович, а не Криштофович.

[9] Досадно, что А. Д. Алексеев в указанном учебнике никак не аргументировал свою точку зрения. Огорчительно и то, что в последней своей работе Александр Дмитриевич уклонился от рассмотрения фигуры Пабста, хотя не обошел вниманием его российских и зарубежных современников [см.: 36, I, с. 150–200].

[10] К сожалению, домашний архив Пабста до сих пор не обнаружен.

Список источников

1. *Тартаковская Н.* Николай Викторович Штембер и его «служение делу Метнера» // Альманах. Вып. 4. Сб. науч. трудов ВМОМК имени М. И. Глинки. М.: Композитор, 2013. С. 38–106.
2. *Сапонов М. А.* Новые музыкально-исторические данные в немецких письмах из московских архивов. Пауль Пабст // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. Материалы международных конференций. Науч. труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 31 / сост. И. В. Брежнева, Г. М. Малинина. М., 2000. С. 161–173.
3. *Ломтев Д. Г.* Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999. 208 с.
4. *Шабшаевич Е. М.* Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и ее отражение в концертной фортепианной практике. М.: Композитор, 2011. 600 с.

5. *Шабшаевич Е. М.* Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. 648 с.
6. *Меркулов А. М.* «Досточтимый артист, неустанный учитель, сердечный человек» // Фортепиано. 2001. № 1. С. 25–31.
7. *Меркулов А. М.* Пабст Павел Августович // Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия в 2-х т. Т. 2. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 506–507.
8. Воспоминания о Московской консерватории: сб. статей / сост. и коммент. Е. Н. Алексеевой и Г. А. Прибегиной. М.: Музыка, 1966. 606 с.
9. *Любомудрова Н. А.* Фортепианные классы Московской консерватории в 80–90-х годах XIX столетия. Из истории русской фортепианной педагогики // Наталья Андреевна Любомудрова: Избранные статьи и методические работы. Воспоминания коллег и учеников / сост., отв. ред. А. М. Меркулов. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2018. С. 274–310.
10. *Алексеев А. Д.* Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма / под ред. А. А. Николаева. М.: Музгиз, 1948. 316 с.
11. *Меркулов А. М.* Домосковский период в деятельности П. А. Пабста (1854–1878) // Художественное образование и наука. 2020. № 4. С. 80–89.
12. *С. В.* Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. 1890. 20 марта. С. 6.
13. *Rudolph M.* Rigaer Theater und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte der Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft. Riga: N. Kymmel, 1889. 282 S.
14. *Островская А.* Из воспоминаний о Московской консерватории. Вечер воспоминаний 11 марта 1939 года. Машинопись // РНММ (Российский национальный музей музыки). Отдел рукописей. Ф. 286. № 234. 34 с.
15. *Островская А. П.* Из воспоминаний о Московской консерватории // Воспоминания о Московской консерватории / сост. Е. Н. Алексеева, Г. А. Прибегина, общ. ред. Н. В. Туманина. М.: Музыка, 1966. С. 113–120.
16. *Кашкин Н.* Павел Августович Пабст (Некролог) // Русские ведомости. 1897. 19 мая. С. 2.
17. *Чайковский П. И., Танеев С. И.* Письма / сост. и ред. В. А. Жданов. М.: Госкультпросветиздат, 1951, 555 с.
18. *Кашкин Н.* Театр и музыка // Русские ведомости. 1893. 21 февраля. С. 3.
19. Театральные и музыкальные известия // Московские ведомости. 1893. 21 февраля. С. 5.
20. *Schoppe M.* Schumann-Interpretation Clara Schumans (Tageskritik und Konzertbericht) // Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt. K.-M.-S., 1979, S. 19–29.
21. *М. С.* П. А. Пабст. Некролог // Московские ведомости. 1897. 19 мая. С. 4.
22. *Бернандт Г. Б.* С. И. Танеев. 2-е изд. М.: Музыка, 1983. 288 с.
23. *Гречанинов А. Т.* Моя жизнь. Нью-Йорк: Издание «Новой газеты», 1954. 317 с.
24. *Пабст П. А.* Ответы на вопросы анкеты А. С. Фаминцына. Рукопись // РНБ (Российская национальная библиотека). Отдел рукописей. Фонд 805, оп. 1, ед. хр. 219. Л. 1.
25. *Бекман-Щербина Е. А.* Мои воспоминания. М.: Музгиз, 1962. 128 с.
26. *Метнер Н. К.* Письма / ред.-сост. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973. 616 с.
27. *Танеев С. И.* Письмо Председателю главной дирекции ИРМО о проекте реорганизации консерваторий 27 апреля 1910 г. // Из истории Ленинградской консерватории. Материалы и документы. 1862–1917. Л.: Музыка, 1964. С. 291–293.
28. *Чайковский П. И.* Переписка с П. И. Юргенсоном. Т. 2. М.-Л.: Музгиз, 1952. 343 с.
29. *Чайковский П. И.* Литературные произведения и переписка. Т. 13. М.: Музгиз, 1971. 636 с.
30. *Гольденвейзер А.* Дневник. Тетр. 1 (1889–1904). М.: Тортуга, 1995. 336 с.
31. Музыкальная хроника. Концерт А. С. Аренского // Московские ведомости. 1889. 11 марта. № 69. С. 4.
32. *Кашкин Н.* Очерк истории русской музыки. М.: П. Юргенсон, 1908. 223 с.
33. *Маныкин-Невструев Н.* Краткий исторический очерк Московского Отделения ИРМО. 1860–1900. М.: Печатня С. П. Яковлева, 1900. 59 с.
34. *Риман Г.* Музыкальный словарь / пер. с нем. изд. Б. Юргенсона; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М.: Лейпциг: П. Юргенсон, [1901–1904]. 1531 с.
35. *Алексеев А. Д.* История фортепианного искусства. Ч. 3. М., 1982. 288 с.
36. *Алексеев А. Д.* Музыкально-исполнительское искусство конца XIX — первой половины XX веков. Т. 1. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. 328 с.
37. *Мильштейн Я.* Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 472 с.
38. *Рабинович Д.* Исполнитель и стиль // Избранные статьи. Вып. 1. Проблемы исполнительской стилистики. М.: Советский композитор, 1979. 320 с.

Информация об авторе

Меркулов А. М. — кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства

References

1. Tartakovskaya, N. (2013), “Nikolai Viktorovich Stember and ‘his service to the Medtner cause’”, *Almanah* [Almanah], vol. 4. Collection of scientific papers of the M. I. Glinka VMMK, Kompozitor, Moscow, Russia, pp. 38–106.
2. Saponov, M. A. (2000), “New musical and historical data in German letters from Moscow archives. Paul Pabst”, *Russkie muzykalnye arhivy za rubezhom. Zarubezhnye muzykal’nye arhivy v Rossii. Materialy mezhdunarodnyh konferencij. Nauch. trudy Moskovskoj gos. konservatorii im. P. I. Chajkovskogo* [Russian music archives abroad. Foreign music archives in Russia. Materials of international conferences. Scientific works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory], issue 31, Scientific works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia, pp. 161–173.
3. Lomtev, D. G. (1999), *Nemeckie muzykanty v Rossii: k istorii stanovleniya russkih konservatorij* [German musicians in Russia: towards the history of the formation of Russian conservatories], Prest, Moscow, Russia.
4. Shabshaevich, E. M. (2011), *Muzykalnaya zhizn Moskvy XIX stoletiya i ee otrazhenie v koncertnoj fortepiannoj praktike* [The musical life of Moscow in the 19th century and its reflection in concert piano practice], Kompozitor, Moscow, Russia.
5. Shabshaevich, E. M. (2014), *Fortepiannaya muzyka v koncertnoj zhizni Moskvy XIX stoletiya* [Piano music in the concert life of Moscow in the 19th century], Scientific works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia.
6. Merkulov, A.M. (2001), “Honorable artist, tireless teacher, warm-hearted man”, *Fortepiano* [Fortepiano], vol. 1, pp. 25–31.
7. Merkulov, A. M. (2016), “Pabst Pavel Avgustovich”, *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016. Ehnciklopediya v 2-h t.* [Moscow State Conservatory.

1866–2016. Encyclopedia in 2 volumes], vol. 2, Progress-Tradiciya, Moscow, Russia, pp. 506–507.
8. Alekseeva, E. N. (ed.), and Pribegina, G. A. (ed.) (1966), *Vospominaniya o Moskovskoj konservatorii: sb. statej* [Memoirs of the Moscow Conservatory: collection of articles], Muzyka, Moscow, USSR.
9. Lyubomudrova, N. A. (2018), "Piano classes at the Moscow Conservatory in the 80s and 90s of the 19th century. From the history of Russian piano pedagogy", *Natalya Andreevna Lyubomudrova: Izbrannye stati i metodicheskie raboty. Vospominaniya kolleg i uchenikov* [Natalia Andreevna Lyubomudrova: Selected articles and methodological works. Memoirs of colleagues and students], Nauchno-izdatel'skij centr "Moskovskaya konservatoriya", Moscow, Russia, pp. 274–310.
10. Alekseev, A. D. (1948), *Russian pianists. Essays and materials on the history of pianism* [Russkie pianisty. Ocherki i materialy po istorii pianizma], Muzgiz, Moscow, USSR.
11. Merkulov, A. M. (2020), "Domoskovsky period in the activity of P. A. Pabst (1854–1878)", *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], vol. 4, pp. 80–89.
12. S., V. (1890), "Theatrical and musical news", *Moskovskie vedomosti* [Moskovskie vedomosti], 20 marta, pp. 6.
13. Rudolph, M. (1889), "Rigaer Theater und Tonkünstler-Lexikon nebst Geschichte der Rigaer Theaters und der Musikalischen Gesellschaft", N. Kymmel, Riga, Russia.
14. Ostrovskaya, A. (1939), "From the memoirs of the Moscow Conservatory. An evening of memories on March 11, 1939. Typescript", *Russian National Museum of Music). Department of Manuscripts* [Rossijskij nacional'nyj muzej muzyki. Otdel rukopisej], fond 286, vol. 234.
15. Ostrovskaya, A. P. (1966), "From memories of the Moscow Conservatory", *Vospominaniya o Moskovskoj konservatorii* [Memories of the Moscow Conservatory], Muzyka, Moscow, USSR, pp. 113–120.
16. Kashkin, N. (1897), "Pavel Avgustovich Pabst (Nekrolog)", *Russkie vedomosti* [Russian Vedomosti], 19 maya, p. 2.
17. Chajkovskij, P. I., and Taneev, S. I. (1951), *Letters* [Pisma], Goskultprosvetizdat, Moscow, USSR.
18. Kashkin, N. (1893), "Theater and music", *Russkie vedomosti* [Russian Vedomosti], 21 fevralya, p. 3.
19. (1893), "Theatrical and musical new", *Moskovskie vedomosti* [Moskovskie vedomosti], 21 fevralya, p. 5.
20. Schoppe, M. (1979), "Schumann-Interpretation Clara Schumans (Tageskritik und Konzertbericht)", *Schumann-Tage des Bezirkes Karl-Marx-Stadt,* K.-M.-S., Germany, pp. 19–29.
21. M., S. (1897), "P. A. Pabst. Nekrolog", *Moskovskie vedomosti* [Moskovskie vedomosti], 19 maya, p. 4.
22. Bernandt, G. B. (1983), *S. I. Taneev,* Muzyka, Moscow, USSR.
23. Grechaninov, A. T. (1954), *Moya zhizn* [My life], Novaya Gazeta Publishing House, New York, USA.
24. Pabst, P. A. (w/y), "Answers to the questionnaire of A. S. Famintsin. The manuscript", *Russian National Library* [Rossijskaya nacional'naya biblioteka. Otdel rukopisej], fond 805, op. 1, ed. hr. 219, L. 1.
25. Bekman-Shcherbina, E. A. (1962), *Moi vospominaniya* [My memoirs], Muzgiz, Moscow, USSR.
26. Metner, N. K. (1973), *Pisma* [Letters], Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.
27. Taneev, S. I. (1964), "Letter to the Chairman of the Main Directorate of the IRMO on the project of reorganizing conservatories on April 27, 1910", *Iz istorii Leningradskoj konservatorii. Materialy i dokumenty*. 1862–1917 [rom the history of the Leningrad Conservatory. Materials and documents. 1862–1917], Muzyka, Leningrad, pp. 291–293.
28. Chajkovskij, P. I. (1952), *Perepiska s P. I. Yurgensonom* [Correspondence with P. I. Yurgenson], vol. 2, Muzgiz, Moscow, Leningrad, USSR.
29. Chajkovskij, P. I. (1971), *Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Literary works and correspondence], vol. 13, Muzgiz, Moscow, USSR.
30. Goldenvejzer, A. (1995), *Dnevnik. Tetrad 1 (1889–1904)* [Diary. Volume 1 (1889–1904)], Tortuga, Moscow, Russia.
31. — R — (1889), "Musical chronicle. A. S. Arensky's concert", *Moskovskie vedomosti* [Moskovskie vedomosti]. 11 marta, p. 4.
32. Kashkin, N. (1908), *Ocherk istorii russkoj muzyki* [An essay on the history of Russian music], P. Yurgenson, Moscow, Russia.
33. Manykin-Nevstruev, N. (1900), *Kratkij istoricheskij ocherk Moskovskogo Otdeleniya IRMO. 1860–1900* [A brief historical sketch of the Moscow Branch of the IRMO. 1860–1900], Pechatnya S. P. Yakovleva, Moscow, Russia.
34. Riman, G. (1901–1904), *Muzykal'nyj slovar* [Musical dictionary], P. Yurgenson, Moscow, Russia, Lejpcig, Germany.
35. Alekseev, A. D. (1982), *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [History of piano art], vol. 3, Moscow, USSR.
36. Alekseev, A. D. (1995), *Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo konca XIX — pervoj poloviny XX vekov* [Musical and performing art of the late 19th — first half of the 20th centuries], vol. 1, RAM im. Gnesinyh, Moscow, Russia.
37. Milshtejn, Ya. (1975), *Konstantin Nikolaevich Igumnov*, Muzyka, Moscow, USSR.
38. Rabinovich, D. (1979), "Performer and style", *Izbrannye stati. Problemy ispolnitel'skoj stilistiki* [Selected articles. Problems of performing stylistics], vol. 1, Sovetskij kompozitor, Moscow, USSR.

Information about the author

Merkulov A. M. — Candidate of Art History, Professor of the Department of History and Theory of Performing

Научная статья
УДК 78.792
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.009

Триптих «Аллегории» Артема Ананьева: от спектакля к концерту

Кривицкая Евгения Давидовна[1], Комаров Алексей Степанович [2]
[1,2] Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва, Россия
[1] E-mail: krivits@mail.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6080-2481
[2] E-mail: alexeykakomarov@gmail.com,
[2] ORCID: https://orcid.org/0009-0005-2266-2704

Аннотация. Статья посвящена исследованию нового тембрового сочетания хора и домры в современной отечественной композиторской практике. В данной работе в качестве центрального аналитического объекта рассматривается «Триптих» к спектаклю «Аллегории» Артема Ананьева, написанному для академического хора и домры, — как первое произведение для данного состава, возникшее в результате трансформации театральной музыки в самостоятельный концертный цикл. Впервые в отечественном музыкознании предпринимается системный анализ этого сочинения: исследуются драматургические, жанровые и тембровые решения, обусловленные как спецификой исполнительского состава, так и переходом материала из сценического контекста в концертный формат. В научный оборот вводятся ранее не публиковавшиеся высказывания композитора Артема Ананьева, раскрывающие авторский замысел и концептуальную основу сочинения. Проводятся параллели с сочинениями А. Чайковского, Е. Подгайца и К. Бодрова для того же состава, что позволяет выявить общие закономерности и индивидуальные черты композиторских подходов к данному тембровому сочетанию, а также демонстрирует формирования нового жанрового образования на стыке народной и академической традиций. Исследование опирается на комплексный аналитический метод, сочетающий интонационный, жанровый и драматургический анализ музыкального материала. Привлекаются элементы герменевтического подхода при рассмотрении программно-изобразительных источников «Триптиха» — произведений живописи XIV–XX вв. Источниковедческую базу составляют партитура «Триптиха», а также материалы интервью с композитором Артемом Ананьевым, проведенного автором специально для данной публикации.

Ключевые слова: хор, домра, хоровая фактура, музыкальный театр Артема Ананьева, Александр Чайковский, Кузьма Бодров, Ефрем Подгайц

Для цитирования: Кривицкая Е. Д., Комаров А. С. Триптих «Аллегории» Артема Ананьева: от спектакля к концерту // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1(80). С. 54–62. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.009

Original article

Artem Ananyev's "Allegories" Triptych: From Performance to Concert

Krivitskaya Evgeniya D.[1], Komarov Alexei S.[2]
[1,2] Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia
[1] E-mail: krivits@mail.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6080-2481
[2] E-mail: alexeykakomarov@gmail.com,
[2] ORCID: https://orcid.org/0009-0005-2266-2704

© Кривицкая Е. Д., Комаров А. С., 2026

Abstract. This article continues a series of essays exploring the new timbre combination of choir and domra in contemporary Russian compositional practice. The central focus is on Artem Ananyev's Triptych for the stage play "Allegories" written for academic choir and domra. It is the first work by this ensemble to emerge from the transformation of theatrical music into an independent concert cycle. For the first time in Russian musicology, a systematic analysis of this work is undertaken: it examines the dramaturgical, genre, and timbre decisions shaped by both the specifics of the performing ensemble and the transition of the material from a stage context to a concert format. Previously unpublished statements by composer Artem Ananyev are introduced into scholarly discourse, revealing the composer's intention and conceptual framework for the work. A comparative perspective is provided by works by A. Tchaikovsky, E. Podgaits, and K. Bodrov for the same performing cast, revealing common patterns and individual characteristics of composers' approaches to this timbre combination and demonstrating the emergence of a new genre at the intersection of folk and academic traditions. The study relies on a comprehensive analytical method, combining intonational, genre, and dramaturgical analysis of the musical material. Elements of a hermeneutic approach are employed in examining the programmatic and visual sources of "Triptych"— paintings from the 14th to 20th centuries. The source basis is comprised of the full score of "Triptych" and the interview with composer Artem Ananyev, conducted by the author specifically for this publication.

Keywords: choir, domra, choral texture, musical theater of Artyom Ananyev, Alexander Tchaikovsky, Kuzma Bodrov, Efrem Podgaits

For citation: Krivitskaya E. D., Komarov A. S. Artem Ananyev's "Allegories" Triptych: From Performance to Concert. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 54–62 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.009

Изучение новых тембровых сочетаний в современной академической музыке представляет одно из актуальных направлений отечественного музыкознания. Состав «хор и домра» является принципиально новым явлением в отечественной композиторской практике: с момента появления первых произведений для подобного ансамбля в 2021 году он только начинает попадать в фокус внимания исследователей [1, 2; 3, 4]. Между тем именно это сочетание обнаруживает значительный художественный потенциал, соединяя академическую хоровую традицию с национальной инструментальной культурой. Анализ сочинений для хора и домры позволяет охарактеризовать индивидуальные композиторские подходы и зафиксировать закономерности становления нового жанрового образования.

Среди разнообразных партитур для хора и домры сочинение современного московского композитора Артема Ананьева выделяется оригинальностью за-

мысла. Сам композитор подчеркивает философскую основу драматургии Триптиха к спектаклю «Аллегории» (далее — «Триптих»), что служит отправной точкой дальнейшего анализа[1]: «…С одной стороны — все временно: — и жизнь, и искусство. Смерть человека делает бренными все его дела и творения. С другой стороны, известное выражение “Ars longa, vita brevis” напоминает, что искусство “переживает” земную жизнь. Этот парадокс — конечность жизни и вечность искусства — лежит в основе драматургии триптиха и непосредственно влияет на музыкальные решения. Каждая часть “Триптиха” отражает этот контраст».

До написания «Триптиха» для хора и домры Ананьев уже имел опыт работы с русскими народными инструментами: для Академического оркестра русских народных инструментов имени Н. Н. Некрасова под руководством Андрея Шлячкова было создано несколько произведений, что сформировало понимание выразительных возможностей народного инструментария. В консерватории композитор изучал дисциплину «Народная инструментовка» под руководством Николая Николаевича Некрасова. Одним из значимых проектов стал балет-сказка «Рождественский подарок», созданный по мотивам рассказа Николая Лескова «Неразменный рубль». Премьера состоялась 15 декабря 2021 года в учебном театре Государственного академического ансамбля танца «Гжель»; видеозапись спектакля размещена на платформе «Радио Орфей». В дальнейшем сложилось сотрудничество с ансамблем «Россия»: для него была написана пьеса «Родные просторы», прозвучавшая в сентябре 2025 года на фестивале «Музыкальная культура России», где были представлены коллективы из 89 регионов нашей страны.

В основе «Триптиха» лежит музыка из спектакля «Аллегории», который является частью спектакля-проекта «МОНО.театр» — музыкально-театрального диптиха, реализующего экспериментальную идею трактовки оперы (моно-опера «Квадратура круга») и балета («Аллегории») как «театра одного актера». Оба спектакля расширяют условные границы жанров, представляя синтез нескольких видов искусства: драматическое действие, мультимедиа-инсталляция и вокально-инструментальный театр [5].

Первая часть спектакля-проекта, моноопера «Квадратура круга», написана для баритона и струнного квартета. «Сюжетной основой оперы послужили несколько новелл американского писателя Уильяма Сидни Портера (О. Генри) в сложном переплетении с событиями его собственной биографии. Генеральная идея спектакля — мотив личностного перерождения художника в процессе созидательного акта творчества. Рассказы О. Генри сочетают в себе увлекательную фабулу журнального повествования и пронзительную точность сопереживания, которые писатель стремился передать читателю, а композитор оперы “Квадратура круга” — зрителю и слушателю» [5]. Вторая часть спектакля-проекта — это монобалет, или хореографическая фантазия «Аллегории», созданный для танцовщицы и вокального ансамбля: редкий пример балета без инструментального сопровождения, которое заменено на вокальный квинтет. Сценарной основой произведения стали аллегории-символы, заимствованные из картин западноевропейских живописцев XIV–XX вв.: I. «Пороки». II. «Добродетели». III. «Пять чувств». IV. «Темпераменты». V. «Любовь». VI. «Искусства». VII. «Науки». VIII. «Фортуна». IX. «Vanitas» («Суета сует»). По мнению создателей, их спектакль строится как столкновение символов добродетелей и пороков. «Работы мастеров прошлого как искусство скрытого, тайного кода составной частью входят в смысловую структуру спектакля, приглашающего зрителя в мир понимания произведения искусства как акта сотворения мира художником посредством музыки и визуальной пластики-хореографии» [5].

Центральным сюжетом является сцена, запечатленная на картине Пьетро ди Кристофоро Ваннуччи, известного как Перуджино (ок. 1448–1523) «Битва Любви и Целомудрия». Она насыщена символикой: формы, цвета и композиционные детали отражают абстрактные идеи, включая трансцендентальную любовь. Центральным мотивом триптиха является любовь как соединяющая сила, высшее проявление человеческого и божественного.



Рис. 1. Битва Любви и Целомудрия.
Пьетро ди Кристофоро Ваннуччи,
прозванный Перуджино, ок. 1448–1523. Лувр
Ill. 1. The Battle of Love and Chastity.
Pietro di Cristoforo Vannucci, known as Perugino,
circa 1448–1523. Louvre Museum

Второй источник вдохновения — работа Якопо де Барбари «портрет Луки Пачоли», итальянского математика и одного из основоположников бухгалтерского учета, на которой изображен монах с книгами и додекаэдром в левом углу картины. Художествен-

ные детали картины использовались при разработке спектакля. Например, цвета костюмов и световые проекции в сценографии подчеркивали преображение и всепрощение, что также отражалось в построении музыкального материала.



Рис. 2. Портрет Луки Пачоли. Якопо де Барбари, 1460–1516. Музей Каподимонте, Неаполь
Ill. 2. Portrait of Luca Pacioli by Jacopo de Barbari, 1460–1516. Capodimonte Museum, Naples

На основе спектакля «Аллегории» был создан «Триптих» для хора и домры, в который вошли отдельные части спектакля: «Добродетели», «Любовь» и «Vanitas». Части были переработаны и объединены в расширенный цикл: между второй и третьей частями была дописана крупная каденция-интермедия для солирующей домры. Таким образом, структура включает три масштабные части и интермедию. Отвечая на вопрос об обращении к опыту других композиторов, писавших произведения для хора и домры, Ананьев отметил: «Подход к написанию музыки был индивидуальным: я был знаком с произведениями моих коллег для хора и домры, не копировал их приемы, однако учитывал художественные и исполнительские особенности состава, создавая виртуозные и выразительные элементы для данного жанра».

Основополагающей причиной создания «Триптиха» стало сотрудничество с Камерным хором Московской консерватории и его художественным руководителем — профессором А. В. Соловьевым, для которого к этому времени было создана песня «Родина». Идея создания сочинения для хора и домры возникла у А. Ананьева по предложению А. В. Соловьева для фестиваля Союза композиторов России «Пять вечеров»[2] и была реализована благодаря сотрудничеству А. Ананьева с Е. Н. Мочаловой — одной из ведущих представительниц современного сольного домрового исполнительского искусства, которой также посвящены сочинения А. В. Чайковского, Е. И. Подгайца и К. А. Бодрова.



Рис. 3. Слева направо — Екатерина Мочалова, Артем Ананьев, Александр Соловьев. Фото: Анна Бобрик / Союз композиторов России. Финал конкурса Avanti. 20.11.2024
Ill. 3. From left to right: Ekaterina Mochalova, Artem Ananyev, and Alexander Solovyov. Photo: Anna Bobrik / Russian Union of Composers. Avanti Competition Finals. 20.11.2024



Рис. 4. Слева направо — Илья Стреляев, Алексей Комаров. Фото: Ира Полярная. 17.03.2024
Ill. 4. From left to right: Ilya Strelyaev, Alexey Komarov. Photo: Ira Polyarnaya. 17.03.2024

Особенностью структуры цикла является принцип постепенного введения участников ансамбля, каждый из которых первоначально экспонируется самостоятельно. Первая часть — «Добродетели» — исполняется хором a cappella; затем в интермедии солирует домра; со второй части между музыкантами возникает диалог. Здесь прослеживается аналогия с построением древнегреческой трагедии: хор выступает в роли рассказчика, тогда как домра воплощает образ главного героя.

В части «Добродетели» композитор обращается к строкам «Триумфа Целомудрия» из поэмы «Триумфы» Франческо Петрарки (1304–1374). Несмотря на отсутствие домры в данном номере, он принципиально важен для понимания стилистического, жанрового и идейного центра «Триптиха». Генезис части, как уже говорилось, связан с картиной «Битва любви и целомудрия» Перуджино, заказанной

Изабеллой д'Эсте — известной итальянской меценаткой и покровительницей художников Мантуи. Картина отражает гармонию человеческого и божественного через символику любви и целомудрия. Форма первой части — строфическая, характерная для многих вокальных сочинений. Она открывается гомофонным хоровым зачином, который задает тон всему циклу и составляет основу рефрена. Затем следует полифонический эпизод: музыкальный материал проводится сначала квартетом солистов из хора, а затем tutti. Эти два раздела чередуются на протяжении всей части. «Добродетели» отличаются развернутыми проведениями тем, выверенным гармоническим языком и четкой структурной организацией, которая обеспечивает прозрачность полифонической ткани — как в разделах, исполняемых квартетом солистов, так и в хоровых эпизодах.



Рис. 5. Битва Любви и Целомудрия. Герардо ди Джованни дель Фора 1445—1497. Лувр
Ill. 5. The Battle of Love and Chastity. Gerardo di Giovanni del Fora 1445–1497. Louvre

В партии хора присутствуют аллюзии на мотеты и мадригалы эпохи Возрождения, в частности, на творчество Карло Джезуальдо, что подчеркивает значение полифонии и использование имитаций и канонов различного порядка. Здесь прослеживается параллель с первым самостоятельным произведением для исследуемого исполнительского состава — Концерт для хора и домры Кузьмы Бодрова, в котором, со слов автора, также есть отсылка к стилю эпохи Ренессанса, а конкретнее, — к Джезуальдо [1, с. 29], включая структурные принципы построения материала и интонационно-гармонического комплекса. Обращение к музыке эпохи Возрождения неслучайно, тут возникает отсылка к «старшим европейским родственникам» домры того времени: лютни и мандолины. Домра, таким образом, сегодня трактуется как аллегория прошлых эпох.



Пример 1. Ананьев А. Триптих к спектаклю «Аллегории». «Добродетели», 1 раздел
Example 1. Ananyev A. Triptych for the play "Allegories". "Virtues", Section 1

Следует отметить, что с 2021 года для данного состава не было создано ни одного сочинения в народном духе, хотя именно область фольклора представляется, на первый взгляд, наиболее органичным для начального этапа освоения данного сочетания. Показательно, что даже «Две славянские песни» Бодрова написаны в академической манере, лишь намеками отсылая к фольклорной природе песен. Сравнивая «Триптих» Ананьева и Концерт Бодрова, важно отметить использование последним ритмической формулы, выражающейся в остинатном ритмическом рисунке, на котором строится гармонический материал [1]. В «Триптихе» Ананьева подобная формула появляется в завершающих эпизодах каждой из трех частей в виде бесконечного канона, символизирующего, по словам автора, вечность. В конце первой части мелодию канона подхватывает домра, исполняя ее флажолетами: звучание приобретает особую мягкость и прозрачность, знаменуя начало интермедии.



Пример 2. Бодров К. Концерт для домры и хора a cappella, третий раздел
Example 2. Bodrov K. Concerto for Domra and Choir a cappella, third section

Как было отмечено выше, идея «Триптиха» вдохновлена историей заказа картины Изабеллой д' Эсте. В отличие от спектакля, где изображены

аллегории на добродетели и пороки, центральным образом «Триптиха» становится сама Изабелла — своего рода «спин-офф»[3], выделяющий отдельный сюжетный фрагмент. Если воспользоваться современной терминологией, это «внутренняя речь» героини, ее размышление о природе любви. Об этом образе рассказывает сам композитор: «В моем представлении Изабелла д'Эсте — «примадонна» эпохи Возрождения — образ, соединяющий красоту, грацию и женственность. На сцене этот образ воплощает Екатерина Мочалова: по пластике, утонченности и даже внешнему облику она удивительно соответствует этому образу. Она играет на домре, что добавляет театральности и символизма, поскольку сама Изабелла играла на лютне — близком родственнике домры. Именно эта идея побудила к созданию интермедии для домры-соло. Это ее сольное высказывание, музыкальный монолог души — не исповедь в религиозном смысле, не покаянное признание, скорее проявление света, исходящего из состояния любви».

В интермедии звучат основные лейтмотивы «Триптиха». Наряду с мотивами из первой части появляются протяжные интонации в духе русских народных песен. Композитор раскрывает все выразительные возможности домры, используя два основных способа игры: звонкое щипковое pizzicato и протяжное тремоло, передающее legato. Автор строит этот эпизод на чередование мажора и минора. Ладовая двойственность в целом пронизывает вторую и третью части цикла, что также характерно для русской музыки. Использование такого гармонического плана мы можем наблюдать и в сочинениях Ефрема Подгайца для данного состава «Осенний вокализ» [2]. Данная структура создает контраст света и тени, символизируя одновременно вечность и конечность бытия. По мере развития интермедии нарастают динамика, ритмическое напряжение, эмоциональный подъем, что отражает внутреннее волнение героини.

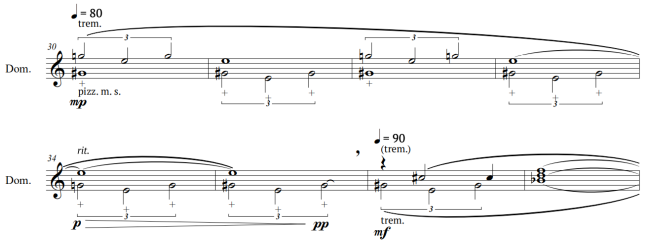
«Я долго размышлял, стоит ли вводить домровую партию как самостоятельную линию. В итоге понял, что нет: здесь уместнее хоровое вступление, близкое по характеру мадригалу, после которого "прекрасная дама" — героиня — начинает импровизировать. Именно тогда появляются флажолеты, формирующие ее сольную часть, приводящую к кульминации — теме любви», — размышляет Артем Ананьев. К схожим результатам приходит и Кузьма Бодров в своем цикле «Две славянские песни», где вместо сольного проведения фортепиано автор избрал хоровую фактуру [1].

С 37-го такта появляется материал вступления «Добродетелей»; далее хоровые эпизоды и реплики домры чередуются, что подчеркивает дуализм природы «Триптиха».



Пример 3. Ананьев А. Триптих к спектаклю «Аллегории». Интермедия, 38–44 такты
Example 3. Ananyev A. Triptych for the play "Allegories". Interlude, bars 38–44

В ответ на вопрос об использовании двух основных способов звукоизвлечения на домре, Артем Ананьев отметил: «Эти приемы встречаются в любом произведении для домры. Здесь же важен способ их сочетания. Чуть раньше, в эпизоде с 30-го такта видно обозначение тремоло, а поверх него стоят крестики — они указывают на одновременное использование щипка и тремоло. Этот прием мы разработали специально с Екатериной Николаевной. Она исполняет его виртуозно, за счет чего создается эффект многопланового звучания. В результате возникает впечатление, будто играют несколько инструментов одновременно — настолько убедительно и выразительно это сделано».



Пример. 4. Ананьев А. Триптих к спектаклю «Аллегории». Интермедия, 30–37 такты
Example. 4. Ananyev A. Triptych for the play "Allegories". Interlude, bars 30–37

Для расширения представления о техническом арсенале домры отметим: помимо pizzicato и тремоло, в партитурах встречается игра скрипичным смычком (III часть Концерта для малой домры с симфоническим оркестром А. Чайковского), а также использование корпуса инструмента как ударного (III часть Сонаты для домры и рояля Чайковского, где по панцирю отстукивается ритм марша) [3].

«Интермедия» представляет собой музыкальное размышление композитора о героине. По своей драматургической функции этот раздел воплощает образ героини, которая откликается на заказанное ей произведение. И именно из этого внутреннего отклика рождается тема, которая в дальнейшем станет кульминацией во второй части — вокализе «Любовь» (31–40 такты). «Это уже не отражение внешнего события, а выражение внутреннего состояния. Здесь я представляю себе внутренний образ любви — не предметный, не повествовательный, а духовный, переживаемый изнутри. Это скорее сияние внутрен-

него света, откровение в подлинном, христианском смысле — как проявление всеобъемлющей любви, универсального, трансцендентного чувства. В этой кульминации оно достигает предельного выражения», — комментирует Ананьев.



Пример 5. Ананьев А. Триптих к спектаклю «Аллегории». Вокализ «Любовь», 2 раздел, кульминация
Example 5. Ananyev A. Triptych for the play "Allegories". Vocalise "Love", section 2, culmination

Если первый номер — основа драматического действия, наполненного мирскими символами, ибо добродетели идут бок о бок с пороками, то второй номер триптиха — вокализ «Любовь» — номер созерцательный, в нем отсутствует поэтический текст.

Плавный переход к вокализу осуществляется через взятие домрой звука «gis», на котором происходит тембровая модуляция и постепенная передача хору. «Возникает ощущение перерождения звучания, своего рода метаморфоза ансамбля: если ранее хор звучал как мадригальный, светский, с определенной утонченной аристократичностью, то теперь — через эту интермедию он проходит как бы процесс очищения», — объясняет композитор.

Вокализ «Любовь» строится из трех основных разделов. В первом впервые возникает диалог хора и домры, которая ведет свою мелодическую линию, в то время как у хора звучит повторяющаяся волнообразная формула с постепенным «подключением» партий от сопрано до басов. Хоровая формула повторяется на протяжении всего произведения. Это некое постоянство, идея непрерывности. Вечная структура, вечный хорал, вечная колыбельная, олицетворяющая неизменность в своем бытии. Из этого рождается чувство любви, представленное в данном номере партией домры.

Схожий принцип драматургии, основанный на диалогичности, можно наблюдать в сочинении «Рождество» Александра Чайковского для хора, домры и фортепиано из музыкально-драматического действия «Вологодский круговорот». В отличие от «Вокализа», здесь остинатная фигура поручена домре и фортепиано, тогда как мелодическая линия отдана хоровым партиям. Помимо сходства в избранных художественных приемах, оба произведения объединяет идея мерности и непрерывности течения времени: Чайковский рисует картину зимней глубинки, в которой жизнь словно остановилась, и на этом фоне свершается таинство Рождества — сакральное проявление любви «на фоне вечности» [3].

Первый раздел плавно приводит ко второму — яркой динамической кульминации, представляющей собой дуэт хора и домры, исполняющих единый тематический материал. После чего постепенный регистровый «спуск» приводит к заключительному разделу — динамизированной репризе. Примечательно, что элемент «темы вечности» в этом эпизоде появляется у домры: чувство любви становится частью вечного, растворяясь в нем. Стоит обратить внимание на финал второй части: последний такт не дает полного разрешения — звучит квартсекстаккорд без баса, подчеркивающий победу мажора; флажолет на «gis» придает звучанию легкость и полетность. На этом аккорде все замирает и постепенно уходит в тишину, превращаясь в далекий, почти метафизический образ вечности.

«Vanitas», третья часть «Триптиха» предваряется хоровыми репликами с изречениями из книги Екклесиаста. Это решение имеет как художественный, так и практический характер: погрузить слушателя в иную звуковую атмосферу, так как здесь взят текст на латинском языке. Поэтической основой части служат фрагменты из книги Екклесиаста, или, в славянской традиции, книги Проповедника [6]; ее традиционным автором считается царь Соломон. Использование домры в контексте ветхозаветного сюжета может показаться неожиданным; однако изображения домрачеев с лютневидными домрами с подписью «Лик домер» обнаружены на полотне «Музыканты Царя Давида» из Апокалипсиса второй половины XVIII века [7, с. 144].



Рис. 6. «Музыканты царя Давида» [7, с. 144].
Ill. 6. "Musicians of King David" [7, p. 144].

Главным источником вдохновения финального номера «Триптиха» послужила картина «Послы» (1533) Ганса Гольбейна Младшего (1497–1543). на которой запечатлены два богато одетых человека среди множества предметов, связанных с наукой и искусством (среди инструментов также присутствует лютня), демонстрирующих их кругозор и интересы. Примечательно, что в картине присутствует символ бренности бытия: анаморфоза[4] черепа, который указывает на временность искусства и самой жизни. Идея в том, что смерть неизбежна всегда, но человек не способен постичь эту истину, пока не всмотрится в нее. Ананьев рассказывает: «Я видел оригинал этой работы в Национальной галерее Лондона, что позволило мне глубже понять перспективу и детали композиции. Эта картина, наряду с другими полотнами, несомненно, оказала влияние на концепцию триптиха. Метафорическое представление черепа и атрибутов жизни подчеркнуло идею конечности и преображения, что нашло отражение в музыке».



Рис. 7. Послы, 1533. Ганса Гольбейна Младшего (1497–1543).
Лондонская национальная галерея
Ill. 7. The Ambassadors, 1533.
Hans Holbein the Younger (1497–1543).
London National Gallery



Пример 6. Ананьев А. Триптих к спектаклю «Аллегории». Третья часть «Vanitas», 1 раздел
Example 6. Ananyev A. Triptych for the play "Allegories". The third part of "Vanitas", 1 section

Помимо рассмотренных выше композиторских техник, акцент в третьей части сосредоточен на эффекте тембровой модуляции. Именно домра инициирует процесс тембрового перехода от интермедии к финальному номеру: ее звучание постепенно внедряется в хоровую ткань. Здесь возвращаются материалы из кульминации, однако финал не носит исключительно трагического характера: присутствует момент просветления — эпизод из вокализа «Любовь».



Пример 7. Ананьев А. Триптих к спектаклю «Аллегории». «Vanitas». Фрагмент цитаты из вокализа «Любовь»
Example 7. Ananyev A. Triptych for the play "Allegories". "Vanitas". A Fragment of a quote from the Vocalise "Love"

Финальная кульминация завершается бесконечным каноном, который символизирует слияние всех ранее существовавших пластов фактуры. Если в первой части основное действие разворачивается в хоре, а во второй мы видим самостоятельную каденцию домры, в части «Любовь» они начинают переплетаться, а здесь, в финале, полностью соединяются, образуя единое звуковое целое.

Подводя итоги, отметим, что Триптих к спектаклю «Аллегории» Артема Ананьева представляет собой значимый этап в становлении нового жанрового образования — цикла для хора и домры. Анализ сочинения выявил ряд характерных закономерностей: обращение к полифоническим формам эпохи Возрождения как стилистическому контексту, использование тембровой модуляции как драматургического принципа, а также поэтапное сближение хорового и инструментального начал на протяжении цикла — от раздельного существования в первой части к полному слиянию в финале. Принципиально важна природа данного состава: соединение народного инструмента с академической хоровой традицией рождает художественный эффект, недостижимый иными средствами.

Показательно, что трансформация театральной музыки в самостоятельный концертный цикл не повлекла за собой утраты художественной полноты. Перенос материала из сценического контекста в концертный формат, смена исполнительского

состава и отказ от театрального действа не только не обеднили содержание, но и обнажили самостоятельную драматургическую логику музыки: то, что в спектакле служило сопровождением визуального ряда, в «Триптихе» обрело самодостаточность и концептуальную завершенность. Этот опыт свидетельствует о жизнеспособности подобного пути в современной композиторской практике: театральная музыка, переосмысленная и переработанная для нового состава, способна полноценно существовать в академическом концертном пространстве, сохраняя образную насыщенность и не нуждаясь во внешнем сценическом действии как условии своей выразительности.

«Триптих» подтверждает тезис о том, что сочетание хора и домры является одним из перспективных направлений современной композиторской практики, поскольку в нем органично сливаются национальная тембровая культура и академическая форма. Опыт сотрудничества композитора Артема Ананьева с Камерным хором Московской консерватории и Екатериной Мочаловой свидетельствует о том, что народный инструмент способен полноценно существовать в академической среде, открывая новые репертуарные возможности и расширяя художественные горизонты. Данное сочетание намечает перспективы для дальнейшего изучения путей взаимодействия народных и академических пластов музыки XXI века.

Статья поступила в редакцию 07.03.2026; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was submitted 07.03.2026; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

[1] Далее в статье также будут использованы эпизоды из этой беседы.

[2] Премьера Триптиха к спектаклю «Аллегории» состоялась на фестивале «Пять вечеров» 29 ноября 2023 года в Рахманиновском зале Московской консерватории в исполнении Камерного хора Московской консерватории под управлением профессора Александра Соловьева, партию домры исполнила Екатерина Мочалова. Впоследствии произведение получило первую премию на конкурсе «Avanti». Повторное исполнение состоялось 17 марта 2024 года в Малом зале Московской консерватории на концерте «Эстафета дирижеров» в исполнении Камерного хора Московской консерватории; дирижировал автор настоящей статьи — в то время студент V курса Московской консерватории и воспитанник коллектива, — партию домры исполнил Илья Стреляев, ученик Е. Мочаловой. Исполнение наглядно воплотило тематическую идею концерта, демонстрируя линии преемственности «учитель — ученик».

[3] Spin-off — от англ. «побочный продукт». Термин, использующийся в кино. Это произведение, которое представляет собой ответвление от какого-то известного сюжета.

[4] Анаморфоза — композиционный прием, основанный на использовании причудливых перспективных ракурсов и иллюзий, гротескных графических и живописных эффектов. В результате возникает «двойной» или «окказиональный» (как бы случайный) образ, совмещающий в себе разные мотивы, зримо перетекающие один в другой: пейзаж становится сценой битвы, гора — человеческой головой, ствол дерева — уродливым телом и т.д. См. об этом: [8].

Список источников

1. *Комаров А. С.* Хор и домра в творчестве Кузьмы Бодрова // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство педагогика. 2023. № 4 (9). С. 27–36.
2. *Комаров А. С.* Тембровые эксперименты в хоровых сочинениях Ефрема Подгайца // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство педагогика. 2024. № 1 (10). С. 38–45.
3. *Комаров А. С., Кривицкая Е. Д.* Синтез хоровых и народных инструментальных традиций в творчестве Александра Чайковского // ACADEMIA: музыкознание, исполнительство педагогика. 2024. № 3 (12). С. 67–78
4. *Рыжинский А. С., Шао Сяоюн.* Сочинения для хора и солирующей домры как феномен современной российской хоровой музыки // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы Искусствознания. 2024. № 4 (26). С. 26–32.
5. Спектакль-проект «Моно.театр» URL: https://www.mos.ru/kultura/documents/arkhiv-novostei/view/154525220/ (дата обращения: 01.03.2026).
6. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Синодальный перевод. Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2008. 1376 с.
7. *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. Изд. 2, переработанное и дополненное. М.: РАМ имени Гнесиных, 2018, 639 с.
8. Анаморфоз // Словарь терминов. URL: https://rah.ru/science/glossary/? ID=21303 (дата обращения: 01.03.2026).

Информация об авторах

Кривицкая Е. Д. — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания

Комаров А. С. — помощник ректора Академии хорового искусства имени В. С. Попова по творческой работе, хормейстер Камерного хора Московской консерватории.

Вклад авторов

Кривицкая Е. Д. — разработка концепции исследования, редактирование текста, корректировка грамматических и стилистических аспектов академического русского языка, внесение предложений по улучшению структуры статьи, консультирование по содержательным аспектам, включая уточнение терминологии.

Комаров А. С. — разработка концепции исследования, проведение анализа источников, сбор и обработка данных, написание текста, структурирование и оформление статьи, оформление окончательного варианта.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

References

1. Komarov, A. S. (2023), "Choir and domra in the works of Kuzma Bodrov*", ACADEMIA: muzykoznanie, ispolnitelstvo pedagogika* [ACADEMIA: Musicology, Performance, Pedagogy], vol. 4(9), pp. 27–36.
2. Komarov, A. S. (2024), "Timbral experiments in the choral works of Efrem Podgaits"*, ACADEMIA: muzykoznanie, ispolnitelstvo pedagogika* [ACADEMIA: Musicology, Performance, Pedagogy], vol. 1(10), pp. 38–45.
3. Komarov, A. S. and Krivitskaya, E. D. (2024), "The synthesis of choral and folk instrumental traditions in the works of Alexander Tchaikovsky", *ACADEMIA: muzykoznanie, ispolnitelstvo pedagogika* [ACADEMIA: Musicology, Performance, Pedagogy], vol. 3(12), pp. 67–78.
4. Ryzhinskiy, A. S. and Shao, Xiaoyun (2024), "Works for choir and solo domra as a phenomenon of contemporary Russian choral music", *Journal of Saratov Conservatoire. Issues of Arts* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art studies], vol. 4 (26), pp. 26–32.
5. Department of Culture of the city of Moscow (2015), "Mono.theatre performance project", available at: https://www.mos.ru/kultura/documents/arkhiv-novostei/
6. *Bibliya* (2008), *Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta: Sinodal'nyy perevod* [The Bible. Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament: Synodal Translation], Publishing House of the Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church, Moscow, Russia.
7. Imkhanitskiy, M. I. (2018), *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh* [History of performance on Russian folk instruments], Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia.
8. Russian Academy of Arts (2008), "Anamorphosis", available at: https://rah.ru/science/glossary/? ID=21303 (accessed 01 March 2026).

Information about the authors

Krivitskaya E. D. — Doctor of Arts, Professor of the History of Foreign Music Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Leading Research Fellow at the Music Theory Department of State Institute for Art Studies

Komarov A. S. — Assistant Rector of the V. S. Popov Academy of Choral Art for Creative Work and the Chorus Master of the Chamber Choir of Moscow Conservatory

Contribution of the authors

Krivitskaya E. D. — participation in the develop ent of the research concept, text editing (correction of grammatical and stylistic aspects of academic Russian), making suggestions for improving the structure of the article, consulting on content-related aspects (including clarification of terminology).

Komarov A. S. — participation in the development of the research concept (conducting source analysis, collecting and processing data), writing the text (drafting the manuscript, structuring and for matting the article), approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Научная статья
УДК 7.071.2
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.010

«Русская вагнериана» в зеркале периодической печати первой трети XX в.: Марианна Черкасская

(к 150-летию со дня рождения)

Шарма Елена Юрьевна[1], Бойко Галина Ростиславовна[2]
[1,2] Институт современного искусства, Москва, Россия
[1] E-mail: el.sharma@yandex.ru,
[1] ORCID: 0000-0002-9296-811X
[2] E-mail: g.boiko@mail.ru,
[2] ORCID: 0009-0005-5397-4444

Аннотация. Среди русских оперных певцов, соприкоснувшихся с грандиозными творениями Р. Вагнера на рубеже XIX–XX вв., выделяется фигура Марианны Борисовны Черкасской (1876–1934)[1], примадонны Мариинского театра, получившей в данном амплуа европейскую известность. Обладая драматическим сопрано большого диапазона, артистка сумела овладеть соответствующим стилем исполнения, чем неизменно восхищала современников. Неслучайно, она считалась одной из лучших Брунгильд своего времени, что было признано большинством как русских, так и иностранных критиков. Подлинные документы эпохи наглядно демонстрируют уровень мастерства и значимость творчества М. Б. Черкасской для становления и развития «русской вагнерианы». Уже одного этого было бы достаточно, чтобы причислить ее к ведущим представителям музыкального академического искусства того времени. Однако художественный багаж артистки был намного разнообразнее и включал в себя ряд главных партий в известных операх отечественного и зарубежного репертуара. Так, еще одной знаменитой ролью Марианны Борисовны стала Феврония в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова. В интерпретации певицы образ кроткой девы приобрел столь исключительную убедительность, что стал ассоциироваться у современников именно с ней. Таким образом, М. Б. Черкасская внесла важный вклад не только в становление и развитие «русской вагнерианы», но и отечественного оперного искусства в целом, поэтому значение ее творчества трудно переоценить.

Ключевые слова: М. Б. Черкасская, Вагнер, вагнеровский певец, «русская вагнериана», Брунгильда, Феврония, Мариинский театр.

Для цитирования: Шарма Е. Ю., Бойко Г. Р. «Русская вагнериана» в зеркале периодической печати первой трети XX в.: Марианна Черкасская (к 150-летию со дня рождения) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1(80). С. 63–71. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.010

Original article

“Russian Wagnerian” in the mirror of the periodical press of the first third of the 20th century: Marianna Cherkasskaya (on the 150th anniversary of her birth)

Sharma Elena Yu.[1], Boyko Galina R.[2]
[1,2]Institute of Contemporary Art, Moscow, Russia
[1] E-mail: el.sharma@yandex.ru,
[1] ORCID: 0000-0002-9296-811X
[2] E-mail: g.boyko@mail.ru,
[2] ORCID: 0009-0005-5397-4444

Abstract. Among Russian opera singers who came into contact with the grandiose R. Wagner’s works at the turn of the XIX–XX centuries, the figure of Marianna Borisovna Cherkasskaya (1876–1934), the prima donna of the Mariinsky Theater, who gained European fame in this role, stands out. Having a dramatic soprano voice with a wide range, the artist managed to master the appropriate style of performance, which her contemporaries always admired. It is no coincidence that she was considered one of the best Brunhilds of her time, which was recognized both by Russian and foreign critics. The original documents of the epoch clearly demonstrate the level of skill and the importance of Cherkasskaya’s work for the formation and development of the “Russian Wagnerian”. Only this fact would have been enough to rank her among the leading representatives of the musical academic art of that time. However, the artist’s repertoire was much more diverse and included a number of major roles in famous operas of the domestic and foreign composers. So, another famous role of Marianna Borisovna was Fevronia in the opera “The Tale of the Invisible City of Kitezh and the Virgin of Fevronia” by N. A. Rimsky-Korsakov. In the singer’s interpretation, the image of the meek maiden acquired such exceptional persuasiveness that it became associated with her among contemporaries. Thereby, M. B. Cherkasskaya made an important contribution not only to the formation and development of the “Russian Wagneriana”, but also to the national opera art as a whole, therefore, the importance of her work in this context cannot be overestimated.

Keywords: M. B. Cherkasskaya, Wagner, Wagnerian singer, “Russian Wagnerian”, Brunhilda, Fevronia, Mariinsky Theatre.

For citation: Sharma E. Y., Boyko G. R. “Russian Wagnerian” in the mirror of the periodical press of the first third of the 20th century: Marianna Cherkasskaya (on the 150th anniversary of her birth). Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 63–71 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.010

Термин «вагнеровский певец» в первую очередь принято связывать с немецкоговорящими вокалистами, что совершенно естественно, поскольку и само понятие и соответствующая исполнительская традиция пришли в Россию из Германии. Напомним, что с появлением грандиозных творений Р. Вагнера состав оркестра не только расширился, существенно усилив свое звучание, но и сама оркестровая партия сделалась равноправной участницей весьма продолжительного (по сравнению с традиционными произведениями жанра) сценического действа. Конечно, подобные новшества отличались от тех произведений, к которым привыкли оперные исполнители, участвуя, например, в постановках итальянских композиторов. Тем более, что к ним предъявлялись совершенно иные требования, как по масштабу звучности голоса, так и по физической выносливости, психологической глубине образов, интенсивности эмоционального наполнения роли, ясности дикции и т.д.

© Шарма Е. Ю., Бойко Г. Р., 2026



Рис. 1. Сцена из оперы «Валькирия» Р. Вагнера в Мариинском театре. 1909[2]
Ill. 1. Scene from the opera "Die Walküre" by R. Wagner at the Mariinsky Theatre. 1909[2]

Отметим, что новаторское творчество великого немца не сразу прижилось на отечественных театральных подмостках. «Первой ласточкой» выступил «Лоэнгрин», который сначала долго «пробивался» на российскую сцену, а после постановки в Мариинском театре (1868) вызвал горячие дискуссии в среде музыкальной общественности. Тем не менее, именно эта опера открыла путь для других сочинений композитора на сцену главного театра Российской империи. За ней последовали «Тангейзер» (1874), «Риенци» (1879), «Тристан и Изольда» (1899), «Валькирия» (1900), «Зигфрид» (1902), «Гибель богов» (1903), «Золото Рейна» (1905), «Летучий голландец»[3] (1911), «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1914) и т.д., а Мариинка, в свою очередь, стала своеобразным средоточием так называемого «русского вагнерианства».



Рис. 2. Участницы постановки оперы «Валькирия» Р. Вагнера в Мариинском театре.
Слева направо: Е. В. Слатина (Герхильда), М. Б. Черкасская (Ортлинда), М. Е. Маркович (Зигруна), Ю. Н. Носилова[4] (Гримгерда), А. К. Панина (Росвейса). 1909[5]
Ill. 2. Participants in the production of R. Wagner's opera "Die Walküre" at the Mariinsky Theatre. From left to right: E. V. Slatina (Gerhilde), M. B. Cherkasskaya (Ortland), M. E. Markovich (Sigrun), Yu. N. Nosilova[3] (Grimgerda), and A. K. Panina (Rosweisse). 1909[5]

На этом фоне в театре выделился целый ряд певцов вагнеровского типа, среди которых на первое место современники ставили имена И. В. Ершова[6] и М. Б. Черкасской[7], чей вклад в популяризацию творчества Р. Вагнера в России трудно переоценить. Как утверждал в одной из своих статей А. В. Амфитеатров: «Подобно тому, как в Германии сказать „Изольда", „Кундри", „Брунгильда", значит назвать имя „Маттерна"[8], хотя в ныне живущих поколениях, едва ли кто уже и слыхал эту великую соратницу Рихарда Вагнера. Для „русификации Вагнера", которою так заслуженно прославилась петербургская Мариинская опера, … М. Б. Черкасская сделала едва ли меньше, чем Маттерна[9] — для истолкования вагнеровских героинь своим германским слушателям. Будучи весьма страстным вагнерианцем, я даже ставлю эту заслугу Черкасской на самый первый план ее деятельности. … Я не слыхивал лучшей Изольды, хотя мне хорошо известны все звезды вагнерова неба и яркости большинства из них я рад отдать полнейшую справедливость. И недаром же именно Черкасскую избрал Артур Никиш[10] как Брунгильду для „Гибели богов" в Париже 1909 года» [2, с. 4].



Рис. 3. А. Фридрих-Матерна в роли Брунгильды в опере Р. Вагнера «Валькирия». Первая постановка тетралогии «Кольцо Нибелунга» в Байрейте. Германия. 1876[11]
Ill. 3. A. Friedrich-Materna as Brünnhilde in R. Wagner's opera "Die Walküre". The first production of the "Der Ring des Nibelungen" tetralogy in Bayreuth, Germany. 1876[11]

Подчеркнем, что Марианна Борисовна блистала в вагнеровских партиях не только в Петербурге и Париже. В том же 1909 г. она с огромным успехом выступила в аналогичном репертуаре в театре «Ла Скала», безоговорочно покорив публику ролью Брунгильды. Таким образом, европейское признание певица получила именно в данном амплуа.

Как справедливо отмечает С. А. Свириденко: «То, что сделано ею (Черкасской — *Г. Б.* и *Е.Ш.*) в „Валькирии" и в „Зигфриде" — более, чем достаточно, чтобы причислить ее к лучшим исполнительницам

Брунгильды не только в России, но и в Европе. … Черкасская — европейская величина в искусстве. И если нельзя было считать ее в числе тех исключительных сил, которые, в первые годы постановки „Кольца Нибелунга“ имели господствующее влияние на решающий успех трилогии в русском исполнении — то потому, что в те годы еще лишь начинал развиваться этот чудесный, колоссальный талант, которым в настоящее время в праве гордиться петербургская сцена» [3, с. 184–185].



Рис. 4. М. Б. Черкасская в роли Брунгильды в опере Р. Вагнера «Гибель богов». 1915[12]
Ill. 4. M. B. Cherkasskaya as Brünnhilde in R. Wagner's opera "Götterdämmerung" 1915[12]

Возвращаясь к образу Брунгильды, следует отметить, что, судя по имеющимся отзывам, данная роль, несомненно, была одним из выдающихся творческих достижений артистки, что подтверждается многочисленными свидетельствами современников.

К примеру, критик журнала «Рампа и жизнь» писал: «У Черкасской богатый, огромной силы голос, великолепно разработанный, редкое умение использовать голосовые данные, глубина исполнения, соединенная с какой-то чарующей простотой. Черкасская, по отзыву А. Никиша — одна из наилучших „Брунгильд“, и это вполне возможно. Своим красивым, мощным голосом и тонким, полным глубокого смысла исполнением, артистка способна захватить и увлечь не только рядового слушателя, но и любого пресытившегося, видавшего виды музыканта» [5, с. 4].

И действительно, «Русская музыкальная газета», в связи с прошедшими операми «Валькирия» и «Зигфрид» (1909) с участием М. Б. Черкасской, сообщала: «Партию свою эта серьезная певица проводит очень музыкально, легко справляясь со всеми трудностями. Даже наиболее рискованные места вокального текста звучат у нее точно, отчетливо. Труда, внимания и старания в отделку партии вложено, видимо, много. И результаты получились художественноценные. Не будучи выдающейся актрисой, г-жа Черкасская в сценической передачи роли очень сдержанна, и в этом сказался ее такт, спасающий роль от переигрываний, от подделки под пафос, от театральной фальши» [6, с. 332].

В свою очередь, та же С. А. Свириденко считала, что «ее (Черкасской — *Е. Ш.* и *Г. Б.*) сценическое творчество в этой роли (Брунгильды — *Е. Ш.* и *Г. Б.*) поражает своим совершенством, — в особенности в виду того, что и у нее имеются частные недочеты внешнего облика: недостаточно высокий для сцены рост и неблагодарные, мало поддающиеся гриму черты лица[13]. Но волшебство мимики и жестов, и еще более могущественное волшебство дивного пения — уничтожает все, что есть несовершенного в лице и фигуре. … Образ Брунгильды, каков он в „Валькирии“ и в „Зигфриде“ — олицетворяется Черкасской сильно, верно, глубоко и с интенсивнейшей жизненностью» [3, с. 185].



Рис. 5. М. Б. Черкасская в роли Брунгильды в опере Р. Вагнера «Валькирия». 1900–1906. Публикуется впервые[14]
Ill. 5. M. B. Cherkasskaya as Brünnhilde in R. Wagner's opera "Die Walküre". 1900–1906. Published for the first time[14]

Напомним, что данная партия, принадлежащая к числу лучших творений композитора, является еще и одной из самых трудных с исполнительской точки зрения. Действительно, помимо соответствующих вокальных данных (объемный сильный голос с рабочим диапазоном a–c^3), певица должна обладать виртуозным техническим мастерством, позволяющим не только продемонстрировать ровное звучание во всех регистрах, но и убедительно воплотить весь спектр вагнеровской динамики от мощного *forte*

в героических эпизодах до тончайшего *pianissimo* — в лирических[15].

Отдельную сложность представляет так называемый боевой клич валькирии *Ho-jo-to-ho!*, реализованный маэстро в виде широких октавных скачков на *forte,* что, кстати, по свидетельству очевидцев, у М. Б. Черкасской выходило как бы «шутя».

Подчеркнем, что автор тетралогии меньше всего заботился об «удобстве» солистов[16], потому что сфера интересов Р. Вагнера лежала совершенно в иной плоскости, связанной с масштабным обновлением музыкально-драматургической составляющей современного ему оперного театра. Соответственно, все вокальные партии, следуя логике развития определенной композитором, изобилуют целым рядом некомфортных для певческого голоса элементов. Это большое количество речитативных эпизодов, усложненный ритмический рисунок, интервальные скачки в быстром темпе, протяженные фразы в низкой или высокой тесситуре с неудобным выходом на крайние верхние ноты, продолжительные сцены, доходящие порой до сорока минут, мощный оркестр, с одной стороны провоцирующий форсированный звук, а, с другой, требующий соблюдения соразмерного динамического баланса со звучанием голосов.

Не менее важным аспектом в музыкальных драмах Вагнера служит крайняя психологическая насыщенность ролей, подчеркивающая сложность и противоречивость действующих лиц, когда музыка и текст в неразрывном взаимодействии служат выражению их глубоких внутренних переживаний. Кроме того, сцены с участием основных персонажей, как правило, сопровождаются протяженными вокально-симфоническими эпизодами, раскрывающими напряженное эмоциональное состояние героев, что влечет за собой необходимость «наполнения» указанных фрагментов адекватной актерской игрой. И в этом смысле, партия Брунгильды представляет существенные сложности, поскольку на протяжении тетралогии ее образ эволюционирует от гордой и своенравной девы-воительницы до земной женщины, готовой к искупительной жертве во имя истинной любви.

Поэтому, роль требует от певицы практически полной мобилизации всех имеющихся в ее распоряжении исполнительских ресурсов.

В то же время, проведенное исследование показало, что Марианна Борисовна в полной мере обладала необходимыми качествами и блестяще справлялась не только со всеми вокально-техническими трудностями, но и весьма убедительно трактовала партию прекрасной валькирии, точно следуя авторским указаниям.

По воспоминаниям современников, ее интерпретация отличалась ярким темпераментом, большой экспрессией, богатой нюансировкой, передававшей малейшие оттенки душевных состояний героини с помощью соответствующей пластики, выразительной мимики и смены голосовых интонаций (где-то воинственных, где-то печальных, где-то смеющихся, где-то ликующих и т.д.), ее подход к роли был предельно детализирован. Это, в свою очередь, придавало образу Брунгильды правдивость и жизненную полноту, что находит подтверждение в подлинных документах эпохи.

«Высшие свои художественные достижения Черкасская обнаружила в вагнеровских операх. Начав с Ортлинды в „Валькирии“, Черкасская сменила ее на Зиглинду там же … Через некоторое время Черкасская выступила в партии Брунгильды сперва в „Валькирии“, а потом и в остальных частях „Кольца Нибелунга“, причем **передавала эту труднейшую партию блестяще** (выделено нами — *Е. Ш.* и *Г. Б.*) в смысле звуковом и также хорошо в отношении полноты драматической выразительности», — утверждал Э. А. Старк [8, с. 52].

Немаловажным фактором, характеризующим сценическое мастерство М. Б. Черкасской, является ее понимание стилистических особенностей произведений Р. Вагнера, причем «на этом пути ей однажды удалось одержать блестящую победу … в Миланском театре „Scala“, куда получить приглашение было очень трудно, а выступить с успехом, значило приобрести патент на звание европейской знаменитости. Было это в декабре 1909 г., как раз в открытие сезона. … Голоса подобрались все хорошие, но пели Вагнера так, точно имели дело с Верди или Россини. И только Черкасская показала настоящую интерпретацию вагнеровского стиля. После этого за ней окончательно утвердилась репутация специально вагнеровской певицы, вполне оправданная той общей художественностью, которою было проникнуто исполнение ею каждой партии в этом репертуаре» [Там же, с. 52–53].

Подтверждение словам Э. А. Старка находим в газете «Новое время» за 1910 г.: «Г-жа Черкасская выступила в миланском „Скала“ с полным успехом в „Валькирии“. Вся миланская печать без исключения с большими похвалами отзывается о красивом голосе, хорошей школе, артистическом таланте, с которым г-жа Черкасская передает роль Брунгильды, гордой и страстной валькирии» [9, с. 6].

Неслучайно, Марианна Борисовна была приглашена в Германию к участию в постановке тетралогии, потому что по своему уровню намного превосходила тамошних артистов. Так, А. В. Амфитеатров вспоминал: «В 1914 году, М. Б. Черкасская заключила, было, контракт на весь цикл вагнеровских опер — в Берлине! Вспыхнувшая война помешала этой интересной „поездке в Тулу со своим самоваром“. Вокалистки тогдашней берлинской оперы мне очень памятны: были артистки почтенные и заслуженные и на Вагне-

ре, конечно, „собаку съели“. Как раз, превосходное исполнение „Валькирии“ осталось моим последним впечатлением от Берлинской оперы весною, почти накануне войны. Но ни Зиглинды — Черкасской, ни Зигмунда — Ершова, немецкие исполнители не достигали — и очень далеко!» [2, с. 4].

Неудивительно поэтому, что «дуэт Ершова и Черкасской был признан современниками одним из вершинных достижений в интерпретации музыкальной драмы на российской и мировой оперных сценах» [10, с. 76].

Таким образом, документальные источники наглядно демонстрируют уровень мастерства и значение творчества М. Б. Черкасской для становления и развития «русской вагнерианы», в которой певица добилась впечатляющих результатов, несмотря на то, что «внешние данные у нее были не блестящие» [8, с. 52]. Только одного этого было бы достаточно, чтобы причислить ее к значимым представителям музыкального академического искусства рубежа XIX–XX вв.



Рис. 6. Портрет М. Б. Черкасской. 1905 – 1914. Санкт-Петербург. Публикуется впервые[17]
Ill. 6. Portrait of M. B. Cherkasskaya. 1905 – 1914. Saint Petersburg. Published for the first time[17]

Однако, художественный багаж артистки был намного разнообразнее и включал в себя целый ряд главных партий в таких известных операх как «Аида» Дж. Верди (Аида), «Гугеноты» Дж. Мейербера (Валентина), «Фиделио» Л. ван Бетховена (Леонора[18]), «Евгений Онегин», «Мазепа», «Пиковая дама» и «Черевички» П. И. Чайковского (Татьяна, Мария, Лиза и Оксана), «Руслан и Людмила» М. И. Глинки (Гориславa), «Демон» А. Г. Рубинштейна (Тамара), «Каменный гость» и «Русалка» А. С. Даргомыжский (Донна Анна и Наташа), «Князь Игорь» А. П. Бородина (Ярославна), «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка» и «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова (Милитриса, Купава и Ольга), «Дубровский» Э. Ф. Направника (Маша) «Борис Годунов» М. П. Мусоргского (Марина Мнишек), «Миранда» (Миранда) Н. П. Казанли и др.

Причем критики постоянно фиксировали творческий рост певицы, настолько была очевидна работа над воплощаемыми ею образами. И если в начале сценического пути рецензенты отмечали некоторую неуверенность и даже «беспомощность» артистки, то со временем ее мастерство заметно выросло, а сама она достигла высочайшего профессионализма в исполнительском искусстве.

Обратимся к свидетельству очевидцев. К примеру, Э. А. Старк вспоминал: «У нее (Черкасской — *Е. Ш.* и *Г. Б.*) было настоящее драматическое сопрано очень хорошего качества, большого диапазона отличавшееся полнотой звучания во всех регистрах, со свободными металлическими верхами, без всякой резкости, приятного тембра и очень хорошо обработанное. К этому присоединялись отличная музыкальность и выразительная фразировка. На всем исполнении лежала печать большой внутренней культуры. И, тем не менее, наблюдая ее первые выступления, очень трудно было сказать, во что развернется ее талант впоследствии, — настолько все исполнение было робко и неуверенно. Сценически Черкасская порою была прямо беспомощна» [8, с. 50].

Интересно, что Э. А. Старку буквально вторит «Русская музыкальная газета»: «Замечательный голос Черкасской, типичное драматическое сопрано, осуществляющее редкое соединение громадной мощи с подкупающей обаятельностью, долгое время определенно имел перевес в ее исполнении над сценическою стороною. Известная замкнутость дарования, наклонность играть „в себя“, а не „из себя“, больше переживая драму, чем воплощая ее, долгое время мешали артистке давать сильные и яркие сценические образы. Но в последние годы сценический дар Черкасской развился необыкновенно интенсивно и богато, и в целом ряде партий ее сценическая интерпретация не уступает вокальной. Были моменты, когда Дирекция, исключительно благодаря Черкасской, имела возможность ставить „Тристана и Изольду“ и другие вагнеровские драмы, так как никто кроме нее, не мог справиться удовлетворительным образом с соответствующими партиями» [12, с. 134].

Приведенные отзывы позволяют сделать вывод, что Марианна Борисовна целенаправленно повышала собственный уровень актерского мастерства, кстати, имея в «активе» такого именитого свекра, как О. О. Палечек, который вполне мог помогать

ей в работе над образами. Кроме того, известно, что многие партии она разучивала под руководством опытнейшего дирижера Мариинского театра Д. И. Похитонова[19], не только прекрасно знавшего оперный репертуар, но и обладавшего тонким музыкальным вкусом. Среди подготовленных ими ролей — уже упоминавшиеся Купава («Снегурочка»), Мария («Мазепа»), Маша («Дубровский»), Милитриса («Сказка о царе Салтане»), Наташа («Русалка»), Оксана («Черевички»), Ольга («Псковитянка»), Ярославна («Князь Игорь»), а также Криза («Нерон» А. Г. Рубинштейна) и Франческа («Франческа да Римини» Э. Ф. Направника).

Все это позволило С. Ю. Левику утверждать следующее: «Ответственным драматическим сопрано была Марианна Борисовна Черкасская. Великолепный, большой мощи голос позволял ей петь любую (сильную сопрановую партию плюс меццо-сопрановую Ортруду в „Лоэнгрине“). Большая музыкальность, прекрасная память, прекрасная манера пения, звонкие, как колокол, низы, отличная школа, приобретенная у Ферни-Джиральдони[20], достаточные актерские способности, наконец, „изюминка“ таланта во всем, что бы Черкасская ни делала, … — все было талантливо, эмоционально, все оправдывало положение настоящей примадонны в Мариинском театре. Если бы не относительно рано испорченная небольшой полнотой фигура, можно было бы два с лишком десятка лет говорить и о внешне безупречном воплощении создаваемых певицей образов» [13, с. 345–346].

Еще одной значимой ролью Марианны Борисовны стала Феврония в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н. А. Римского-Корсакова (1907). Хотя в данном случае не обошлось без театральных интриг, когда премьерные спектакли спела «вездесущая» М. Н. Кузнецова-Бенуа[21], которая была «необыкновенно завистливой к певицам, даже не ее амплуа[22]» [11, с. 162], и с подачи которой, по словам того же Д. И. Похитонова, от М. Б. Черкасской скрыли начало репетиций указанной оперы. Поэтому ей пришлось практически тайно проработать эту роль даже не в театре, а дома у известной певицы М. А. Славиной[23] по режиссерскому сценарию, предоставленному лично Дмитрием Ильичем.

Однако, после того как исполнение партии главной героини все-таки было передано Марианне Борисовне, образ кроткой девы приобрел настолько убедительную окраску, что стал ассоциироваться у современников именно с ней. Неудивительно поэтому, что впоследствии А. В. Амфитеатров прямо указывал, что «образ Февронии слился с именем Черкасской уже исторически. То есть: Черкасскую как Февронию, знают и не отделяют от Февронии даже люди, никогда ее Февронией не видавшие и не слышавшие»[25] [2, с. 4].



Рис. 7. М. Б. Черкасская в роли Февронии в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже». 1900-е[24]
Ill. 7. M. B. Cherkasskaya as Fevronia in N. A. Rimsky-Korsakov's opera "The Tale of the Invisible City of Kitezh and the Virgin of Fevronia". 1900s[24]

Действительно, как вспоминал Д. И. Похитонов: «В вокальном отношении партия Февронии как нельзя лучше пришлась Черкасской по голосу, превосходно сливавшемуся с сочным звучанием музыки Римского-Корсакова. Как человек же, она отличалась исключительной добротой и мягкостью характера, что помогло ей создать образ девы Февронии, трогательный своей искренностью, простотой и теплотой» [11 с. 165]. А газете «Петербургский листок» осталось лишь констатировать очевидный факт, что в указанной партии «пальма первенства принадлежала Черкасской» [14, с. 183].

В этой роли, певица однозначно превзошла М. Н. Кузнецову-Бенуа по всем параметрам[26], хотя Мария Николаевна и спела два премьерных спектакля, прежде чем отказалась от неподходящего для себя материала, тем самым войдя в историю, как первая исполнительница главной героини предпоследней оперы Н. А. Римского-Корсакова.

Известно, что указанная опера часто сопоставляется с творениями Р. Вагнера[27], причем подобные параллели обозначились довольно давно, еще в период ее первых постановок. Не останавливаясь подробно на причинах подобного сравнения, отметим, что данные произведения объединяет неспешность повествования. Партия Февронии очень объемна, а первая ария главной героини, открывающая «Сказание», по своей протяженности и вокально-техническим трудностям вызывает определенные ассоциации с Брунгильдой. И хотя эти образы различны, их, на наш взгляд, сближает тема всеобъемлющей возвышенной любви. Неудивительно, что эти две роли

стали определяющими в творческой судьбе М. Б. Черкасской, поскольку, судя по имеющимся отзывам, в полной мере отвечали ее внутренней сущности.

Вместе с тем, показательным является еще и тот факт, что именно Февронию (как одну из самых знаменитых своих ролей)[28] М. Б. Черкасская с огромным успехом исполнила 31 марта 1928 г. в связи с 25-летием творческой деятельности на сцене Латвийской оперы в Риге, где она обосновалась после 1917 г.

Кстати, после революции география ее выступлений значительно расширилась[29]. Она выступала в Австрии, Аргентине, Бразилии, Венгрии, Греции, Египте, Индии, Китае, Латвии, Литве, Румынии, Сингапуре, США, Уругвае, Франции, Чехословакии, Эстонии и Японии, где ей сопутствовал неизменный успех. А в Афинах имел место еще один выдающийся триумф, но уже связанный с партией Аиды в одноименной опере Дж. Верди, которую артистка блестяще исполнила в «грандиозной» постановке под открытым небом в присутствии нескольких десятков тысяч зрителей.

Однако, все это произошло уже после того, как она приобрела европейскую известность в амплуа вагнеровской певицы, причем именно до революции, которая разделила ее творческий путь на два основных периода — до и постреволюционный (эмиграция). И если в первой половине жизни она находилась в непрерывном процессе развития и совершенствования исполнительских навыков, то во второй — на нее уже «работало» приобретенное имя.

Тем не менее, после 1917 г. Марианна Борисовна существенно расширила свой камерно-концертный репертуар, проводя многочисленные сольные программы и участвуя в различных сборных концертах. При этом доля оперных спектаклей в ее творческой карьере значительно уменьшилась, несмотря на то, что она продолжала периодически выступать на театральной сцене.

Подводя итог, подчеркнем, что М. Б. Черкасская внесла важный вклад как в становление и развитие «русской вагнерианы», так и оперного искусства первой трети XX в. в целом, что подтверждается обширным корпусом публикаций в периодической печати того времени. Хотя впоследствии ее имя оказалось практически забыто, скорее всего, из-за эмиграции и непримиримо-отрицательной позиции певицы по отношению к Октябрю. Между тем, значение ее творчества в контексте истории отечественного вокального академического исполнительства трудно переоценить. И в этом смысле, нельзя не согласиться со словами одного из критиков, утверждавшего, что «Черкасская, прежде всего, русская певица, носительница русского гения. Но удивительно ее проникновение Вагнером, эта блистательная победа над его трудностями, овладение не только чувственной красотой его музыки, но и всей ее идейной сущностью и глубиной. И тут для нее открыла путь непостижимая глубина вагнеровского чувства, та любовь, чрез которую на Вагнера, по его собственным словам, сходил дух музыки» [16, с. 3].

Статья поступила в редакцию 03.12.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was submitted 03.12.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

[1] В некоторых источниках указан 1875 г. как дата рождения, что требует дополнительного изучения, а также, совершенно ошибочно — 1931 г. как дата смерти, что никак не подтверждается документально.

[2] Источник: [1, с. 119].

[3] В Мариинском театре эта опера была поставлена под названием «Моряк-скиталец».

[4] Здесь имеет место опечатка, т.к. согласно информации, содержащейся в Ежегоднике Императорских театров, одну из Валькирий в то время исполняла Ю. Н. Носилова, певица же по фамилии Наеллова в списках оперной труппы никогда не значилась.

[5] Источник: Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение культуры (далее – СПбГБУК) «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства».

[6] Подробнее о нем см. *Супотницкая Е. С., Шарма Е. Ю.* В тени Шаляпина: Иван Ершов // Художественное образование и наука. 2021. № 2 (27). С. 89–97.

[7] М. Б. Черкасская принадлежала к известному княжескому роду, ведущему свое начало от кабардинских князей, а ее мужем был Николай Осипович Палечек (1878–1937) — крупный чиновник Министерства просвещения, сын известного певца чешского происхождения Осипа (Йозефа) Палечека, солиста и режиссера Мариинского театра, у которого, в свою очередь, Марианна Борисовна училась в оперном классе в Петербургской консерватории (1895–1900). Последний, кстати, помогал ей в работе над некоторыми партиями, в частности, Татьяны в «Евгении Онегине» П. И. Чайковского, ставшей ее дебютом на Императорской сцене в 1900 г.

[8] Здесь и далее орфография авторов в цитатах сохранена.

[9] Амалия Матерна (Фридрих-Матерна, *нем.* Amalie Friedrich-Materna) (1844–1918) — знаменитая вагнеровская певица австрийского происхождения (драматическое сопрано).

[10] Артур Никиш, *венг.* Artúr Nikisch (1885–1922) — известный немецкий дирижер австро-венгерского происхождения, один из основоположников современной школы дирижирования, прославился как выдающийся интерпретатор музыки эпохи романтизма, в т.ч. Р. Вагнера.

[11] Источник: Государственное автономное учреждение культуры Московской области «Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского». Инв. № Ур-238.

[12] Источник: [4, с. 303].

[13] Интересно, что Директор Императорских театров В. А. Теляковский даже записал однажды в своем дневнике по этому поводу: «Присутствовал в Мариинском театре на “Валькирии”. … Черкасская пела хорошо, но какая она Брунгильда» [7, с. 444].

[14] Источник: государственное бюджетное учреждение культуры «Литературно-художественный музей книги А. П. Чехова «Остров Сахалин».

[15] Хотя здесь скорее приходится говорить о вагнеровском *piano*, которое, все-таки, отличается от других сочинений жанра.

[16] Как известно, об этой его особенности в свое время упоминал еще П. И. Чайковский.

[17] Источник: СПбГБУК «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства». Инв. № ФДО 231272.

[18] В этой связи Д. И. Похитонов писал, что данная партия была «одним из крупных достижений артистки … Здесь удача была во всем: и в вокале, и в игре» [11, с. 165].

[19] Кстати, Дмитрий Ильич, вспоминал, что «занятия с нею доставляли большое удовольствие, хотя по натуре своей она была с ленцой», что свидетельствует о волевом характере певицы, в определенном смысле преодолевавшей себя [Там же, с. 162].

[20] М. Б. Черкасская окончила Санкт-Петербургскую консерваторию по классу К. Л. Ферни-Джиральдони, при этом уже во время учебы «ее голосом … восхищалась вся Консерватория» [Там же].

[21] Подробнее о ней см. *Шарма Е. Ю., Сёмушкина О. В.* Первая красавица русской оперы: Мария Николаевна Кузнецова-Бенуа (К 145-летию со дня рождения) // Художественное образование и наука. 2025. № 3. С. 280–290.

[22] Как известно, М. Н. Кузнецова-Бенуа обладала лирико-колоратурным сопрано.

[23] Славина Мария Александровна (1858–1951) — русская оперная певица (меццо-сопрано) и педагог, солистка Его Императорского Величества (1902), примадонна Мариинского театра.

[24] Источник: СПбГБУК «Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства». Инв. № ОФ 68144.

[25] Тем не менее, в наше время с образом Февронии ассоциируется все-таки М. Н. Кузнецова-Бенуа, интригами добившаяся своего формального первенства в этом вопросе.

[26] «Она и Ершов, в роли Гришки Кутерьмы, сделали для музыкального эпоса Римского-Корсакова, пожалуй, не меньше чем сам композитор», — утверждает все тот же А. В. Амфитеатров [2, с. 4].

[27] В частности, «Парсифаль».

[28] «Партия девы Февронии, которую исполнит юбилярша, заслуженно считается одной из лучших в ее репертуаре», — писал в этой связи один из рижских критиков [15, с. 8].

[29] Хотя до этого она также довольно много гастролировала как по России (Киев, Одесса, Майоренгоф, Москва, (Большой театр, 1915)), так и за рубежом. К примеру, помимо Италии, М. Б. Черкасская участвовала в «Русских сезонах» С. П. Дягилева (1907) и пела «Евгения Онегина» в Театре Сары Бернар (1911) в Париже, в Монте-Карло выступала в «Демоне» с М. Баттистини (1917) и т.д.

Список источников

1. Ежегодник Императорских театров. Сезон 1900–1901. Издание Дирекции Императорских театров / под. ред. Л. А. Гельмерсен. СПб.: Типография Императорских С.-Петербургских театров, 1901. 145 с.
2. *Амфитеатров А. В.* М. Б. Черкасская // Возрождение (Париж). 1928. № 1024. С. 4.
3. *Свириденко С. А.* Вагнеровские типы трилогии «Кольцо Нибелунга» и артисты петербургской оперы. СПб.: Тип. А. Бенке, 1908. 245 с.
4. Артистка Мариинского театра г-жа Черкасская («Гибель богов»). (К 15-летию сценической деятельности) [Портрет] // Театр и искусство. 1915. № 8. С. 303.
5. *Гунст Е.* В летних концертах. «Эрмитаж» // Рампа и жизнь. 1915. № 27. С. 3–4.
6. Хроника / С.-Петербург. Мариинский театр. CXVIII. Великопостный сезон // Русская музыкальная газета. 1909. № 12. Стб. 331–334.
7. *Теляковский В. А.* Дневники Директора Императорских театров: 1909–1913. Санкт-Петербург. М.: Артист. Режиссер. Театр. 2016. 927 с.
8. *Старк Э. А. (Зигфрид)* Петербургская опера и ее мастера: 1890–1910. Л., М.: Искусство, 1940. 269 с.
9. Театр и музыка // Новое время. 1910. № 12148. С. 6.
10. *Малкиель М. Г.* Вагнер на сцене Мариинского театра — взгляд в историю // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 65–80.

11. *Похитонов Д. И.* Из прошлого русской оперы. Л.: ВТО. Ленинградское отделение, 1949. 264 с.
12. *Свириденко С. А.* Русская опера в Мариинском театре за 25 лет. Очерк (Окончание) // Русская музыкальная газета. 1912. № 5. Стб. 121–137.
13. *Левик С. Ю.* Записки оперного певца. 2 изд. М.: Искусство, 1962. 713 с.
14. *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л.: Музыка, 1975. 368 с.
15. Сегодня — юбилей М. Б. Черкасской // Слово (Рига). 1928. № 819. С. 8.
16. *Пильский П.* Романтика Марианны Черкасской (К ее юбилейному спектаклю 31-го марта) // Слово (Рига). 1928. № 86. С. 3.

Информация об авторах

Шарма Е. Ю. — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры академического пения, руководитель магистерской программы «Вокальное искусство»

Бойко Г. Р. — доцент кафедры академического пения

Вклад авторов

Шарма Е. Ю. — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), сбор данных, написание, структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Бойко Г. Р. — участие в разработке концепции исследования, написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), сбор данных, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

References

1. Helmersen, L. A. (1901), *Ezhegodnik Imperatorskih teatrov. Sezon 1900–1901. Izdanie Direkcii Imperatorskih teatrov* [Yearbook of the Imperial Theaters. The 1900–1901 season. Edition of the Directorate of Imperial Theaters], St. Petersburg, Russia.
2. Amfiteatrov, A. V. (1928), “M. B. Cherkasskaya”, *Vozrozhdenie* [Renaissance], vol. 1024, p. 4.
3. Sviridenko, S. A. (1908), *Vagnerovskie tipy trilogii “Kol’co Nibelunga” i artisty peterburgskoy opery* [Wagner’s types of the Ring of the Nibelung trilogy and the artists of the St. Petersburg Opera], St. Petersburg, Russia.
4. Without an author (1915), “An artist of the Mariinsky Theater, Ms. Cherkasskaya (‘The Death of the Gods’). (For the 15th anniversary of stage activity) (Portrait)”, *Teatr i iskusstvo* [Theater and Art], vol. 8, p. 303.
5. Gunst, E. (1915), “In summer concerts. The Hermitage”, *Rampa i zhizn’* [Ramp and Life]. 1915. No 27. Pp. 3–4. (In Russian)
6. Without an author (1909), “The Chronicle. St. Petersburg. The Mariinsky Theatre. CXVIII. The Lenten season”, *Russkaya muzykal’naya gazeta* [Russian Musical newspaper], vol. 12, pp. 331–334.
7. Telyakovsky, V. A. (2016), *Dnevniki Direktora Imperatorskih teatrov: 1909–1913* [Diaries of the Director of the Imperial Theaters: 1909–1913], St. Petersburg, Moscow, Russia.
8. Stark, E. A. (Siegfried) (1940), *Peterburgskaya opera i ee mastera: 1890–1910* [The St. Petersburg Opera and its masters: 1890–1910], Leningrad, Moscow, USSR.
9. Without an author (1910), “Theater and music”, *Novoe vremya* [A new time], vol. 12148, p. 6.
10. Malkiel, M. G. (1997), “Wagner on the Stage of the Mariinsky Theatre: A Look at History”, *Muzy`kal`naya akademiya* [Musical Academy], vol. 3, pp. 65–80.
11. Pokhitonov, D. I. (1949), *Iz proshlogo russkoy opery* [From the past of Russian opera], Leningrad, USSR.
12. Sviridenko, S. A. (1912), “Russian opera at the Mariinsky Theatre for 25 years. Essay (Ending)”, *Russkaya muzykal’naya gazeta* [Russian Musical newspaper], vol. 5, pp. 121–137.
13. Levik, S. Yu. (1962), *Zapiski opernogo pevca* [Notes of an opera singer], Moscow, USSR.
14. Gozenpud, A. A. (1975), *Russkiy operniy teatr mezhdu dvuh revolyuciy. 1905–1917* [Russian Opera House between two revolutions. 1905–1917], Leningrad, USSR.
15. Without an author (1928), “Today is the anniversary of M.B. Cherkasskaya”, *Slovo* [The Word], vol. 819, p. 8.
16. Pilsky, P. (1928), “The romance of Marianna Cherkasskaya (For her anniversary performance on March 31)”, *Slovo* [The Word], vol. 86, p. 3.

Information about the authors

Sharma E. Yu. — Ph.D. (History of Art), Professor at the Department of Academic Singing, Head of the Master’s Degree “Vocal Art” Program

Boyko G. R. — Associate Professor at the Department of Academic Singing

Contribution of the authors

Sharma E. Yu. — development of the research concept (formation of an idea, development of the key points of the concept), collecting data, writing, structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

Boyko G. R. — participation in the development of the research concept, writing the text (drafting the manuscript, making comments on the intellectual content), collecting data, approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Научная статья
УДК 781.7
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.011

Концепция саундскейпа (звукового ландшафта) Р. Мюррея Шейфера и ее отражение в современном искусстве

Фадеева Татьяна Евгеньевна[1], Першеева Александра Дмитриевна [2]
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
[1] E-mail: tfadeeva@hse.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6754-4235
[2] E-mail: apersheeva@hse.ru,
[2] ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2969-2720

Аннотация. Статья посвящена анализу концепции звукового ландшафта (саундскейпа) Р. Мюррея Шейфера и ее актуальности в контексте современного искусства и экологических вызовов. Рассматривается эволюция идей Шейфера, изложенных в работе «Звуковой ландшафт: наша звуковая среда и настройка мира», от критики индустриального шума до их адаптации в цифровую эпоху. Современные художники, такие как Кэти Патерсон, Кристина Кубиш и Билл Фонтана, демонстрируют нестандартные подходы к звуку: от документирования «голосов» тающих ледников до преобразования электромагнитных полей в аудиальные композиции. Особое внимание в статье уделено кейсу Венецианской биеннале 2024 года, где проект «Due qui / To hear» превратил слушание в акт коллективного присутствия и рефлексии относительно того, как звук становится импульсом к диалогу между человеком, технологиями и природой.

Ключевые слова: современное искусство, медиаискусство, саунд-арт, саундскейп, звуковой ландшафт, звук, шум

Для цитирования: Фадеева Т. Е., Першеева А. Д. Концепция саундскейпа (звукового ландшафта) Р. Мюррея Шейфера и ее отражение в современном искусстве // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1 (80). С. 72–79. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.011

Original article

R. Murray Shafer's concept of soundscape and its reflection in contemporary art

Fadeeva Tatyana E. [1], Persheeva Alexandra D.[2]
Higher School of Economics, Moscow, Russia
[1] E-mail: tfadeeva@hse.ru,
[1] ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6754-4235
[2] E-mail: apersheeva@hse.ru,
[2] ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2969-2720

Abstract. The article analyzes the concept of the soundscape by R. Murray Schafer and its relevance in the context of contemporary art and environmental challenges. It examines the evolution of Schafer's ideas, as presented in his work "The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World", from his critique of industrial noise to its adaptation in the digital age. Contemporary artists such as Katie Paterson, Kristina Kubish, and Bill Fontana demonstrate innovative approaches to sound, from documenting the "voices" of melting glaciers to transforming electromagnetic fields into auditory compositions. The article focuses on the 2024 Venice Biennale, where the "Due qui / To hear" project transformed listening into an act of collective presence and reflection on how sound becomes an impetus for dialogue between humans, technology, and nature

Keywords: contemporary art, media art, sound art, soundscape, sound landscape, sound, noise

For citation: Fadeeva T. E., Persheeva A. D. R. Murray Shafer's concept of soundscape and its reflection in contemporary art. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high music education. 2026; 1(80); 72–79 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.011

© Фадеева Т. Е., Першеева А. Д., 2026

В эпоху цифровизации и климатических кризисов идеи Р. Мюррея Шейфера, канадского композитора, эколога-акустика и исследователя, популяризировавшего понятие саундскейпа (звукового ландшафта) не теряют своей актуальности. Все чаще современный художник, вслед за Шейфером и его соратниками и последователями, предлагают нам «слушать» мир, а не просто «слышать», звук из второстепенного элемента, «фона» превращается в основной материал художественного высказывания. Шейфер рассматривал звуковую среду как «текст», который можно анализировать и преобразовывать. Современные художники развивают эти идеи, создавая работы, где звук становится метафорой места, времени или социального контекста, поднимая вопросы деконструкции понятий «шума» и «тишины», расширения слухового опыта, экологические проблемы. Так, художница Кэти Патерсон фиксирует звуки исчезающих ледников, ее проекты напоминают работы музыканта Берни Краузе, который в течение более чем полувека записывал «голоса» вымирающих экосистем.

Современные технологии все чаще становятся инструментом для рефлексии о восстановлении акустического баланса в проектах медиаискусства — от VR-реконструкций исчезающих звуковых ландшафтов до интерактивных перформансов, раскрывающих поэзию повседневного шума. Современное искусство, в частности, саунд-арт, переосмысливает отношение к звуку, делая его не просто «фоном», а главным объектом внимания художника и его аудитории, что соответствует идее Шейфера о «настройке мира» через звук.

Почему понятие саундскейпа (звукового ландшафта) вошло в лексикон современного искусства

В 1977 году канадский композитор и исследователь Р. Мюррей Шейфер опубликовал книгу «Звуковой ландшафт: наша звуковая среда и настройка мира» (The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World), ставшую манифестом акустической экологии. Его идеи не только изменили восприятие звука как культурного феномена, но и оказали глубокое влияние на дискурсы современного искусства, в центре внимания которых, как материал для исследования, находится звук.

В поле современного искусства подобные практики «вслушивания» были намечены еще в период авангарда, когда поиск новых форм музыкальной композиции подталкивал к использованию необычных звуков и созданию специальных машин, которые их издавали. Использовать в качестве ударных молоток и стальную рельсу, а струны для виолончели закрепить на железном баке, играть по геометрическим чертежам вместо нот и создавать мелодию воздействием на электромагнитное поле — перед авангардистами открылся широчайший горизонт возможностей, полностью изменилось представление о том, что можно считать музыкой. Велимир Хлебников называл композиторов и исполнителей, которые смело шли на эксперимент, «будетлянами звука», и этот поиск быстро вышел за пределы чисто музыкальной проблематики: в опере 1913 года «Победа над солнцем» основанная на диссонантных звучаниях партитура Матюшина соединяется с алогичным текстом Крученых и футуристическими декорациями Малевича, а в фильме 1931 года «Энтузиазм: симфония Донбасса» Дзига Вертов выстраивает образ нового мира с помощью неразрывного синтеза движущегося изображения и звука. Он показывает, как гудки, скрежет, звон и шум машин складывается в симфонию новой, модернистской реальности. Визуальный ряд задает нарратив, но именно звук оживляет созданный на сцене или на экране мир, делает его объемным и конкретным. И когда вторая волна авангарда в 1960-е годы захлестывает арт-сцену, та же логика проникает в формат инсталляционных и перформативных проектов. Можно вспомнить алеаторику Джона Кейджа, его композиции для «подготовленных» инструментов и звучащих немузыкальных объектов, а также музыку на хэппенингах Алана Капроу и видеоработы Нам Джун Пайка совместно с виолончелисткой Шарлоттой Мурман: такие произведения создавались не для записи, а для непосредственного восприятия в ходе исполнения. Звук становился частью пространства, важным элементом эстетически заряженной среды, формировал ее неповторимый облик. И когда стало ясно, что границы такого пространства возможно расширить, звук стал распространяться на все большую территорию, формируя окружающую человека среду, новый невидимый (но отчетливо слышимый) ландшафт.

Шейфер определяет звуковой ландшафт как совокупность всех звуков, формирующих акустическую среду: природные шумы (пение птиц, шелест листьев), человеческую деятельность (речь, музыка) и техногенные звуки (транспорт, промышленность) [1, p. 3–12]. Он призывает рассматривать звук не как фон, а как активный элемент культурного и экологического процесса. Шейфер ввел понятие «звукового ландшафта» (soundscape), которое включает в себя все звуки окружающей среды: природные, человеческие, технологические. Важно отметить его разделение на «hi-fi» (High Fidelity) и «lo-fi» (Low Fidelity) звуковые среды. Hi-fi — это среды, где звуки четкие и различимые, как в природе (с акцентами). Lo-fi — городские шумы, где звуки накладываются друг на друга, создавая нестройную какофонию. В связи с этим Шейфер развивал дискурс об акустической экологии — необходимости сохранения естественных звуковых ландшафтов и борьбы с шумовым загрязнением. Он основал «Всемирный проект по изучению звуковых ландшафтов» (World Soundscape Project, в 1969 году, в Университете Саймона Фрейзера), чтобы изучать и защищать акустическое разнообразие, критиковал современное общество за «глухоту» к окружающему звучанию.

Классификация звуков, предложенная Р. Мюрреем Шейфером в книге «Звуковой ландшафт: наша звуковая среда и настройка мира», стала основой для анализа звуковых ландшафтов (акустических сред). Он выделяет три ключевые категории: опорные (ключевые, основные) звуки (keynote sounds), звуковые сигналы (sound signals) и звуковые маркеры (soundmarks) [1, p. 9].

Опорные звуки — это фоновые звуки, т.е. те звуки, которые формируют акустический «фон» места. Они редко осознаются явно, но задают тон и атмосферу, подобно тональности в музыке. Примеры: шум ветра в лесу, гул городского транспорта, журчание реки, слышное на деревенской улице, тиканье часов в тихой комнате. В прибрежном городе опорным звуком может быть шум прибоя, а в мегаполисе — постоянный гул магистралей. Их можно сравнить с горизонтом в живописном пейзаже (имея в виду не звуковой, а визуальный ландшафт): мы редко фокусируемся на линии горизонта, но ее отсутствие дезориентирует. Здесь есть и экологический аспект: утрата природных опорных звуков (например, из-за вырубки лесов) нарушает акустический баланс территории.

Звуковые сигналы — это звуки, которые выделяются на фоне опорных звуков (keynote sounds). Они привлекают внимание, несут конкретное сообщение или предупреждение. Примеры: сирена скорой помощи, звонок будильника, пение петуха на рассвете, крик чайки у моря. Sound signals, звуковые сигналы — это «знаки препинания» в звуковом ландшафте. В архаичных обществах их роль играли, например, барабанный бой или крик глашатая, тогда как в современных городах доминируют техногенные сигналы (гудки, механический голос оповещения о тревоге). Шейфер отмечает, что в lo-fi средах (например, в шумных мегаполисах) звуковые сигналы теряют эффективность из-за «акустического смога» (исчезает отчетливость, становится сложнее разграничить одно и другое) — их приходится усиливать, что усугубляет проблему шума.

Звуковые маркеры — это уникальные звуки, которые становятся символами места или сообщества, аналог визуальных «достопримечательностей». Они имеют культурную, историческую или эмоциональную ценность. Примеры: бой курантов на Красной площади, звук парома в Венеции, традиционные крики уличных торговцев на рынках Стамбула, шум ветряных мельниц в голландской деревне. Soundmarks — это «звуковая память». Их исчезновение (например, замена механических часов электронными или стирание аутентичных городских шумов) ведет к утрате акустической идентичности места.

Современные художники, такие как Петер Кьюсак (Peter Cusack[1]) документируют звуковые маркеры саундскейпов, чтобы сохранить их для будущих поколений. Также продолжает существовать и развиваться формат «звуковых прогулок» (soundwalks), предложенный Шейфером и его коллегами в рамках «Всемирного проекта по изучению звуковых ландшафтов». Такая прогулка предполагает внимательное вслушивание в окружающие звуки — для исследования взаимоотношений между человеческим опытом, пространством и звуком. Пример: в рамках исследования городских саундскейпов Санкт-Петербурга (2016–2021 гг.), проведенного Д. А. Васильевой и Д. А. Лермонтовым, участники фиксировали звуки через «дневники звука» и звуковые прогулки [2]. Это позволило выявить, как шум транспорта, голоса людей и архитектурная акустика формируют эмоциональный ландшафт города. Например, звуки Невского проспекта контрастируют с тишиной дворов-колодцев.

Проект «World Soundscape Project» (WSP) Р. Мюррея Шейфера: на стыке науки, экологии и искусства

«World Soundscape Project» («Всемирный проект по изучению звуковых ландшафтов») был инициирован Р. Мюрреем Шейфером в 1969 году в Университете Саймона Фрейзера (Канада). Это междисциплинарная инициатива, объединившая музыкантов, акустиков, социологов и экологов. Ее цель — изучение звуковых ландшафтов (саундскейпов) как культурного, экологического и эстетического феномена.

Шейфер и его команда (включая Барри Труакса, Хильдегард Вестеркамп и Брюса Дэвиса) рассматривали звуковую среду как хрупкую экосистему, требующую защиты от шумового загрязнения, сохранения для потомков. Участники проекта записывали звуки городов, деревень и природных зон, создавая «акустические портреты» мест. Например, работа «The Vancouver Soundscape» [3] (1973) фиксировала городской саундскейп Ванкувера, от гула океана до индустриальных звуков. Хотя WSP имел научные и экологические цели, его методы и философия оказали глубокое влияние на медиаискусство, в частности, на саунд-арт.

Сам Шейфер, будучи композитором, рассматривал саундскейпы не только как объект исследования, но и как источник вдохновения. Его радиопостановка «Soundscapes of Canada» [4] (1974) представляла собой серию из 10 радиопрограмм длительностью один час, основанных на звуках канадской акустической среды. Аудиозаписи были сделаны во время тура по Канаде в 1973 году, основной задачей было создание иммерсивного аудиоопыта. Методология WSP — запись и архивация звуков — стала основой для направления работы с полевыми аудиозаписями. Проект Шейфера стал «мостом» между наукой и искусством, показав, что звук — это не только физическое явление, но и культурный код, политический инструмент и материал для творчества. WSP заложил методологические основы для последующих практик в области звука. При этом, как отмечает Е. Н. Пирязева, сам Шейфер не различал понятия «акустическая среда» и «звуковой ландшафт». «Разделение данных понятий было предпринято Международной организацией по стандартизации (The International Organization for Standardization). При этом «акустическая среда» получила следующее определение: это — звук в приемнике от всех источников звука, модифицированный окружающей средой. «Звуковой ландшафт» — акустическая среда, воспринимаемая, переживаемая и понимаемая людьми в контексте» [5].

Рецепция и «резонанс» идей Р. Мюррея Шейфера в современных художественных практиках

Впоследствии ряд исследователей расширил классификацию Шейфера. Например, Барри Труакс (Barry Truax), который был коллегой Шейфера, принимал участие во Всемирном форуме акустической экологии, в своих трудах «Acoustic Communication» (1984) и «Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition» (1996) и др., развивал концепцию звуковых событий (sound events), анализируя, как звук функционирует в социальном и коммуникативном контексте, дополняя тем самым классификацию Шейфера. Труакс рассматривает звуковые события как элементы, которые структурируют восприятие времени и пространства — например, колокол, отмечающий начало церемонии, или внезапный гром, меняющий восприятие пространства. Тем самым он расширил понимание звуковых сигналов, добавив психологический и семиотический аспекты [6], показал, что рядовой звук сирены спешащего служебного автомобиля и звуки приближающихся к городу БПЛА отличаются по смысловой наполненности. Труакс предложил новое «прочтение» природы акустических сообществ. По его мнению, принадлежность к такому сообществу определяется не просто

физической близостью к источнику звука, а тем, как аудиальные феномены воздействуют на социальные практики и мировоззрение человека. Он настаивал: звук становится частью коллективного опыта только тогда, когда он провоцирует изменения — будь то переосмысление культурных норм, формирование эмоциональных связей или активизация публичного диалога; такой подход можно назвать социоакустическим (осмысление звука через призму социального взаимодействия). Как справедливо отмечает Орлов-Давыдовский Г. А., анализируя подходы к рассмотрению аудиальной культуры, ее «исследования вбирают множество дисциплин, где содержанием является не всегда звук и далеко не музыка и искусство, а скорее сплав различных доминирующих в научном поле идей и намерений и вне его» [7].

Хильдегард Вестеркамп (Hildegard Westerkamp), композитор и исследователь, пионер электроакустической музыки, современная художница, — также была участницей WSP. В своих художественных проектах, используя записи городских шумов, она анализировала звуковые события в урбанистической среде как маркеры социальных изменений. К примеру, в проекте «Kits Beach Soundwalk» (1989) [8] она превратила прогулку по пляжу в исследование звукового ландшафта, где шум волн (keynote) и крики чаек (sound signals) взаимодействуют с техногенными звуками. Еще пример — серия «Среда» Ирва Тейбеля (1969–1979) [9]. Проект представляет собой 30-минутные записи городской среды, где естественные шумы (ветер, дождь) сочетаются с техногенными элементами. «Среда» подчеркивает динамику звукового восприятия в разных временных и пространственных контекстах.

Джон Древер (John Drever) — профессор акустической экологии и саунд-арта в Голдсмитс-колледже (Лондонский университет), современный исследователь саунд-арта, занимается исследованиями психоакустики. Древер выступает за переосмысление слухового восприятия, предлагая перейти от медицинской модели «нормального слуха» к социокультурной концепции auraldiversity (слухового разнообразия)[2]. Это подразумевает признание разнообразия слуховых потребностей и опыта, включая людей с особенностями слуха, такими как гиперакузия или мизофония. Древер предлагает учитывать субъективный опыт пользователей — на этой же проблеме сфокусированы многие другие исследователи и художники. «Звукам тела» (которые можно рассматривать в контексте опорных звуков Шейфера) посвящена диссертация Луки Форкуччи [12]. А в статье «Soundwalking: глубинное слушание и пространственно-временной монтаж» (2017) Эндрю Браун, в частности, рассматривает звуки дыхания, шагов или сердцебиения как универсальные элементы человеческого опыта. Также он исследует использование бинауральных записей и мобильных устройств для создания эффекта «двойного звукового мира», где реальность смешивается с аудиомонтажом, и кроме этого сравнивает звуковые прогулки с «расширенным кино», где участник становится частью иммерсивного нарратива.

Еще в 1960-е американский музыкант и композитор Полина Оливерос задавалась вопросом о том, как можно осознать и заметить те звуки, что мы слышим постоянно, вне которых мир не существует для нас (как в случае с сердцебиением), и для того, чтобы слушающий мог сконцентрироваться на этом, Оливерос разработала серию упражнений для развития более чувствительного слуха [13]. Эти открытия повлияли на формирование минимализма в музыке и стиля эмбиент, однако, Оливерос подчеркивала, что практика глубокого слушания может обладает не только эстетическим, но и терапевтическим потенциалом. Такого рода звуки в современных инсталляциях часто вызывает архетипические ассоциации с утробой матери или первобытными ритуалами. Например, известный современных художник Кристиан Болтански «коллекционирует» аудиозаписи с сердцебиением (которых у него более 15 тыс.) и использует их в своих работах. А скульптор Юрий Календарев с помощью звука сердцебиения заполняет пустой выставочный зал: «пространство зала начинает пульсировать, дышать, без слов или визуальных образов, напрямую, физиологически, взаимодействуя со зрителем. В центре зала возникает стоячая волна — невидимый, но ощущаемый телом звуковой вибрирующий “кокон”, который в данном случае и является звуковой скульптурой (The Standing Wave)»[3].

Таким образом, идеи Шейфера стали основой для междисциплинарного диалога. Если сам он фокусировался в большей степени на вопросах экологии и культуры, то его последователи — от Труакса до Древера — привнесли в дискурс социальные, психологические и технологические измерения. Сегодня современные художники пытаются учитывать звуки за пределами человеческого восприятия, например, используя технологии для записи ультразвука или инфразвука (в рамках общей тенденции, связанной с использованием технологий для расширения возможностей восприятия звука). В этой связи, например, Эмили Томпсон (Emily Thompson) в книге «The Soundscape of Modernity» (2002) анализирует, как технологический прогресс начала XX века трансформировал акустическую культуру США. Автор прослеживает, как американское общество стало постепенно замещать естественные звуки окружающей среды искусственными — воспроизводимыми через динамики, громкоговорители и другие технические новинки эпохи. Исследование фокусируется на том, как менялись способы восприятия звука: Томпсон рассматривает и переплетение пространственных осо-

бенностей городской среды с технологиями, и сам феномен слушания как социально обусловленный процесс, отражающий дух модернизации. Любопытно, что и Шейфер делал особый акцент на утрате природных keynote sounds и призывал к их сохранению. Выше мы уже упоминали проект художницы Кэти Патерсон, которая фиксирует звуки исчезающих ледников. Так, в проекте «Vatnajökull (the sound of)» (2007) художница создала уникальную телефонную линию, связанную с исландским ледником. Она установила подводный микрофон с усилителем в Ледниковой лагуне Йекюльсарлон, чтобы люди по всему миру имели возможность сделать звонок и услышать треск и гул тающих льдов в реальном времени. Другая ее работа — «Langjökull, Snæfellsjökull, Solheimajökull» (2007) — превратила таяние ледников в звуковую метафору. Она записала звуки трех тающих ледников и выгравировала эти записи на виниловых пластинках, сделанных из талой ледниковой воды (которая была заморожена). Пластинки проигрывались и постепенно таяла, и музыка затихала вместе с исчезновением льда. Схожие мотивы можно проследить в работах Шарлотты Хуг: одна из ее работ была посвящена созданию звукового образа пустошей, которые возникают на месте растаявших ледников[4]. Здесь можно вспомнить и работы Берни Краузе. Краузе, пионер биоакустики, записывает «голоса» экосистем, разделяя их на геофонию (неживые звуки), биофонию (живые организмы) и антропофонию (человеческая деятельность). Его проект «Great Animal Orchestra» визуализирует звуки исчезающих лесов Амазонии, поднимая вопросы экологии. Если раньше Шейфер призывал защищать акустическое разнообразие от механического грохота заводов, то теперь его идеи обретают трагическую актуальность: звуки тающих ледников, исчезающих лесов и вымирающих экосистем становятся аудиальными памятниками уходящей природы.

Технологии могут применяться и как инструмент для раскрытия неочевидных звуковых слоев. Кристина Кубиш в работе «Electrical Walks» (2003) использует электромагнитные излучения городской инфраструктуры (банкоматы, системы безопасности и т.д.) для создания саундскейпов. Шейфер критиковал техногенный шум, однако современное медиаискусство может трансформировать его и «пересобрать» как эстетический объект. Билл Фонтана в инсталляциях («Sound Sculptures») трансформирует индустриальные шумы в абстрактные композиции. Так, в 1994 году в Париже был реализован проект «Звуковой остров» (Sound Island). На фасад Триумфальной арки была установлена система, которая транслировала звук моря из Нормандии, записанный с помощью гидрофонов и микрофонов. Этот звук нейтрализовал шум дорожного движения в окрестностях.

Таким образом, работы современных художников могут включать самые различные звуковые материалы: от урбанистических шумов (акцент на антропогенные шумы, ритм мегаполиса, социальные взаимодействия) до природных (фокус на природные звуки, экологический активизм, сохранение биоразнообразия). Кроме этого, художник может использовать современные технологии, объединяя природные и антропогенные звуки, создавая объемные иммерсивные нарративы.

Case-study: слушать, слышать, вслушиваться

На венецианской биеннале современного искусства в 2024 году пространство итальянского павильона (в Arsenale's Tese delle Vergini) было отдано под проект, посвященный искусству слушать. Кураторами выступили Лука Черицца и Массимо Бартолини с проектом «Due qui / To hear»[5]. Идея проекта предполагали слушание как форму уважения и заботы, акт открытости и диалога с «другим» (так проект обращается к теме биеннале «Stranieri Ovunque» («Чужестранцы повсюду»). Название павильона — «Due qui / To hear» — игра слов: английское «to hear» (слышать) намеренно искажено в итальянском варианте («Due Qui» — «Два здесь»), что отсылает к идее совместного присутствия. Проект состоит из нескольких инсталляций, которые дополняют друг друга, создавая сложный звуковой конструкт. Первый зал впечатлял своими большими размерами, он был пуст, на покрашенных темно-фиолетовой краской стенах не было картин или объектов, которые зритель ожидает увидеть. В этой пустоте было что-то наподобие длинного прямоугольного столба, положенного на пол по центральной оси зала. В его начале располагалась статуя погруженного в медитацию Бодхисаттвы, которая символизирует отказ от личного просветления ради помощи другим. Сразу это сложно заметить, но некоторое время проведя на выставке и прислушавшись, удается различить мягкий протяжный звук, который издает этот «столб», являющийся на самом деле огромной флейтой, тональность которой ассоциируется с фиолетовым цветом стен. Этот музыкальный инструмент сайт-специфичен, поскольку звучание возникает от движения воздуха в пространстве зала, от движения зрителей. Но он совсем негромкий, деликатный, медитативный, этот звук создает ощущение «остановленного времени» [15]. Следующий зал: лабиринт из металлических труб (работа Бартолини) напоминает о последствиях землетрясений в Италии (например, в Л'Акуиле), но также благодаря своей сложности и красоте он ассоциируется с барочными садами и гротами XVII века. В центре этого лабиринта располагался пульсирующий объект: бетонное кольцо, заполненное жидкостью, поверхность которой ритмично поднималась, сохраняя идеальную форму «стоячей волны». Куратор описывает его как «бьюще-

еся сердце» выставки. Третья же часть выставки находила снаружи, за пределами павильона, в саду: это было пространство с музыкой Гавина Брайарса и его сына Юри, которые решили объединить поэзию, звучание колоколов и вибрафона, подчеркивая связь между внутренним и внешним миром. Этот звуковой ландшафт причудливым образом соединялся с собственным звучанием выбранного художниками места: в саду можно было услышать плеск воды в канале, голоса посетителей биеннале и громкое стрекотание цикад, которое было особенно заметно в жаркие летние месяцы. Электронные композиции Катерины Барбьери и Кали Мэлоун, а также минималистичные работы Брайарса в проекте «Due qui / To hear» подчеркивали динамику отношений звук-тишина. Экспозиция превратила слушание в мультисенсорный опыт, давая зрителю почувствовать, что слушание — это активный процесс, требующий одновременно тишины и открытости. Работа напоминает, что услышать другого — значит признать его присутствие, а диалог начинается с готовности замолчать и открыться миру.

Заключение

Саунд-арт обладает значительной силой иммерсии, поскольку звучание музыкального инструмента влияет на эмоции человека так же непосредственно, как интонация в речи. Попадая в звуковой ландшафт или инсталляцию, мы почти мгновенно переживаем погружение в новую, созданную художником реальность, что преображает и те образы, что поступают через другие каналы восприятия, звук «пересобирает» окружающее пространство в нашем восприятии. На этом построены проекты группы Rimini Protokoll, например, аудиопроменад «Remote Mosocow», где участники надевают наушники с заготовленным саундтреком и отправляются в путешествие по городу, чтобы почувствовать его по-новому. «События разворачиваются в реальности, декорации — улицы города, актеры — все прохожие, реквизит — элементы окружающей реальности»[6]. В данном случае действует принцип, похожий на «вертикальный монтаж»[7] в кинематографе: звук может усиливать, уточнять и менять смысл визуального образа, размечать и насыщать новыми оттенками значений поле видимого. Таким образом художникам удается работать сразу с несколькими перцептивными каналами, создавая для зрителя сложный и индивидуальный опыт проживания произведения искусства (зависящий от «пропускной способности» сенсорных систем и «настроек» восприятия конкретного человека).

Таким образом, идеи Р. Мюррея Шейфера, появившиеся как ответ на индустриальный шум и «экологическую глухоту» XX века, сегодня активно анализируются и дополняются и со стороны науки, и со стороны искусства; в дискурс «вплетаются» такие темы и проблемы, как психоакустика, биоразнообразие, социальная справедливость и т.д. Современное искусство превращает звук из «фона» в главного героя — будь то телефонная линия к исчезающему леднику Кэти Патерсон или электромагнитные симфонии Кристины Кубиш. Подобные проекты расширяют границы слухового опыта, заставляя задуматься о невидимых связях между технологиями, природой и человеком.

Статья поступила в редакцию 08.07.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was submitted 08.07.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

[1] См. сайт художника: https://petercusack2.bandcamp.com/ (дата обращения: 24.11.2024).

[2] Концепция auraldiversity описана Джоном Древером в следующих работах [10; 11].

[3] Речь идет о проекте "The Standing Wave" («Стоячая волна»), который был показан на выставке «Дом впечатлений» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в 2016 году [14, с. 26].

[4] См. сайт художницы: https://www.charlottehug.com/en/works-process/detail/badlands-to-the-sky (дата обращения: 24.11.2024)

[5] См. страницу проекта: https://duequi-tohear.it/project (дата обращения: 24.11.2024).

[7] Вертикальный монтаж в кино подразумевает, что аудио- и видеоряда, которые на пленке записываются как две параллельные друг другу полосы, могут не только дополнять друг друга, но и существовать автономно. Звук может опережать изображение или отставать от него, создавая дополнительные смысловые слои, эмоциональное напряжение или неожиданные ассоциации.

Список источников

1. *Schafer R. Murray*. The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world. New York: Knopf, 1977. 301 p.
2. *Васильева Д. А., Лермонтов Д. А.* Между звуком и шумом: особенности формирования городских саундскейпов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. 2022. № 3 (15). С. 270–284.
3. The Vancouver Soundscap. Booklet CD 1. URL: https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP_Doc/Booklets/Vanscape73CD.pdf (дата обращения: 24.11.2024).
4. Soundscapes of Canada. 10 one-hour radio programs based on the sounds of Canadian acoustic environment first presented on CBC-FM "Ideas", October 21 to November 1, 1974 prepared by the World Soundscape Project, Sonic Research Studio, Department of Communication Studies, Simon Fraser University R. Murray Schafer, director and host with Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse (assistant director), Barry Truax, Adam Woog. URL: https://www.sfu.ca/~truax/canada.html (дата обращения: 24.11.2024).
5. Пирязева Е. Н. Звуковой ландшафт в проектной деятельности школьников в контексте электронного музыкального творчества // Музыкальное искусство и образование. 2021. Т. 9, № 2. С. 167–178.
6. *Truax B.* Acoustic Communication. Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1984. 244 p. URL: https://monoskop.org/images/1/13/Truax_Barry_Acoustic_Communication.pdf (дата обращения: 08.05.2025).
7. *Орлов-Давыдовский Г. А.* Исследования звуковой культуры в 60–70-х гг. XX века: историко-культурологический анализ // Неофилология. 2023. Т. 9, № 34. С. 444–451.
8. Kits Beach Soundwalk (1989) for spoken voice and 2-channel audio by Hildegard Westerkamp. URL: https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/3/kitsbeach/ (дата обращения: 24.11.2024).
9. *Teibel Irv.* Mother Nature Goes Digital. URL: https://www.atariarchives.org/deli/mother_nature.php (дата обращения: 24.11.2024).
10. *Drever J.* L. 'Primacy of the Ear' — But Whose Ear?: The case for auraldiversity in sonic arts practice and discourse // Organised Sound. 2019. № 24 (1). P. 85–95
11. *Drever J. L.*, Hugill A. Aural Diversity. General Introduction // Aural Diversity. 2022. № 1. pp. 1–12
12. *Forcucci L.* Mapping Dynamic Relations in Sound and Space Perception. 2015. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/228198974.pdf. (дата обращения: 24.11.2024).
13. *Oliveros P.* Deep listening. A composer's sound practice. New York, 2005. URL: https://agosto-foundation.org/sites/default/files/upload/oliveros_pauline_deep_listening_a_composers_sound_practice_2005.pdf (дата обращения: 24.11.2024).
14. Дом впечатлений. Классика и современность медиаискусства: буклет выставки. М.: Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, 2016. 30 с. URL: https://www.pushkinmuseum.art/media/pushkin21/dom_vpechatleniy/14671_booklet_ru.pdf (дата обращения: 24.11.2024).
15. *Torres A.* Due Qui / To Hear: the art of listening at the 60th Venice Art Biennale. URL: https://art-frame.org/index.php/2024/05/10/due-qui-to-hear-the-art-of-listening-at-the-60th-venice-art-biennale/ (дата обращения: 24.11.2024).

Информация об авторах

Фадеева Т. Е. — доктор искусствоведения, доцент школы дизайна факультета креативных индустрий

Першеева А. Д. — кандидат искусствоведения, доцент школы дизайна факультета креативных индустрий

Вклад авторов

Фадеева Т. Е. — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), сбор данных, написание, структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Першеева А. Д. — участие в разработке концепции исследования, написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), сбор данных, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

References

1. Schafer, R. Murray (1977), *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Knopf, New York, USA.
2. Vasilyeva, D. A., and Lermontov, D. A. (2022), "Between Sound and Noise: Features of the Formation of Urban Soundscapes", *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Socziologiya* [Bulletin of St. Petersburg University. Sociology], vol. 3 (15), pp. 270–284.
3. Soundscap (1973), "The Vancouver Soundscap. Booklet CD 1", available at: https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP_Doc/Booklets/Vanscape73CD.pdf (accessed: 24 November 2024).
4. Soundscapes of Canada (1974), "Soundscapes of Canada. 10 one-hour radio programs based on the sounds of Canadian acoustic environment first presented on CBC-FM 'Ideas', October 21 to November 1, 1974 prepared by the World Soundscape Project, Sonic Research Studio, Department of Communication Studies, Simon Fraser University R. Murray Schafer, director and host with Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse (assistant director), Barry Truax, Adam Woog", available at: https://www.sfu.ca/~truax/canada.html (accessed: 24 November 2024).
5. Piryazeva, E. N. (2021), "Soundscape in the Project Activities of Schoolchildren in the Context of Electronic Musical Creativity", *Muzykal`noe iskusstvo i obrazovanie* [Musical Art and Education], vol. 9, no. 2, pp. 167–178.
6. Monoskop (1984), "Truax B. Acoustic Communication.

Norwood: Ablex Publishing Corporation", available at: https://monoskop.org/images/1/13/Truax_Barry_Acoustic_Communication.pdf (accessed: 08 May 2024).
7. Orlov-Davydovsky, G. A. (2023), "Research on Sound Culture in the 1960s and 1970s: A Historical and Cultural Analysis", *Neofilologiya* [Neofilologiya], vol. 9, no. 34, pp. 444–451.
8. ildegardwesterkampkits (1989), "Beach Soundwalk for spoken voice and 2-channel audio by Hildegard Westerkamp", available at: https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/3/kitsbeach/ (accessed: 24 November 2024).
9. Atariarchives (2024), "Teibel Irv. Mother Nature Goes Digital", available at: https://www.atariarchives.org/deli/mother_nature.php (дата обращения: 24.11.2024).
10. Drever, J. L. (2019), " 'Primacy of the Ear' — But Whose Ear?: The case for auraldiversity in sonic arts practice and discourse", *Organised Sound*, vol.4 (1), pp. 85–95
11. Drever, J. L., and Hugill, A. (2022), "Aural Diversity. General Introduction", *Aural Diversity*, vol. 1, pp. 1–12
12. Core (2015), "Forcucci L. Mapping Dynamic Relations in Sound and Space Perception", available at: https://core.ac.uk/download/pdf/228198974.pdf. (accessed: 24 November 2024).
13. Agosto-foundation (2005), "Oliveros P. Deep listening. A composer's sound practice", available at: https://agosto-foundation.org/sites/default/files/upload/oliveros_pauline_deep_listening_a_composers_sound_practice_2005.pdf (accessed: 24 November 2024).
14. Pushkinmuseum (2016), "The House of Impressions. Classics and Modernity of Media Art: Exhibition Booklet", available at: https://www.pushkinmuseum.art/media/pushkin21/dom_vpechatleniy/14671_booklet_ru.pdf (accessed: 24 November 2024).
15. Art-frame (2024), "Torres A. Due Qui / To Hear: the art of listening at the 60th Venice Art Biennale", available at: https://art-frame.org/index.php/2024/05/10/due-qui-to-hear-the-art-of-listening-at-the-60th-venice-art-biennale/ (accessed: 24 November 2024).

Information about the authors

Fadeeva T. E. — Doctor of Art History, Associate Professor of the School of Design at the Faculty of Creative Industries

Persheeva A. D. — Candidate of Art History, Associate Professor of the School of Design at the Faculty of Creative Industries

Contribution of the authors

Fadeeva T. E. — development of the research concept (formation of an idea, development of the key points of the concept), collecting data, writing, structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

Persheeva A. D. — participation in the development of the research concept, writing the text (drafting the manuscript, making comments on the intellectual content), collecting data, approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Научная статья
УДК 781.7
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.012

Контекст в китайской поэзии и художественных песнях: эстетический механизм, межкультурная экспрессия и современная трансформация

Ян Хан[1], Гуревич Владимир Абрамович[2]
[1, 2] Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
[1] E-mail: alex.ru@foxmail.com,
[1] ORCID: https://orcid.org/0009-0005-8951-663X
[2] E-mail: gourevich@mail.ru;
[2] ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6652-1368

Аннотация. Китайская художественная песня на основе древней поэзии, будучи синтетической формой искусства, объединяющей древнекитайскую литературу и современную музыку, воплощает свою ключевую эстетическую характеристику — «художественный образ» (и цзин), которая представляет собой концентрированное выражение духа китайской эстетики. В данной статье с помощью междисциплинарного исследовательского подхода систематически исследуются механизмы формирования, пути выражения и современная трансформация художественного образа в песнях на древние стихи. Исследование показывает, что художественный образ достигает эмоционального синтеза древнекитайской литературы и современной музыки посредством фонетической символики и эмоциональных ассоциаций, преодолевает языковые границы благодаря межкультурному музыкальному диалогу и активизирует жизненную силу традиционной китайской эстетики через инновации в современном исполнительстве.

Выступление Ляо Чанъюна[1] с произведением «Предчувствие водяной мелодии» (水调歌头) на слова Су Ши во время европейского турне доказало, что западная аудитория, не понимая китайского языка, способна воспринимать красоту художественного образа в древней восточной поэзии через фонетическую структуру языка и тембровую модуляцию. Это раскрывает сущность межкультурного резонанса звуковых символов. Международное распространение китайской художественной песни не только реконструирует когнитивную карту мирового вокального искусства, но и предоставляет новую практическую парадигму для диалога разных музыкальных цивилизаций.

Ключевые слова: китайская художественная песня, древнекитайская поэзия, художественный образ, межкультурная коммуникация, семиотика звука, традиция единства поэзии и музыки.

Для цитирования: Ян Хан, Гуревич В. А. Контекст в китайской поэзии и художественных песнях: эстетический механизм, межкультурная экспрессия и современная трансформация // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1(80). С. 80–86. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.012

Original article

Context in Chinese Poetry and Art Songs: Aesthetic Mechanism, Cross-Cultural Expression, and Modern Transformation

Jan Han[1], Gurevich Vladimir A. [2]
[1, 2] The Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg, Russia
[1] E-mail: alex.ru@foxmail.com,
[1] ORCID: https://orcid.org/0009-0005-8951-663X
[2] E-mail: gourevich@mail.ru
[2] ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6652-1368

Abstract. As a composite art form integrating ancient Chinese literature with modern music, the Chinese art song centers around its core aesthetic characteristic — *yijing* (artistic conception) — which embodies the essence of Chinese aesthetic philosophy. This study employs interdisciplinary methodologies to systematically investigate the generative mechanisms, expressive pathways, and contemporary transformations of *yijing* in classical poetry art songs. Research reveals that *yijing* achieves emotional fusion between ancient Chinese poetry and modern music through phonetic symbolism and affective resonance, transcends linguistic boundaries via cross-cultural musical dialogue, and revitalizes the vitality of traditional Chinese aesthetics through innovative performance practices.

Liao Changyong's European tour performance of Su Shi's *Prelude to Water Melody* (*Shuidiao Getou*) demonstrates that Western audiences, despite lacking Chinese linguistic comprehension, perceive the beauty of *yijing* in ancient Eastern poetry through tonal variations and phonetic structures. This phenomenon unveils the cross-cultural universality of sonic symbolism. The international dissemination of Chinese art songs not only reshapes the cognitive landscape of global vocal arts but also establishes a new practical paradigm for intercultural dialogue within different musical civilizations.

Keywords: Chinese art song; Classical Chinese poetry, *Yijing* (artistic conception), Cross-cultural communication, Sound semiotics, Poetry-music tradition

For citation: Jan Han, Gurevich V. A. Context in Chinese Poetry and Art Songs: Aesthetic Mechanism, Cross-Cultural Expression, and Modern Transformation. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 80–86 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.012

Философские и эстетические основы китайского художественного образа (и цзин)

Теория художественного образа укоренена в китайской философской системе «единства Неба и человека», проявляясь в музыке как звуковой ландшафт «взаимопорождения пустотного и реального». Ее эстетическая архитектоника включает три ключевых измерения:

Историческая традиция единства поэзии и музыки

Начиная с практики «собирания стихов для соединения с музыкой» в «Книге песен» (Ши цзин), древнекитайская поэзия сохраняла симбиотическую связь с музыкой. Эта традиция синтеза поэзии и музыки достигла нового уровня в художественной песне: композиторы, такие как Чжао Юаньжэнь[2] и Хуан Цзы[3], объединяя европейские композиционные техники с китайской звуковой основой, в произведениях

© Ян Хан, Гуревич В. А., 2026

Поэт	Частотные инициали	Эмоциональная символика	Слуховая синестезия	Представительные произведения
Ли Бо	Сонорные: Губно-губной носовой [m] (明母), Нулевой инициаль [Ø] (零声母)	Свобода, трансцендентность	Яркая, прозрачная светимость	«Размышления в тихую ночь» (《静夜思》), «Одинокое питье при луне» (《月下独酌》)
Ду Фу	Звонкие взрывные [d, g] (浊塞音), Щелевой [h] (擦音)	Тяжесть, глубокая меланхолия	Глубокий, приглушенный тон	«Весенний вид» (《春望》), «Восхождение на высоты» (《登高》)

Таблица 1. Сравнение связи фонетических особенностей и эмоций в поэзии Ли Бо и Ду Фу
Table 1. Comparison of the relationship between phonetic features and emotions in the poetry of Li Bo and Du Fu

вроде «Великая река течет на восток» (стихи Су Ши[4], музыка Цин Чжу[5]) достигали многомерной трансформации литературного художественного образа в музыкальный. Фортепианное сопровождение здесь имитирует звуковой пейзаж «Скалы пронзают пустоту», а вокальная мелодия передает китайскую философскую идею «жизнь как сон». Высказывание Хартмута Хелля[6] о том, что «художественная песня есть дуэт поэзии и музыки» [1], как раз и раскрывает сущностную характеристику данной формы искусства.

Эмоционально-символическая система фонетики

В классической поэзии звук речи выходит за рамки функции носителя семантики, становясь прямым эмоциональным знаком. Компьютерно- лингвистический анализ поэзии Ли Бо[7] и Ду Фу[8] показывает: Ли Бо часто использовал сонорные звуки, такие как губно-губной носовой согласный [m] (и нулевой почти беззвучный инициаль[9] (например, «明月» míng yuè), причем показатель встречаемости глухих/придыхательных звуков достигал 62.3%, что коррелирует со стилем «возвышенной свободы и безудержности». Ду Фу же тяготел к звонким/взрывным инициалям (например, «艰难» jiān nán), с долей звонких согласных в 57.8%, что усиливало слуховое восприятие «глубокой меланхолии и прерывистой ритмики». Этот фонетический выбор не случаен, а основан на символической системе, связывающей место артикуляции/резонанса в ротовой полости с эмоциональной синестезией — передние гласные /i/, высокие гласные часто ассоциируются с образами легкости, тогда как задние гласные /u/, низкие гласные подразумевают тяжелые настроения [1] *(Таблица 1)*.

Линейная эстетика и искусство пустоты (лю бай)

Линейное мышление китайской музыки проявляется в непрерывном движении «звуковой линии» — человеческий голос с помощью техник вроде *инь нао* (глиссандо, вибрато) создает характерную для Китая «кривую звучания голоса», а инструментальная музыка посредством одноголосной мелодии передает пространственную глубину. В произведении «Песнь о тайной орхидее» («Ю лань цао», стихи Хань Юя[10], музыка Чжао Цзипина[11]) исполнитель должен обеспечивать четкую артикуляцию и плавную связность между фразами через контроль дыхания в пении. Фортепианное сопровождение же обильно использует **пуантилистическую технику** игры аккордами, стимулируя воображение слушателей относительно передаваемого песней художественного образа в **зонах музыкальной паузы («лю бай»)** аккомпанемента. Этот прием созвучен даосской философской концепции «Великая музыка почти беззвучна» («Дао Дэ Цзин», глава 41[12]), превращая отсутствие физического звучания в наполненность психологическими образами.

Приемы музыкальной выразительности и механизмы порождения художественного образа

Сценическое воплощение художественного образа зависит от точной интеграции исполнителем множественных знаковых систем. Современное вокальное образование через научно обоснованную тренировку обеспечивает техническую поддержку традиционным эстетическим принципам.

Трансформация художественного образа через вокальную технику

Принцип «пение по тонам иероглифов» [5][13], предложенный профессором Юй Хуйчэн[14], подчеркивает доминирование фонетической просодии в музыкальном выражении.

На мастер-классе профессора Юй, во фразе «Весна уже вернулась» из произведения «Весна в ханьском дворце. День начала весны» (Ханьгуньчунь Личунь 汉宫春•立春)» [2] (стихи Синь Цицзи[15]), инициаль /ch/ в слове «весна» (чунь), будучи ретрофлексным звуком, требует высокой резонансной позиции для имитации нежного ощущения весеннего бриза. Звук «возвращения» с помощью огубленного гласного /u/ и крещендо передает безбрежность течения времени и пространства. Эта фонетически управляемая техника требует от певца одновременного выполнения тройной декодировки: семантической информации

(понимание смысла слов), фонетических символов (звуко-просодическая символика) и эмоциональной структуры (напряжение фразы), что в итоге реализует выразительность художественного образа через «единство звука и эмоциональной выразительности».

Практика У Жуйжуй[16] (Wu Ruirui) дополнительно расширяет измерения вокального выражения. Как доктор наук и вокалистка, работающая в Германии, она сочетает научный подход бельканто с китайскими законами артикуляции: «При исполнении «Песни о тайной орхидее» («Ю лань цао») требуется, чтобы звук был холодновато-прозрачным, как аромат орхидеи; головной резонанс необходимо контролировать на уровне 60–70%, одновременно обеспечивая четкость взрывного согласного кончика языка (например, /c/ в «цао» cāo)». Этот технический синтез преодолевает расплывчатость артикуляции при исполнении китайских художественных песен в стиле бельканто, сохраняя при этом проникающую силу, характерную для тембра бельканто, превращая европейскую вокальную технику в носитель выражения художественного образа китайской песни на древние стихи.

Пространственно-временное расширение через мультимедийный синтез

Современные концерты вокальной музыки на древние стихи реконструируют специфическую эстетику художественного образа через визуальные знаки и пространственное искусство:

Телесные знаки ханьфу (костюма) и грима. У Жуйжуй, исполняя песню «Бабочка влюблена в цветы», облачена в ханьфу стиля династий Тан и Сун. Язык ее тела — с широкими рукавами и подпоясанной талией [3] — отсылает к эстетике древнекитайской знати. Динамичное исполнение с передвижением по сцене ломает относительно статичную модель трактовки западных художественных песен, превращая сцену в подвижное поэтическое пространство.

Создание звукового ландшафта через хоровую аранжировку. Хоровая композиция «Полночь» (стихи Ли Юя[17], музыка Ся Яньбиня[18]) в исполнении хора Сучжоуского университета науки и технологии [4] использует восьмиголосную полифонию для имитации визуальной динамики на словах «Луна движется, смещаются тени цветов»: сопрано очерчивают мелодическую линию пентатонической гаммой, басы создают современную гармоническую напряженность с помощью микроинтервалов, достигая через вертикальное наложение многомерного художественного образа «картины в стихах, звука в картине».

Межкультурная практика и эффект международного распространения

Зарубежное продвижение китайской художественной песни на древние стихи стало важным полигоном для проверки универсальности художественного образ. Ее успешные исполнения раскрывают глубинные механизмы межкультурного резонанса.

Межкультурная проницаемость звуковых символов

Выступление Ляо Чанъюна в Оперном театре Комо (Италия) в 2025 году представило классическое искусство китайской вокальной музыки на древние стихи [5]. Ляо Чанъюн отмечает: «Для иностранной аудитории, хотя они не обязательно понимают китайский язык, их часто трогает уникальное обаяние и глубокая эмоциональность китайских художественных песен. А выступление музыканта на сцене — это процесс общения со зрителем; если петь с полными чувствами, то получишь искренний отклик аудитории. Такая музыка, передающая истину, добро и красоту, всегда способна преодолеть время и пространство, пересечь горы и моря и пробудить отклик в человеческих сердцах» [1]. Когда зазвучала мелодия «Когда же явится луна?» («Предчувствие водяной мелодии», Шуй Дяо Гэ Тоу), итальянская аудитория, не понимая значений слов «красные палаты» и «резные двери», воспринимала художественный образ благодаря таким звуковым элементам, как:

- **Тембровая символика:** Взаимодействие насыщенного грудного резонанса баритона и фортепианного аккомпанемента намекает на пространственный контраст «земного мира» и «небес»;
- **Структурное напряжение:** Последовательные широкие восходящие скачки интервалов в среднем разделе ведут к эмоциональной кульминации, соответствующей риторическому вопросу «Зачем же таить обиду?»;
- **Динамический контраст:** Тихое звучание (пиано) фразы «Почему же в разлуке ты всегда полнеешь?» создает эффект, подобный вздоху.

Ценностная реконструкция через академическое распространение

Интегрированная модель «преподавание — творчество — исполнение — исследование» Шанхайской консерватории [6] преобразует эстетику художественного образа в когнитивный академический дискурс:

Академические публикации: Антология «Три желания розы: 16 китайских художественных песен», составленная Ляо Чанъюном и Хартмутом Хеллем [7], выпущена немецким издательством Bärenreiter, став прецедентом многоязычного издания нот китайских песен на древние стихи. Образцы, представленные здесь, сформированы в структуре и музыкальной грамматике по типу известных европейских Lied, но китайский стиль несомненен. Эти песни представляют поэзию тысячелетия, музыкально оформленную композиторами XX века. Английские аннотации в книге детально объясняют

Тип модели	Характеристики	Представительные произведения	Эстетический эффект	Применимый контекст
Реконструкция изначального контекста	Воссоздание исторической сцены	«Крик оленя» (《鹿鸣》), «Роскошь рыб» (《鱼丽》)	Чувство ритуальной музыки (эстетика ли-юэ)	Культурно-образовательная деятельность (наследие)
Межкультурный перевод	Синтез китайских и западных техник	«Полночь» (《子夜》), «Феникс ищет подругу» (《凤求凰》)	Диалог традиции и современности	Международное продвижение
Абстрактная концентрация	Отстранение от семантики, усиление звукописи	«Песнь о тайной орхидее» (《幽兰操》), «Медленно-медленно» (《声声慢》)	Философская медитативность	Сцена экспериментального искусства

Таблица 2. Три модели выражения художественного образа в китайской художественной песне на древние стихи
Table 2. Three models of expressing artistic imagery in Chinese artistic songs based on ancient poems

связь между «завершением звука» (например, позиция губ на -u при окончании слова «осень» qiū) и художественным образом, превращая фонетическую символику в усваиваемый технический элемент.

Образовательный экспорт: Юй Хуйчэн провела мастер-классы по вокалу более чем в 20 вузах Европы и США. Ее лекция «Исследование исполнения китайских художественных песен на древние стихи» [8] через живой разбор технических деталей (например, как эффект рыдания в песне «Медленно-медленно» достигается с помощью глоточного импульса) разрушает западные «мистифицированные» представления о китайском вокале.

Эта стратегия академического распространения превращает художественный образ из абстрактного эстетического понятия в конкретную систему исполнительской практики, обретая **когнитивную легитимность** в западных системах вокального образования.

Современная трансформация и инновационные пути актуального выражения

Перед лицом глобализации и влияния цифровой культуры, выражение художественного образа настоятельно требует творческой трансформации. Эксперименты современных художников предлагают многообразные решения.

Актуальная репрезентация традиционных элементов

Практика исполнения художественных песен А Тана (Хуан Футан)[19] на концерте Чэнь Личань (Chen Lichan)[20] в Нью-Йорке демонстрирует современные приемы, вовсе не означая разрыва с традицией. Композитор, положив на музыку строку «Трудно встретиться» из стихотворения Ли Шанъиня[21] «Стихи без названия», использовал сложный метр (5/8 + 7/8) и джазовую гармонию, сохранив при этом в вокальной партии речитативную артикуляцию, достигнув симбиоза китайской поэтичности и западной современной музыкальной техники. Эта трансформация подтверждает теорию «модернизации линейного мышления», предложенную профессором Е Минмэй (Ye Mingmei)[22]: линеарная красота китайской музыки (монодическая мелодичность) может сосуществовать с западной вертикальной гармонией при ключевом условии сохранения жизненной пульсации «одухотворенного ритма»[23].

Стратегии активации культурной памяти

Турне «Изящная мелодичность поэзии и музыки» (этап в Сучжоу) пробуждает коллективную память через реконструкцию сцен: в исполнении песни «Ночная стоянка у моста Кленов» («Фэн цяо е бо», стихи Чжан Цзи[24]) флейтист Чжоу Кэци (Zhou Keqi)[25] имитирует звон колокола храма Ханьшаньсы звуками сяо (продольной флейты), хор поддерживает мужское соло гудением (humming), а мультимедийная проекция представляет ночной пейзаж Гусу (Сучжоу) в динамике тушью. Этот **мультимедийный нарратив** позволяет зрителям вернуться в поэтическое пространство через наложение «звукового ландшафта — визуального ландшафта», подтверждая тезис о том, что художественный образ есть эстетическое воплощение культурной памяти *(Таблица 2)*.

Эстетика художественного образа в китайской песне на древние стихи внесла уникальную парадигму восприятия и художественную ценность в глобальное вокальное искусство. Ее академическое значение проявляется в трех измерениях:

Теоретическая ценность: Благодаря количественным исследованиям фонетической символики и эмоциональной синестезии (например, аналитическая модель поэзии Ли Бо и Ду Фу), теория художественного образа поднялась от эмпирического описания до **проверяемой научной гипотезы**, предоставляя новую рамку для международной музыкальной семиотики.

Педагогическое значение: Разработанный командой Юй Хуйчэн **«метод синергетической тренировки «звук — эмоция»»** доказал, что выражение художественного образа может быть технически трансформировано через научную подготовку. Это

формирует ценное дополнение к западной вокальной педагогике с ее чрезмерным акцентом на физиологическую технику.

Значение для диалога цивилизаций: Успешный пример европейских гастролей Ляо Чанъюна демонстрирует потенциал художественного образа как носителя **межмузыкального культурного резонанса** — и доказывает, что общечеловеческие чувства могут преодолевать языковые барьеры, достигая понимания и эмпатии через гармонию звука и смысла.

Лишь при сохранении творческого баланса между традицией и современностью, локальным китайским и глобальным, присущая китайской песне на древние стихи эстетика художественного образа сможет непрерывно излучать жизненную силу.

Статья поступила в редакцию 09.10.2025; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was submitted 09.10.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

[1] Профессор Ляо Чанъюн (китайский: 廖昌永; родился 25 октября 1968 года), иногда называемый в англоязычных СМИ C. Y. Liao или Changyong Liao, — китайский оперный баритон и ученый. В 1996 и 1997 годах он выиграл первые призы в трех разных международных конкурсах: Operalia, Французском международном вокальном конкурсе в Тулузе и Конкурсе имени королевы Софии. Хотя его исполнительская карьера в основном проходила в Китае, он также выступал в качестве приглашенного артиста с оперными театрами и оркестрами за рубежом. В настоящее время является президентом Шанхайской консерватории.

[2] Чжао Юаньжэнь (кит. трад. 趙元任, упр. 赵元任, пиньинь Zhào Yuánrèn; 3 ноября 1892, Тяньцзинь — 25 февраля 1982, Кембридж, Массачусетс) — китайско-американский лингвист, полиглот. Его называют родоначальником современного китайского языкознания.

[3] Хуан Цзы (23 марта 1904–9 мая 1938), известный как Цзинго — композитор и педагог, родом из уезда Чуаньша провинции Цзянсу (ныне Пудун, Шанхай).

[4] Су Ши (кит. упр. 苏轼, пиньинь Sū Shì), выступавший под псевдонимом Су Дунпо (кит. упр. 苏东坡, пиньинь Sū Dōngpō) (8 января 1037, Мэйшань, Империя Сун — 24 августа 1101, Чанчжоу, Империя Сун) — китайский поэт, эссеист, художник, каллиграф, чайный мастер и государственный деятель эпохи Сун.

[5] Цин Чжу (青主; настоящее имя Ляо Шанго 廖尚果; 10 июня 1893, Гуанчжоу — 7 мая 1959, Шанхай) — китайский классический композитор, музыкальный теоретик.

[6] Хартмут Хель (нем. Hartmut Höll; род. 24 ноября 1952, Хайльбронн) — немецкий пианист. С 2018 года тесно сотрудничает с китайским баритоном Ляо Чанъюном, совместно продвигая международное распространение китайских художественных песен. Преподавал в Франкфурте-на-Майне и Кельне, был приглашенным профессором в Академии Сибелиуса (1998/1999) и Моцартеуме (1994–2003). В настоящее время профессор Высшей школы музыки Карлсруэ, с 2007 года ее ректор. В 2019 году был приглашен в Шанхайскую консерваторию в качестве приглашенного профессора.

[7] Ли Бо (также Ли Бай) или Ли Тай-бо (кит. 李白; 李太白; 701–762 / 763 г.) — китайский поэт времен династии Тан. Известный как «бессмертный в поэзии» (кит. 詩仙), Ли Бо принадлежит к числу самых почитаемых поэтов в истории китайской литературы и считается одним из крупнейших мировых поэтов. Он оставил после себя около 1100 произведений (включая около 900 стихотворений).

[8] Ду Фу (кит. 杜甫, пиньинь Dù Fǔ) (712–770) — один из крупнейших поэтов Китая и выдающийся корифей-классик времен династии Тан. Второе имя Цзымэй. Уроженец Хэнани. Ду Фу оставил огромное поэтическое наследие — около 1400 стихотворений, от четверостиший до поэм, разнообразных по стилю и содержанию.

[9] Инициаль (шэн)-в китайском языке термин, обозначающий начальную согласную в слове. Финаль — оставшаяся часть слога.

[10] Хань Юй (кит. трад. 韓愈, упр. 韩愈, пиньинь Hán Yù, 768–824) — китайский философ, историк, писатель, поэт, каллиграф. Вошел в историю как яростный противник буддизма и даосизма.

[11] Чжа́о Цзипи́н (кит. упр. 赵季平, пиньинь Zhào Jìpíng; 20 июля 1945) — китайский композитор, общественный деятель.

[12] Дао дэ цзин (кит. трад. 道德經, упр. 道德经, пиньинь Dào Dé Jīng, «Книга пути и достоинства») — основополагающий источник учения даосизма и один из выдающихся памятников китайской мысли, оказавший большое влияние

на культуру Китая и всего мира. Основная идея этого произведения — понятие дао — трактуется как естественный порядок вещей, не допускающий постороннего вмешательства, «небесная воля» или «чистое небытие». Споры о содержании книги и ее авторе продолжаются до сих пор.

[13] «И цзы син цян» означает, что в традиционном китайском вокале (пекинская опера, народные песни, декламация) создание или исполнение мелодии строго следует тонам иероглифов (например, четырем тонам путунхуа или диалектным тонам), слоговой структуре (инициаль, финаль, окончание) и семантике, обеспечивая гармоничное единство речи и музыки. Его ядро — ведущая роль языковой интонации, ее преобладание над мелодией с фиксированной ладовостью.

[14] Юй Хуицэн (Хуйчэн) — профессор, родилась в мае 1964 года в Шаши провинции Хубэй, заведующая кафедрой вокала Уханьской консерватории, научный руководитель магистрантов.

[15] Синь Цицзи́ (кит. трад. 辛棄疾, упр. 辛弃疾, пиньинь Xīn Qìjí, 28 мая 1140, Личэн (ныне Цзинань провинции Шаньдун) — 10 марта 1207) — китайский военный деятель и поэт времен империи Южная Сун.

[16] У Жуйжуй — китайская оперная певица, доктор музыкальных наук, выпускница Нюрнбергской консерватории (Германия). В настоящее время она работает профессором кафедры вокала Музыкального колледжа Восточно-Китайского педагогического университета. Лауреат множества отечественных и международных премий, включая золотую медаль на 11-м телевизионном конкурсе молодых певцов Китая и первую премию на Международном конкурсе вокалистов имени Витер (Австрия).

[17] Ли Юй (кит. 李煜; также исвестен как Ли Хоучжу и Ли Чун-гуан; 937–15 августа 978) — китайский поэт, последний император династии Южная Тан. Мастер лирических романсов малой формы — цы. Создал лучшие свои произведения после того, как лишился трона. Был низложен основателем сунской династии и умерщвлен после нескольких лет плена.

[18] Ся Яньбинь. Композитор, дирижер, молодой талант, получивший финансирование от Национального фонда искусств для творческой деятельности, а также поддержку от Китайской федерации литературы и искусства. Член Китайской ассоциации музыкантов, заместитель председателя Ассоциации хорового искусства провинции Гуандун, член правления Ассоциации музыкантов провинции Гуандун, председатель Ассоциации хорового искусства города Чжухай, заведующий кафедрой музыкальной педагогики и доцент Чжухайского университета науки и технологий. Окончил композиторский факультет Уханьской консерватории по программам бакалавриата и магистратуры. В настоящее время является приглашенным профессором и научным руководителем магистрантов в Музыкально-хореографическом институте Хайнаньского университета.

[19] А Тан (1948–), настоящее имя Хуан Футан, псевдонимы — А Тан, Шань Мяо, Хуан Чжун. В молодости получил профессиональное музыкальное образование в Гуанчжоу, затем получил степень магистра музыки в Кентском государственном университете в Огайо, США. Три года работал преподавателем в Тайваньском институте искусств и солистом экспериментального оркестра, в настоящее время преподает на факультете музыки Тайваньского женского технического института.

[20] Чэнь Лицань, певица из провинции Тайвань, Китай. Родилась в городе Тайчжун. Окончила факультет музыки Национального педагогического университета Тайваня, имеет степень магистра вокального искусства в Манхэттенской консерватории Нью-Йорка.

[21] Ли Шанъинь (кит. трад. 李商隱, упр. 李商隐, пиньинь Lǐ Shāngyǐn, годы жизни. 813–858), второе имя Ишань (義山), китайский поэт поздней Тан, родился в уезде Синъян (в современной провинции Хэнань). Как и Ли Хэ, он был вновь открыт в XX-м веке, снискав уважение молодых китайских писателей за метафоричность своего творчества. Он особенно известен своими «стихами без названия» (无題).

[22] Е. Мэймин, доктор музыки Парижского университета (Франция), в период пребывания в Гонконге долгое время обучалась игре на гуцине у мастера школы Баньчуань Цай Дэюнь. Работала ассистентом и старшим преподавателем в Китайском университете Гонконга и Баптистском университете Гонконга.

[23] Е. Мэймин «Искусство гуциня и китайская культура» издательство «Чжунхуа шуцзюй» 1994 г., с. 165

[24] Чжан Цзи (традиционное китайское: 張繼; упрощенное китайское: 张继; пиньинь: Zhāng Jì; Уэйд-Гиле: Chang Chi; примерно 8 век), по имени Исунь (懿孙), был китайским поэтом, родившимся в Сянъяне во времена династии Тан.

[25] Чжоу Кэци, родился в 1976 году. Китайский исполнитель на флейте, доцент отделения китайской музыки Уханьской консерватории.

Список источников

1. Ляо Чанъюн спел «Весну Китая» в оперном театре Комо, Италия! // Сайт Шанхайской консерватории. 2025. URL: https://wmzx.shcmusic.edu.cn/2025/0515/c1158a57793/page.htm (дата обращения: 15.05.2025).
2. *Се Юнфан*. Полное собрание стихотворений Синь Цицзи. Ухань: Чунвэнь, 2016. С. 446–448.
3. *Ляо Ян*. Сопрано У Жуйжуй исполняет древние стихи в новом прочтении, надевая ханьфу и распевая поэзию Тан и Сун // The Paper. 2025. URL: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_30803066?commTag=true (дата обращения: 12.05.2025).
4. *Ян Цянь, Чжан Цзинвэнь*. Гастроли «Изящных мелодий поэзии» в Сучжоу: новая жизнь тысячелетней культурной традиции, наполняющая Цзяннань изящным звучанием // Сайт Консерватории Сучжоуского университета науки и технологий. 2025. URL: https://yyxy.usts.edu.cn/info/1074/4940.htm (дата обращения: 22.05.2025).
5. *Су Шань*. Ляо Чанъюн исполнил китайские художественные песни в Италии: «Тысячи слов не стоят одной чисто спетой фразы» // Синьхуа. 2025. URL: http://www.xinhuanet.com/ent/20250516/0324bc0b94ea46058a7c9c88563d55be/c.html (дата обращения: 16.05.2025).
6. Талант Востока / Команда Шанхайской консерватории: подготовка выдающихся инновационных музыкальных талантов через интеграцию преподавания, творчества, исполнения и исследований // Шанхайский образовательный телеканал. 2025. URL: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1804270830878406238&wfr=spider&for=pc (дата обращения: 02.05.2025).
7. *Цин Чжу, Хуан Цзы, Лю Сюэань, Чэнь Тяньхэ, Ван Вэй, Ли Инхай, Лу Цзайи, Чжао Цзипин, Сюй Пэйдун, Су Юэ, Чжоу И*. Три желания розы: 16 избранных китайских художественных песен = 3 Wishes from a Rose (16 Selected Chinese Art Songs). URL: https://www.breitkopf.us/products/3-wishes-from-a-rose-16-selected-chinese-art-songs-breitkopf (дата обращения: 25.07.2025).
8. *Юй Хуицэн*. Изящные мелодии поэзии — исследование исполнения китайских художественных песен на древние стихи: академическая лекция (серия, вып. 3) // Сайт Консерватории Хэбэйского педагогического университета. 2025. URL: https://music.hebtu.edu.cn/a/2025/04/09/0FAA13ED5E924E1680BBC96F56A6B56C.html (дата обращения: 09.04.2025).

Информация об авторах

Ян Хан — аспирант кафедры музыкально-инструментальной подготовки

Гуревич В. А. — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки, почетный работник высшего профессионального образования РФ

Вклад авторов

Ян Хан — разработка концепции исследования, (формирование идеи, развитие ключевых моментов концепции), сбор данных, написание, структурирование и оформление текста, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Гуревич В. А. — участие в разработке концепции исследования, написание текста (составление черновика рукописи, внесение замечаний интеллектуального содержания), сбор данных, утверждение окончательного варианта статьи (принятие ответственности за все аспекты работы, целостность всех частей статьи и ее окончательный вариант).

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

References

1. Shanghai Conservatory of Music (2025), “Liao Changyong sang ‘Spring of China’ at the Como Opera House, Italy!”, available at: https://wmzx.shcmusic.edu.cn/2025/0515/c1158a57793/page.htm (accessed: 15 May 2025).
2. Xie, Yongfang (2016), *Complete Collection of Poems by Xin Qiji,* Chunwen, Wuhan, China, pp. 446-448.
3. The Paper (2025), “Liao, Yang. Soprano Wu Rui Rui performs ancient poems in a new interpretation, donning a hanfu and singing Tang and Song poetry”, available at: https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_30803066?commTag=true (accessed: 12 May 2025).
4. Suzhou University of Science and Technology Conservatory (2025), “Yang Qian, Zhang Jingwen. Suzhou’s ‘Elegant Melodies of Poetry’ Tour: A New Life for a Thousand-Year-Old Cultural Tradition, Infusing Jiangnan with Elegant Sound”, available at: https://yyxy.usts.edu.cn/info/1074/4940.htm (accessed: 22 May 2025).
5. Xinhua (2025), “Su Shan. Liao Changyong Performed Chinese Art Songs in Italy: ‘Thousands of Words Are Worth a Single Purely Sung Phrase’”, available at: http://www.xinhuanet.com/ent/20250516/0324bc0b94ea46058a7c-9c88563d55be/c.html (accessed: 16 May 2025).
6. Shanghai Educational TV Channel (2025), “Talent of the East / Shanghai Conservatory of Music Team: Training Outstanding Innovative Musical Talents through the Integration of Teaching, Creativity, Performance, and Research”, available at: https://baijiahao.baidu.com/s?id=1804270830878406238&wfr=spider&for=pc (accessed: 02 May 2025).
7. Breitkopf US (2025), “Qing Zhu. 3 Wishes from a Rose (16 Selected Chinese Art Songs)”, available at: https://www.breitkopf.us/products/3-wishes-from-a-rose-16-selected-chinese-art-songs-breitkopf (accessed: 25 July 2025).
8. Conservatory of Hebei Normal University (2025), “Yu Huicheng. Elegant Melodies of Poetry — A Study of the Performance of Chinese Art Songs on Ancient Poems: Academic Lecture (Series, Vol. 3)”, available at: https://music.hebtu.edu.cn/a/2025/04/09/0FAA13ED5E924E1680BBC-96F56A6B56C.html (accessed: 12 April 2025).

Information about the authors

Yan Han — Postgraduate Student at the Department of Musical and Instrumental Training.

Gurevich V. A. — Doctor of Arts, Professor in the Department of Musical and Instrumental Training, and Honorary Worker of Higher Professional Education of the Russian Federation

Contribution of the authors

Yan Han — development of the research concept (formation of an idea, development of the key points of the concept), collecting data, writing, structuring and formatting the text, approval of the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

Gurevich V. A. — participation in the development of the research concept, writing the text (drafting the manuscript, making comments on the intellectual content), collecting data, approving the final version of the article (taking responsibility for all aspects of the work, the integrity of all parts of the article, and its final version).

The authors declare no conflict of interests.

Научная статья
УДК 168.522
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.013

Традиция как ценностно-смысловой императив в музыкальной жизни Африки южнее Сахары

Харитонова Елена Владимировна
Институт Африки Российской академии наук,
Москва, Россия
E-mail: evh1956@ mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3446-8886

Аннотация. В статье представлено междисциплинарное исследование, проведенное на стыке культурологии и африканистики. В работе затронута проблематика ценностей, смыслов и культурных кодов, которые философы и культурологи определяют как сконцентрированную информацию, набор характеристик, способствующих идентификации культуры. Культура Африки южнее Сахары представляет собой комплекс напластований, связанных как с доколониальным периодом африканской истории, так и с социокультурными влияниями колониального периода. Один из основных пластов африканской культуры связан с системой традиционных ценностей, с традиционными мифо-религиозными представлениями, с общинными формами жизнеустройства и социальных коммуникаций, с системой взаимосвязей с природой и обществом. Эта система ценностей сформировалась в доколониальный период, была подвергнута беспрецедентному давлению и дискредитации в колониальное время и сейчас является одной из опор африканского возрождения, развития и конструирования собственной культурно-цивилизационной идентичности. Целью исследования является рассмотрение особенностей традиционного африканского музыкального искусства в системе культурно-исторических процессов, в которые включены страны Африки южнее Сахары. Сделаны выводы, что в африканской музыке и танце в полной мере отражены специфические африканские ценностно-смысловые комплексы, связанные с культурно-историческими процессами и фундаментальными африканскими традициями.

Ключевые слова: культура, Африка южнее Сахары, культурные коды, ценностно-смысловые комплексы, традиции, ценности, африканская музыка

Для цитирования: Харитонова Е. В. Традиция как ценностно-смысловой императив в музыкальной жизни Африки южнее Сахары // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026 № 1 (80). С 87–92. http://doi.org/ 10.26086/NK.2026.80.1.013

Original article

Tradition as a value-semantic imperative in the musical life of Sub-Saharan Africa

Kharitonova Elena V.
Institute for African Studies of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
E-mail: evh1956@mail.ru,
ORCHID: https://orcid.org /0000-0003-3446-8886

Abstract. The article presents an interdisciplinary study conducted at the intersection of cultural studies and African studies. The work touches upon the problem of values, meanings and cultural codes, which philosophers and cultural scientists define as concentrated information, a set of characteristics that contribute to the identification of culture. The culture of sub-Saharan Africa is a complex of strata associated with both the pre-colonial period of African history and the socio-cultural influences of the colonial period. One of the main strata of African culture is associated with a system of traditional values, with traditional mythological and religious beliefs, with communal forms of life and social communication, with a system of interrelationships with nature and society. This value system was formed in the pre-colonial period, was subjected to unprecedented pressure and discrediting during the colonial period, and is one of the pillars of the African renaissance, the development and construction of its own cultural and civilizational identity. The purpose of the study was to study the features of traditional African musical art in the system of cultural and historical processes that include sub-Saharan Africa. It is concluded that African traditional music fully reflects the specific African value-semantic complexes associated with cultural and historical processes and African traditional values.

Keywords: Culture, sub-Saharan Africa, cultural codes, value-semantic complexes, traditions, values, African music

For citation: Kharitonova E. V. Tradition as a value-semantic imperative in the musical life of Sub-Saharan Africa. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 87–92 (In Russ.). http://doi.org/ 10.26086/NK.2026.80.1.013

Африканское музыкальное искусство как способ хранения информации и как форма коммуникации

В рамках данной статьи будет рассмотрен один из основных ценностно-смысловых блоков, лежащих в основе специфических африканских культурных кодов и нашедших отражение в музыке, а именно — код африканской культуры, связанный с уникальной «космогонической» системой представлений африканцев. Этот культурный код можно обозначить как связь с предками, с общиной, с родом, с природой во всех ее проявлениях, с землей и с небом[1]. Р.Барт, один из тех, кто сделал понятие «культурный код» достоянием гуманитарного знания, избегал строгих и однозначных дефиниций данного понятия: «мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры…» [1, с. 455]. Культурные коды, рассмотренные в исследованиях Ю. М. Лотмана, Х. Гадамера, Э.Кассирера, В. С. Степина, Д. И. Дубровского и других [2] принято определять как сконцентрированную информацию, набор характеристик, способствующих идентификации культуры [3]. Важнейшим фактором формирования кодов культуры является историческая память, опыт трагедий и побед, осмыс-

© Харитонова Е. В, 2026

ление пережитых событий. В Субсахарской Африке на формирование и трансформацию культурных кодов оказали влияние разноплановые культурные влияния, связанные со специфическими фактами африканской истории. Один из пластов африканской культуры связан с системой традиционных ценностей, мифо-религиозных представлений, общинных форм жизнеустройства, взаимосвязей с природой и обществом. Формирование другого пласта африканской культуры связано с колонизацией континента, с насильственной христианизацией, унижением, разрушением идентичности и собственной картины мира, с борьбой за свободу, независимость и возрождение чувства собственного достоинства в условиях векового колониального унижения. И, наконец, на африканскую культуру оказал влияние комплекс расовых проблем, определивших самосознание африканцев и приведших к поиску и конструированию собственной идентичности и уникальности [4].

Какую информацию несут африканские песни и африканская музыка? Какие исторические события — колониальное покорение, эксплуатация и унижение африканских народов — и порожденные ими чувства привели к рождению африканских песен? Какие чувства испытывали люди, писавшие эти строки — боль, унижение, чувство неполноценности? Или, наоборот, ощущение своей силы и превосходства, осознание собственной уникальности? А может быть, гнев, чувство единства в борьбе за свободу?

Какие действия колонизаторов породили рассматриваемые *культурные коды* — унижение африканцев, подавление их достоинства, обесценивание их личности, культуры, образа жизни, традиций, обычаев, богов? Какая информация закодирована в африканской музыке? Следуя за рассуждениями Р. Барта, рассмотрим африканскую традиционную музыку как символическую систему и постараемся найти в ней смыслы, коды, причинно-следственные связи и исторические параллели [5, с. 40].

Главный тезис данной работы состоит в следующем: африканская музыка, в том числе «традиционная» музыка, содержит базовые культурные коды, связанные с системой ценностей, сформировавшихся как продукт культурно-исторического развития Субсахарской Африки (АЮС). Уточним, что в контексте рассмотрения традиционной африканской музыки «культурный код», вслед за Р. Бартом, будем трактовать как всю «…недифференцированную массу культурных смыслов, впитанную произведением» [6, с. 20].

Африканская музыка, как и африканская поэзия, которую мы рассматривали ранее [4], является не только способом осмысления жизни, но и способом ее выражения в знаковых, образных формах.

Музыка в контексте базовой системы традиционных ценностей Африки южнее Сахары (АЮС)

В африканской музыке, как и в африканской поэзии, в том числе в текстах песен, мы находим культурные коды, связанные с базовой системой ценностей африканцев. Эти ценности связаны с традиционным общинным жизнеустройством, с коллективистским сознанием, с представлениями о социальной иерархии, с уважением к старшим и почитанием предков. К традиционным ценностям африканцев также относится ценность самой жизни, жизненной энергии, ценность многодетной семьи, взаимосвязь между людьми и между всем сущим в мире, что нашло воплощение в этическом комплексе убунту[2].

Африканские исследователи придают большое значение роли общины. Возникнув на ранних ступенях развития человеческого общества и являясь самой распространенной формой социальной организации, община проявила себя как устойчивый и способный к адаптации тип социума в различных исторических обстоятельствах, на разных континентах. В Африке южнее Сахары в процессе развития и приспособления к меняющимся условиям менялись и общины, увеличилось их разнообразие — с развитием производства и разделения труда появились общины земледельцев, скотоводов, ремесленников [7, с. 116].

Особенностью общинной организации является внимание к человеку, который является главной производительной силой и участником организации и управления деятельностью общины, а важнейшими становятся нравственные нормы-ценности: социальное равенство, солидарность, единение, справедливость. По мнению африканских исследователей, община — это своеобразный организм, связанный нерасторжимыми узами, где каждый способен отказаться от своих интересов ради выживания общины и где каждый член общины уверен, что община не отречется от него и что его благополучие будет заботой общины [8, p. 93–94].

В общине происходит концентрации исторической памяти, общих знаний, навыков, верований, ценностей и норм поведения, на основе которых формируется общинное самосознание и идентичность. Это духовное богатство передается в устной форме следующим поколениям [9].

Традиционная музыка Африки и ее связь с африканской картиной мира, мифо-религиозным комплексом, культами, общинной системой жизнеустройства

Большую роль в развитии африканской культуры играет музыка. В ней можно выделить несколько культурно-исторических направлений. Прежде всего, это традиционное музыкальное искусство, которое изначально имело коллективный характер

и было элементом традиционного синкретического культурного комплекса, взаимосвязанного с общинной повседневностью, с мифо-религиозными представлениями, обрядами и ритуалами, которые сопровождает «бой туземного барабана и церемониальные песнопения «Прорицателей», или Заклинателей духов (знахарей)» [10 p.3].

Песни, собранные Натали Кертис Берлин, записаны ею со слов этнографа, миссионера, музыканта, Колумбуса Камба Симанго, уроженца португальской части Восточной Африки, вся жизнь которого пропитана традиционными представлениями, неразрывно связанными с музыкой, ритмами и песнями его народа: «мать Африка прижимает его к своему языческому сердцу, … когда они с младшей сестрой играли в исцеление друг друга, изгоняя демонов, имитируя до мельчайших деталей церемонии «знахаря». «Песни о духах», «Песни о дожде», «Песни о танцах» — все это неизгладимо запечатлелось в памяти Симанго. Как он мог забыть? Когда эпидемия оспы докатилась от портов до туземцев, разве сам Симанго не был вылечен Ньямсоло, чье гипнотическое пение никогда не прекратился до тех пор, пока злой дух не улетел, и мальчик не погрузился в нормальный, целительный сон? Когда поля были охвачены засухой и грозил голод, а большие барабаны заиграли Песни о дожде, разве детский голос Симанго не звучал, присоединившись к хору певцов, которые всю ночь напролет, ночь за ночью, призывали дождь?» [10, p. 2–3].

Традиционная народная музыка сопровождает важнейшие жизненные события, такие как рождение детей, свадьбы, похороны, обряды инициации. Эти формы музыкального искусства реально функционируют до настоящего времени; прежде всего, они существуют в деревнях, а также составляют элемент африканского фольклора, и оказывает воздействие на другие художественные явления; из него постепенно выделились профессиональные («индивидуальные») формы музыкального искусства, и это можно считать одним из вариантов генезиса африканской культуры.

К традиционным формам африканской музыкальной культуры можно отнести танцы, музыку и театрализованные действа, являющиеся элементами ритуальных обрядов (культовых, праздничных, связанных с инициацией и др.). Их основу составлял и составляет ритм. Музыка стран АЮС характеризуется «сильным ритмическим интересом» [11, p. 6], который проявляется во всех субрегионах Субсахарской Африки. Этот факт дал основание исследователям описывать разнообразные местные стили как единую систему [12]. Для музыкальной культуры АЮС характерна полиритмия и полиметрия, возникающая при наложении друг на друга несколько простейших звуков ударных инструментов — барабанов, тамтамов, — при игре на которых каждый музыкант следует своему ритму. Когда дуэт африканских музыкантов играет на двух гитарах, помимо звучания гитары мы слышим ритм тамтамов, музыканты отбивают ритм ногами, их тела двигаются в такт музыке.

Знатоки и исполнители западноафриканских ритмов в России из студии африканских барабанов Джансабит Сергея Махаева в Ростове-на-Дону ярко и образно описывают различные стили исполнения на африканских барабанах в их взаимосвязи с африканской культурой, со смысловыми характеристиками их звучания. В соответствии с мифологическими представлениями африканцев, «три духа живут в каждом африканском барабане — дух дерева, из которого он изготовлен, дух животного, из кожи которого сделана мембрана, и дух мастера, изготовившего барабан», — говорит основатель школы-студии Джансабит Сергей Махаев [13]. К этому можно добавить четвертый дух — дух музыканта, играющего на этом барабане. По мнению музыкантов, каждая песня и каждая композиция несет свою историю и ритмическую силу, связанную с мифо-религиозным комплексом Африки, с мифологическими представлениями африканцев и с их реальной жизнью, пропитанной традициями. Базовые ритмы таких песен, как *Джоли (Djole) и Куку (Kuku)* являются основой традиционной музыки народов *Сусу и Малинке* и сопровождают различные праздники и церемонии. В африканской исполнительской традиции есть как коллективное, так и сольное исполнение на барабанах, причем соло является формой контакта между барабанщиком и танцорами в ходе исполнения ритуалов [14].

Музыканты школы Сергея Махаева, являясь одновременно исполнителями и исследователями, описывают 25 традиционных африканских ритмов и песен, берущих начало в культурных традициях народов Западной Африки — малинке, сусу и бамбара. Назовем некоторые из них. Так, например, ритм Волосадон (Wolosodon) исполняется для сопровождения народных праздников и ритуалов в общинах малинке, это энергичный и радостный ритм, который символизирует общественное единство. Также символ и призыв к единению содержится в ритме Фанга (Fanga), это ритм приветствия, который использовался в африканской культуре для объединения племен и поддержания мира и который отражает ценностно-смысловой блок африканской культуры, связанный с единением.

Ритм, ритм, ритм!

Особое место в африканской культурной традиции занимает ценностно-смысловой блок борьбы за свободу. В рассматриваемых нами ритмах джембе это место занимает решительный военный ритм Софа (Sofa), символизирующий готовность к борьбе и боевой дух, ритм, прославляющий силу и бесстра-

шие воинов, которые готовятся к бою или возвращаются с победой.

Энергичный, интенсивный ритм и танец Какиламбе (Kakilambe) исполняется во время ритуала почитания духа Kakilambe — предсказателя будущего и защитника общины символизирует силу и укрепление общинных связей. С общинными связями связан и ритм, и танец народа *сусу* Джоли (Djole), исполняемый во время крупных общественных событий, праздников урожая и т.д. и являющийся символом радости, благодарности и общего общинного счастья, смеха и веселья и жизненной энергии. Ритм танца масок (Dance of the Mask) сопровождает церемонии почитания предков и духов в общинах Западной Африки, символизируя связь с миром духов и предков.

Барабаны Джембе

В АЮС много традиционных музыкальных инструментов, и эта тема остается за пределами данной статьи. Мы возьмем только один пример — барабан джембе, чтобы увидеть, насколько тесно музыкальный инструмент, его происхождение, изготовление, символический смысл, связан с традиционной культурой Африки южнее Сахары (в данном случае с Западной Африкой) и с базовыми ценностно-смысловыми блоками африканской культуры, с мифо-религиозным комплексом и даже с магией. Барабан Джембе — музыкальный инструмент, принадлежащий к семейству мембранофонов, высеченный из цельного куска дерева, он имеет коническую «ножку», полость которой ведет в бóльшую резонансную камеру «тела». Соединяющая часть посередине джембе — «воротник». Джембе — традиционный барабан *мандинго*, группы народностей, живущих в Западной Африке: на юге Гамбии, севере и северо-востоке Гвинейской Республики, западе Мали, в Республике Кот-д'Ивуар, Сенегале и Гвинее-Бисау. Считается, что именно африканские кузнецы первыми начали делать джембе, на котором изначально играли только во время выплавки железной руды. Обучение талантливого ребенка игре на джембе начинается рано и происходит во время публичных мероприятий, «на работе», без репетиции, посредством подражания опытному исполнителю — джембефола. Как отмечает музыкант и исследователь африканской музыки Серж Блан, джембефола — не потомственные барабанщики и не обязательно гриоты; они представители уникальной профессии, призванной объединять людей и оживлять массовые празднества, причем умение играть на барабане джембе рассматривается как одна из полноправных трудовых специализаций. Джембефола называют «сильными людьми», подразумевая мужественность, силу, жизненную энергию, что является одной их базовых африканских ценностей. Джембефола «управляет танцем», поэтому требуется, чтобы он обладал мощной энергетикой и особой харизмой [15].

Музыка и танец как элементы африканского культурного наследия

Благодаря ярким ритмам, джембе является, прежде всего, инструментом танца, который составляет существенный пласт африканского культурного наследия, причем музыка джембе сопровождает практически все категории африканского танца. Можно выделить три категории танцев в африканской как традиционной, так и современной культуре. Первая — ритуальные танцы, несущие религиозный или магический смысл и отражающие традиционные социальные и духовные ценности; вторая — кастовые танцы, которые позволяют идентифицировать кастовую принадлежность танцора — кузнеца, сапожника или гриота во время народных праздников. Третья — светский танец, сопровождающий события общественной жизни африканцев — празднования крещения в христианской традиции или обрезания в мусульманской, помолвки, свадьбы и похороны.

В то же время в африканской танцевальной культуре разделение танца на категории светского и священного, ритуального весьма условно, поскольку «природу любого танца африканец воспринимает как сакральную, а главную функцию танца видит в установлении всевозможных отношений с Творцом, природой и культурой» [16, с. 68].

Африканская ценность общинного жизнеустройства отражена в социальной роли джембе. Согласно рассказам людей бамбара, живущих в Мали, название само джембе происходит от высказывания «Anke djé, anke bé», которое переводится как «все собираются вместе в мире», что говорит о функции барабана в обществе. (На языке бамбара «djé» — это глагол «собирать», а «bé» означает «мир») [17].

В то же время с появлением у людей барабана джембе связаны мифы, наиболее известный из которых, приписывающий происхождение джембе шимпанзе с последующим захватом этого барабана людьми, описан швейцарско-французским исследователем африканской этнической музыки Хьюго Земпом [18, p. 22].

Как отмечают авторы, «мистический и эмоциональный смысл всех этих ритмов глубоко связан с циклами жизни и циклами природы, традициями предков и коллективными ценностями общин Западной Африки.

Подчеркивая связь звучания африканской музыки с ритмами приро, известный исследователь африканской этнической музыки, профессор Университета Вандербильта Грегори Барц эпиграфом к своей книге «Музыка Восточной Африки» [19] взял описание африканского инструмента «мбиала», опубликованное в сборнике «Песни и сказки Темного континента» Натали Кертис Берлин: «Сере-

бристые, звенящие тона в сопровождении гудящего звука вибрирующих дисков звучали как ручей, текущий по камням среди шелестящих тростников. Это была поэтичная музыка, которая казалась голосом природы» [20].

Ритмы не только выражают эмоции, но и передают глубинные культурные смыслы, отражают базовую систему ценностей африканцев, при этом сохраняя традиции и обеспечивая социальные связи между людьми» [14].

Статья поступила в редакцию 02.02.2026; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 06.04.2026.
The article was submitted 23.07.2025; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 06.04.2026.

Примечания

[1] Подробно все ценностно-смысловые блоки были рассмотрены в статье: Харитонова Е. В. Культурные коды, ценности и смыслы в африканской поэзии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 3 (78). С. 87–98.

[2] Убунту (ubuntu) на языках зулу и коса — направление этики и гуманистической философии, африканская этическая система, означающая «человечность», включающая принцип «я есть, потому что мы есть» и отражающая традиционную веру во вселенские узы общности, связывающие все человечество и человека с природой.

Список источников

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 618 с.
2. *Приходько Е. А., Самойлов Л. П., Калиниченко И. А.* Культурология: Учебное пособие. Волгоград: ВолгГТУ, 2003. 60с.
3. *Мосейко А. Н.* Культурные коды социума: научно-практическое значение в современной африканистике // Ученые записки Института Африки РАН. 2021. № 4 (57). С. 5–18.
4. *Харитонова Е. В.* Культурные коды, ценности и смыслы в африканской поэзии // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 3 (78). С. 87–98.
5. *Косиков Г. К.* Французское литературоведение 60–70 гг.: От структурализма к постструктурализму, проблемы методологии: диссертация … доктора филологических наук в форме науч. докл.: 10.01.05. Москва, 1998. 80 с.
6. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М.: Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.
7. *Мосейко А. Н.* Ценностно-этическая система в Африке южнее Сахары. От прошлого — к будущему // Ученые записки института Африки РАН. 2023. № 3 (64). С. 110–124.
8. *Shutte A.* Ubuntu as the African Ethical Vision // African Ethics. An anthology of Comparative and Applied Ethics / M. F. Murove (ed.). Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal Press, 2009. Pp. 85–99.
9. *Мосейко А. Н., Харитонова Е. В.* Постколониальная Африка южнее Сахары. Вопросы гуманитарного знания. М.: Институт Африки РАН, 2024. 498 с.
10. *Curtis Burlin N.* Songs and Tales from the Dark Continent (1920) Mineola. N.Y.: Dover Publications. 2002. 208p.
11. *Stapleton, C., May, C.* African all-stars: the pop music of a continent. London: Paladin. 1989. 334 p.
12. *Jones, A. M.* Music, African // History and criticism. London, Oxford University Press. Vol. 1. 1959. 295 c.
13. Кочевой горизонт. Djansabeat. Джансабит. Ростов-на-Дону. Сцены из жизни студии африканских барабанов. URL: https://dzen.ru/a/aJHEg2LqEBdBgyJH (Дата обращения 08.02.2026).
14. Кочевой горизонт. Хорошо темперированный ритмир Западной Африки. 25 песен меняющие все. 16 октября 2024. URL: https://dzen.ru/a/Zw-NPlauWjYQXccS (Дата обращения 08.02.2026).
15. *Blanc Serge.* Ebook: African Percussion: The Djembe with CD (African Percussion). Publisher: Serge Blanc. 1997. 82 p.
16. *Трофимов Р. В., Буксикова О. Б.* Ритм в традиционной танцевальной культуре народов Африки: философские аспекты // Миссия Конфессий. 2023.Т. 12. Ч. 7. С. 68–77.
17. *Прудецкий Д.* Рождение легенды. Djembe. 16 янв. 2018. URL: https://vk.com/wall-24542722_766?ysclid=me48h-qw1aj310417181. (дата обращения 12.02.2026).
18. *Zemp Hugo.* Musique dan. La musique dans la pensée et la

vie sociale d'une société africaine. De Gruyter GmbH, Walter Publisher, 1971. 320 p.
19. *Barz G. F.* Music in East Africa: Experiencing Music, Expressing Culture (Global Music Series). Oxford: Oxford University Press, 2004. 139 p.
20. *Аравина И.* Африканская музыка на стыке эпох. Лекция 16 // История всемирной музыки. Ч. 2. Открытый университет Казахстана. URL: https://openu.kz/storage/lessons/3649/istoriya-vsemirnoy-muzyki-chast-2_16_lecture.pdf. (дата обращения 18.02.2026).

Информация об авторе

Харитонова Е. В. — кандидат психологических наук, доцент, старший научный сотрудник Центра цивилизационных и региональных исследований

References

1. Bart, R. (1989), *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected works. Semiotics. Poetics], Progress, Moscow, Russia.
2. Prihod'ko, E.A., and Samojlov, L.P., and Kalinichenko, I.A. (2003), *Kul'turologiya* [Cultural studies], Izdatel'stvo Volgogradskogo Gosudarstvennogo tekhnologicheskogo universiteta, Volgograd, Russia.
3. Mosejko A. N. (2021), "Cultural codes of Society: scientific and practical significance in Modern African Studies", *Ucheny`e zapiski instituta Afriki rossijskoj akademii nauk* [Scientific Notes of the Institute for African Studies of the Russian Academy of Sciences], vol. 4 (57), pp. 5–18.
4. Xaritonova E. V. (2025), "Cultural codes, values and meanings in African poetry", *Aktual`ny`e problemy" vy`sshego muzy`kal`nogo obrazovaniya* [Actual Problems of High Musical Education], vol. 3 (78), pp. 87–98.
5. Kosikov, G. K. (1998), "French literary criticism in the 60–70s: from structuralism to post-structuralism (problems of methodology)", Dissertation of the Doctor of Philology in the form of a scientific report, Literature of the peoples of Europe, America and Australia, Moscow, Russia.
6. P'ege-Gro, N. (2008), *Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti* [Introduction to the theory of intertextuality], izdatel'stvo LKI, Moscow, Russia.
7. Mosejko, A. N. (2023), "The value-ethical system in sub-Saharan Africa. From the past to the future", *Ucheny`e zapiski instituta Afriki rossijskoj akademii nauk* [Scientific Notes of the Institute for African Studies of the Russian Academy of Sciences], vol. № 3 (64), pp. 110–124.
8. Shutte, A. (2009), "Ubuntu as the African Ethical Vision", *African Ethics. An anthology of Comparative and Applied Ethics*, University of KwaZulu-Natal Press, Pietermaritzburg, pp. 85–99.
9. Mosejko, A.N., Haritonova, E.V. (2024), *Postkolonial'naya Afrika yuzhnee Sahary. Voprosy gumanitarnogo znaniya (Opyt mezhdisciplinarnogo issledovaniya)* [Postcolonial sub-Saharan Africa. Questions of humanitarian knowledge (Interdisciplinary research experience)], izdatel'stvo Instituta Afriki Rossijskoj Akademii nauk. Moscow, Russia.
10. Curtis Burlin, N. (2002), *Songs and Tales from the Dark Continent* (1920), Mineola, Dover Publications, New York, USA.
11. Stapleton, C., and May, C. (1989), *African all-stars: the pop music of a continent,* Paladin, London, UK.
12. Jones, A. M. (1959), "Music, African", *History and criticism*, Oxford University Press, London, UK, vol. 1.
13. dzen.ru (2026), "Nomadic horizon. Djansabeat. Jansabit. Rostov-on-Don. Scenes from the life of an African drum studio", available at: https://dzen.ru/a/aJHEg2LqEBdBgyJH (accessed 08 February 2026).
14. dzen.ru (2026), "The well-tempered rhythmic world of West Africa. 25 songs that change everything", available at: https://dzen.ru/a/Zw-NPlauWjYQXccS (accessed 08 February 2026).
15. Blanc, S. (1997), *Ebook: African Percussion: The Djembe with Cd (African Percussion)*, Serge Blanc, Publisher, France.
16. Trofimov R. V., Buksikova O. B. (2023), "Rhythm in the traditional dance culture of African peoples: philosophical aspects", *Missiya Konfessij* [The mission of the Faiths], vol. 12, no. 7, pp. 68–77.
17. Prudeczkij, D. (2018), "The birth of a legend. Djembe", available at: https://vk.com/wall-24542722_766?ysclid=me48hqw1aj310417181 (accessed 12 February 2026).
18. Zemp, Hugo (1971), *Musique dan. La musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine*, De Gruyter GmbH, Walter Publisher, Berlin, Germany.
19. Barz, G. F. (2004), *Music in East Africa: Experiencing Music, Expressing Culture* (Global Music Series), Oxford University Press, Oxford, UK.
20. Open University of Kazakhstan (2026), "Aravina, I. African Music at the Crossroads of Epochs. The history of World Music, part two", available at: https://openu.kz/storage/lessons/3649/istoriya-vsemirnoy-muzyki-chast-2_16_lecture.pdf (accessed 18 February 2026).

Information about the author

Kharitonova E. V. — Candidate of Psychological Sciences, Associate Professor, Senior Researcher at the Center for Civilizational and Regional Studies

Научная статья
УДК 78.01
DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.014

Симфония целестремительной силы (тезисы о назначении искусства)

Медушевский Вячеслав Вячеславович
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского, Москва, Россия
E-mail: vmedu@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0951-1838

Аннотация. Тема целевой причинности, целестремительного всеединства бытия, является ключом к науке наук — Фундаментальной педагогике человечества, охватывающей все времена истории и все стороны жизни. Диалогическая сила, поднимающая, народы, цивилизации, дарующая смысл всему, творящая дивную свежесть бытия, зовется синергией. В ней — готовность к труду и подвигу, ибо дышит вдохновением, без которого тошно. Она действует во всех масштабах времени от крохотной исполнительской музыкальной цезуры до истории в целом. Само время преображено, ибо движется к творческому мигу настоящего из чаемого будущего. Миг настоящего становится сбыванием лучшего, а прошлое, то, что ему предшествовало, — тоже обновляется: открывается как шанс лучшего.

Ключевые слова: целестремительность, синергия, организация целестремительного времени, синергийное время

Для цитирования: Медушевский В. В. Симфония целестремительной силы (тезисы о назначении искусства) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 1 (80). С. 93–96. http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.014

Original article

Symphony of Purposeful Force (Theses on the Purpose of Art)

Medushevsky Vyacheslav V.
Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia
E-mail: vmedu@mail.ru,
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0951-1838

Abstract. Purposeful causality, purposeful unity of being are the key to the science of sciences — the Fundamental pedagogy of mankind, covering all times of history and all aspects of life. The dialogic force that lifts people, peoples, civilizations gives meaning to everything, creates a wondrous freshness of being. This force is called synergy. It includes readiness for work and achievement, for it breathes with inspiration, without which one is sick. It operates on all scales of time from a tiny performing musical caesura to history as a whole. Time itself is transformed, for it is moving towards the creative moment of the present from the desired future. The present moment becomes the realization of the best, and the past, that preceded it, is also renewed: it opens up as a chance for the best.

Keywords: purposefulness, synergy, organization of purposeful time, synergy time

For citation: Medushevsky V. V. Symphony of Purposeful Force (Theses on the Purpose of Art). Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 1(80); 93–96 (In Russ.). http://doi.org/10.26086/NK.2026.80.1.014

Вопрос всеохватный, обнимающий все времена от сотворения мира доныне и далее: «К чему стремиться?» В нем смысл и цель, связанная с целью искусства и художественного образования в современном мире. Ее мы определим в конце. Целестремительность пронизывает всякий миг — вплоть до мотива в музыке. Мотив, буквально, — движущий. Стремление — нерв бытия.

Наш первый тезис — о целестремительном всеединстве бытия. Без последней цели бытия — как без солнца. Жизнь меркнет, деморализированный человек тоскует, дух угнетен, деторождения прекращаются.

Выбор жизни или смерти — во всех масштабах времени человечества, цивилизаций, народов, в конкретных актах жизни, во всех тонкостях искусства.

В материи цели нет: она управляемая, служебная сторона бытия. Но есть в ней целесообразность — сообразность цели Творца. Стул не сам по себе, он для сидения. А для чего законы квантовой механики? Для того они, чтобы Вселенная не была часовым механизмом, а человек — шестеренкой.

Свободе нужна возможность выбора, которая предшествует самому выбору. Это состояние бытия, когда «да» и «нет» присутствуют вместе, физики назвали суперпозицией. Осуществленный выбор, прекратив квантовое состояние, переводит возможность в действительность. До взаимодействия элементарная частица не имеет свойств, обретая их в момент взаимодействия. У человека свой выбор, высший: он определяет себя по отношению к последней цели бытия. Это выбор между светом жизни и адской тьмою. Генерального выбора не избежать никому.

Изменяющий бытие выбор простирается в искусстве до малейшей исполнительской цезуры. Гениальная цезура — взрыв восторга, а мертвая — мертвит. Что живит или мертвит цезуру? — озвученный в ней генеральный выбор света или тьмы.

В риторике Цицерона выбор света — это locus communis, общие места. Они у гения ораторского искусства — не тоска банальностей. Для него locus communis — сияние истины в веках и народах. Среди примеров у Цицерона — мысль о пагубности стяжательства. Дух мамоны, корысть, душит души. Не корысть ли разъедает и современность? Изгоняется же мрак духовным светом. Он преображает бытие! Светоносная сила вознесла человека над животными, воздвигала цивилизации. У греков она вызвала взрыв деторождений, расселила их на просторах Европы, Африки, Азии. Свет шел от идеи пайдейи, всеохватного воспитания. Яркое ее проявление — клятва эфеба. Как иначе выйти на религиозное действо — Олимпийские игры? Победители вводились

© Медушевский В. В., 2026

Пиндаром в сонм небожителей. Вот эта клятва эфеба в сокращении: клянусь, что не оставлю отечество в прежнем состоянии, но сделаю его лучшим.

Что значит лучше? Это онтология. Сравнительной степени не могло бы быть в мироздании без дарованной нам шкалы выбора. Грамматика языков мира выделяет три степени: положительную, сравнительную и превосходную. Где превосходная степень от «хорошо» и «лучше»? И где она на оси времени: позади, впереди, посредине?

Наш второй тезис — об онтологическом преображении истории, которое пришло в бытие с началом Нашей эры (как называют у нас время после Рождества Христова). Не имеет значения: приняли ли Христа цивилизации Земли или нет, — история изменилась сущностно, глобально, всеохватно. Все стало иным.

По масштабу значимости этот перелом сопоставим с актом Творения мира. Проглядев его, мы не поймем смысла наших дней, задач образования и искусства.

Подобную невнимательность в Новейшее (апокалиптическое, великое) время допустил Ясперс в учении об осевом времени истории, которое простирается от 800 до 200 годов до Христа. Оно существует, но только оно вовсе не осевое. Оно — лишь предыкт к истинной переломной точке истории.

При всех новшествах мнимо-осевого времени оно оставалось Ветхим по существу. В эпоху Гераклита, Заратустры, Будды, Конфуция немыслимы ни Бах, ни богослов Ньютон с его переворотом в физике, без которого никогда не появились бы ни самолеты, ни интернет, ни квантовая связь.

Ветхость Ветхого времени выявляется в отсутствии главного: последнего смысла. Гераклит мыслит бытие как огонь, временами разгорающийся, временами угасающий. Индуизм зомбирует триллионами лет, а пульсация состояний — сон Брахмы, которому снится материя. Задача человека — освободившись от иллюзий, возвратиться в исходный безликий абсолют. Зачем?

«Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем» — это слова Екклезиаста.

И вдруг история взорвалась новизной неслыханной, вечной, понеслась вскачь, откровения следовали за откровениями. Что произошло?

Предыкт в истории осуществлялся, как и в музыке: через предвещания.

В предыктовый период истории Ветхий Завет переполнен пророчествами о Христе. Трудно даже представить степень точности, с какой пророки описали детали Его рождения, служения, смерти. Ожиданием Спасителя полнился языческий мир. Персидские маги помнили обетование о Семени Жены, прозвучавшее надеждой при изгнании прародителей из рая. И они пришли встретить родившегося Младенца. А как это Вергилий попал на фрески Благовещенского собора Московского кремля? Попал он на фреску потому, что в четвертой эклоге в восторженном ожидании провещает о Божественном Младенце. На фресках древних храмов можно видеть и Сивилл, дев-пророчиц в языческом мире. И они подробно возвещали о Христе.

Что же решительнейшим образом изменилось в бытии с Рождеством Христовым? Вне зависимости от того, приняли цивилизации Христа или нет, история поменяла свой ход.

Христос не просто открыл человечеству последнюю цель и величайший смысл Творения мира, которым является Царствие Божие. Наступила на Земле новая эра благодати — силы для стяжания Царства. Потоки благодати, вечной творящей новизны бытия, не могли оросить Землю до Христа.

Потрясение! Открылся беспредельный смысл бытия. Он — не позади, не в золотом веке, не в потерянном рае. Он впереди. Царство Божие, словно магнит, перестроило время: оно стало центростремительным, что отразилось в мельчайших элементах бытия. Могла ли существовать до Христа гармония доминанты, гигантские предыкты на доминантовом органном пункте? Само понятие «развитие» было бы абсурдом. В XVIII веке не могло бы в психологии и музыке возникнуть понятия мотива «движущего». Вот оно — наглядное подтверждение возникшей мотивация бытия грядущим. Без перестройки времени, без целестремительного влечения бытия к Царствию не было бы ничего, что мы видим сейчас вокруг.

Но выбор не исчезает. Историю Христос представил в виде поля, на котором до жатвы произрастает пшеница Божия и плевелы дьявольские. Царствие Божие требует нового рождения в духе. От жатвы же не освободит ни конфуцианские ритуалы, ни бессмысленные растворения в нирване. Нирвана для улиток. А для человека — беспредельная цель обожения. Апостол Павел пишет: «забывая заднее и простираясь вперед, стремлюсь к цели, к почести вышнего звания Божия во Христе Иисусе». Бог вочеловечился, чтобы мы обожились.

Теперь понятно, почему в эпоху Конфуция никак не могли бы взлететь самолеты? Они не цель, но тоже следствия радикального преображения времени. Не было будущего, а теперь оно появилось — не имеющее пределов.

Как достигается оно, лучшее (по критерию приближения к восторгу Царствия)? Никогда не собственными усилиями. Новый способ называется **синергией**. **О ней — наш третий тезис**.

Это слово — от апостола Павла, назвавшего христиан синергами, то есть соработниками Божьими. Синергия — соработничество Бога и человека в осуществлении Царствия Божия. Оно не может быть

сотворено как изделие ввиду богозданной свободы души, которую Бог не попирает. Царство стяжается сотворчеством Божественной и человеческой воли. Вот откуда прибывает красота и радость!

Своим всемогуществом Бог поделился с нами, — дабы Царствие Божие могло стать и нашим. И слава Божия, воссияв в нас, стала и нашей славой.

Чтобы потоки благодати не подавляли богоподобную свободу, Бог предоставил нам инициативу. От нас жажда, от Бога упоение. Ищите — и обрящете. Просите — и дастся. Стучите — отворят. Приблизьтесь к Богу — и приблизится. Недоумевает ли кто о вожделенной ясности — и она прольется в ум. Восхотел Рахманинов создать что-то несказанно прекрасное — и появилась в бытии Прелюдия cis moll. А вот Бальмонт с его изысканностью: «Мало криков. Нужно стройно гармонически рыдать. Надо действовать спокойно и красивый лик создать». Такие разные композиторы, как Н. А. Римский-Корсаков и П. И. Чайковский, согласно говорили о том же: сырые переживания — красоты не созидают, сколько б ни пыжиться. Творить нужно синергийно — в упования красоты и ее появления в мире, всегда полного свежести.

Насколько мы устремлены к Творцу — настолько устремляется в нас благодать. Она растет. Наша инициальная энергия возрастает «от силы в силу». Божественные подхваты, озарения, вдохновения, ободрения возрастают по сказанному: «благодать возблагодать». Богообщение становится достоверностью, Дерзновение творческого подъема жизни — от близости. «Дерзай, дщерь!» — призывает Христос Свою Церковь. Тайны синергии в мельчайших деталях раскрыты в моих статьях на сайте «Музыка в заметках»

Последний наш тезис — о великом смысле искусства, искусствознания. образования.

Смысл возникает тогда, когда последняя цель бытия, вложенная в нас как наша суть и призвание, расцветает вдруг небывало прекрасным цветком. Расцветает — в человеке, народе, цивилизации — через синергию. Чудесно!

Небесная благодать, единая по существу, по образу действия бывает призывающей и совершающей. Это термины святых отцов. В искусстве действует призывающая благодать красоты. Красота же есть восторг славы Божией. Вспомним определение Баха: последняя цель музыки (соответственно суть и смысл ее) — служение славе Божией и освежение духа. Определение синергийно. От нас — служение. От Бога — освежение духа. вдохновение, озарения, откровения. Бетховен определял: «музыка есть откровение более высокое, чем мудрость и философия». Бах остерегает: где нет служения славы и освежения духа — «перед нами не музыка, а шум и дьявольская болтовня».

Достигших вершин красоты — зовут гениями.

А что такое совершающая благодать? Ее вершина — святость и обожение в Царствии. Она тоже горит восторгом, но требуются еще дела жизни. Не сами по себе дела, но творящая любовь Божия, живущая в них.

Красота и любовь — сестры. Гении и святые — братья. Красота — язык любви. «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные», — говорит Христос Церкви Своей. Можно ли любить и не восхищаться? Любовь же есть дарение себя.

Мастера искусства зовутся гениями. Мастера в усовершающей нас любви почитаются как святые. Дела жизни сами по себе не усовершают. Усовершают тогда, когда в них светится восхищение красоты и горит любовь.

Назначение искусства — восторгом звать людей к Небу. Святой Варсонофий Оптинский говорил: музыка учит духовным восприятиям. Красота пролагает стези любви.

В этом цель, содержание и великий смысл всей нашей деятельности.

Подытожу сказанное. Целевая причинность — фундаментальный принцип тварного бытия. Будущее определяет настоящее. Последняя цель Творения мира — Царствие Божие. Оно — мера всех вещей, ключ ко всему, и ждет нас. Ради него — целесообразность в мире материи: расчет начальных условий и фундаментальных физических констант по критерию существования человека (принцип антропности). Ради него действительное отделено от возможного через выбор, прекращающий квантовое состояние неопределенности.

Симфония целестремительной силы — больше мироздания. Как иначе? Союз любви Бога и творения бесконечно превышает само творение. Мироздание — шанс лучшего, Царство — сбывание лучшего. Любовь и сила Божия, для которой все возможно при условии нашего деятельного согласия, претворяет тварное в нетварное. Разве любовь и красота Божия тварна? А если она в нас, то и мы становимся как нетварные.

Я говорю о симфонии целестремительной силы, потому что это слово, буквально «согласие», есть слово Новозаветное, синоним синергии. Симфония — ключевое слово царя Юстиниана, преобразившего римское право в христианском духе. Симфония у него есть принцип взаимодействия, синергии Церкви и Царства.

Историческая же «необходимость» — придумка, отнимающая у человека богозданную свободу. Царствие Божие — не необходимость, а выбор света истины, вечного сотворчества любви и красоты. Христос умер за нас, чтобы мы жили, синергийно-благодатно восходя в бессмертную радость Царствия. И ад не необходимость, а выбор тьмы, вечного оди-

чания во лжи, злобе и безобразии. Первым озлился и не захотел света дьявол, по сотворению светоносный херувим Люцифер. За ним ринулись одичалые ангелы, ставшие бесами. И люди не избегут выбора. Так разрастается фундаментальная неоднородность истории, на которую указал Христос. Кем хотим вызреть — пшеницей или плевелами? Ради благого выбора — откровения прекрасной музыки. Но кто-то выбирает, по слову Баха, шум и дьявольскую болтовню. По Иоанну Златоусту, пчелки летят на зов благоухающих цветов, мух влекут нечистоты.

Куда идет, куда заворачивает человечество? Идет к Царствию, заворачивает в ад. Христос открыл Серафиму Саровскому условие спасения человечества: оно спасется, если соединит светскую и церковную сферы жизни.

Статья поступила в редакцию 02.02.2026; одобрена после рецензирования 01.04.2026; принята к публикации 01.04.2026.
The article was submitted 03.02.2026; approved after reviewing 01.04.2026; accepted for publication 01.04.2026.

Список источников

1. *Медушевский В. В.* Корпускулярно-волновой дуализм в педагогике // Художественное образование и наука. 2023. № 1 (34). С. 30–45.
2. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 253 с.
3. *Медушевский В. В.* Синергийная семиотика красоты в музыке // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 2. С. 7–21.
4. *Медушевский В. В.* Фантазия в культуре и музыке // Музыка. Культура. Человек. Вып. 2 / под ред. М. Л. Мугинштейна. Свердловск: Уральский университет, 1991. С. 44–56.

Информация об авторе

Медушевский В. В. — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, заслуженный деятель искусств РФ

References

1. Medushevsky, V. V. (2023), “Corpuscular-wave dualism in pedagogy”, *Hudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science], vol. 1 (34), pp. 30–45.
2. Medushevsky, V. V. (1976), *O zakonomernostyax i sredstvax xudozhestvennogo vozdejstviya muzy’ki* [On the patterns and means of artistic influence of music], Music, Moscow, USSR.
3. Medushevsky, V. V. (2023), “Synergetic semiotics of beauty in music”, *Problemy muzykalnoj nauki* [Music Scholarship], vol. 2, pp. 7–21.
4. Medushevsky, V. V. (1991), “Fantasy in culture and music”, *Muzy’ka. Kul`tura. Chelovek* [Music. Culture. Human], vol. 2, Ural University, Sverdlovsk, USSR, pp. 44–56.

Information about the author

Medushevsky V. V. — Doctor of Art History, Professor of the Department of Music Theory, Honored Artist of the Russian Federation

DOI: 10.26086/NK.2026.80.1.001

Actual problems of high musical education. 2026; 1(80)

Table of contents

Problems of the theory and history of music

Levaya T. N. Shostakovich and the Left Front of the Arts 4

Petri E. K. Franz Lehár. "Friederike": Goethe in the Operetta 9

Medvedeva Y. P., Chen Ni. Zou Lu and his teacher Sergey Balasanian: on the problem of embodiment of the principles of "music of the Soviet East" in the works of Chinese Composers of the 1950s 15

Fedusova A. A., Qu Kelei. The imaginary world of Keiko Abe's works for marimba 24

Ascheulova A. S. Queen's "Bohemian Rhapsody": The Search for an Operatic Prototype 29

Questions of ethnomusicology

Okhlobystina A. B. The South Russian Long Song as a multi-parameter structure (analysis experience) 39

Problems of theory and history of performing arts

Merkulov A. M. Pianist Pavel Augustovich Pabst: Known and Unknown 44

Krivitskaya E. D., Komarov A. S. Artem Ananyev's "Allegories" Triptych: From Performance to Concert 54

Sharma E. Y., Boyko G. R. "Russian Wagnerian" in the mirror of the periodical press of the first third of the 20th century: Marianna Cherkasskaya (on the 150th anniversary of her birth) 63

Music in its artistic parallels and interrelations

Fadeeva T. E., Persheeva A. D. R. Murray Shafer's concept of soundscape and its reflection in contemporary art 72

Jan Han, Gurevich V. A. Context in Chinese Poetry and Art Songs: Aesthetic Mechanism, Cross-Cultural Expression, and Modern Transformation 80

Kharitonova E. V. Tradition as a value-semantic imperative in the musical life of Sub-Saharan Africa 87

Medushevsky V. V. Symphony of Purposeful Force (Theses on the Purpose of Art) 93